

## Bruno Munari, Dominique Darbois, Tana Hoban: tres ejemplos paradigmáticos del uso de la fotografía en los libros infantiles

Elisabetta De Lucia  
Universidad de Almería  

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.90168>

Recibido: 30/06/2023 • Aceptado: 25/10/2023

**ES Resumen.** La literatura académica sobre el fotolibro infantil es muy escasa en comparación con la producida en los últimos veinte años sobre el fotolibro como obra visual destinada a un público adulto, y carece especialmente de estudios que adopten una perspectiva estético-artística. Los estudios existentes, producidos principalmente en el área francesa, abordan de hecho el fotolibro infantil desde la perspectiva de las teorías pedagógicas o de la literatura infantil. Este artículo pretende subsanar, en parte, esta carencia y devolver el análisis de las obras consideradas al campo disciplinar de los estudios visuales y artísticos centrándose en la obra de tres artistas, Bruno Munari, Dominique Darbois y Tana Hoban, que pueden considerarse imprescindibles para fundamentar un estudio de las diferentes posibilidades de la fotografía en el libro como obra visual para niños. Por un lado, porque su dedicación a la infancia no fue episódica, sino privilegiada, de hecho, dedicaron a ella y al soporte del libro una parte sustancial de su actividad artística; por otro, porque las diferentes soluciones y funciones con las que la fotografía es empleada en sus obras se han convertido en un importante punto de referencia para posteriores experiencias de encuentro entre la fotografía y el libro infantil.

**Palabras clave:** Fotografía; fotolibro infantil; Bruno Munari; Tana Hoban; Dominique Darbois.

### EN Bruno Munari, Dominique Darbois, Tana Hoban: three paradigmatic examples of the use of photography in children's books.

**EN Abstract.** The existing academic literature on the children's photobook is very scarce compared to that produced in the last twenty years on the photobook as a visual work for an adult audience and it is particularly lacking in studies that adopt an aesthetic-artistic perspective. The existing studies, mainly produced in the French area, consider the children's photobook from the perspective of pedagogical theories or children's literature. This article proposes to remedy, in part, these shortcomings and to return the analysis of the examined works considered to the disciplinary sphere of visual and artistic studies, concentrating on the work of three artists, Bruno Munari, Dominique Darbois and Tana Hoban, who can be considered indispensable for a study of the different possibilities of photography in the book as a visual work for children. On one hand, because their dedication to childhood was not episodic, but it privileged, in effect they dedicated a substantial part of their creative commitment to it and to the medium of the book; on the other hand, because the different solutions and functions with which photography is employed in their works have become an important point of reference for subsequent experiences concerning the encounter between photography and children's books.

**Keywords:** Photography; children's photobook; Bruno Munari; Tana Hoban; Dominique Darbois.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Bruno Munari: la fotografía como herramienta de experimentación artística. 3. Dominique Darbois: la fotografía documental como narrativa visual entre ficción y no ficción. 4. Tana Hoban: la fotografía como mirada sobre lo cotidiano. 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** De Lucia, E. (2024). Bruno Munari, Dominique Darbois, Tana Hoban: tres ejemplos paradigmáticos del uso de la fotografía en los libros infantiles. *Arte, Individuo y Sociedad*, 36(1), 121-132. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.90168>.

## 1. Introducción

En los últimos veinte años, el fotolibro ha catalizado un florecimiento considerable de estudios e iniciativas culturales, hasta el punto de ocupar un lugar central en el contexto de la fotografía contemporánea. Al respecto, se habla de un fenómeno fotolibro, por el título de la exposición de 2017 celebrada simultáneamente en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) y la Fundación Foto Colectania. Sin embargo, a pesar de las innumerables investigaciones y publicaciones dedicadas a este objeto, actualmente no existe ningún estudio sistemático dedicado al fotolibro infantil que adopte una perspectiva histórico-artística o estético-visual. Los ejemplos de este tipo de producción son escasos en los actualmente numerosos “books-on book” es decir, antologías críticas de fotolibros (Shaden y Lezmi, 2014), de hecho, la producción artística destinada a los niños sufre, también en este ámbito, una marginación a la que parece haber estado siempre condenada. La reciente publicación *Cent Cinquante ans de Photolittérature pour les enfants* (Le Guen, 2022) constituye una primera catalogación del libro fotográfico destinado a los niños, que toma en consideración principalmente la producción francesa, con algunas excepciones que conciernen sobre todo al contexto americano. Se trata de una primera aportación a lo que parece ser una laguna de conocimiento en la trayectoria del fotolibro. Sin embargo, es significativo que el ejemplo citado proceda del ámbito de los estudios pedagógicos y de la literatura infantil. Lo que sigue faltando, por tanto, es un enfoque por parte de los estudios de artes visuales sobre el libro infantil como obra artística.

Aunque sea importante estudiar las implicaciones pedagógicas del libro fotográfico infantil, hay que tener en cuenta que estas no determinan necesariamente sus cualidades artísticas, características formales y ni siquiera su propia existencia. Si una aproximación interdisciplinar a un medio artístico dirigido a los niños es sin duda sensata y deseable, al igual que lo es para el estudio de cualquier objeto artístico, con mayor razón una aproximación interdisciplinar al fotolibro infantil no puede prescindir de la aportación de disciplinas específicamente dedicadas al conocimiento, reflexión e interpretación del universo de las producciones artísticas visuales.

Este artículo propone ir en esta dirección trazando un recorrido por la producción de fotolibros de tres autores, Bruno Munari, Dominique Darbois y Tana Hoban, que han dedicado una parte sustancial de su trabajo creativo al soporte del libro y a los niños como destinatarios privilegiados de su obra visual. Estos tres casos son objeto de reconocimiento en el ámbito de la cultura literaria infantil, pero aún no han recibido suficiente atención por parte de los especialistas en cultura artística y visual. Las obras analizadas, que abarcan desde la década de 1940 hasta finales de siglo, ejemplifican diferentes posibilidades de construcción de discursos visuales a través de la fotografía que han constituido una referencia esencial para posteriores experiencias de diálogo entre esta y los libros infantiles.

## 2. Bruno Munari: la fotografía como herramienta de experimentación artística

Bruno Munari (1907- 1998) es un artista reconocido internacionalmente como un hito en la relación entre la infancia y el arte, y especialmente entre la infancia y el libro de artista. Su investigación sobre el médium del libro empieza en la década de 1930, en el contexto del segundo futurismo italiano y se mantiene a lo largo de toda su poliédrica carrera artística. En 1948, fue uno de los principales protagonistas y fundadores del *Movimento Arte Concreta*, dentro del cual prosiguió su camino de reinención del objeto libro, que tuvo como importante resultado los primeros *Libri Illeggibili* de 1950. Eran libros que renunciaban definitivamente a la comunicación textual en favor de la sola función formal y estética. Al respecto Munari (1981) escribió:

El objetivo de este experimento ha sido comprobar si es posible utilizar el material del que está hecho un libro (excluido el texto) como "lenguaje visual". El problema entonces es: “¿Se puede comunicar de forma visual y táctil sólo con los medios editoriales de producción de un libro? Es decir, ¿Puede el libro como objeto, independientemente de las palabras impresas, comunicar algo? ¿Y qué? (p. 217).

Los *Libri Illeggibili* no estaban planteados como libros dirigidos a los niños, pero, como el propio artista ha declarado, pueden considerarse las publicaciones más cercanas conceptualmente a los *Prelibri*, sus célebres libros para niños en edad preescolar publicados por primera vez en 1980. La relación entre *Illeggibili* y *Prelibri* ejemplifica cómo sus experimentos con libros infantiles representan una parte consustancial y nunca secundaria de su investigación sobre el libro como obra de arte visual, que llevará Munari a asumir, a lo largo de su poliédrica trayectoria artística, todos los papeles posibles en relación con ello: autor, diseñador gráfico, ilustrador, ensayista, director artístico de series editoriales. En su vasto *corpus* de libros infantiles no faltan los libros fotográficos, aunque son menos conocidos y estudiados que los demás. Desde el principio, su interés se centra en la fotografía, en las posibilidades expresivas de un medio relativamente nuevo y, sobre todo, en su problemática relación con la verdad (Maffei, 2003), en particular, son el *collage* y el fotomontaje de matriz dadaísta y surrealista los que atrajeron su temprana atención.

En 1962 creó la serie *Panorami sonori*, de la que sólo se editarían dos títulos: *Uomini sulla Luna* y *Uomini sotto il Polo*. El título de la serie hace referencia a la presencia de dos discos de vinilo junto a cada título, con material sonoro especialmente diseñado por Marcello Piccardo, que actúa como banda sonora de las imágenes. En la portada se lee: "Pon los discos en el tocadiscos de 33 rpm, despliega el panorama lunar ante tus ojos y formarás parte del viaje" (Munari, 1962, s. p.). Esta propuesta debe situarse históricamente en el contexto de aquellos años en los que se abrían paso en el mundo del arte las investigaciones y experimentaciones sobre la inmersión sinestésica del espectador en la obra de arte y su creciente implicación participativa en la misma. Además, estamos ante un proyecto editorial que también puede considerarse como una anticipación de décadas del actual discurso sobre la intermedialidad. Las dos ediciones presentan

otros elementos sorprendentes, empezando por la elección del formato del *leporello*, que puede leerse a doble página o como una sola página desplegada en horizontal. En una cara del *leporello* encontramos montajes de fotografías, textos y otros elementos gráficos; en la otra, láminas ilustradas que componen una vista panorámica del entorno lunar, en el caso del primer título, y del entorno polar, en el caso del segundo. El libro cerrado tiene un pequeño formato cuadrado de 20x20, un formato que ha sido durante mucho tiempo el centro de los experimentos formales de Munari. Otro aspecto especialmente interesante reside en la función que desempeñan las fotografías, que muestran datos realistas, como maquinaria y hombres en acción en sus espacios de trabajo, pero sometiéndolos a una estructura narrativa de pura fantasía. Una fantasía visionaria que crea y, en el caso de *Uomini sulla luna* (Fig. 1), además anticipa la realidad, ya que el artista imagina un asentamiento lunar de científicos, años antes de la llegada de Neil Armstrong a la Luna en 1969.



Figura 1. Bruno Munari, *Uomini sulla luna*, 1962. Fuente: fotografía de la autora

El uso paradójico que Munari hace de la fotografía como documento de lo fantástico ya había sido empleado en 1944 en *Fotocronache*: un libro que utiliza fotografías como indicios y documentos de textos informativos de pura ficción. Se trata, de hecho, de un ensayo visual basado en el artificio, una reflexión que utiliza el arma de la ironía para poner al descubierto las posibilidades tramposas de la imagen fotográfica en la comunicación mediática. Como escribe Munari (1944):

El fotoperiodismo es una forma de expresarse más con imágenes que con palabras, las imágenes pueden esculpirse, diseñarse o fotografiarse, el medio no importa. Cualquier cámara es buena para el fotoperiodismo. Esta, por ejemplo, es una vieja cámara de cortinas. De hecho, aparte de las cortinas, tiene una bonita veranda desde la que se ve el mar. Es agradable en verano, en bañador, holgazanear en la veranda...Pero no siempre hace falta una cámara. Esta nunca la he utilizado (p. 9).

Las foto-crónicas de Munari consisten en una práctica de apropiación de la imagen fotográfica y de reinención de su contexto, es decir, de un planteamiento que anticipa prácticas actuales de investigación artística que recurren a la adopción de imágenes ya existentes, en las que la autoría y la artísticidad no residen en el acto de producción sino en el de dotar a las imágenes de un nuevo significado (Fontcuberta, 2018). En la primera foto-crónica que aparece en el libro, *Inés, la isla de la trufa*, a partir de una única fotografía, descompuesta en siete fragmentos utilizados como imágenes autónomas, el artista construye la historia ambigua y equívoca de la isla de la trufa. El truco sólo se desvela al final: "Por supuesto, queridos lectores, la isla de las trufas no existe, por desgracia. Sin embargo, esto no impide que un cronista fotográfico la invente, demostrando que se puede ser cronista fotográfico incluso sin fotografía" (Munari, 1944, pp. 16-17). Italia

estaba bajo ocupación alemana cuando apareció *Fotocronache*; una circunstancia histórica que justifica una interpretación del libro como una reflexión crítica sobre la ambigua relación de la fotografía con la realidad y también sobre su uso propagandístico en la prensa del régimen, por parte de un artista conocedor de la técnica del fotomontaje artístico, que históricamente ha estado a menudo comprometida con la propaganda política.

Encontramos de nuevo el tema de la isla y el uso del medio fotográfico con efectos desorientadores en el libro *Da lontano era un'isola* (Fig. 2), publicado por primera vez por la editorial Emme en 1971.

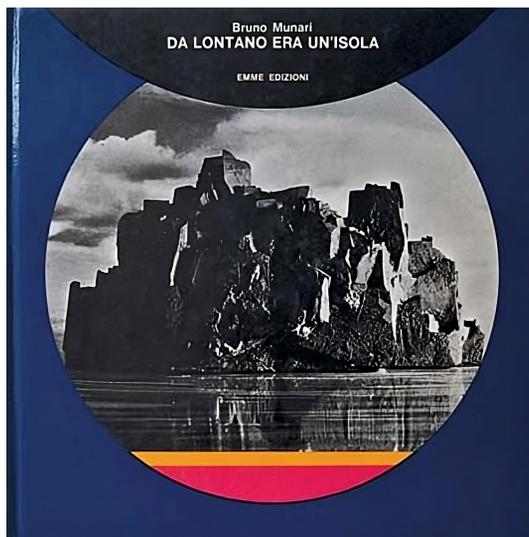


Figura 2. Bruno Munari, *Da lontano era un'isola*, Emme Edizioni, 1971. Portada. Fuente: fotografía de la autora

Ojeando las páginas del libro, se sigue el progreso de la lente, con un continuo alejarse y acercarse a los objetos, explorando las posibilidades de potenciación del ojo humano que proporciona la cámara, y la aparición de nuevas realidades, a medida que cambia el punto de mirada. Un ejercicio de observación de lo micro a lo macro, casi como un laboratorio científico, un esfuerzo taxonómico, que sin embargo constituye el pretexto para ir más allá de la objetividad, más allá de la realidad mínima de las piedras fotografiadas, a las que se dota de una nueva identidad, o de una nueva realidad, una de las infinitas realidades posibles, gracias a la adición de elementos gráficos fantásticos y transformadores creados en tinta (figura. 3).

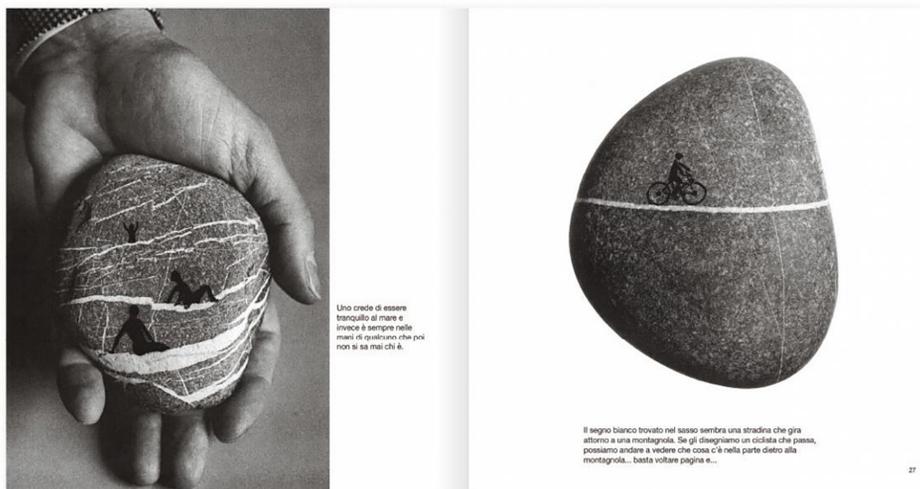


Figura 3. Bruno Munari, *Da lontano era un'isola*, Emme Edizioni, 1971. Fuente: fotografía de la autora

Algunas imágenes van acompañadas de breves frases imaginativas que dialogan poéticamente con la fotografía en lugar de constituir un pie de foto. La clave interpretativa del libro queda claramente expresada en el texto introductorio, que afirma: “Las piedras son un pequeño mundo, si se miran de cerca se pueden descubrir muchas cosas, signos extraños, figuras casi completas e incluso mares, islas y continentes; casi como la Tierra vista por los astronautas” (Munari, 1971, p. 4). Las fotografías de las piedras fueron realizadas por Munari y su hijo Alberto, con la colaboración de fotógrafos como Giorgio Furla, Ugo Mulas, Sergio Anelli y Mario De Biasi. Este fue el responsable del diseño de la llamativa portada en la que, enmarcada en un círculo, aparece una isla rocosa, que en realidad es un primer plano de una pequeña piedra sumergida en el agua.

Con la editorial Emme Munari publicó otro título con fotografías suyas y de Francesca de Col Tana: *Un fiore con amore*, en 1973 (Fig.4). El tema de la composición floral se remonta al interés del artista por la

tradición artística japonesa, cuyas huellas aparecen en muchos de sus escritos teóricos. La obra escapa a una categorización estricta. A primera vista, puede considerarse un manual que enseña a los niños a crear tributos florales con materiales comunes fácilmente disponibles en el hogar o el jardín, utilizando la técnica japonesa del Ikebana. Esto es sólo un primer plano desde el que puede abordarse la interpretación del libro. Pasando a otros niveles de lectura, se pueden coger referencias estéticas que proceden de la cultura japonesa, constantes en la obra de Munari, que ve en la técnica del Ikebana la inmersión en un silencio meditativo que favorece la aparición de un gesto creativo mínimo y preciso. Las fotografías de las composiciones florales son además interpretaciones del género de la naturaleza muerta, instantáneas de un tiempo lento, suspendido y dilatado que se basan en la observación cuidadosa de la naturaleza y de un universo objetual familiar, hecho de cosas comunes. Estas expresan una doble investigación reflexiva: sobre la composición de los objetos y sobre su imagen fotográfica. Las inserciones textuales son mínimas, lo que desafía y reinventa la estructura tradicional del manual-libro en clave artística, y demuestra que la prioridad de Munari no es explicar con palabras, sino mostrar y comunicar visualmente.



Figura 4. Bruno Munari, *Un fiore con amore*, Emme Edizioni, 1973. Portada. Fuente: fotografía de la autora

Volvemos a encontrar el tema del gesto en *Supplemento al Dizionario Italiano*, publicado por primera vez en 1958. Se trata de una especie de catálogo fotográfico de gestos típicos italianos, acompañados de leyendas en cuatro idiomas. Nos encontramos en un momento en el que el tema del gesto es objeto de reflexiones teóricas en el contexto de la afirmación internacional del Expresionismo Abstracto Americano y Munari es uno de los principales exponentes del concretismo italiano<sup>1</sup>, movimiento que había expresado posturas críticas hacia el significado del gesto en la tendencia artística estadounidense. Como comenta Pierpaolo Antonello, estas circunstancias pueden justificar una interpretación del libro como un comentario irónico y profanador del abstraccionismo gestual (Antonello, 2021). La elección de presentar el saludo romano como primer gesto, seguido inmediatamente por el gesto de hacer cuernos con los dedos de la mano, que en Italia tiene el significado de alejar la mala suerte, nos enfrenta al tono irónico y caricaturesco que recorre todo el catálogo. Esta acepción del gesto recuerda las palabras de Agamben según las cuales el gesto es siempre un gag, en el sentido más propio del término, indica algo utilizado como alternativa al habla y se refiere a la improvisación del actor para compensar un lapsus de memoria o una incapacidad para hablar (Agamben, 1996). La obra debe considerarse en el contexto de la producción artística de Munari como una de las muchas exploraciones del tema del gesto y las posibilidades comunicativas de los lenguajes no verbales, tema que desempeña un papel central en su polifacética práctica artística, que “él mismo definió dentro del horizonte más general de la comunicación visual” (Antonello, 2021, p. 304).

Como director de la serie *Tantibambini* para Einaudi, Munari dio espacio a la fotografía en varios títulos. La serie, con más de sesenta títulos publicados entre 1972 y 1978, pretendía combinar excelencia, experimentación estética, compromiso político y ofrecer una estética de alta calidad a un público lo más amplio posible. De la presentación, escrita por Munari, se desprende claramente la estructura ideológica del proyecto: “Cuentos e historias sencillas, sin hadas ni brujas, sin lujosos castillos ni bellos príncipes, sin misteriosos magos, para una nueva generación de individuos sin inhibiciones, sin sumisiones, libres y conscientes de sus fuerzas” (Maffei, 2008, p. 222). Estamos en los años 70, en la utopía de un nuevo

<sup>1</sup> El Movimiento di Arte Concreta (MAC) se fundó en Milán en 1958 a favor de un arte estrictamente abstracto y predominantemente geométrico, para el que la reflexión sobre el gesto se refería a las posibilidades comunicativas visuales de lo no verbal en un sentido amplio, más que al significado referido a la velocidad de ejecución y al impulso cinético típicos del expresionismo abstracto americano (Dorflès, 2005).

mundo por construir, en el que dialogar con los niños a través de un nuevo lenguaje artístico contemporáneo, que rompiera con el pasado, es el requisito fundamental para la consecución de un nuevo mundo y de un nuevo orden social. La serie *Tantibambini* abordará temas comprometidos, con un lenguaje visual poético, investido de la capacidad de mostrar una nueva forma de representar y habitar el mundo. Su valor político reside también en el deseo de ofrecer estos contenidos a un amplio público, para una experiencia colectiva de la belleza y del arte. A esta necesidad respondía el bajo coste de venta, del que dependían algunas de las soluciones formales adoptadas, como el número limitado de páginas, la encuadernación en grapa, en la que la historia comienza ya en la portada y la distribución en quioscos. Munari aglutinó en torno a la serie las mejores energías creativas italianas de la época en defensa de la imaginación y el arte como verdaderas armas de transformación social.

Entre las publicaciones de dicha serie que incluyen fotografías, utilizadas principalmente como collages junto con ilustraciones (*I viaggi di Giovannino Perdigiorno*, *L'esempio dei grandi*, *Chi c'è nel prato*, *I fratellini*, *Dove andiamo?*, *L'albero in affitto*, *Mamme favole e bambini*, *Cappuccetto giallo*, *Il palazzo di gelato*), su *Cappuccetto Giallo* de 1972 es, sin duda, uno de los títulos más conocidos. El artista propone aquí una reinterpretación del cuento clásico de Caperucita Roja en clave contemporánea ambientada en la jungla metropolitana. El fotomontaje plasma el amenazador dinamismo del tráfico en el que se mueven los coches en una ciudad, densa de marañas de edificios, como animales salvajes en una jungla antrópica y artificial. La fotografía se elige para representar no un contexto urbano concreto y reconocible, sino un contexto urbano posible, y es tratada gráficamente de forma que simule el dibujo, según los procedimientos ya descritos en el libro *Xerografía* del mismo año. De este modo, la ciudad alcanza un valor simbólico y universal, y se configura como un artificio humano moderno, el lugar de las profundas transformaciones socioeconómicas provocadas por el boom económico de la posguerra, territorio de alienación y de nuevas trampas inquietantes para el hombre contemporáneo.

Munari es también responsable de la primera publicación de *Ciccì Coccò*, en 1982 que alcanzó un gran reconocimiento internacional y que actualmente se encuentra en su décima reimpresión, un hecho bastante excepcional para un libro fotográfico dirigido al público infantil. El libro fue resultado de una propuesta del fotógrafo Enzo Arnone, que estaba seguro de encontrar en Munari la actitud experimental, así como el profundo interés por el mundo infantil, necesarios para la producción de un valiente libro de 120 páginas de fotografías en blanco y negro, tomadas entre 1974 y 1981 en una comuna libertaria de la isla de Hayling, donde el fotógrafo pasó varias temporadas con su familia. Hay textos, escritos por el propio Munari, sin embargo, el aspecto visual del libro prima sobre las palabras. Las fotografías de Arnone se enmarcan a toda página y los textos aparecen en la página opuesta en fondo blanco. Como en otros libros ya analizados en este artículo, se trata de breves fragmentos poéticos en rima, a menudo surrealistas, prerracionales e irónicos, que pretenden imitar la inmediatez del lenguaje verbal infantil y hacer referencia a la tradición oral de las canciones populares infantiles. Arnone quería hacer un libro de fotografías para niños, no sobre niños, para mostrarles una infancia libre, aquella por la que abogaban las teorías pedagógicas libertarias de la posguerra, pero que no era fácil encontrar en la sociedad y los contextos educativos de la época. El ojo del fotógrafo capta momentos de la vida cotidiana de los niños, momentos de juego, sobre todo, sigue su libre expresión y vitalidad con sincero interés y no descuida acercarse con delicadeza incluso a los inevitables momentos de tristeza, enfado y fragilidad de los niños. No le interesa narrar una infancia idealizada en el estereotipo de la alegría. Como comenta Massimiliano Tappari, “su ojo ha hecho universal lo privado, sin privar a lo universal de familiaridad y empatía” (2019, p. 20). El texto introductorio de Munari condensa en pocas líneas su visión de la infancia como un estado privilegiado de autenticidad del ser humano y predisposición a descubrir el mundo:

¿Cuándo termina la infancia? Un polluelo se convierte en adulto en unas semanas, un gato en unos meses, una persona en trece años. Durante la infancia estamos en ese estado que los orientales llaman zen: el conocimiento de la realidad que nos rodea se produce instintivamente a través de esa actividad que los adultos llaman juego. Todos los receptores sensoriales están abiertos para recibir datos: mirar, tocar, sentir sabores, calor, frío, peso y ligereza, rugoso y liso, colores, formas, distancias, luz y oscuridad, sonido y silencio... todo es nuevo, todo está por aprender y el juego favorece la memorización. Luego nos hacemos adultos, entramos en “sociedad”, uno a uno los receptores sensibles se cierran, no aprendemos casi nada, sólo usamos la razón y el lenguaje y nos preguntamos: ¿Cuánto cuesta? Y luego, ya ricos, nos hacemos construir una hermosa casa con vistas al lago y, como recuerdo de una infancia feliz perdida para siempre, hacemos colocar en el jardín, en hormigón coloreado, el conjunto completo de los enanos y Blancanieves (Arnone y Munari, 1982, p.1).

### 3. Dominique Darbois: la fotografía documental como narrativa visual entre ficción y no ficción

La fotografía documental tiene una gran deuda con los niños; sólo hay que pensar en los innumerables fotógrafos que han alcanzado gran fama internacional, en parte gracias a fotografías en las que aparecen niños, las cuales se han convertido en auténticos iconos mediáticos, emblemas del contexto histórico y social que querían documentar. De esta circunstancia Luigi Zoja ofrece una interpretación psicoanalítica en su ensayo *Dall'eroe all'Infanzia violata* comentando que:

Los horrores sin precedentes del siglo XX imponen con fuerza un nuevo protagonista universal, muy poco representado en las expresiones artísticas tradicionales: la víctima. Despierta en el espectador

curiosidad, compasión, instintos protectores: no es casualidad, por tanto, que muchas fotografías importantes representen a víctimas que son también niños [...] El siglo XX, que estamos examinando como el “siglo de la fotografía” en sus inicios, ya fue proclamado como el “siglo del niño” (2018, p. 72).

Sin embargo, a pesar de lo abundante que es la fotografía documental sobre niños, hoy en día es sorprendentemente escasa la fotografía documental dirigida a un público infantil. De hecho, hay que remontarse a la producción histórica de libros fotográficos infantiles para encontrar ejemplos que vayan en otra dirección.

La obra de la fotoperiodista francesa Dominique Darbois (1925-2014) constituye un puente entre la fotografía documental y el mundo de la infancia como destinatario, concretándose en una producción de fotolibros para niños, especialmente interesantes desde el punto de vista de la estética visual, y que también han representado un punto de referencia imprescindible para aquellas publicaciones que, en la posguerra, se dirigieron a los niños con el objetivo de darles a conocer las diferentes culturas del mundo con vistas a una educación intercultural. Su fotografía se remonta a la corriente de la fotografía humanista que tuvo su centro propulsor en Francia a partir de los años treinta con fotógrafos como Brassai y Cartier-Bresson, se prolongó hasta finales de los sesenta con artistas como Doisneau y Ronis, y encontró su momento más famoso de consagración mediática en Estados Unidos con la exposición *The Family of Man*, comisariada por Edwad Steichen en el MoMa de Nueva York en 1955. La célebre exposición pretendía contribuir a reparar las laceraciones que habían acompañado al conflicto mundial, devolviendo a la diversidad de los pueblos un sentimiento común de pertenencia a la gran familia universal del género humano. En este contexto artístico e intelectual se inscriben los fotolibros de Dominique Darbois, que van en la misma dirección, al proponer una fotografía humanista y comprometida, en el marco de un proyecto cultural dirigido a los niños, con el objetivo de educar a una generación abierta al conocimiento de otras culturas distintas de la occidental y con la convicción de que esta fuera la condición fundamental para el mantenimiento de la paz entre los pueblos.

Tras haber militado en la resistencia parisina y haber sido encarcelada durante dos años en el campo de internamiento judío de Drancy, durante la Segunda Guerra Mundial, Darbois viaja por decenas de países de distintos continentes, realizando reportajes en los que la mirada atenta a la infancia es una constante. La expedición que emprende en 1951 a la Amazonia y la Guayana con el etnólogo Francis Mazière dio lugar a *Paraná le petit Indien*, primer libro de la *série Les enfants du monde* publicada por la editorial parisina Nathan. Desde este primer libro de 1952 hasta *Yasmina la petite tunisienne*, publicado en 1975, pasan más de veinte años en los que la fotógrafa sigue recopilando y seleccionando sus fotografías de niños con las que publica, con cierta continuidad, hasta 24 libros de la misma serie.

Todos los libros tienen la misma estructura narrativa visual y conceptual: cada uno tiene como protagonista a un niño de un país diferente, en torno al cual se desarrolla un discurso narrativo que se mueve en el doble registro de la documentación y la ficción. A excepción de *Parana le petit indien* y *Kai Ming le petit pêcheur chinois*, cuyos textos son de Francis Mazière, la fotógrafa es también la autora de los breves textos que describen el día a día del protagonista, su familia, su casa, sus juegos, sus amigos humanos y animales, sus pequeñas aventuras cotidianas. Las palabras se integran como elementos de significación para acompañar, reforzar y completar el mensaje documental de la fotografía. De hecho, los insertos textuales explicitan el papel de testigo directo de la fotógrafa, reconstruyendo y restituyendo la experiencia de su encuentro con el protagonista. Sin embargo, hay que subrayar que los libros hablan, ante todo, un lenguaje visual sobre el que se apoya la palabra escrita, es decir, en la dialéctica texto-imagen, es el texto el que acompaña a la fotografía y a las imágenes y no al revés. El aparato iconográfico, constituido por las fotografías y los elementos gráficos de Pierre Pothier, confiere a toda la serie una fuerte uniformidad estilística que permite analizarla críticamente en su conjunto, destacando los elementos constitutivos de esta uniformidad en lugar de proceder a un estudio específico de cada uno de los libros.

Muchas de las fotografías de los libros han aparecido también en otros contextos como parte de reportajes sobre temas políticos y sociales concretos (Darbois y Amrouche, 2004). Esta circunstancia nos da una clave del método de trabajo de Dominique Darbois, que no implica, a priori, una forma diferente de fotografiar para construir una obra destinada al público infantil. Las fotografías se seleccionan a posteriori, se eligen cuidadosamente y se adaptan, también mediante las diversas intervenciones de manipulación y recorte, para componer una narración visual específica para niños que se sitúa entre la documentación y la ficción. El éxito del proyecto queda demostrado no sólo por el número de publicaciones, sino también por el gran número de traducciones que han aparecido en todo el mundo. En España, por ejemplo, la serie fue publicada por la editorial Fher de Bilbao. Como señala Catherine De Smet, uno de los aspectos más llamativos es la maquetación de gran inventiva y la fuerte identidad gráfica que confiere a todos los libros de la serie un rasgo unificador (De Smet, 2020).

Esta coherencia ya se aprecia en las portadas (Fig.5), que tienen siempre la misma estructura en la que encontramos un retrato del pequeño protagonista, perfilado sobre un fondo de color saturado, plano y brillante. Las únicas excepciones son *Agossou le petit africain* y *Kai-Ming le petit pêcheur chinois*, que presentan ya un juego gráfico en la portada a base de varios recortes fotográficos. El título utiliza cada vez una tipografía diferente, cuyos caracteres recuerdan las características formales de la escritura gráfica de cada país.



Figura 5. Dominique Darbois, *Rikka la petite balinaise*, Fernand Nathan, 1956. Portada y contraportada. Fuente: fotografía de la autora

Junto a la restitución del espacio-tiempo documentado por el objetivo fotográfico, en el interior de los libros, las fotografías, siempre en blanco y negro, aparecen a menudo recortadas y recompuestas sobre un fondo monocromo, casi siempre blanco, creando un espacio-tiempo propio del libro, una narración visual que cristaliza un tiempo mítico, el tiempo del pequeño protagonista que asume así el papel simbólico del héroe-personaje. Por lo tanto, el proceso creativo se desarrolla en dos etapas, cada una de las cuales implica tomar decisiones formales: el momento de la sesión fotográfica y el momento del montaje de la doble página. Las soluciones de maquetación varían de una página a otra, así como la puesta en página y las estrategias de manipulación de las fotografías presentan una gran variedad de resultados compositivos. A veces hay una fotografía a toda página con el texto superpuesto u ocupando la página opuesta; a veces la fotografía está dispuesta en la parte superior de la página y el texto debajo, o viceversa. No faltan montajes con varias fotografías en la misma página, entre las que se intercalan bloques de texto, así como páginas con recortes de fotografías entre los que se disponen breves fragmentos de texto. A menudo toda una doble página está ocupada por una sola fotografía sin texto, otras veces la fotografía de una página se ve traspasando la página opuesta, relegando el texto a una franja lateral de la doble página. Esta libertad de disposición da ritmo y dinamismo a la estructura secuencial de las páginas del libro. (Fig. 6).



Figura 6. Dominique Darbois, *Rikka la pequeña balinesa*, Fher, 1970. Ejemplos de disposición de texto e imágenes. Fuente: fotografía de la autora

Las inserciones de texto también participan de este dinamismo, por ejemplo, se encuentran a menudo en posiciones oblicuas o insertadas en bandas de color, de hecho, el texto también es tratado como material visual. El uso del color, siempre limitado a una o dos tonalidades a las que se añade el negro, no persigue resultados realistas, sino que se emplea como elemento gráfico unificador para perfilar formas, líneas o

trazar otros elementos plásticos que constituyen la síntesis visual de los objetos, cumpliendo la función de organizar el espacio de la página.

Es sobre todo gracias a la articulación de la constelación de recursos visuales y elementos de significación como se consigue un registro de ficción narrativa, ya que estos contribuyen a crear un imaginario universal y simbólico más que a describir una realidad concreta (Lamarchant, 2015). Esto es particularmente evidente en la forma de tratar el espacio en blanco de las páginas, que induce al lector a una continua oscilación entre fragmentos documentales y fantasía de la imaginación. De acuerdo con lo que afirman Ros Boisier y Leo Simoes respecto a los mecanismos de lectura del fotolibro como obra de narrativa visual, “más que satisfacer sus expectativas de lecturas, los lectores basan su grado de exigencia en la promesa del autor con respecto al mensaje y en la forma del discurso y la eficacia comunicativa entre los elementos significativos” (Boisier y Simoes, 2019, p. 27). Las estrategias comunicativas adoptadas en la colección construyen un mensaje visual cuyo principal propósito es la implicación emocional del lector, la estimulación de su empatía y el reflejo en el otro, tan diferente de sí mismo, tan distante culturalmente, pero al mismo tiempo tan cercano en su esencia humana.

#### 4. Tana Hoban: la fotografía como mirada sobre lo cotidiano

Tana Hoban (1917-2006) es una artista, fotógrafa y cineasta estadounidense famosa en el mundo de la edición de arte infantil. Cumple su sueño de infancia al convertirse en ilustradora y comienza su carrera profesional en este campo. Su interés por la fotografía se remonta a principios de los años cuarenta y ya en 1949 Edward Steichen la eligió para la exposición *Photography: 6 Women Photographers* en el MoMA de Nueva York, junto con otras fotógrafas como Helen Lewitt, Margaret Bourke-White y Dorothea Lange. En 1950 su obra pasó a formar parte de la colección permanente del MoMA y en 1953 fue la única mujer mencionada en un portafolio de la revista *Time* en *Half a Century of U.S. Photography*. En 1959 figura entre las diez mejores fotógrafas estadounidenses según la *Professional Photographers of America*. También la encontramos en la mencionada exposición comisariada por Edward Steichen *The Family of Man* (Giazzoli y Lortic, 2021). De 1970 a 2007 se dedicó casi exclusivamente a la publicación de fotolibros infantiles, hasta el punto de que hoy se la reconoce como pionera de este género, del que ha producido más de 50 ejemplares, publicados primero en América y luego en Europa, especialmente en Francia donde se trasladó en los años 80.

El objetivo del artículo no es reconstruir en detalle el desarrollo de su trayectoria artística, por lo que esta breve información biográfica se aporta para demostrar una trayectoria reconocida y asentada, y subrayar su exclusión de la reciente publicación *What They Saw. Historical Photobooks by Women* de 2021 (Lederman y Yatskevich, 2021). En dicha reconstrucción histórica, que pretende cubrir las lagunas de una historiografía sesgada y parcial y poner de relieve el papel desempeñado por las mujeres en la evolución del género del fotolibro, llama la atención la ausencia de la obra de una fotógrafa nada desconocida como Tana Hoban, que eligió el fotolibro como medio central de expresión de su visión artística ¿Se debe a que todos los fotolibros que ha creado están dirigidos exclusivamente a un público infantil? Si así fuera, sería otra triste confirmación de cómo el trabajo artístico que aborda la infancia siempre ha quedado marginado.

Desde los primeros años de su trabajo como fotógrafa los niños son los protagonistas de sus fotografías, explora de cerca su universo, retratándolos sobre todo en sus juegos callejeros. Es una infancia libre y divertida la que capta mediante su objetivo. Como cuenta en su autobiografía, sus amigos fotógrafos viajan constantemente a lugares exóticos, pero ella tiene una hija pequeña y un marido, de los que decide no alejarse. Entonces opta por orientar su trabajo artístico hacia la búsqueda de una forma diferente de retratar situaciones y objetos familiares. Sus intereses se dirigen hacia los libros, crea proyectos que permanecen en el cajón hasta que conoce a Susan Hirschman, responsable de libros infantiles de la editorial Macmillan en Nueva York (Hoban, 2001). La publicación de *Shapes and Things* (1970) e *Look Again!* (1971), a principios de la década de 1970, marca el inicio de una relación con los libros infantiles que nunca terminará (Fig.7).

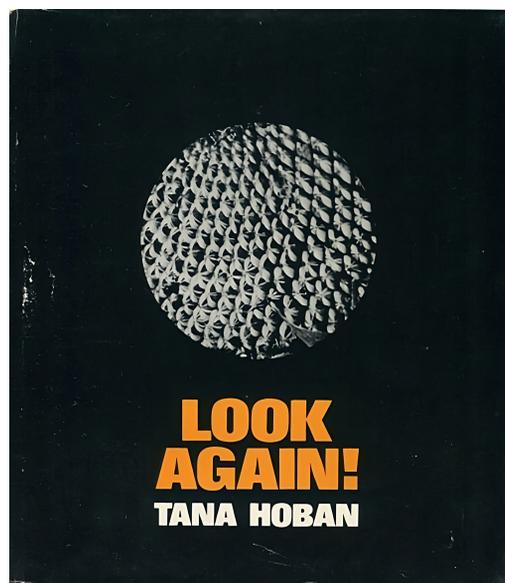


Figura 7. Tana Hoban, *Look Again!*, Macmillan, 1971. Portada. Fuente: fotografía de la autora

Al leer los títulos de sus numerosos libros, ya se puede intuir la actitud analítica que caracteriza su práctica fotográfica. Tana Hoban parte de conceptos clave, básicos y compositivos aislados y los despliega explorando sus declinaciones y posibilidades. La suya no es una fotografía narrativa, en el sentido más estricto del término, no se ancla a una narración, a una historia por desarrollar, ni siquiera a un texto. De hecho, crea libros que están lejos de la estructura del cuento apoyado por la ilustración fotográfica. Esta circunstancia es aún más significativa si tenemos en cuenta el inicio de su trayectoria artística como ilustradora y nos muestra cómo la elección del código expresivo fotográfico determina un proceso creativo distinto. En la obra de Tana Hoban, la fotografía a toda página, o en la dialéctica de la doble página, se basta a sí misma y, en muchos casos, no sólo prescinde del texto escrito, sino incluso de la palabra única, creando libros en los que las palabras están completamente ausentes. La fotógrafa se sitúa en el centro de un concepto y desde este punto de partida inicia una verdadera caza, una búsqueda radial de la situación visual que lo declare, a veces de forma evidente y explícita, a veces de forma menos inmediata, lo que exige desentrañar trampas, ambigüedades y apariencias desconcertantes. Es un juego de constantes referencias cruzadas entre evidencias, planos simples y complejos. Esta investigación se desarrolla en un estrecho margen de observación, en un espacio de proximidad, de hecho, ella suele fotografiar sobre todo alrededor de su casa, en jardines públicos, en calles y mercados, para explorar las interconexiones del espacio vital cotidiano. Moviéndose en él, el lugar de la imagen fotográfica es también y siempre el del espacio urbano, el de las ciudades en las que ella vivió: Filadelfia, Nueva York, París. La ciudad es el hábitat artificial del universo objetual que puebla sus fotografías, la ciudad como lugar por excelencia de las mercancías. La insistencia de Tana Hoban en los objetos de producción en serie, en el objeto antiartístico de la industria de consumo de masas, su desconfianza en una visión ideal de la belleza, de la que la ciudad es el paisaje identitario, son elementos que remiten al universo espacial y visual del Pop Art americano.

Este espacio pop y cotidiano es interrogado innumerables veces, mirado y remirado, según el concepto, o a menudo los dos conceptos opuestos, a partir del cual se mueva la investigación y según la pregunta que se formule. Muchos de sus libros llevan por título una pregunta: *Where is it?* (1974), *Is it red? Is it yellow? Is it blue?* (1978), *Is it rough? Is it smooth? Is it shiny?* (1984), *What is it?* (1985), *Is it larger? Is it smaller?* (1985), *Who are they?* (1994), *What is that?* (1994), *Animal, vegetable or mineral?* (1995). Se podría definir cada uno de los libros de Tana Hoban como un capítulo de una obra orgánica, de un corpus integrado y coherente, que articula una especie de gramática de la mirada que traduce de forma concreta y familiar los conceptos fundamentales de la composición estética: el punto, la línea, las formas geométricas planas y sólidas, el color. Además de una gramática analítica de los elementos del lenguaje visual, también se muestra un *modus operandi* para actuar con estas herramientas, en el sentido de que también existe una sintaxis del lenguaje visual, se podría decir, siguiendo con la metáfora lingüística. De hecho, los temas elegidos por Tana Hoban para sus libros parecen tener en común el deseo de mostrar al lector un método, o sea, cómo puede moverse la mirada al centrarse en un concepto formulando una pregunta. Su manera de señalar el método nunca es descriptiva, sino que adopta la forma implícita de una invitación a compartir una experiencia con la autora: la experiencia de buscar respuestas posibles a la pregunta de partida. La conquista del método se produce, por tanto, de forma inductiva y experiencial. Al expresar la pregunta con el título, los libros de Tana Hoban requieren la presencia del lector, todos los libros lo hacen, está en la naturaleza del libro que el lector complete el significado, pero sus libros expresan directamente la necesidad del lector, le invitan a un diálogo cara a cara y establecen un discurso directo con él. Sin el lector, las imágenes no se activan, permanecen latentes y las preguntas planteadas quedan sin respuesta.

La fotógrafa cuenta cómo el relato de un profesor de una escuela de Nueva York marcó el rumbo de la práctica fotográfica de sus libros:

Un día se preguntó a los niños qué habían visto en su viaje hacia la escuela y respondieron: nada. Se les dieron cámaras fotográficas y surgió un mundo nuevo. Cuando miraron su entorno a través del visor, de repente empezaron a descubrir las cosas: barcos en el río, grúas en una obra, vendedores de fruta, quioscos de prensa, tráfico constante. [...] El poder mágico de un pequeño visor les había despertado. Me dispuse deliberadamente a redescubrir la ciudad en busca de las cosas que se me habían hecho tan familiares que ya no podía verlas. Me discipliné para observarlo y examinarlo todo, las irregularidades del pavimento, las malas hierbas, los camiones, incluso la basura y los sacos de basura en la calle. Tanto lo feo como lo bello. Así se formó el concepto de mis libros (Hoban, 2001, pp. 48-49).

Tana Hoban quiere hacer visible esa nada que muchas veces esconde lo esencial, esa parte escondida que es difícil de nombrar y traducir en palabras. En este sentido la fotografía va más allá de la palabra para perseguir el fragmento poético de la imagen, a partir de un proceso creativo que puede formular la pregunta con palabras, pero que sólo puede dar una respuesta de forma visual. La mirada se detiene por un instante, capta una imagen, e inmediatamente retoma la búsqueda de las infinitas respuestas posibles. Muchos de sus libros están contruidos para provocar un coro de posibles respuestas, dependiendo de las intuiciones de los lectores y sus ojos despiertos. El "poder mágico de un pequeño visor los había despertado", afirma Tana Hoban (2001, p. 49): en *Look Again* este poder se recrea recortando una abertura cuadrada en el centro de la página blanca (Fig.8), en *Look Book* con un pequeño agujero en el centro de la página negra.

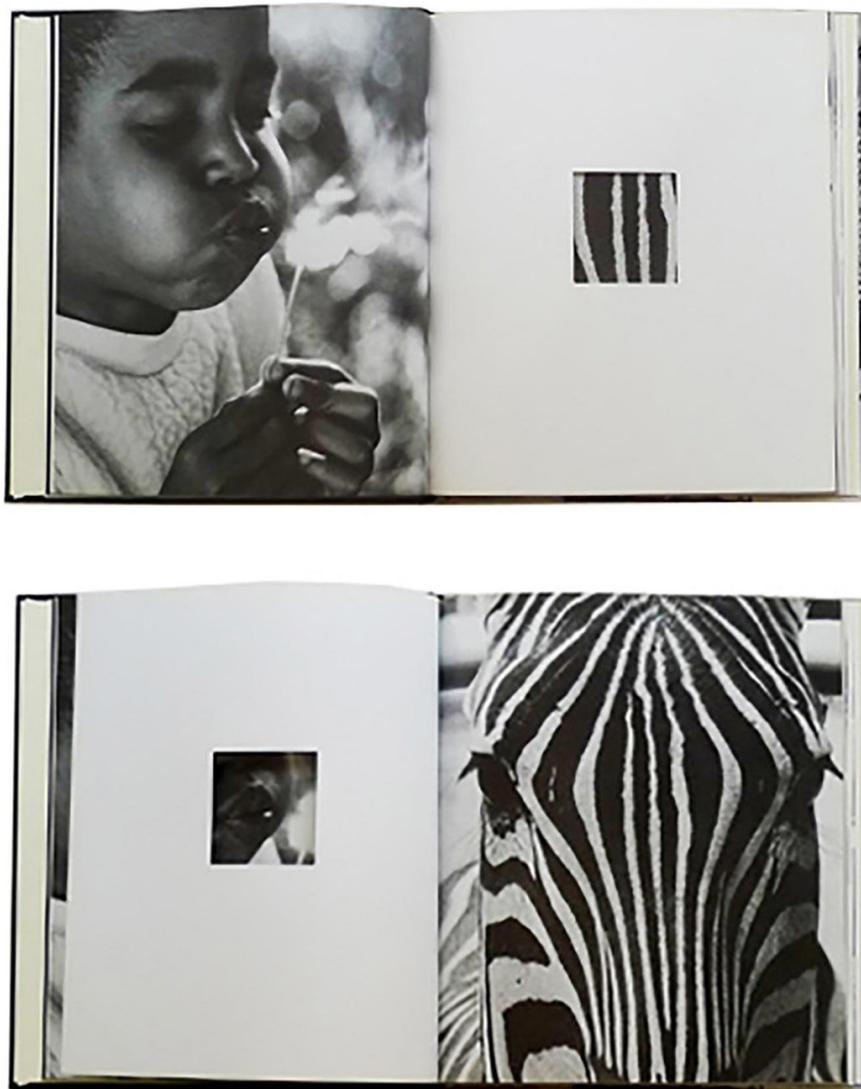


Figura 8. Tana Hoban, *Look Again!*, Macmillan, 1971. Secuencia de apertura de páginas. Fuente: fotografía de la autora

Estas soluciones gráficas dan lugar a un estrechamiento de la mirada que aísla un fragmento minúsculo del campo visual, acentuando la ambigüedad de la imagen y ampliando las posibilidades de interpretación por parte del espectador. Lo que es visible dentro del marco troquelado enciende la imaginación, la mirada interior e intelectual sobre lo que es invisible en la página porque está fuera del marco, demostrando cómo la culminación de la imagen sea una visión del intelecto más que del ojo y cómo la realización subjetiva de la imagen sea especialmente el resultado de lo que sabemos, de los recursos formativos y culturales de los que disponemos en el momento de la lectura (Dalmau, 2022).

## 5. Conclusiones

Los fotolibros examinados representan distintas posibilidades del uso del lenguaje fotográfico en el libro infantil. En los libros de Munari, la fotografía no es el fin sino un medio que flexiona sus funciones según el contexto de uso, es un material para la experimentación visual, es un cuestionamiento de una relación unívoca con la verdad, es una tecnología reproductiva de imágenes a disposición del artista contemporáneo, a la par que otras técnicas reproductivas. La fotografía documental en los libros de Darbois explora los límites entre testimonio y ficción, flexibiliza el vínculo con la realidad y se convierte en material gráfico que se integra con material gráfico de otra naturaleza. Muestra cómo el vínculo con lo real puede orientarse hacia posibilidades narrativas que utilicen recursos visuales y discursivos variados, confluencias entre diferentes formas de comunicación. Tana Hoban hace un uso radical de la imagen fotográfica como código comunicativo autosuficiente, situándose de tal manera ya en el contexto del *pictorial turn* (Mitchell, 2017) de la cultura visual posmoderna, en el que la esfera icónica se impone como ámbito de significación autónomo e independiente de la palabra.

Examinar experiencias pasadas que han tenido una buena acogida por parte del público y que han sido puntos de referencia importantes para la creación de experiencias posteriores debe servir para aproximarse a elementos clave que ayuden a reflexionar sobre la situación actual de la fotografía en los libros infantiles desde una perspectiva histórica. La presencia de la fotografía en los libros infantiles se manifiesta con mayor intensidad en la posguerra y hasta los años setenta, para luego declinar a partir de los ochenta. Este declive se ha atribuido a ciertas posturas que, desde finales de los años sesenta, acusaban a la fotografía

de empobrecer la imaginación de los niños y de ser, como mera reproducción mecánica de la realidad, inadecuada para estimular su creatividad, frente a la ilustración, considerada, sin embargo, una producción más que una reproducción de la realidad (Durand y Bertrand, 1975).

En una época de inagotable proliferación y sobreexposición a las imágenes fotográficas, cuya producción ya no es exclusiva del artista, sino que se extiende y practica universalmente, desde una edad cada vez más precoz, la fotografía en los libros infantiles parece paradójicamente retroceder respecto al pasado. Aunque la necesidad de formar la capacidad de comprender y descifrar el complejo mundo de las imágenes emerja desde diversos campos disciplinares y el debate en torno a las teorías de la imagen se haya intensificado en los últimos veinte años (Pinotti y Somaini, 2009), la fotografía como código visual a proponer a los niños sigue sufriendo los efectos de un prejuicio, tan radical como débil en sus argumentos, que la relega a ocupar un exiguo espacio en el panorama actual de la edición visual dirigida a los niños, dominado por el género del álbum ilustrado. Esta circunstancia parece aún más llamativa si se tiene en cuenta la explosión del fenómeno del fotolibro en los últimos veinte años.

Por estas razones, en el contexto actual, es importante reflexionar sobre los ejemplos existentes que combinan la fotografía y el soporte del libro. Dirigir una mirada cognitiva y crítica a las experiencias pasadas que se presentan en este artículo sirve, no sólo para trazar el árbol genealógico de la relación entre fotografía y libro infantil, sino también para promover nuevos horizontes de desarrollo e investigación. El océano postfotográfico de imágenes digitales en el que estamos sumergidos nos induce a una mirada distraída, la furia de las imágenes determina la necesidad de aprender a nadar, pero sobre todo a bucear en este mar, para aprender a mirar en sus profundidades y a indagar en su sombra (Iáñez y Padín, 2022). En comparación a la relación que se establece entre el lector y la imagen digital en la pantalla la alianza entre el soporte del libro y la fotografía representa una oportunidad para una relación alternativa, una experiencia de fruición lenta, una relación sensorial, cuerpo a cuerpo, con la fotografía, que merece ser debidamente explorada. En el contexto actual en el que la fotografía está tan omnipresente, parece urgente que los temas tratados abran interrogantes, más que dar respuestas, y que contribuyan a impulsar una reflexión sobre el inexplorado potencial educativo del fotolibro infantil, como herramienta útil para comprender la ontología de la imagen fotográfica contemporánea.

## Referencias

- Agamben, G. (1996). *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri.
- Antonello, P. (2021). Supplemento al dizionario italiano: il corpo parlante di Bruno Munari. En Bartorelli, G., Bianchi, G., Rosamaria Salvatore, R., Stevanin, *Il corpo parlante. Contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema, multimedialità e arti visive*. (pp. 303-320). Quodlibet.
- Arnone, E. y Munari, B. (1982). *Cicci Coccò*. FotoSelex.
- Boisier, R. y Simoes, L. (2019). *De discursos visuales, secuencias y fotolibros*. Muga.
- Dalmau, C. (2022). *Elogio de la mirada. En torno a la fotografía*. Ediciones Clavordiando.
- Darbois, D. y Amrouche, P. (2004). *Terre d'enfants*. Xavier Barral.
- De Smet, C. (2020). *Pour une critique du design graphique*. Éditions B42.
- Dorfles, G. (2005). *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al Neo-oggettivo*. Feltrinelli.
- Durand, M. y Bertrand, G. (1975). *L'image dans le livre pour enfants*. L'École des Loisirs.
- Foncuberta, J. (2018). *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*. Einaudi.
- Giazzoli G. y Lortic E. (Coord.). (2021). *Guardare è un gioco. I libri fotografici di Tana Hoban*. [Catálogo de Exposición]. Mutty.
- Hoban, T. (2001). *Regarde Bien. Look Again. Les albums photographiques de Tana Hoban*. Les Trois Ourses.
- Iáñez, J. y Padín, M. (2022). *Bucear la herida. Paisajes (im)posibles de la imagen en la era postfotográfica*. Muga.
- Le Guen, L. (2022). *Cent Cinquante ans de photolittérature pour enfants*. Memo.
- Lederman, E. y Yatskevich, O. (2021). *What They Saw. Historical Photobooks by Women*. 10x10 Photobooks.
- Lemarchant, F. (2015). Dominique Darbois et la collection «Enfants du monde». La photographie entre fiction et documentaire, *Strenæ*, n. 8. DOI 10.4000; [10.4000/strenae.1386](https://doi.org/10.4000/strenae.1386)
- Maffei, G. (2008). *Munari: i libri*. Sylvestre Bonnard.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*. Raffaello Cortina Editore.
- Munari, B. (1944). *Fotocronache*. Gruppo Editoriale Domus.
- Munari, B. (1981). *Da cosa nasce cosa: appunti per una metodologia progettuale*. Laterza.
- Munari, B. (1971). *Da lontano era un'isola*, Emme Edizioni.
- Munari, B. (1962). *Uomini sulla Luna*. Sugar Editore.
- Munari, B. (1970). *Xerografia: documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox*. Rank Xerox.
- Pinotti, A. y Somaini, A. (2009). *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina.
- Shaden, M. y Lezmi, F. (2014). *The PhotobookMuseum Catalogue Box*. Verlag Kettler.
- Tappari, M. (2019). Cicci Coccò da tenere sul comò. Incontro con Enzo Arnone. *Andersen*, n° 366, pp. 18-21.
- Zoja, Luigi. (2018). *Vedere il vero e il falso*. Einaudi.