

---

# Historias sonoras y visuales

Francisco José Sánchez Montalbán

---











---

# Historias sonoras y visuales

Francisco José Sánchez Montalbán

---





# Historias sonoras y visuales

Proyecto fotográfico de Francisco José Sánchez Montalbán  
Comisariado por Rafael Peralbo Cano



Antiguo Hospital de San Juan de Dios  
Plaza de San Juan de Dios, 2. Jaén  
Del 16 de enero 2025 al 16 de febrero 2025



Instituto de Estudios Giennenses

## **MONOGRAFÍA**

### **AUTORES:**

Francisco José Sánchez Montalbán  
Rafael Peralbo Cano

### **DISEÑO Y MAQUETACIÓN**

Jesús Montoya Herrera

### **EDITA**

Diputación Provincial de Jaén  
Instituto de Estudios Giennenses

ISBN: 978-84-18265-88-4  
DL. J.12 - 2025

IMPRESIÓN: Diputación Provincial de Jaén. Unidad de Diseño e Imprenta

© De la presente edición, Diputación Provincial de Jaén

© De los textos, los autores

© De las imágenes, Francisco José Sánchez Montalbán

**Impreso en España. Unión Europea**

## **EXPOSICIÓN**

### **ORGANIZA Y PRODUCE**

Instituto de Estudios Giennenses  
Diputación Provincial de Jaén

### **COMISARIADO**

Rafael Peralbo Cano



# Saluda

**Paco Reyes Martínez**

Presidente de la Diputación Provincial de Jaén

Contar con esta exposición en la sede del Instituto de Estudios Giennenses (IEG) de la Diputación Provincial de Jaén contribuye a subrayar, una vez más, la extensa labor de divulgación de las artes que desarrolla este organismo autónomo, así como a potenciar a nuestra provincia como un territorio que apuesta por la creación, el diálogo artístico y la cultura.

La muestra Historias de lo sonoro y lo visible de este artista granadino íntimamente ligado a Jaén, como a través del Premio de Fotografía del Paisaje Giennense que convoca el IEG, va mucho más allá de la mera captación a través de una cámara de momentos que nos brindan esos espectáculos de calle de los que podemos disfrutar en nuestros pueblos y ciudades. La obra que tenemos la oportunidad de contemplar en esta exposición de Sanchez Montalbán nos invita a adentrarnos en un universo donde la fotografía trasciende lo visual para establecer un diálogo con la música, las emociones y la memoria.

De esta forma, a través de esta cita podemos contemplar más de cuarenta imágenes en las que el artista ha conseguido no sólo dejar patente su dominio del blanco y negro, sino también crear a través de éstas una experiencia sensorial que evoca sonidos, recuerdos y sentimientos, poniendo de manifiesto el valor emocional de la fotografía y su capacidad de conectar con el espectador.

Consciente de ese poder de transmisión y de sensibilización de la imagen, la Diputación de Jaén, además de acoger muestras como ésta, impulsa a lo largo del año distintas convocatorias de premios y certámenes dirigidas a fomentar la creación fotográfica en nuestra provincia, con las que también se potencia la labor que desarrolla el Instituto de Estudios Giennenses para facilitar el encuentro entre artistas, obras y público y fortalecer así el vínculo entre el arte y la sociedad jiennense.









**La percepción detenida**  
Miguel Viribay



## La percepción detenida

El recuerdo constituye un estado de la memoria. Un tiempo fugaz que convierte en presente aquel pasado que, por alguna razón, sigue formando parte de nuestro yo distinto, pero también distinto y colectivo en cuanto que aquel estado de un momento que perdura en el poema de Juan Ramón, “Distinto”: Percepción congelada en ese hondón de la mente en donde se mecen nombres, momentos y presencias. Así también, claro es, el apretado haz de instantes positivados ofrecidos en esta muestra que recorre más de dos decenios en el afanado quehacer de este soberbio fotógrafo de resonancias murcianas o, más exactamente, cartageneras.

Para mí, mientras viva, la figura de Sánchez Montalbán estará unida a la de otra gran figura de la fotografía, la de Paco Fernández. Diferentes sin duda y, sin embargo, ambos conforman un riguroso código deontológico dentro de cuanto hace a la más absoluta libertad del lenguaje fotográfico durante las últimas décadas. Así la disposición de un horizonte acunado en la cotidianeidad de dos respuestas y, nótese así, un solo repente: el que corresponde a cada uno de estos creadores, ambos profesores, cada uno en su momento, de la Facultad de Bellas Artes “Alonso Cano” de Granada. Hablamos de un todo de doble respuesta: la

del ejemplar docente y la del artista que, efectivamente, con la tenacidad del insatisfecho creador desea dar noticia de las imágenes proyectadas a través de un arte tan sencillo como saber mirar que viene a ser, algo así como saber pensar para retener lo soñado. Esto es, hacer visible la imagen contemplada hasta precisarla mediante la pulsión que debe fijar el tiempo y la luz.

Ese momento, en fin, en que el dinámico evolucionar de la luz sobre las formas las ahorma y ajusta a nuestra percepción o, mejor, a la del fotógrafo para fijarlas en ese preciso instante que parafraseando a Bergson no fue antes ni será después. Un repente al cabo, pero también estado de ese momento áureo de una sensación que se convierte, tal es el caso que nos ocupa, en ese leitmotiv que preside el callado discurso del fotógrafo que, al fijar la sensación, su sensación, precisa la diferencia que habita en sus obras. Marco y ejemplaridad de las instantáneas del artista que, en el caso de Sánchez Montalbán, conforman un universo tan preciso como austero. Registro y norma en las instantáneas de este artista, acunadas en la austeridad del blanco y negro. Soberbio maridaje para tratar de embridar la poética del universo que mejor nos puede conducir por la territorialidad del flamenco a lo largo y lo ancho de



*Imagen: Retrato de Curro Albaicín. De la serie Seres Duende, de Francisco José Sánchez Montalbán, 2016.*

dos siglos. Esto es, desde la cueva como morada, al café cantante y su posterior regreso al Albaicín, tras el desalojo, en 1939, de sus lugares más cotidianos para alcanzar reconocimiento público expresiones como el toque, el canto y el baile, las que comportan uno de los viajes centrales para el universo o en el universo granadino desde el último tercio del siglo XIX, hasta finalizar el primer tercio del siglo XX.

Probablemente, razón y aliento que impregnan esta exposición que, según lo ya avisado, contempla más de dos decenios en el arte y en la fotografía de Sánchez Montalbán, de cuya elocuencia formal da cuenta el conjunto de obras que justifican esta soberbia exposición, cuyo catálogo tiene el lector en la mano. Forma y síntesis del lenguaje visual más actual y, de algún modo, ida y vuelta, de un lento respirar y un vivir musicalizado, cuyo

tiempo y compás tienen que ver con aquel más allá de los “soníos negros” lorquinos, esos que nos trasladan al universo flamenco ante el cual toda música es prescindible. Nos referimos, en fin, a un mundo y una poética filtrados desde su percepción en las cuevas y los tablaos que, efectivamente, encuentran en el Albaicín y desde el Albaicín la metáfora popular más ajustada a lo granadino, tal y como se desprende de las icónicas figuras que Sánchez Montalbán nos va dejando en sus fotografías, cuya esencia o esencias transitan, tal es el verdadero misterio del arte en cualquiera de sus manifestaciones, de modo tan incontrolado como incontrolable. Sin embargo, así lo tengo para mí, la universalidad del flamenco, también se conduce desde la presencia de lo pictórico y por defuera de la “cueva”. Recordemos el retrato de Ángel Barrios realizado por Manuel Ángeles Ortiz, ambos, para no dilatar estas reflexiones con más nombres, parte del grupo que hizo posible aquel mítico encuentro celebrado en la Granada de 1922, territorio, no lo olvidemos, que inspira y alienta el quehacer de Sánchez Montalbán.

Y es que, efectivamente, no todo lo flamenco es andaluz, ni todo lo andaluz flamenco (la farruca es del norte, Sabica nació en Pamplona, Vicente Escudero en Valladolid y Antonio Gades en Alicante...). Mas, ciertamente, por Granada, a la que Paco Fernández llamó la Florencia del Sur, se unen y reposan frutos de verdaderas leyendas del flamenco. Bailaor como Mario Maya, nacido en

Córdoba, al que Granada, con toda legitimidad, hace suyo. Bailaor, por lo demás, que con El Guito y Antonio Gades, conforman el trío que ocupa las más altas cumbres del baile flamenco de los últimos cinco lustros.

A nuestros ojos, un flamenco de poéticas (incluye aquí su estética) que corren parejamente al costado de las fotografías de Sánchez Montalbán a uno y otro lado de la diagonal armada a través de los brazos de Iván Vargas... a un lado, lo dolido (Raimundo Benítez), al otro la soledad y lo doliente (Ana Mochón), la ejemplaridad y columna de una saga (Soledad Morente) y, entre otras muchas cosas que no caben en el papel, todo el misterio que corresponde a la cueva. Metáfora encarnada en Curro Albaicín y Pepe Habichuela, ambas imágenes de tanto vuelo como la de Miguel Ángel Cortés. Al cabo, un mundo de redoblado empuje (Fran Vilchez) que, con la robustez y reconocimiento de lo local, se nos ha hecho más que grande e internacional y sin flamenquería alguna. Tal es, a nuestros ojos, el espíritu que habita las obras y en las obras positivadas por Francisco Sánchez Montalbán. Regreso y modernidad de una estética que, efectivamente, a nuestros ojos, acuna percepción y memoria.

*Miguel Viribay*





**Preludio para una mirada insólita**  
Alfredo Ybarra



## Preludio para una mirada insólita

*“Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”  
(Se cuenta que se lo escuchó Lorca a Manuel Torre  
oyendo el Nocturno del Generalife de Falla)*

De pronto un relámpago detiene la realidad tremolante. Su efecto sacude las emociones y su hálito preciso destrenza la niebla de nuestra mirada. Contemplo esta revelación como singularidad absoluta que se erige en y sobre el tiempo. Una mirada, un clic, y, el tiempo se contiene. Lo hizo Virginia Woolf cuando, al visitar Londres y avasallada por la velocidad —coches, escaparates, prisa—, pausó el tiempo en uno de sus poemas en prosa, Oxford Street. Esta mirada se encuentra también en el Ulises de Joyce y en La señora Dalloway, la novela de Woolf.

Lo mismo ocurre con la mirada que vuelve a la infancia, con Proust, o el eterno retorno de Borges, entre otros muchos autores más. Esa es la esencia de la fotografía que es medularmente tiempo: aquello que estaba destinado a ser polvo, se convierte en tiempo, como la música, salvo que ese tiempo aparece capturado. En ese ejercicio de aprehensión, no detenemos las luces nocturnas, ni una fuente, ni el cielo. Es algo intraducible, que como digo bien podría ser el tiempo, una liviana melodía, una pulsión, un ay.

La fotografía, igual que la música, es un lenguaje. Los dos son lenguajes, pero de un tipo particular: un lenguaje que no tiene otro lenguaje que lo traduzca. Si como dijo alguien, cualquier descripción de una música es ya metáfora, lo mismo ocurre con las fotos. La metáfora es, en esencia, un despliegue de belleza y un desafío a la inteligencia. Tanto necesita la fotografía la luz, que se identifica con ella. La luz es el elemento más esencial de la fotografía. Recordemos que ‘fotografía’ etimológicamente proviene del griego photos (luz) y graphein o graphos (escribir, dibujar), significando ‘escribir o dibujar con luz’. Hay un poema del escritor cubano Rubén Martínez Villena musicalizado por la compositora Tammy López Moreno y el cantautor Silvio Rodríguez en el disco "La luz es música". Entre sus versos dice que la luz es música en la garganta de la alondra, que el sabio ruiñón descompone la sombra y la traduce al iris sonoro de su endecha. La música y la fotografía son un lenguaje universal y trascendente del alma que es capaz de despertar emociones, sensaciones y recuerdos únicos.

De todo esto y del prodigio luminoso de los sonidos negros viene a hablarnos Francisco José Sánchez Montalbán, ‘Monti’ como es conocido en el mudo de la fotografía, en su exposición *Historias sonoras y visuales*. De fotografiar la música y su entorno, de sus escenarios y su paisaje cercano, desde el instante repentino e insólito, interrumpiendo su discurrir predecible; contemplándolos desde la anomalía, desde ángulos ignotos, percibiendo la oculta dimensión de las cosas.

Sánchez Montalbán en esta muestra, desde la mirada fotográfica, nos acerca a la comprensión de la relevancia metafórica y discursiva de la música. Lo hace además dando un salto desde la dimensión denotativa de la fotografía, la puramente objetiva y se despliega, hondamente, en un impar espectro emocional, connotativo, que abre la cábala de la interpretación que de ella haga el observador. Cuando Monti en un ejercicio de abstracción vibrante mueve el foco hacia lo que casi nadie percibe, es capaz de atrapar cada pulso de luz, para modelar con él las sombras de los cuerpos opacos y el hondo temblor inaprensible de los frisos del aire. Su obra que ahora contemplamos en esta exposición nos lleva a abandonarnos en su razón oculta y a afirmar con Pessoa que «no tengo filosofía, tengo sentidos».

Francisco José Sánchez Montalbán realiza sus fotografías desde una exploración innovadora, con todas las imágenes que ha visto, con toda la

música que ha escuchado, con todas las percepciones que ha sentido, con todas las palabras que ha oído o leído, con toda la incertidumbre que recorre sus venas, con todos los sueños y toda la poesía que le han conmovido. Cada una de ellas es una historia en sí misma, un relato sobre la música y su contexto que se escapa a la mirada acostumbrada para mostrar una nueva forma de mirar, de contar y de escuchar, describiendo instantes que se vuelven emociones que golpean las hondas regiones que nos habitan. Monti hace materia de la luz, vuelve trascendente la luz, concibe música de la luz, música de alma, clarividencia de su pulso. Sí, entre la materia y el alma, cuando el artista hace de la luz una mágica melodía y manantial, y el cielo. Juega con la fragilidad de los espacios, con sus fisuras, por donde penetra la luz.

En esta muestra el artista hace una fina meditación sobre un tipo muy sutil de hendidura del acontecer: el hueco, lo que existe solo en el «entre», el instante que oscila entre la fijación y el vuelo. Lo que asombra es el instante suspendido, el momento que se cuelga en las rendijas de la vida erigiendo esa otra luz en la que su magia anida, además de la luz vivida.

Las fotografías de Francisco José Sánchez Montalbán, Monti, poseen la nada frecuente cualidad de una cuidadísima construcción de la emoción y de una muy sólida ligereza. Un algo que tiene

que ver con la corporalidad del vuelo, y es la marca de los auténticos creadores. Sus fotografías se transforman en un lugar irrenunciable, una habitación íntima y compartida a la par que se engarzan en una inmanente melodía de armonías.

Apliquemos la mirada al corazón de la música. Detrás de la sinfonía late el silencio cósmico, que lo dice todo.

*Alfredo Ybarra*



*Imagen: José María González López, 2023.*





**Historias de lo sonoro y lo visible**  
**Estudio comisarial**  
Rafael Peralbo Cano

# Historias de lo sonoro y lo visible

## Estrategia del Extrañamiento en la Práctica Fotográfica

Marcel Proust, en su incesante búsqueda por desentrañar los misterios de la percepción humana, afirmó que el auténtico viaje de descubrimiento no reside en buscar nuevos paisajes, sino en mirar con nuevos ojos. Esta visión proustiana se alinea con la noción de extrañamiento en la fotografía, una técnica que invita al espectador a trascender la banalidad de lo cotidiano y a redescubrir el mundo desde una perspectiva renovada. La capacidad de ver lo familiar como algo novedoso constituye una resistencia cultural contra la superficialidad de nuestra era visual, una resistencia que encuentra en la fotografía un vehículo de reflexión crítica.

La familiaridad, a menudo, confina nuestra percepción dentro de los límites de la rutina, proporcionando una zona de confort que, paradójicamente, nos ciega ante los elementos más sutiles de nuestro entorno. Este fenómeno, descrito por Ortega y Gasset como “deshumanización del arte”<sup>1</sup>, refleja una alienación de la experiencia estética, donde la repetición insensible de estímulos visuales nos conduce a un estado de apatía per-

ceptiva. Solo a través del extrañamiento, es decir, al hacer que lo cotidiano nos parezca extraño, podemos romper con esta monotonía y redescubrir la profundidad oculta en nuestro entorno.

## La deshumanización del Arte: El Extrañamiento como Herramienta Crítica y Estética

La deshumanización del arte, tal como proponía José Ortega y Gasset en su influyente ensayo “La deshumanización del arte” (1925), marcó un giro crucial en la comprensión de la estética moderna. Esta obra sostiene que el arte contemporáneo, en su esfuerzo por distanciarse de la representación directa de la realidad y de las emociones humanas, ha adoptado una forma más abstracta y formalista, lo que él llama la “deshumanización” del arte. Esta perspectiva ha encontrado eco y relevancia particular en la práctica fotográfica contemporánea, donde la deshumanización puede servir como herramienta crítica para resistir y reflexionar sobre las estructuras culturales y sociales predominantes.

En este sentido, la deshumanización del arte responde a una necesidad de renovación y de ruptura con las convenciones del pasado. En su visión, el arte debe desafiar la percepción inmediata y có-

---

<sup>1</sup> Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Madrid: Revista de Occidente, 1925.

moda del espectador, forzándolo a confrontar la obra de arte en sus propios términos. Este enfoque es claramente aplicable a la fotografía contemporánea, donde la deshumanización se manifiesta en diversas estrategias formales y conceptuales que buscan desestabilizar la relación tradicional entre la imagen y la realidad. El análisis de obras emblemáticas que, partiendo de esta deshumanización del arte, ejemplifican las técnicas de extrañamiento en la fotografía contemporánea permite profundizar en la comprensión de cómo los fotógrafos manipulan la percepción y el entendimiento del espectador.

Estas obras no solo destacan por su innovación técnica, sino también por su capacidad de provocar reflexiones críticas sobre diversos aspectos de la cultura visual contemporánea. Fotógrafos como Thomas Ruff y Andreas Gursky, por ejemplo, emplean técnicas de manipulación digital y composiciones monumentales que transforman escenas cotidianas en abstracciones visuales. Al hacerlo, no sólo deshumanizan los sujetos representados, sino que también cuestionan la autenticidad y la objetividad de la fotografía misma, invitando al espectador a reconsiderar sus supuestos sobre lo que constituye la realidad visual <sup>2</sup>. Thomas Ruff, por ejemplo, utiliza la postproducción digital para alterar y distorsionar fotografías, creando imágenes

que desafían la percepción y la realidad. En su serie “Substrat” (2001-2002), Ruff transforma imágenes de internet en abstracciones digitales, explorando los límites de la representación y la materialidad de la fotografía en el contexto digital. Según Charlotte Cotton, “Ruff cuestiona la veracidad y la autenticidad de las imágenes digitales, obligando al espectador a confrontar la fragilidad de la percepción visual en la era de la información”. En el ámbito de la alteración del punto de vista y la perspectiva, Andreas Gursky se destaca con sus imágenes a gran escala que presentan paisajes y escenas urbanas desde ángulos inusuales. Su obra “99 Cent” (1999) es un ejemplo paradigmático de cómo la repetición y la densidad de los productos en un supermercado pueden convertirse en una composición abstracta que desorienta al espectador. Según Peter Galassi, “Gursky transforma la banalidad de la vida cotidiana en un objeto de contemplación estética, desafiando las percepciones del espacio y la relación entre el individuo y la masa” <sup>3</sup>. Esta despersonalización del espacio cotidiano subraya las dinámicas del consumismo y la uniformidad en la cultura contemporánea.

La deshumanización en la fotografía también puede ser entendida como una respuesta a la saturación de imágenes en la cultura contemporánea. En una era donde las imágenes son omnipresentes y consumidas con una rapidez vertiginosa, los fo-

---

<sup>2</sup> Cotton, C. (2014). *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson.

---

<sup>3</sup> Galassi, P. (2001). *Gursky*. Museum of Modern Art.



Figura 1. Sánchez Montalbán, F. J. (2024). De la Serie *Extrañamiento cotidiano*.

tógrafos contemporáneos buscan estrategias para ralentizar y profundizar la experiencia visual. Esta intención puede observarse en el trabajo de artistas como Hiroshi Sugimoto, cuyas fotografías de paisajes y edificios son deliberadamente desenfocadas o tomadas con exposiciones largas, creando imágenes que parecen suspendidas en el tiempo. La deshumanización aquí no es una negación de la humanidad, sino una recontextualización que permite al espectador contemplar la esencia de la imagen más allá de su apariencia superficial <sup>4</sup>. Hiroshi Sugimoto, en su serie “Theaters” (1978-pre-

sente), captura la proyección de películas en teatros históricos con exposiciones largas, donde el tiempo se condensa en una única imagen luminosa. sino que también cuestiona la relación entre el tiempo y la imagen. Sobre la *Figura 1*, Francesca Amoretti sugiere que estas largas exposiciones y desenfoces no solo documentan el paso del tiempo, sino que crean una “meditación visual sobre la temporalidad y la memoria, invitando al espectador a una contemplación profunda sobre la naturaleza efímera de la experiencia visual”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Tucker, A. (2005). *The Substance of Light: Light and Emulsion in Photography*. Routledge.

<sup>5</sup> Amoretti, F. (2015). *Photography and Time: Imagining the Past, Understanding the Present*. Bloomsbury Academic.

La deshumanización del arte puede servir como un medio de resistencia cultural. Al desvincularse de la representación directa y emocional, el arte deshumanizado desafía las expectativas y los valores estéticos dominantes, abriendo espacio para nuevas formas de percepción y pensamiento. Esta idea es particularmente relevante en el contexto de la fotografía documental y de denuncia social. Fotógrafos como Allan Sekula y Martha Rosler utilizan la deshumanización no para distanciarse de la realidad social, sino para criticar las formas en que la representación visual puede perpetuar la opresión y la injusticia. En sus series fotográficas, emplean estrategias de fragmentación, yuxtaposición y collage para revelar las contradicciones y las desigualdades inherentes a las estructuras económicas y políticas contemporáneas<sup>6</sup>. Al hacerlo, transforman la fotografía en un instrumento de resistencia y reflexión crítica<sup>7</sup>. También el fotomontaje y la superposición de imágenes continúa siendo relevante en la práctica fotográfica contemporánea de Hannah Höch. Höch, una figura central del movimiento dadaísta, utilizó recortes de revistas y fotografías para crear composiciones surrealistas que desafiaban las convenciones visuales de su tiempo. Su obra “Cut with the Kitchen Knife”

---

6 Sekula, A. (1983). *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973-1983*. The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

7 Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*. MIT Press.

(1919) sigue siendo un ejemplo potente de cómo la fragmentación y la recombinación de imágenes pueden generar nuevas significaciones y provocar una reflexión crítica sobre el contexto sociopolítico. Tal como señala Dawn Ades, “el fotomontaje de Höch no solo critica la política y la cultura de Weimar, sino que también abre nuevas posibilidades para la interpretación visual y la disidencia”<sup>8</sup>.

Además, la deshumanización en la fotografía contemporánea puede ser vista como una respuesta al fetichismo de la imagen en la cultura capitalista. En su ensayo “El trabajo del arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1936), Walter Benjamin argumenta que la reproducción masiva de imágenes ha llevado a una pérdida de la “aura” de las obras de arte, convirtiéndolas en mercancías consumibles.

Los fotógrafos contemporáneos, conscientes de esta dinámica, a menudo emplean la deshumanización como una estrategia para recuperar el valor crítico y estético de la imagen fotográfica. Un ejemplo notable es el trabajo de Jeff Wall, cuyas fotografías construidas meticulosamente combinan elementos de la vida cotidiana con referencias a la historia del arte y la teoría crítica. Al crear imágenes que son a la vez familiares y extrañas, Wall invita al espectador a cuestionar las narrativas y los significados que se atribuyen a las imágenes en la

---

8 Ades, D. (2012). *Hannah Höch*. Whitechapel Gallery.

cultura de consumo<sup>9</sup>. En “A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)” (1993), Wall recrea una escena del famoso grabado japonés “Viaje por la costa de Ejiri en Tōkaidō” de Hokusai. Utilizando actores y una composición fotográfica precisa, Wall crea una imagen que parece a la vez familiar y extraña. Como observa Michael Fried, “Wall juega con la temporalidad y la referencia cultural, creando una obra que desafía las fronteras entre la fotografía y la pintura, el pasado y el presente”<sup>10</sup>. Esta técnica no solo altera la percepción del tiempo y el espacio, sino que también invita a una reflexión crítica sobre la naturaleza de la representación artística. Sophie Calle, con su proyecto “The Hotel” (1981), emplea una narrativa disruptiva que combina texto e imagen para generar extrañamiento. Calle trabajó como camarera en un hotel y documentó las pertenencias de los huéspedes a través de fotografías y descripciones detalladas. Esta combinación crea una tensión entre lo visible y lo narrado. Liz Kotz destaca que “Calle explora la intimidad y el voyeurismo, cuestionando los límites entre la privacidad y la intrusión, y obligando al espectador a reconsiderar su posición como observador”<sup>11</sup>. Esta técnica de narrativa fragmentada permite una ex-

ploración profunda de las dinámicas de poder y la ética de la observación.

La deshumanización del arte, según Ortega y Gasset, también implica una reevaluación de la relación entre el artista y el espectador. En lugar de buscar una conexión emocional inmediata, el arte deshumanizado requiere un compromiso intelectual y una interpretación activa por parte del espectador<sup>12</sup>. En la fotografía contemporánea, se manifiesta en la obra de Cindy Sherman, cuya serie “Untitled Film Stills” (1977-1980) se compone de autorretratos que desafían las nociones convencionales de identidad. Al asumir múltiples roles y personajes, Sherman desestabiliza la percepción del yo y el otro, obligando al espectador a reconsiderar sus propias construcciones de identidad y género. Como señala Judith Williamson, esta serie “construye y deconstruye simultáneamente los estereotipos femeninos, obligando al espectador a cuestionar la autenticidad y la construcción social de estas imágenes”<sup>13</sup>. La deshumanización aquí no es una negación de la humanidad, sino una estrategia para cuestionar y deconstruir las normas sociales y culturales que la configuran<sup>14</sup>.

---

9 Wall, J. (2007). *Selected Essays and Interviews*. The Museum of Modern Art.

10 Fried, M. (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Yale University Press.

11 Kotz, L. (2005). *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*. MIT Press.

---

12 Ortega y Gasset, J. (1925). *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente.

13 Williamson, J. (2004). *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. Marion Boyars Publishers.

14 Grundberg, A. (1990). *Crisis of the Real: Writings on Photography, 1974-1989*. Aperture.

Otro ejemplo significativo es la obra de Gregory Crewdson, especialmente su serie “Beneath the Roses” (2003-2008). Crewdson crea escenas que, aunque parecen tomadas de la vida cotidiana en suburbios estadounidenses, están minuciosamente escenificadas con la precisión de una producción cinematográfica. La iluminación dramática y la atención al detalle generan una atmósfera inquietante que transforma lo familiar en algo surreal.

Esta intervención en el entorno natural y urbano es otra estrategia utilizada para generar extrañamiento, como muestran sus instalaciones fotográficas a gran escala en espacios públicos, transforma fachadas de edificios y estructuras urbanas con retratos de gran formato. Según Alexander Nemerov, “la obra de Crewdson refleja una ansiedad latente en la vida suburbana, donde la perfección superficial oculta profundas inquietudes y conflictos”<sup>15</sup>. Este uso de la hiperrealidad y la teatralidad sirve para cuestionar la autenticidad de las representaciones cotidianas y destacar las tensiones subyacentes en la vida moderna.

En la *Figura 2*, Francisco Sánchez superpone imágenes de la figura humana con estructuras arquitectónicas, creando una conexión visual y emocional entre la acción y el espacio. Estos procesos no solo desafían las nociones de permanencia y transformación, sino que también destaca la relación

---

15 Nemerov, A. (2012). *Silent Dialogues: Diane Arbus & Howard Nemerov*. Fraenkel Gallery.



Figura 2. Sánchez Montalbán, F. J. (2024): De la Serie *Extrañamiento cotidiano*.

entre la memoria y el entorno construido. Como afirma Caroline Westbrook, “puede utilizarse el espacio público para contar historias invisibles,

desafiando al espectador a reconsiderar la historia y la identidad urbana”<sup>16</sup>. En este sentido, la deshumanización del arte, tal como lo plantea Ortega y Gasset, ofrece un marco teórico valioso para entender la fotografía contemporánea como una forma de resistencia cultural. A través de la manipulación del espacio, la narrativa, la perspectiva, el tiempo y la memoria, los fotógrafos contemporáneos utilizan la deshumanización no sólo para distanciarse de la realidad superficial, sino también para invitar a una reflexión crítica sobre las estructuras sociales, políticas y económicas que subyacen a las imágenes. En un mundo saturado de imágenes, la deshumanización se convierte en una herramienta crucial para recuperar el valor crítico y estético de la fotografía, transformándola en un medio potente para la resistencia y la renovación cultural, donde la fotografía se consolida como una herramienta poderosa para desestabilizar lo familiar y fomentar una comprensión más profunda y crítica del mundo visual que nos rodea.

### **Entre la Realidad y la Ficción: técnicas específicas fotográficas para generar extrañamiento**

El extrañamiento en la fotografía contemporánea se ha consolidado como una técnica poderosa para desafiar las percepciones y expectativas del es-

pectador, obligándolo a reconsiderar su comprensión del mundo visual. En la práctica fotográfica, el extrañamiento se puede emplear de diversas maneras para crear imágenes que desafían la percepción habitual y fomentan una reflexión crítica sobre la realidad. Esta técnica, que tiene sus raíces en la teoría literaria y el arte, se traduce en la fotografía a través de varias estrategias, cada una con el potencial de subvertir las expectativas del espectador y provocar una experiencia estética única. El extrañamiento, o “ostranenie”, según lo formulado por Viktor Shklovsky, se centra en hacer que lo familiar parezca extraño para renovar la percepción del espectador. En fotografía, esta técnica se traduce en estrategias visuales que descontextualizan o alteran elementos cotidianos. se configura como una estrategia narrativa de gran relevancia, no solo desde un punto de vista estético, sino también crítico y reflexivo. Este mecanismo, que busca distorsionar y reconfigurar nuestra percepción habitual de la realidad, se convierte en un potente medio para estimular la reflexión y el cuestionamiento del mundo que nos rodea.

La teoría del extrañamiento, originalmente formulada por Viktor Shklovsky en el contexto de la literatura, ha sido adaptada y aplicada a la fotografía contemporánea. En su ensayo seminal “Art as Technique” (1917), Shklovsky argumenta que el propósito del arte es hacer que lo familiar parezca extraño, una idea que ha sido fundamental para comprender las prácticas fotográficas actua-

---

<sup>16</sup> Westbrook, C. (2016). *Street Art World*. Bloomsbury Publishing.

les. Según Shklovsky, “el arte existe para que uno pueda recuperar la sensación de la vida”<sup>17</sup>. Esta perspectiva teórica ha sido adoptada por numerosos estudiosos de la fotografía que exploran cómo las imágenes pueden desviar nuestra percepción habitual y revelar nuevas dimensiones de la realidad. En este sentido, el trabajo de Rosalind Krauss en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985) es fundamental. Krauss examina cómo las prácticas vanguardistas, incluyendo la fotografía, utilizan el extrañamiento para desafiar las convenciones artísticas y culturales. Ella argumenta que “la vanguardia se define por su capacidad de subvertir la percepción convencional y provocar una reevaluación crítica de la realidad”<sup>18</sup>. Esta subversión se logra mediante la alteración del punto de vista, la creación de contextos inesperados y la manipulación de la perspectiva y la escala.

Una técnica fundamental es la manipulación del espacio y la escala. Cambiar la escala o la perspectiva de un objeto común puede hacer que este parezca extraño, revelando aspectos ocultos o inusuales de su forma y función. Al cambiar la escala de los objetos, los fotógrafos pueden descontextualizarlos y presentarlos de manera que resalten

aspectos inesperados de su forma y función. Esta técnica no solo revela la plasticidad de la percepción visual, sino que también invita a reconsiderar las relaciones de poder y significación que subyacen a la representación visual. La manipulación de la perspectiva y la escala es una estrategia crucial en la fotografía de extrañamiento.

Asimismo, el estudio de Philip Gfelter en *Photography After Frank* (2009) analiza cómo la manipulación de la escala en la obra de fotógrafos como Andreas Gursky y Jeff Wall contribuye a una percepción alterada de la realidad. Gfelter señala que “la monumentalidad y el detalle minucioso en las fotografías de Gursky y Wall no solo capturan la atención del espectador, sino que también invitan a una contemplación prolongada y crítica de las escenas representadas”<sup>19</sup>.

Fotógrafos como Thomas Demand utilizan maquetas y reconstrucciones en su trabajo para alterar la percepción del tamaño y la escala. Demand recrea escenas de la vida cotidiana o eventos históricos a partir de papel y cartón, fotografiando estas maquetas de manera que parecen reales a primera vista. Sin embargo, al observar más detenidamente, el espectador se da cuenta de la artificialidad de las escenas, lo que crea una disonancia cognitiva y una sensación de extrañeza. En obras como “Bathroom” (1997), Demand reconstruye un baño de

---

17 Shklovsky, V. (1917). *Art as Technique*. In *Theory of Prose*. Dalkey Archive Press.

18 Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. MIT Press.

---

19 Gfelter, P. (2009). *Photography After Frank*. Aperture.



Figura 3. Sánchez Montalbán, F. J. (2021): De la Serie *Prodigio de la levitación*.

apariencia común, pero su artificialidad meticulosa provoca una reflexión sobre la naturaleza de la representación y la memoria<sup>20</sup>.

Gregory Crewdson, conocido por sus fotografías escenificadas de suburbios estadounidenses, utiliza sets de filmación y una iluminación cinematográfica para crear imágenes inquietantes que transforman lo mundano en lo surreal. Su serie “Beneath the Roses” (2003-2008) ejemplifica cómo la hiperrealidad y la atmósfera ominosa pue-

den inducir una sensación de extrañeza y desconcierto en el espectador. También Andreas Gursky, en su serie *99 Cent II Diptychon* (2001), manipula la escala y la perspectiva para crear una visión monumental de un supermercado. Esta imagen, que presenta filas interminables de productos bajo una luz uniforme y sin sombras, transforma la banalidad de la compra diaria en una experiencia casi sublime. Como observa Charlotte Cotton en *The Photograph as Contemporary Art* (2004), “la manipulación de la escala en la obra de Gursky no solo resalta la vastedad del consumo moderno, sino que también subraya la homogeneización de

<sup>20</sup> Baker, G. (2007). *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*. MIT Press.

la cultura global”<sup>21</sup>. En la *Figura 3*, comprobamos cómo al colocar objetos o sujetos familiares en escenarios inusuales, los fotógrafos pueden desestabilizar las interpretaciones convencionales y abrir nuevas vías para la interpretación y el significado, provocando una sensación de desconcierto y obliga al espectador a reevaluar la lógica interna de la imagen.

La creación de contextos inesperados, por su parte, es una herramienta poderosa para cuestionar las normas y expectativas culturales que ha sido objeto de numerosos estudios que examinan cómo esta técnica puede generar extrañamiento y provocar una reflexión crítica. En su artículo “Surrealism and Photography: The Creative Forces of the Unconscious” (2009), Dawn Ades explora cómo los surrealistas utilizaron la fotografía para crear imágenes que desafían la lógica y la coherencia. Ades sostiene que “al colocar objetos y sujetos en contextos insólitos, los surrealistas lograron desestabilizar la percepción del espectador y abrir un espacio para la imaginación y la introspección”<sup>22</sup>. Del mismo modo, el trabajo de Ute Eskildsen en *The Collections of the Museum Folkwang* (2006) analiza cómo los fotógrafos contemporáneos continúan esta tradición surrealista mediante la crea-

ción de contextos inesperados. Eskildsen observa que “estas prácticas fotográficas no solo buscan sorprender al espectador, sino también cuestionar las estructuras de poder y las normas sociales que definen nuestra realidad cotidiana”<sup>23</sup>.

La descontextualización también juega un papel crucial en la obra de fotógrafos como Jeff Wall, quien combina elementos de fotografía documental con escenarios cuidadosamente contruidos. Como vimos, en “A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)” (1993), Wall recrea una escena del grabado japonés utilizando actores y una composición fotográfica precisa, generando una superposición temporal y cultural que desafía las expectativas visuales del espectador. Otra obra emblemática que ilustra esta estrategia es la serie *Streetscapes* de Thomas Struth. Struth emplea ángulos y puntos de vista no convencionales para capturar paisajes urbanos, creando una sensación de desorientación y extrañeza. Como señala Jonathan Crary en *Techniques of the Observer* (1990), “el acto de ver se convierte en un proceso activo y crítico, donde el espectador es obligado a cuestionar su relación con el espacio urbano”<sup>24</sup>. Esta alteración del punto de vista no solo transforma la percepción visual, sino que también incita una reflexión sobre el entorno construido y nuestra interacción con él.

---

21 Cotton, C. (2004). *The Photograph as Contemporary Art*. Thames & Hudson.

22 Ades, D. (2009). *Surrealism and Photography: The Creative Forces of the Unconscious*. Thames & Hudson.

---

23 Eskildsen, U. (2006). *The Collections of the Museum Folkwang*. Steidl.

24 Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer*. MIT Press.



Figura 4. Sánchez Montalbán, F. J. (2024): De la Serie *Extrañamiento cotidiano*.

En la *Figura 4*, se comprueba fácilmente cómo muchas imágenes, vistas y concebidas bajo las premisas de la poetización de lo cotidiano, suponen, en palabras de su autor, “un pasaporte a la iconografía emocional y un viaje a la sensibilidad

de la poesía”. Como recogía Geoff Dyer en *The Ongoing Moment* (2005) “al presentar lo común de manera extraordinaria, estos fotógrafos nos invitan a reconsiderar nuestra relación con el entorno cotidiano y a apreciar la belleza en lo aparen-

temente banal”<sup>25</sup>. La poetización de lo cotidiano es una técnica que extrae la belleza de objetos y escenas comunes, transformándolos en algo digno de atención y reflexión. Es una técnica que transforma la experiencia ordinaria en algo extraordinario. Al enfocar la atención en detalles aparentemente triviales, los fotógrafos pueden revelar la belleza y la complejidad de la vida cotidiana, subvirtiendo la tendencia a trivializar o ignorar estos elementos. Esta estrategia no solo enriquece la experiencia estética del espectador, sino que también fomenta una mayor apreciación y comprensión de la realidad cotidiana. La transformación de lo cotidiano en poesía visual es una estrategia que ha sido ampliamente estudiada en la fotografía contemporánea. En su ensayo “The Everyday and the Mundane in Contemporary Photography” (2013), Charlotte Cotton explora cómo los fotógrafos extraen belleza y significado de objetos y escenas ordinarias. Cotton argumenta que “al enfocarse en lo cotidiano, los fotógrafos revelan la riqueza y complejidad de la vida diaria, desafiando nuestra tendencia a pasar por alto lo familiar”<sup>26</sup>.

Además, el trabajo de Geoff Dyer en *The Ongoing Moment* (2005) destaca cómo fotógrafos como Stephen Shore utilizan esta estrategia para capturar la esencia poética de lo ordinario. Este enfo-

que se puede ver en el trabajo de fotógrafos como William Eggleston, quien es conocido por su capacidad para capturar la belleza y la importancia de lo ordinario. Eggleston trabaja con el color y la composición para resaltar aspectos de la vida cotidiana que suelen pasarse por alto. En su serie “Los Álamos” (1965-1974), Eggleston fotografía paisajes suburbanos y objetos triviales, como una bombilla o un carrito de supermercado, de manera que estos se vuelven poéticos y profundamente evocadores.

La atención meticulosa a la luz, el color y la composición transforma estos elementos comunes en imágenes cargadas de significado y emoción<sup>27</sup>. Así mismo, el trabajo de Wolfgang Tillmans es un ejemplo destacado de esta estrategia. En sus series de fotografías de objetos cotidianos, como en *Freischwimmer* (2003), Tillmans revela la poesía inherente en lo ordinario. Al centrar su atención en detalles aparentemente insignificantes, Tillmans transforma lo común en algo extraordinario, invitando al espectador a apreciar la belleza en lo cotidiano. Como señala Geoff Dyer en *The Ongoing Moment* (2005), “Tillmans nos enseña a ver el mundo con nuevos ojos, revelando la magia oculta en la vida diaria”.

El uso de la narrativa disruptiva es otra estrategia para generar extrañamiento. Sophie Calle, en

---

25 Dyer, G. (2005). *The Ongoing Moment*. Pantheon Books.

26 Cotton, C. (2013). *The Everyday and the Mundane in Contemporary Photography*. Aperture.

---

27 Gronert, S. (2011). *Eggleston's Camera: William Eggleston and the Presentness of Photography*. Steidl.

su proyecto “The Hotel” (1981), combina texto e imagen para documentar su trabajo como camare-  
ra en un hotel veneciano, explorando las historias  
íntimas de los huéspedes a través de sus perte-  
nencias. Este acto de invasión y documentación  
transforma lo cotidiano en algo profundamente  
inquietante, invitando al espectador a reflexionar  
sobre los límites de la privacidad y la ética del  
voyeurismo. Al presentar fotografías de objetos  
aparentemente insignificantes junto con descrip-  
ciones detalladas, Calle crea una tensión entre lo  
visible y lo narrado, desafiando la linealidad y la  
objetividad documental.

La alteración del punto de vista no solo distorsio-  
na la percepción visual, sino que también invita a  
reconsiderar las construcciones espaciales y socia-  
les que informan nuestra comprensión del mundo.  
La alteración del punto de vista en la fotografía  
implica la distorsión deliberada de la realidad para  
desafiar la percepción convencional del especta-  
dor. Al manipular la escala, los fotógrafos pueden  
revelar la arbitrariedad de estas construcciones y  
subvertir las jerarquías visuales que las sustentan.

Un claro ejemplo de esto es la obra de la fotógrafa  
española Cristina García Rodero, quien, en su se-  
rie “España Oculta”, utiliza la perspectiva para re-  
velar aspectos insólitos de la cultura española. Sus  
fotografías emplean ángulos inusuales y composi-  
ciones sorprendentes para desafiar la visión con-  
vencional del espectador. Esta alteración no solo

desorienta, sino que también enriquece la expe-  
riencia visual, permitiendo una exploración más  
profunda y matizada de los temas representados.  
Los fotógrafos contemporáneos como Andreas  
Gursky y Gregory Crewdson son conocidos por  
sus composiciones que alteran el punto de vista de  
manera significativa. Gursky, por ejemplo, utiliza  
la fotografía digital para crear imágenes de gran  
formato que combinan múltiples perspectivas en  
una sola composición, generando una sensación  
de monumentalidad que desafía la percepción  
habitual. En obras como “99 Cent II Diptychon”  
(2001), presenta una vista de un supermercado  
que revela una composición artificialmente exten-  
dida y repetitiva, desafiando la comprensión tradi-  
cional del espacio y la escala<sup>28</sup>.

El uso del montaje y la superposición de imágenes  
es otra técnica poderosa para crear extrañamiento.  
La fotógrafa británica Hannah Höch, pionera del  
fotomontaje dadaísta, utilizó recortes de revistas  
y fotografías para crear composiciones surrealis-  
tas que desafiaban las convenciones visuales de  
su tiempo. Su obra “Cut with the Kitchen Knife”  
(1919) ejemplifica cómo la fragmentación y la re-  
combinación de imágenes pueden generar nuevas  
significaciones y provocar una reflexión crítica  
sobre el contexto sociopolítico .

---

28 Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. SAGE Publications.

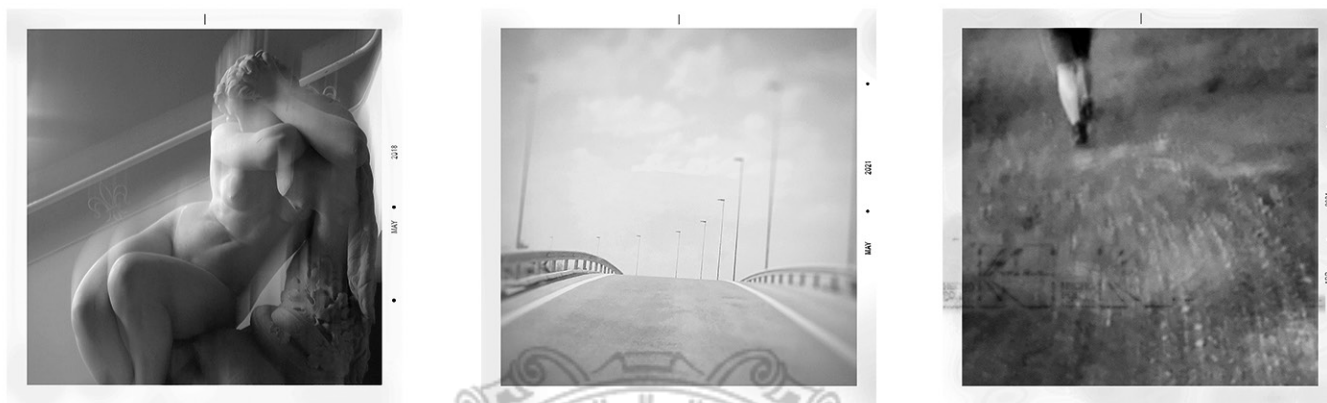


Figura 5. Sánchez Montalbán, F. J. (2021): De la Serie *Semitarius*.

En el tríptico de la *Figura 5*, resulta clarificador como ejemplo de juego con la temporalidad y la memoria en fotografía, cuestionando la relación entre el tiempo y la imagen, invitando al espectador a una contemplación profunda sobre la naturaleza efímera de la experiencia visual.

En la era digital, la manipulación de la imagen mediante software de edición ha ampliado las posibilidades del extrañamiento. Artistas como Thomas Ruff utilizan la postproducción digital para alterar y distorsionar fotografías, creando imágenes que desafían la percepción y la realidad. En su serie “Substrat” (2001-2002), Ruff transforma imágenes de internet en abstracciones digitales, explorando los límites de la representación y la materialidad de la fotografía en el contexto digital.

Por último, el juego con la temporalidad y la memoria es otra técnica clave. La obra de Hiroshi Sugimoto, en particular su serie “Theaters” (1978-presente), captura la proyección de películas en teatros históricos con exposiciones largas, donde el tiempo se condensa en una única imagen luminosa.

Esta técnica no solo documenta el paso del tiempo, sino que también cuestiona la relación entre el tiempo y la imagen, invitando al espectador a una contemplación profunda sobre la naturaleza efímera de la experiencia visual. Crea una sensación de irrealidad y atemporalidad, sino que también nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la experiencia cinematográfica y el paso del tiempo. El análisis de estudios y artículos académicos

revela la profundidad de las estrategias de extrañamiento en la fotografía contemporánea. Estas prácticas no solo tienen un impacto estético, sino que también fomentan una reflexión crítica sobre la realidad, cuestionando nuestras percepciones y suposiciones habituales. El impacto de estas estrategias de extrañamiento

to en la percepción del espectador es multifacético. En primer lugar, estas técnicas fomentan una mirada más atenta y reflexiva hacia las imágenes fotográficas. Al desafiar las expectativas y alterar la percepción habitual, los fotógrafos invitan al espectador a involucrarse de manera más activa y crítica con la obra. En segundo lugar, estas estrategias pueden provocar una reevaluación de las normas y convenciones sociales. Esta capacidad de la fotografía para subvertir y desafiar las normas establecidas es crucial para su papel como medio de crítica social y cultural.

Podemos aseverar que el extrañamiento actúa como una herramienta para la empatía y la comprensión. Al transformar lo ordinario en extraordinario, los fotógrafos nos invitan a ver el mundo desde una perspectiva diferente, fomentando una mayor apreciación de la diversidad y la complejidad de la experiencia humana. Esta capacidad de la fotografía para ampliar nuestra comprensión del mundo y sus múltiples realidades es fundamental para su impacto duradero en la percepción de nosotros como espectadores.

## **Sánchez Montalbán: Fotografías que Interrogan la Realidad**

El proyecto *Historias de lo sonoro y lo visible* de Francisco José Sánchez Montalbán se presenta como una obra que reconfigura la relación entre lo visual y lo sonoro, fusionando estas dimensiones para generar una experiencia inmersiva que trasciende la percepción tradicional de la fotografía. En un momento donde las imágenes son consumidas con voracidad y el sonido suele relegarse a un segundo plano, este trabajo emerge como una resistencia a la banalización sensorial. A través de su capacidad para integrar atmósferas, narrativas híbridas y referencias simbólicas, Sánchez Montalbán transforma la fotografía en un vehículo de evocación y reflexión que dialoga directamente con la noción de extrañamiento.

Este extrañamiento fotográfico, como estrategia estética y conceptual, ha sido una de las herramientas más poderosas para desafiar las percepciones del espectador, fomentando una reflexión crítica sobre la realidad visual. En la práctica contemporánea, esta técnica busca hacer que lo cotidiano parezca nuevo, desconcertante y profundamente evocador. Francisco José Sánchez Montalbán, con su obra que combina lo visual y lo sonoro, se posiciona como un fotógrafo que lleva esta estrategia a sus límites más interesantes, fusionando disciplinas y explorando las intersecciones entre imagen, música y espa-

cio. Su trabajo no solo rompe con las narrativas convencionales, sino que también reconfigura cómo percibimos y sentimos el arte fotográfico, estableciendo un diálogo entre lo tangible y lo intangible. La noción de extrañamiento subraya la capacidad del arte para desautomatizar la percepción, obligándonos a experimentar lo familiar como si fuera completamente nuevo. En este sentido, Sánchez Montalbán convierte la cámara en una herramienta de investigación que devela nuevas capas de significado en la interacción entre la imagen y el sonido. Su proyecto es un ejemplo paradigmático de cómo la fotografía puede crear un espacio donde lo visual y lo sonoro convergen para generar una narrativa sensorial híbrida. Este proyecto utiliza la música como un medio narrativo que atraviesa lo visible, invitando al espectador a escuchar lo que está viendo. Aquí, la fotografía no es solo un registro, sino una plataforma donde el espacio y la atmósfera son activados por una experiencia multisensorial.

La propuesta del artista parte de la intersección entre lo tangible y lo intangible, un terreno donde la fotografía deja de ser únicamente representación visual para convertirse en una herramienta que explora lo sensorial. Inspirado por ideas proustianas sobre la percepción, Sánchez Montalbán reformula el acto de mirar, invitándonos a contemplar lo familiar desde una perspectiva renovada. Aquí radica una conexión esencial con la técnica del extrañamiento planteada por Viktor

Shklovsky, quien consideraba que el arte tiene la capacidad de desautomatizar nuestra percepción<sup>29</sup>. Este proyecto, que vincula la fotografía con el ámbito musical, se alinea con esta premisa al alentar una experiencia que involucra múltiples sentidos.

En el corazón de su proyecto se encuentra la exploración de la música como tema, contexto y metáfora. Fotografiar la música no se limita a registrar conciertos o eventos, sino que implica capturar su atmósfera, su resonancia y su impacto en los espacios y las personas que los habitan. La cámara se convierte en una herramienta de investigación que, al igual que en las obras de Hiroshi Sugimoto, utiliza la exposición prolongada para condensar el tiempo y crear imágenes que parecen suspendidas en un limbo entre lo efímero y lo eterno<sup>30</sup>. En este sentido, el trabajo de Sánchez Montalbán resuena con las ideas de Rosalind Krauss sobre la fotografía como una práctica que desafía las convenciones culturales y perceptuales<sup>31</sup>.

---

29 Shklovsky, Viktor. *Art as Technique*. In *Theory of Prose*, translated by Benjamin Sher, 1-14. Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1990.

30 Sugimoto, Hiroshi. *Theaters*. New York: Aperture Foundation, 1978.

31 Krauss, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.

Uno de los aspectos más interesantes de *Historias de lo sonoro y lo visible* es su enfoque en los espacios donde se desarrolla la música. Sánchez Montalbán elige cuidadosamente escenarios patrimoniales, calles, plazas y parques, donde las interacciones entre los intérpretes, los espectadores y el entorno generan una dinámica que trasciende lo convencional. Estos lugares, a menudo utilizados de forma cotidiana, se transforman en escenarios excepcionales donde lo previsible cede ante lo inesperado, lo permite a Sánchez Montalbán crear una conexión entre el entorno y la experiencia estética. Este enfoque transforma lugares comunes en escenarios de interacción y resignificación, donde el flujo urbano se detiene para dar paso a la contemplación. Este fenómeno conecta directamente con la idea de poetizar lo cotidiano, una técnica que busca revelar la riqueza y la complejidad de lo ordinario. Como señala Charlotte Cotton en *The Photograph as Contemporary Art*, los fotógrafos que adoptan esta estrategia “transforman lo mundano en algo extraordinario<sup>32</sup>, invitando al espectador a reconsiderar su relación con el entorno cotidiano”.

La alteración de sistemas de representación visual es otra técnica clave en este proyecto, y la idea de alteración del punto de vista, técnica clave en la creación de extrañamiento, está pre-

sente de manera fundamental en su obra. Sánchez Montalbán utiliza ángulos poco convencionales, composiciones desorientadoras y juegos con la escala para provocar una sensación de extrañeza en el espectador. Estas estrategias no solo desafían la percepción tradicional, sino que también abren nuevas posibilidades narrativas. Estas técnicas amplifican el impacto emocional de las imágenes, ofreciendo una visión donde el tiempo, la memoria y la atmósfera se entrelazan para desafiar nuestras percepciones habituales. Inspirado por la noción proustiana de mirar con nuevos ojos, Sánchez Montalbán crea fotografías que parecen habitar un umbral entre lo real y lo imaginario, estableciendo un diálogo entre lo concreto y lo intangible. Al igual que Marcel Proust destacó el poder del descubrimiento en la reinterpretación de lo familiar, Sánchez Montalbán nos invita a reconsiderar la música, la ciudad y las interacciones humanas desde perspectivas renovadas.

Esta técnica conecta su trabajo con una larga tradición de fotógrafos que han utilizado la perspectiva como una herramienta para cuestionar la relación entre el espectador y la imagen. En la misma línea que Andreas Gursky o Gregory Crewdson, Sánchez Montalbán reconfigura lo mundano para revelar su potencial simbólico y crítico. En anteriores trabajos, como “Jardines de Al-Ándalus”, el uso del quimigrama y la estenopéica genera una interacción entre los elemen-

---

32 Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames & Hudson, 2004.

tos contruidos y naturales, mientras que la superposición de imágenes crea una atmósfera que oscila entre lo onírico y lo documental. La descontextualización de elementos cotidianos y su inserción en contextos inesperados es otra estrategia que Sánchez Montalbán utiliza para generar extrañamiento. Este enfoque, que encuentra ecos en el surrealismo fotográfico de artistas como Hannah Höch y Jeff Wall, desafía al espectador a reconsiderar las relaciones entre objeto, espacio y significado. Por ejemplo, en la serie “Prodigio de la Levedad”, las imágenes presentan estructuras arquitectónicas que interactúan con figuras humanas de maneras inesperadas, sugiriendo narrativas abiertas y provocadoras. Estas fotografías no solo documentan una interacción visual, sino que también invitan a una interpretación que va más allá de lo inmediato, estableciendo conexiones simbólicas que enriquecen la experiencia del espectador.

Otra dimensión recurrente de su obra es la manipulación de la escala y la temporalidad; las largas exposiciones, que condensan el tiempo en una única imagen, conectan su trabajo con artistas como Hiroshi Sugimoto, cuyas series “Theaters” transforman la experiencia cinematográfica en una meditación sobre la memoria y el paso del tiempo. De manera similar, Sánchez Montalbán utiliza estos procesos para capturar la atmósfera efímera de la realidad, creando imágenes que evocan tanto la acción como el vacío dejado

por ella. Estas fotografías no son meras representaciones, sino espacios de reflexión donde la fugacidad de la música encuentra un contrapunto visual en la permanencia de la imagen.

En el caso de *Historias de lo sonoro y lo visible*, el componente sonoro amplifica su impacto sensorial. Sánchez Montalbán no busca ilustrar la música, sino evocar su esencia a través de la fotografía. Esto se logra mediante recursos como el desenfoque y las composiciones dinámicas, que sugieren movimiento, ritmo y temporalidad. Este enfoque recuerda las ideas de Susan Sontag en *Sobre la fotografía*, donde la autora subraya que las imágenes no son meros reflejos de la realidad, sino construcciones que pueden alterar nuestra comprensión del mundo<sup>33</sup>. Al integrar lo visual y lo sonoro, Sánchez Montalbán crea un diálogo entre ambos medios que enriquece la experiencia del espectador, permitiéndole no solo ver las imágenes, sino también “escucharlas”. Además, esta exploración cuestiona las jerarquías de representación y consumo cultural en el contexto contemporáneo. Sus fotografías nos obligan a reconsiderar cómo las experiencias sensoriales pueden ser una forma de resistencia frente a la homogenización de la cultura visual. Este enfoque conecta su trabajo con pensadores como Walter Benjamin, quien en “La obra de arte en

---

33 Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

la era de su reproductibilidad técnica” destacó la capacidad del arte para transformar las estructuras de percepción y abrir nuevas posibilidades de entendimiento.

Las imágenes de Sánchez Montalbán son también un testimonio de su proceso creativo, que abarca más de dos décadas y atraviesa diferentes intereses conceptuales y técnicos. A pesar de esta diversidad, su obra mantiene una coherencia que se basa en la búsqueda constante de interacciones significativas entre lo visual y lo sonoro. Esta continuidad refleja su compromiso con la exploración de lo sensorial y lo simbólico, estableciendo una conexión entre el arte fotográfico y las experiencias humanas más profundas. Este enfoque interdisciplinario resuena con las teorías de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica y la pérdida del aura en el arte<sup>34</sup>. En un mundo saturado de imágenes, el trabajo de Sánchez Montalbán nos recuerda el poder de la fotografía para recuperar la capacidad de asombro.

Este enfoque interdisciplinario amplía las posibilidades narrativas de la fotografía, permitiendo que las imágenes trasciendan su carácter estático para convertirse en portadoras de significado multisensorial. Como señala Charlotte Cotton, la fotografía contemporánea tiene la capacidad de “activar múltiples niveles de interpretación,

---

34 Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Schocken Books, 1969.

transformando al espectador de un observador pasivo a un participante crítico”. Así, la narrativa disruptiva es otra característica central de este proyecto. Al igual que Sophie Calle en su serie *The Hotel*<sup>35</sup>, Sánchez Montalbán utiliza la fragmentación y la subjetividad para construir historias visuales que invitan al espectador a llenar los vacíos narrativos. En lugar de ofrecer una representación lineal de los eventos musicales, sus fotografías capturan momentos específicos, casi efímeros, que revelan aspectos esenciales de la interacción entre la música y el entorno. Estas imágenes no solo documentan, sino que también proponen una reflexión sobre cómo lo sonoro y lo visual se entrelazan para formar un discurso común. De hecho, la capacidad de *Historias de lo sonoro y lo visible* para desestabilizar y renovar nuestra relación con lo visual y lo sonoro lo convierte en un ejemplo destacado de extrañamiento fotográfico. Al transformar lo familiar en algo desconcertante, Sánchez Montalbán no solo amplía los límites de la fotografía como medio, sino que también nos invita a reconsiderar nuestras suposiciones sobre la realidad. En este sentido, su obra se alinea con las ideas de John Berger en *Ways of Seeing*, donde se subraya la importancia de mirar el mundo desde perspectivas alternativas<sup>36</sup>.

---

35 Calle, Sophie. *The Hotel*. London: Thames & Hudson, 1981.

36 Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.

En última instancia, el trabajo de Sánchez Montalbán ejemplifica cómo el extrañamiento fotográfico puede ser una herramienta no solo estética, sino también política y cultural. *Anomalia* es más que un proyecto fotográfico; es una invitación a explorar las complejidades de la percepción humana. Al transformar lo ordinario en extraordinario, sus imágenes nos invitan a reconsiderar nuestra relación con el entorno y con las experiencias cotidianas. El autor crea un espacio donde el espectador puede redescubrir el mundo, encontrar significado en lo aparentemente banal y experimentar la magia de lo sensorial.

Este enfoque no solo enriquece nuestra experiencia estética, sino que también amplía nuestra comprensión del arte como una herramienta de transformación cultural. En una era marcada por la saturación visual, donde la familiaridad puede convertirse en un velo que oculta el potencial crítico del arte, su obra nos recuerda el poder de mirar con nuevos ojos, de escuchar lo invisible y de descubrir lo extraordinario en lo aparentemente banal. Esta capacidad para renovar nuestra percepción no solo enriquece nuestra experiencia estética, sino que también amplía nuestra comprensión del mundo, subrayando la importancia del arte como un medio de resistencia y transformación cultural.

Sánchez Montalbán no solo crea fotografías; construye experiencias que nos desafían a re-

imaginar la realidad. Su obra, al integrar lo visual y lo sonoro, trasciende los límites de la representación tradicional, abriendo un espacio donde la percepción se convierte en un acto de descubrimiento y renovación. Esta capacidad para transformar nuestra relación con el mundo visual y sonoro posiciona su trabajo como una contribución significativa al campo de la fotografía contemporánea, invitándonos a explorar no solo lo que vemos, sino también lo que sentimos, recordamos y soñamos. En un momento donde la inmediatez y la superficialidad parecen dominar, *Anomalia* nos recuerda la importancia de detenernos, escuchar y mirar con nuevos ojos.

*Rafael Peralbo Cano*  
*Comisario de la Exposición*





## *FOTOGRAFÍAS*



























