

La **sangre** es más espesa que el **agua**

Práctica artística en torno al álbum fotográfico y el espacio familiar



Presentado por: Carmen Gimeno Casas
Tutorizado por: Sara Vilar García

TFM/Tipología 4
Valencia, junio de 2020

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi padres, por ayudarme, apoyarme y tolerar que les llenase la casa de “trastos de bellas artes” durante el grado y el máster. Gracias a mi abuela, por rebuscar en álbumes, contarme las historias que hay detrás de las fotografías y prestarme su máquina de coser. Gracias a Ramón, primer oyente, primer espectador y ayudante de montaje. Gracias a mis compañeros del máster por ser referentes, inspiración y una inagotable fuente de aprendizaje. Especial mención a Elena Llamas, Sara Gurrea, Ana Monzó y Saray Sánchez, por todas las horas que han invertido ayudándome (y aguantándome). Por último, gracias a mi tutora, Sara Vilar García, por aceptarme como tutoranda, convencerme de que me apuntara a la asignatura de *Instalaciones* y por haberme acompañado y guiado.

RESUMEN

La familia ha sido un eje vertebrador en la sociedad, considerada una estructura básica. En la actualidad, su papel está cambiando y su función y estabilidad cuestionando. A pesar de ello, la familia continúa ejerciendo un papel fundamental en los individuos. A partir del álbum fotográfico familiar y del hogar como puntos de referencia y campos de estudio, se trabajará la influencia de la familia desde un marco teórico y práctico.

La práctica artística, junto a la investigación teórica, nos dotarán de las herramientas necesarias para realizar un estudio sobre la identidad, la memoria, el conflicto, y el refugio en las relaciones familiares.

Palabras Clave

Familia; imagen; fotografía; espacio; hogar; interdisciplinariedad

RESUM

La família ha sigut i continua sent un eix principal a la societat, considerada una estructura bàsica. En la actualitat, el seu propòsit està canviant i la seua funció i estabilitat qüestionant. Tanmateix, la família continua exercint un paper fonamental en el individu. A partir de l'àlbum fotogràfic familiar i la llar com a punt de referència y camps d'estudi, es treballa la influència de la família des d'un marc teòric i pràctic.

La pràctica artística, junt a la investigació teòrica, ens dotarà de les ferramentes necessàries per a realitzar un estudi al voltant de la identitat, de la memòria, del conflicte i del refugi en les relacions familiars.

PARAULES CLAU

Família; imatge; fotografia; espai; llar; interdisciplinarietat

ABSTRACT

Family has been the main axis in society, considered to be a basic structure of it. Nowadays, its role is changing and its function and stability are being questioned. In spite of that, family continues marking a fundamental role on individuals. Taking the photographic family album and the concept of home as reference points and field of study, the influence of the family has been researched from a theoretical and practical framework.

Artistic practice, together with theoretical research, will provide the necessary tools to conduct a study about identity, memory, conflict and refuge on family relationships.

KEY WORDS

Family; image; photography; space; home; interdisciplinarity

I. INTRODUCCIÓN	6
II. BREVE ACERCAMIENTO TEÓRICO	10
2.1. La familia	11
2.2. La autobiografía	15
III. DESARROLLO TEÓRICO Y PRÁCTICO	19
3.1. La imagen familiar	20
3.1.1. El álbum fotográfico familiar	21
3.1.2. Recuerdos y memoria	28
3.1.3 Práctica artística. Fotografía y tiempo	34
3.1.3.1. Referentes. Cómo trabajar y hablar de fotografía	36
3.1.3.2. Dibujos a tinta	41
3.1.3.3. Reversos fotográficos	45
3.1.3.4. Conservar la fotografía	51
3.1.4. Dos trabajos de inflexión	55
1.4.2. <i>La familia se lleva puesta</i>	56
1.4.3. <i>Re-visión. Otra lectura del álbum fotográfico</i>	60
3.2. El espacio familiar	66
3.2.1. Habitar el hogar	67
3.2.2. El conflicto	73
3.2.3. Práctica artística. Dualidad y duelo	78
3.2.3.1. Referentes. Cómo trabajar alrededor de la casa familiar	78
3.2.3.2. <i>Hogar</i>	82
3.2.3.3. <i>Cadena</i>	91
3.2.3.4. <i>Intrusa</i>	95
IV. CONCLUSIONES	113
V. BIBLIOGRAFÍA	116
VI. ÍNDICE DE IMÁGENES	123

I.

INTRODUCCIÓN

Para dar inicio al trabajo aquí presentado, nos gustaría hablar y presentar en primer lugar el libro que dió origen y sentó las bases del proyecto: titulado *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, este libro recoge los textos expuestos en 2012 en el proyecto cultural *Visiona*, en Huesca. Las ponencias recopiladas son un conjunto de reflexiones alrededor del álbum y la fotografía familiar. Una lectura que fue totalmente azarosa teniendo en cuenta que en el momento de su adquisición y lectura, mis intereses poco tenían que ver con reflexiones sobre la fotografía familiar. Recuerdo que me llamó mucho la atención la portada del libro y fue esta la razón por la cual la publicación acabase en mi estantería.

Sea como fuese, las páginas de este libro fueron las que marcaron la temática e investigación del presente proyecto. Su lectura asentó las primeras ideas: familia, fotografía y memoria. A partir de este punto inicial, la búsqueda de nuevos autores y referentes asentarán definitivamente los pilares conceptuales del proyecto y, a las anteriores ideas, se les sumaron: hogar, espacio y habitar. Es a raíz de estos conceptos que se crean y desarrollan tanto los trabajos prácticos como el cuerpo teórico.

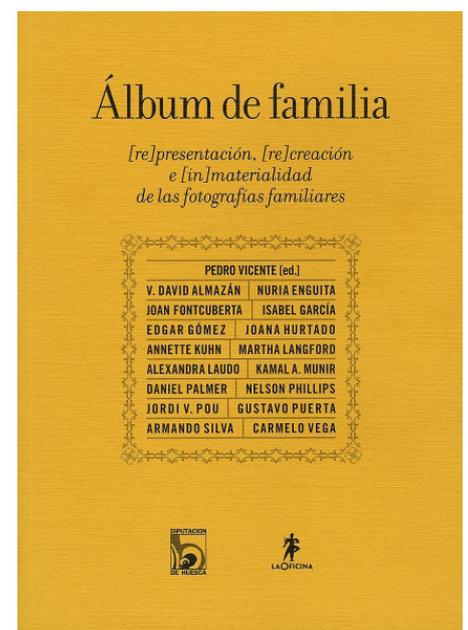


Fig. 1 Portada del libro *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Publicada en 2013, a raíz del congreso *Visiona*, llevado a cabo en Huesca. Editado por Pedro de Vicente y donde se recogen textos de Nuria Enguita y Joan Fontcuberta entre otros.

Partiendo de estas primeras bases e ideas, se propusieron los siguientes objetivos:

Objetivos generales

-Realizar un proyecto donde se produzca un diálogo abierto entre trabajo práctico e investigación teórica.

-Trabajar desde la interdisciplinariedad y crear un proyecto flexible que me permita acudir a distintas técnicas y disciplinas.

-Contextualizar el proyecto dentro de la producción artística contemporánea.

-Crear un bagaje personal de referentes, tanto en el ámbito de la práctica artística como en la teoría.

-Desarrollar un trabajo que permita crear una base para proyectos futuros.

Objetivos específicos

- Concretar un marco de trabajo alrededor de la familia como creadora de memoria e identidad.

-Experimentar con nuevos materiales en busca de técnicas que refuercen el diálogo con la parte teórica.

-Estudiar la importancia de la imagen y del espacio familiar.

El proyecto presentado se inició en el curso académico 2018/2019, en el *Máster de Producción Artística*. El punto de partida fue la fotografía y el álbum familiar y se comenzó a gestar en la asignatura de *Retrato*. Los inicios del proyecto se caracterizaron por la búsqueda activa de referentes, la realización de numerosos bocetos y el planteamiento de producciones breves. Todo orientado a una investigación rápida y activa, tanto en la parte teórica como en la práctica. El proceso era caótico, llegando incluso a dejar trabajos a medias o sin empezar.

Al acabar esta asignatura y el primer cuatrimestre del máster, hubo un cambio en la forma de plantear y proyectar los futuros trabajos: se dejaron los ejercicios rápidos y se orientó todo el esfuerzo hacía propuestas más complejas, que requerían mayor tiempo y dedicación. Esta decisión permitió centrar el segundo cuatrimestre en tres trabajos con temática e investigación teórica común, permitiendo una mayor profundidad en su desarrollo y experimenta-

ción personal. Se descubrieron nuevos materiales y procesos que, a su vez, proporcionaron nuevos temas, lecturas y diálogos.

En ningún momento se entendieron teoría y práctica como ámbitos separados. De manera simultánea a la parte práctica, se llevaban a cabo lecturas de artículos y ensayos; visitas a exposiciones; búsqueda por internet, etc. Y viceversa: la lectura de un texto muchas veces implicaba el inicio de un nuevo trabajo.

Este breve resumen sobre la realización del trabajo pretende mostrar al lector que el proyecto se entendió como un proceso de continuo aprendizaje. Cada etapa no era un objetivo acabado y cumplido: era un medio para alcanzar el siguiente paso.

El proyecto se abordó como un proceso continuo y abierto sin una metodología rígida y predefinida. Tras una breve recopilación de ideas, realización de bocetos y conversaciones e intercambios con los distintos profesores del máster, llegaba al momento de plantear y concretar la metodología y el trabajo. Y aún así, esta planificación no era un marco rígido e inalterable sino siempre abierto a cambios y nuevas soluciones. Es decir, **la metodología se concretaba con el propio proceso de trabajo.**

En cuanto a la parte escrita, el texto comienza con un acercamiento al marco teórico. Se inicia con una reflexión y breve recopilación de ideas sobre la familia, donde se aborda la importancia e influencia de la familia. Seguidamente, se realiza una tímida aproximación a la autobiografía.

A continuación, se da paso al desarrollo teórico-práctico, dividido en dos partes: *La imagen familiar* y *El espacio familiar*. La diferencia entre ellas no es únicamente temática, también existe disparidad en la manera de afrontar la práctica artística. Tanto *La imagen familiar* como *El espacio familiar* comparten una estructura muy similar: en primer lugar, presentación y desarrollo del marco teórico; y a continuación se incluyen los referentes artísticos y los trabajos prácticos. Los trabajos quedan introducidos con una explicación y/o justificación: cómo se relacionan con el marco teórico, metodología y proceso.

En la primera parte, *La imagen familiar*, se genera una reflexión alrededor del álbum fotográfico familiar. Se trabaja con material fotográfico ya existente, principalmente con imágenes extraídas de álbumes.

Antes de pasar a la segunda parte, hay un pequeño apartado donde se presentan dos trabajos que se plantean como un paso intermedio entre ambas partes. A pesar de que son dos piezas que giran alrededor de la fotografía familiar, la técnica y la formalización final de cada uno de ellos asienta las bases para el planteamiento de la segunda parte.

El desarrollo teórico y práctico finaliza con *El espacio familiar*, que se centra en el hogar, la casa y las complicaciones y beneficios de habitar en familia. Los trabajos se alejan del carácter gráfico que definía la primera parte y se centra en buscar nuevos procesos como el trabajo textil o la intervención sobre un espacio.

Para cerrar el trabajo, se plantean las conclusiones, donde se lleva a cabo una reflexión sobre el trabajo en su conjunto y se valora si los objetivos planteados en esta introducción han sido cumplidos o no. Así mismo, se sugiere la posible continuidad del proyecto y los caminos que se dejan abiertos para un futuro.

En definitiva, este Trabajo de Fin de Máster es un proyecto artístico materializado en una serie de textos y proyectos (algunos de ellos bastante heterogéneos entre sí), que pretenden crear un marco para hablar de la familia y su papel en el desarrollo de los individuos a partir del álbum fotográfico y del hogar.

II.

**BREVE
ACERCAMIENTO
TEÓRICO**

2.1.

LA FAMILIA

“¿Familia feliz? ¿Eso no es lo que se come en los chinos?”

FERNANDO LÉON DE ARANOA (1996), *Familia*

La familia se define como un conjunto de individuos, relacionados entre sí mediante lazos de parentesco.

En su libro *La casa. Historia de una idea*, Witold Rybczynski (1999) nos cuenta como la forma de familia que actualmente consideramos mayoritaria y/o dominante apareció en los Países Bajos a comienzos del siglo XVI. La recién establecida pequeña burguesía neerlandesa adquiría pequeñas casas donde vivían el padre, la madre, los hijos y si acaso, otro familiar cercano o uno o dos sirvientes. A partir de aquel momento, este modelo de familia burguesa se convertirá en el predominante y hegemónico.

A pesar de que la familia ha sufrido cambios a lo largo de los siglos, adaptándose a las circunstancias sociales y culturales de cada época, la verdad es que la idea de familia se ha mantenido estable durante años. Un grupo de personas organizado a partir de los dos progenitores (hombre y mujer), casados, los cuales tienen hijos cuya misión es cuidarlos y criarlos de manera que puedan llegar a ser adultos independientes que en un futuro formen una familia.

A este núcleo familiar se le añaden otras unidades familiares: los abuelos, tíos, primos, sobrinos, etc. La proximidad que puedan sentir los familiares entre sí viene determinada por factores como la proximidad de la vivienda (muchas veces la familia más cercana es aquella con la que se comparte hogar), edad, afinidad, etc. Es decir, una mayor cercanía en el árbol genealógico no tiene por qué determinar una relación más próxima.

La familia no es solo una unión de personas impuesta por lazos de sangre. En las relaciones familiares entran en juego una gran variedad de sentimientos: amor, cariño, respeto, rencor, odio... Como dice Ronald Barthes (2009):

[...] cuánto me desagradaba esa determinación científica de tratar de familia como si fuese únicamente un tejido de obligaciones y de ritos: o bien se la codifica como un grupo de pertenencia inmediata, o bien se hace de ella un nudo de conflictos y de inhibiciones. Diríase que nuestros sabios no pueden concebir que haya familias en las que las personas “se amen”. (p.89)

De la misma manera que no se puede reducir a “un tejido de obligaciones y ritos”, la familia tampoco puede ser tratada como un ente ajeno al resto de la sociedad. Su forma y organización se determinan y definen dentro de los marcos de un contexto concreto. “La forma en que organizamos nuestras familias demuestra prácticamente cómo es nuestra cultura” (Winnicott, 2006, p.59) O, de la misma manera, como dicen Joan Coderech y Alejandra Plaza (2016):

La familia no ha sido nunca, al igual que todas las instituciones humanas, algo fijo y con una existencia por sí misma, establecida a priori de una manera fija y determinada, sino que ha sido construida siempre de acuerdo con el estilo de vida, normas, valores, obligaciones de los ciudadanos para con el Estado, etc. (p.256)

Hoy en día se puede apreciar de manera bastante evidente los cambios y adaptaciones que puede sufrir la familia. En los últimos años, han aparecido nuevos modelos familiares y la hegemonía del modelo tradicional (madre, padre e hijos biológicos de ambos adultos) ha sido cuestionada y ha dado lugar a una mayor variedad de nuevos núcleos familiares. No solo se replantea el modelo de familia tradicional, también los lazos entre parientes. Estos lazos y relaciones, antes sólidos e inamovibles, se ponen en duda y se debilitan.



Fig. 2 Fotografía del álbum familiar. El matrimonio ha sido, tradicionalmente, el rito mediante el cual se inicia un nuevo núcleo familiar.

A modo de breve de resumen de la situación familiar en la actualidad frente al siglo pasado, Pedro de Vicente (2013) dice:

La familia fue uno de los ejes para la reconstrucción de la cohesión social después de las dos guerras mundiales del pasado siglo, y se convierte en el pilar social fundamental de la sociedad moderna a lo largo de todo el siglo xx. El concepto de familia, ese lugar, esa experiencia en donde el amor y el odio, el cariño y la violencia, el poder y la dependencia se dan cita, en donde se gestionan y viven relaciones personales complejas, está cambiando, quizás de una manera más rápida e imprevisible que nunca. (p.11)

Tomando la terminología del filósofo Zigmunt Bauman (2000), nuestra sociedad es una sociedad líquida, flexible, de constantes cambios. En esta sociedad líquida no habría lugar para una institución como la familia, donde se necesita compromiso, confianza y unas relaciones constantes a lo largo del tiempo. Cualidades difíciles de asumir cuando domina lo instantáneo y la rapidez.

Por tanto, no estaríamos únicamente ante un cambio en el modelo familiar. Ante la imposibilidad de crear relaciones duraderas y a largo plazo, debemos cuestionarnos si la familia como estructura social se está asomando a un abismo: “¿puede todavía considerarse la familia como la unidad básica de nuestra sociedad?” (de Vicente, 2013, p.11)

Bauman, en su libro *La modernidad líquida*, utiliza el término que expone Ulrich Beck, que considera la familia como una institución “zombie”.

Como zombies, esos conceptos están hoy vivos y muertos al mismo tiempo. La pregunta es si su resurrección -aun en una nueva forma o encarnación- es factible; o, si no lo es, cómo disponer para ellos un funeral y una sepultura decentes. (Bauman, 2000 p.14)

Frente a esta idea, Alejandro Lorente muestra una opinión totalmente distinta:

La familia sigue siendo, por muchos cambios que se estén produciendo en la especie humana, el pilar fundamental de



Fig. 3 Imagen del álbum familiar.

la sociedad. En ella se asientan las bases de todos los entramados sociales. Sin la familia no hay sociedad, y sin sociedad no hay familia. A menos a día de hoy, la familia alimenta las conductas sociales[...]. (2016, p.23)

La familia cambió y continuará su proceso de evolución y adaptación, pero no por ello desaparecerá. “Podemos cambiar nuestra concepción de la familia, el efecto de esta familia sobre nuestra evolución. Pero la familia seguirá hasta el final” (Lorente, 2016, p.24-25). Aunque únicamente sea por los lazos de parentesco, la familia se mantiene.

De la misma manera, Donald W.Winnicott afirma: “El hogar y la familia siguen siendo los modelos en que se basa cualquier tipo de provisión social que promete ser eficaz” (Winnicott, 2006, p.123). Es decir, en este caso se estaría afirmando que la familia sería necesaria para la organización de la sociedad.

A modo de conclusión, quisiéramos destacar un párrafo del libro *Emoción y relaciones humanas*, de Coderch y Plaza (2016) que consideramos que resume las ideas que hemos querido transmitir en este capítulo:

Desde hace ya tiempo, la familia sufre muchos ataques en los que se le acusa de representar un modelo de convivencia anticuado, superado, etc. Sin embargo, la realidad muestra que la mayor parte de los adultos viven en familia, y no parece, de ninguna manera, que ésta se halle en trance de desaparecer. [...] Lo que sí va desapareciendo es el modelo de familia tradicional o “burgués”; si queremos llamarlo así, porque ya no es aceptado, ni en su forma y maneras, ni en los valores en los que se apoya, por gran parte de la sociedad actual. (p.254)

2.2.

LA AUTOBIOGRAFÍA

“La importancia de nuestras vidas, nuestras historias, nuestros dolores y alegrías, nuestros viajes, nuestra familia, nuestras relaciones sentimentales; la felicidad y el dolor, el amor y el desamor, lo transcendental y lo cotidiano”

ROSA OLIVARES (2013), Revista *Exit*

Este proyecto se ha movido sobre una línea muy fina y no siempre clara a la hora de definirlo como autobiográfico. Desde aquí, se redactó este pequeño subapartado para aclarar, al lector y a la propia autora, si nos encontramos ante un trabajo autobiográfico. Debido a la naturaleza de este subapartado, hay momentos en los que se redacte en primera persona para apelar de una manera más directa a la autora.

La autobiografía es un género difícil. Aparentemente es sencillo: uno habla de sí mismo. Pero tal y como pregunta la contraportada del libro Estrella de Diego, *No soy yo* (2011): “¿Quiénes somos cuando nos narramos?”. La autobiografía es un género “lleno de complicaciones y contradicciones porque tenemos conciencia de nuestra propia subjetividad” (De Diego, 2011). Ese “yo”, perseguido y codiciado, se nos presenta como una ilusión y una contradicción cuando nos narramos a nosotros mismos. Cuando nos escribimos, nos fotografiamos o nos contamos, creamos ficción. Existe un desdoble: nos convertimos en sujeto de la ficción a la vez que somos el sujeto que crea y cuenta esa ficción. La “trinidad de identidades” (Guasch, 2009). Dónde acaba el narrador, lo narrado y la verdad. El género autobiográfico muchas veces puede ser una barrera de humo que, jugando con la veracidad del testigo, confunde mentira/verdad y ficción/autenticidad.

A partir de los años 80, en las prácticas artísticas surge un renacer por el género biográfico y autobiográfico.

[...] desde la década de los ochenta las grandes corrientes del pensamiento, la antropología, el existencialismo, el psicoanalista y el marxismo empezaron a ser víctimas de una contraofensiva “fulminante que a partir de un cierto “retorno del yo” (y/o de la subjetividad) habría propiciado indirectamente la vuelta de género desplazados en los lindes de la historia como la novela histórica, la biográfica y la ficción. (Guasch, 2009, p.11-12).

Surgía así un “renovado interés por el pasado vinculado a las “micronarrativas” así como por una dimensión del individualismo que en cada persona mostraba un universo en sí” (Guasch, 2009, p.12).

Serán muchos los artistas que hagan de su vida, experiencias e historias el eje central de su producción. Como ejemplo, algunos de los artistas que muestra Anna Maria Guasch en su ensayo “*Autobiografías visuales*” (2009): On Kawara, Mary Kelly o Sol LeWitt entre otros.

Hoy en día la mayoría contamos nuestra propia historia y somos dueños de nuestra narración. “Dentro de nosotros existe un biógrafo de su propia vida” (Olivares, 2013, p.10). En la actualidad, las redes sociales se llenan de fotografías autobiográficas, mostrando vidas (aparentemente) idílicas.

El “selfie” es el gran ejemplo de cómo la fotografía ha pasado de ser un repositorio para la memoria y se ha convertido en una herramienta para narrarnos y mostrarnos a los demás. Pero no son solo las fotografías colgadas en Internet: constantemente tenemos que hacernos perfiles donde debemos de hablar de nosotros mismos. Qué gustos musicales tienes, cuál es tu libro favorito, dónde te gustaría viajar, etc. Internet nos prepara autobiografías prefabricadas, personalizables dentro de unos márgenes predefinidos.¹

1. La red social “Facebook” sería un gran ejemplo de este tipo de biografías que inundan las redes sociales. Te deja añadir lo que consideran importante: dónde vives, si trabajas, formación académica, situación sentimental, etc., dejando la identidad del usuario entre unos márgenes definidos por la gran compañía estadounidense.

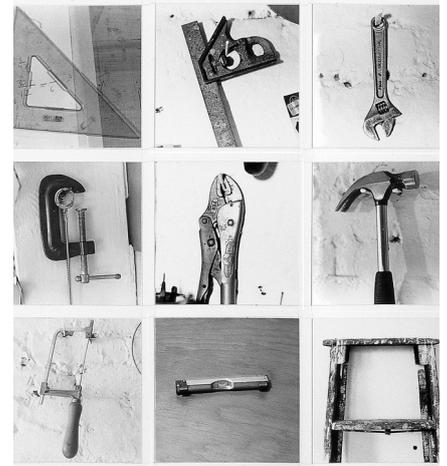


Fig. 4 *Autobiography1* (1980) es un trabajo del artista Sol LeWitt es formato fotolibro donde, a modo de catálogo, muestra fotografías de su casa y estudio. Las fotografías se muestran objetos cotidianos, que se pueden encontrar en cualquier casa: radiadores, enchufes y hasta grietas.



Fig. 5 El proyecto *Post partum document* (1973-1979) de la artista Mary Kelly, es una exploración de seis años en la que se indaga entre la relación madre-hijo. Un conjunto de fotografías, documentos y demás objetos que fueron presentados por primera vez en Londres en 1976.

Contarnos, narrarnos y mostrarnos a los demás se convierte en una obligación.

Cuando empecé los primeros dibujos para este Trabajo de Fin de Máster, la idea de la autobiografía no estaba presente y no se planteó como tal. A medida que avanzaban los distintos trabajos, había ciertos factores que conducían a reflexionar sobre la autobiografía.

El punto de referencia a partir del cual se desarrolla el proyecto es mi familia, con sus fotografías y hogares. No llego a exponerme de manera literal ni aparezco retratada en las fotografías que utilizo. A pesar de ello, me siento expuesta al mostrar mi entorno.

Llegó un momento que se huyó a propósito de realizar un trabajo autobiográfico escapando de pequeñas anécdotas e historias familiares. Y aunque se parta de aspectos particulares, se busca hablar de temas generales que pueden llegar a concernir a cualquier familia. Quizás todo el trabajo esté marcado por ese deseo de definir el trabajo como no autobiográfico. ¿Por qué esa escapada hacia delante de la autobiografía? Y además, ¿qué yo no la defina como tal es suficiente?

¿Es necesario, para afirmar que nos encontramos ante una autobiografía, que haya una consciencia desde el narrador de narrarse?

No hablo directamente de mí, ni me presento en las fotografías utilizadas, pero como ya nos avisa Estrella de Diego, la autobiografía no necesita ni implica una exposición (2011). Y, en definitiva, todo este trabajo gira entorno a la influencia familiar, y si tomo como punto de partida mi propia familia, ¿no estoy hablando, aunque sea de forma no directa de la influencia que he asimilado?

Por otro lado, sin mucha dificultad se puede llegar al término absoluto de que todo arte es autobiográfico. El artista siempre se muestra en su producción. Rosa Olivares llega a afirmar que todo trabajo fotográfico es autobiográfico: el fotógrafo estuvo allí, en ese lugar en ese momento que fotografió. (2013)

Este pequeño apartado es insuficiente para dar una visión completa del complejo mundo y género de la autobiografía. Se trata de dar unas pequeñas pinceladas sobre cuestiones que, como autora, he tenido que enfrentar a la hora de abordar una labor donde mi familia es la protagonista.

Como conclusión, mi intención no ha sido la de desarrollar un trabajo autobiográfico. La motivación de este proyecto no ha sido narrarme, sino hablar de la familia a partir del grupo de personas más cercano y al que tengo más fácil acceso. Aún así, si alguno de los lectores interpreta mi justificación como pobre y opina que este Trabajo Final de Máster es autobiográfico, no podría oponer mucha resistencia ante la conciencia de lo difícil que es definir una autobiografía y sus límites, no siempre claros.

III.

DESARROLLO TEÓRICO Y PRÁCTICO

3.1.

LA IMAGEN FAMILIAR

3.1.1

El álbum fotográfico familiar

Un álbum de fotografías es, antes que nada, una forma de archivo. Aunque lo más común es pensar en un libro repleto de fundas de plástico o de papel muy grueso, dependiendo de la antigüedad del álbum, su forma puede variar. Normalmente, se buscan métodos en los que las fotografías puedan ser ordenadas cronológicamente; pero un álbum puede tomar la forma de una caja, o incluso, tomando como ejemplo la anécdota de la autora Fina Sanz, el álbum puede tomar la forma de un marco de fotografía (Sanz, 2007). En estos casos, las fotografías habrán perdido el orden pre-determinado y su secuencia estará guiada por las manos que van cogiendo las fotografías o los ojos que recorren la superficie.

Sanz (2007) nos cuenta cómo su padre decidió coger un gran marco que se encontraba por su casa, quitar la imagen que en él había y rellenarlo con varias fotografías, creando un nuevo collage.

Seguramente por recordar y dar constancia de su vida, de la cual se sentía muy orgulloso, fue colocando y pegando sin orden ni concierto, decenas y decenas de fotografías que yo había visto infinitas veces, escudriñando en álbumes y armarios, desde mi infancia. (Sanz, 2007, p.59).

En definitiva, las formas que puede adoptar un álbum son varias, y aún así, todas buscan un mismo objetivo: preservar las fotografías en un lugar concreto para poder volver a ellas.

El álbum fotográfico familiar es un objeto común en la mayoría de los hogares. Un sucesión de imágenes con rostros que conocemos (o deberíamos conocer). Se nos muestran distintos eventos, viajes, lugares, etc. Como archivo al servicio de la memoria familiar, escogemos y fotografiamos aquello que consideramos más relevante e importante para el recuerdo, y que no debe ser olvidado. “El álbum se va construyendo con los acontecimientos relevantes y las figuras importantes que dan origen a la familia y que la componen” (Sanz, 2007, p.44). Son un espacio para conservar la memoria y crear una identidad familiar.

El álbum fotográfico se ha convertido en los últimos años en el tema central del trabajo de varios artistas. Tanto apropiándose de las propias imágenes familiares como creando álbumes paralelos y nuevos. Resurge una fascinación por aquellas imágenes del pasado y su posible papel, reivindicación y en el presente (Langford, 2013)

Cuando la fotografía es descubierta en 1826² es considerada un descubrimiento científico. Ser fotógrafo requería de una serie de conocimientos químicos y de un cuidado extremo con la luz y con el proceso de revelado. Debido a su complejidad no era común sacar las cámaras del estudio fotográfico. En el caso de que una familia quisiera una fotografía o bien iba a una estudio fotográfico o, si pertenecía a una localidad pequeña, esperaba a que algún fotógrafo hiciera presencia por el pueblo.

El álbum fotográfico familiar surge alrededor de la década de 1860. (Enguita Mayo, 2015)

En el ámbito anglosajón se extiende durante la era victoriana como un elemento más de la actividad de sus salones y en un momento en el que la fotografía se convierte en un entretenimiento acorde con otros pasatiempos intelectuales de la época. (Enguita Mayo, 2013, p.115)

2. Esta fecha ha sido puesta a partir del libro de Walter Benjamin (2011) *Breve historia de la fotografía*, en el que el autor indica que la primera fotografía fue sacada en 1826. A pesar de ello, en otros textos se considera que la invención de la fotografía fue en 1839, año en el que apareció el daguerrotipo por Daguerre, que mejoraba la técnica fotográfica de 13 años atrás. Incluso en *La cámara Lúcida* de Roland Barthes (2009), afirma que la primera fotografía fue sacada en 1822 y no en 1826. Hay confusión a la hora de dar una fecha exacta al descubrimiento de la fotografía.



Fig. 6 Considerada la primera fotografía, sacada por Joseph Nicéphote Niépce, en 1826 desde su ventana.

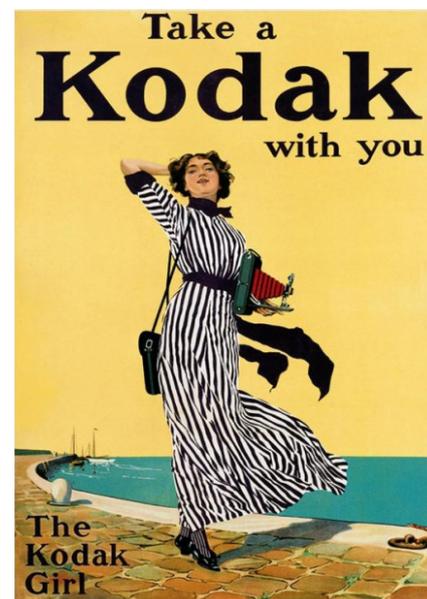
Era un objeto caro, de lujo, que solo unos pocos se podían permitir. En las fotografías de estos primeros álbumes los rostros eran serios y solemnes. En gran medida, esto era a causa de la obligación de estar quietos durante unos largos segundos para poder realizar correctamente la fotografía. Completar y finalizar álbum era un proceso largo y laborioso, un proyecto de toda la vida.

En el año 1882 aparece Kodak con un nuevo invento que cambiará la fotografía: el carrete. Su popularización no fue inminente, de hecho, fue considerado como un fracaso: con el carrete se perdía mucha calidad. Aun así, Kodak terminaría por quedarse y dominar el mercado fotográfico. La compañía inició una serie de campañas publicitarias muy efectivas e innovadoras al inicio del siglo XX que, junto a los nuevos cambios sociales, como la aparición de una clase media americana y la sociedad de consumo, culminaría en una nueva concepción de la fotografía (Munir y Philips, 2013).

La gran diferencia que conlleva el carrete frente al proceso fotográfico tradicionales es la simplificación del proceso. Hacer fotografías se convierte en una actividad mucho más accesible para los nuevos consumidores y productores de imágenes. Al ser la propia compañía Kodak quien se ocupaba del revelado, no era necesario tener ningún conocimiento de química ni cuidado especial. Bastaba con encuadrar, enfocar y hacer “click” con la cámara. Ante esta sencillez, la fotografía se “democratiza”. (Sanz, 2007)

La revolución Kodak no fue solo técnica. La popularización del carrete, la idea de que cualquiera podría ser fotógrafo y que la calidad de la foto no era tan importante, supuso todo un cambio a la hora de concebir y entender la fotografía.

Se popularizan la idea de “los momentos Kodak” (Munir y Nelson, 2013). A principios del siglo XX la compañía gastará una gran cantidad de recursos en una campaña publicitaria para definir y crear una guía de qué momentos deben de ser fotografiados: situaciones felices, que merezcan ser recordados y haciendo un especial hincapié en la familia. Fotografiar a la familia se convierte casi en un imperativo moral. La historia familiar se construirá a partir de estas imágenes siempre felices y llenas de sonrisas. La muerte, enfermedad y tristeza no tiene lugar entre los “momentos Kodak”. “El álbum no puede acoger momentos oscuros o conside-



Figs. 8 y 9 Anuncios de Kodak de los años 10 y principios de los 20. En los anuncios se destacaba la sencillez de hacer fotografías con cámaras Kodak y se animaba a sacarla a la calle, llevarsela a los viajes y utilizarla en distintos eventos familiares

rados negativos o desintegradores de la familia, ni enfrentamientos, ni representaciones de la enfermedad.” (Enguita Mayo, 2013, p.117). De hecho, antes del carrete, no era extraño fotografiar a niños fallecidos junto a un familiar. Estas estampas comunes a mediados del siglo XIX hoy en día se nos aparecen como siniestras y desconcertantes.

Junto al impulso de la fotografía familiar, también se popularizó el álbum. Sacar instantáneas había pasado de ser un lujo al alcance de muy pocos a considerarse una actividad corriente. Era “natural” sacar la cámara en ciertos eventos como bodas, cumpleaños, vacaciones, etc. “El álbum se convierte en un miembro más de la familia” (Vicente, 2013, p.13). Esta accesibilidad y popularización de la fotografía hizo que el hogar se convirtiese en un personaje más de las instantáneas. La familia ya no es fotografiada en el estudio fotográfico y se presenta en su propio espacio habitado. Si la familia debía estar siempre feliz y sonriendo, el hogar debía mostrarse como un espacio “interior de sereno descanso e impregnado de virtud y afecto” (Munir y Phillips, 2013).

Las fotografías familiares suelen ser vistas como partes de un archivo privado, creado por y para la familia. Pero en verdad el álbum está hecho para ser mostrado. Citando a Nuria Enguita en el libro *Memorias y olvidos del archivo* (2010):

[...] yo quisiera plantear la posibilidad de considerar el objeto “álbum familiar” como un archivo público, en el sentido de que es un repositorio para ser enseñado, pero sobre todo, porque los acontecimientos que recoge (tradicional y normalmente) son momentos muchas veces públicos de la persona, momentos importantes de su carrera profesional o celebraciones familiares muchas veces no estrictamente privadas (vacaciones, bodas, celebraciones, etc.), y por último, pero no menos importante, porque en los álbumes de fotografías a menudo la pose es absolutamente estereotipada y marcada por convenciones que construyen una imagen pública. (p.50)

Por otro lado, respecto a la dimensión pública del álbum familiar Jorge Blasco afirma: “el álbum es también un mediador y actor social, ya que a través de él se conjugan las ideas y las memorias privadas con las públicas y ambas se influyen y se construyen”. (2018, p.164)



Fig. 7 Fotografía postmortem de un infante con su madre. Medios del siglo XIX.

De esta manera, el álbum se nos presentaría como un archivo realizado para ser mostrado y enseñado. Un teatro, una especie de performance familiar mantenida a lo largo de los años para crear la imagen deseada de familia. Posar para una fotografía ya es puro teatro en sí, pero también lo es el resultado de la selección de fotografías. El álbum de familia es un sistema de archivo doméstico y selectivo (Vicente, 2013) que pretende enseñar una imagen estereotipada: la familia feliz. En la que no hay secretos, ni relaciones complicadas, ni tristeza. Se generan ficciones construidas al repetir unos modelos y estereotipos, producto de la aceptación social de la imagen que debería ser la “Familia feliz” (Cano, 2015). Son imágenes incompletas, fragmentos de la familia. Un teatro abierto, que va cambiando conforme se añaden (o se quitan) imágenes. “Una parte muy importante de la narratividad y el significado del álbum de familia recae en la edición y composición de ese álbum, en su unidad y conjunto, en su rigidez e impermeabilidad, en su presencia como objeto sagrado”. (del Rio, 2013)

El álbum es una narración autorreferencial de la familia. Hay una gran carga narrativa por parte de las imágenes, pero no debemos olvidar otro aspecto igualmente importante: la narración oral.

Lo que se cuenta y se omite al enseñar una fotografía es tan importante como lo que se muestra y oculta en la imagen. Nuria Enguita, al reflexionar sobre las historias y anécdotas que se cuentan alrededor del álbum, concluye que es esta narración oral la que completa el álbum. (2010)

Si tomamos esta afirmación, la idea de teatro se acentúa: un teatro abierto que cambia, no solo por el posible cambio de orden de las imágenes, también depende de quién lo cuente y quienes escuchen. El significado de las imágenes va cambiando, aunque el álbum se encuentre invariable. El tiempo, lo externo, influye en el álbum. La muerte de personas, que van llenando las fotografías de fantasmas, sería un gran ejemplo de cómo se modifica la manera de interpretar y contar las fotografías.

Otro aspecto en la narración del álbum familiar es el espacio en blanco entre fotografías. Los olvidos voluntarios o involuntarios. Se evidencia el vacío y lo no fotografiado. Las fotografías de niños quizás sea el ejemplo más claro de ello. Ver el crecimiento

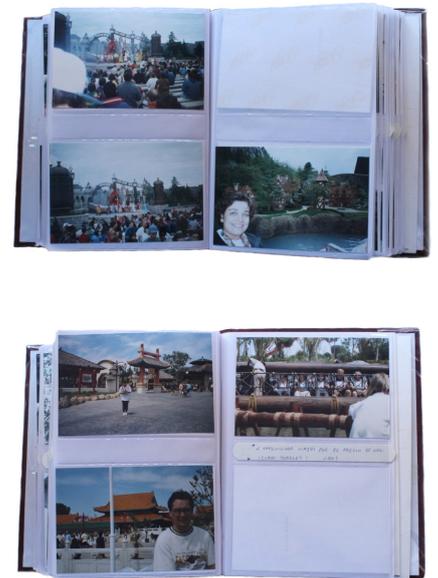


Fig.10 y 11 Imágenes de álbumes con vacíos.

de un infante en fragmentos da la sensación de grandes saltos y perdemos la continuidad del crecimiento. Mediante la ausencia también se nos habla del tiempo transcurrido entre imágenes. Lo mismo con álbumes donde solo se ven viajes familiares. ¿Qué ha pasado entre medio? Es en estos puntos donde la narración oral puede completar o incluso acentuar estos vacíos.

Con toda su carga simbólica y emocional, el álbum termina siendo parte del legado familiar. “Entre la genealogía y la saga, el álbum busca una expresión de identidad”(Enguita Mayo, 2013). La familia se reconoce en la creación del álbum creando una narrativa oficial. Se muestran y enseñan los ritos y modelos a seguir. El álbum le devuelve a la familia una versión apacible, feliz, de un pasado agradable.

Hoy en día la fotografía no se encuentra ya en la época Kodak. Ha evolucionado más allá para pasar a la era digital. Según la división que hace Jordi V. Pou (2013), la época del retrato es entre 1839 y 1888, la era Kodak desde 1888 hasta 1990, y la digital, desde la época de los 90 hasta la actualidad. Tal y como pasó con la aparición del carrete, los cambios no son únicamente técnicos: los usos de la cámara también varían. La fotografía digital deja de centrarse únicamente en la familia y/o viajes como los temas exclusivos a pasa a ser cada vez más personal y autorreferencial.

Pero si nos centramos exclusivamente en el ámbito familiar, nos encontraremos en una situación bien distinta: pasa a ser más difícil decir si los usos de la fotografía han cambiado realmente. Quizás ya no sea Kodak quien nos indica qué tipos de fotografías son las “correctas”, pero ahora tenemos a Hofmann y sus álbumes “hazlos tú mismo”. Los anuncios de la marca alemana nos presenta un tipo ideal de fotografías, con imágenes ultraconservadoras de la familia. Viajes, bodas, cumpleaños... todos felices y sonriendo. No hemos abandonado los usos más tradicionales de la fotografía familiar a pesar del salto tecnológico que esta ha sufrido.



Fig. 12 Fotograma de un anuncio de Hofmann. Se puede apreciar como las fotografías escogidas para el álbum muestran temas y actitudes ya presentes en los anuncios de Kodak.

Es la paradoja de la fotografía digital.

A pesar de que la fotografía digital es radicalmente distinta a la analógica, al mismo tiempo, y gracias a ella, nunca se habían hecho tantas fotos del tipo que podríamos llamar tradicional de la época analógica (bodas, cumpleaños, momentos felices, etcétera. [...] Lo nuevo no desplazada a lo viejo; lo viejo convive adquiriendo nuevas variantes y fuerza[...]. (Gómez, 2013, p. 176).

Siguen siendo imágenes que muestran los mismo estereotipos, poses y eventos que hace cincuenta años. En más cantidad de imágenes, eso sí.

Ya no se fotografía la boda, sino cada momento e insignificante suceso de la boda, y desde varios puntos de vista. Esta gran cantidad de imágenes hace que se popularicen los álbumes temáticos, de un único evento o dedicado a una persona. Esto es un gran cambio frente al objeto en el que era necesario toda una vida (o incluso más de una) para completarlo. Además, con los nuevos modelos de álbumes, ya ni siquiera se utiliza la fotografía de papel: los álbumes se componen digitalmente y diseñados en una tarde para luego ser impresos.

Quizás las imágenes familiares sigan siendo conservadoras, pero han aparecido un gran repertorio de nuevos modelos de fotografía nacidos alrededor de la imagen digital y de las redes sociales. Este nuevo tipo de fotografía es llamado por Joan Fontcuberta (2016) como “post-fotografía”. La postfotografía no es solo un cambio en los aspectos formales de la fotografía, también deberíamos analizar cuáles son su usos actuales. ¿Sigue siendo un archivo al servicio de la memoria?

3.1.2.

Recuerdos y memoria

Desde su invención, la fotografía ha ocupado un lugar privilegiado a la hora de guardar la memoria. Su presunción de autenticidad proporciona la creencia y confianza de un testigo exacto. Esta necesidad de poder recordar en un futuro se vuelve un asunto urgente en la fotografía familiar. Los acontecimientos que se inmortalizan son aquellos que se consideran más importantes para el desarrollo de una persona; momentos clave que no deben ser olvidados.

Los álbumes, como archivos que son, se encargan de organizar y crear una narrativa que una las distintas fotografías. Se convierten en herramientas indispensables para la construcción de la identidad individual y colectiva.

La conservación de la memoria de la historia familiar se convierte en un empeño importante por parte de las propias familias, siendo en muchos casos las fotografías familiares los únicos materiales biográficos que dejan atrás después de la muerte de los miembros de la familia. (Vicente, 2018, p.13)

Especial importancia dentro de los álbumes tienen las fotografías de familiares muertos. Estas imágenes se convierten en reliquias, en objetos sagrados que, de alguna manera, permiten revivir a las personas y evocar su presencia. No son sólo imágenes: perder la fotografía es perder el recuerdo. Son talismanes, “un registro contra el olvido” (Del Río, 2018, p.190). Joan Fontcuberta, en su libro *La furia de las imágenes* (2016), para hacer referencia a este poder de la fotografía, se refiere a ellas como fotografía-vudú. Son códigos para abrir los recuerdos, para recordar y revivir el momento. Y aún así “nos exponemos a la fragilidad de la memoria



Fig. 13 Llevar fotografías en la cartera es una manera de “llevarte” a tus seres queridos contigo.

porque las claves de acceso suelen perderse con una sorprendente facilidad” (Del Río, 2018, p.190).

Todos queremos salvar a nuestros seres queridos del olvido y en algunos momentos lo único que podemos hacer es salvar sus fotografías del deterioro. El retratado pasa de sujeto a objeto, quien posea la foto puede, de alguna manera, poseerlo a él y su recuerdo (Barthes, 2009).

Roland Barthes nos cuenta en su libro *La Cámara Lúcida* escrito a finales de los 80, la búsqueda de su difunta madre entre fotografías antiguas. No sabe exactamente qué busca, pero en las fotografías que va pasando siente que se le escapa algo de ella. Afirma incluso que “por mucho que consultase las imágenes, no podría nunca más recordar sus rasgos” (Barthes, 2009, p.79). Su objetivo es, entre todas las fotografías, reconocerla, decir “es ella”. La búsqueda por la esencia de su ser querido finaliza para Barthes al toparse con una fotografía de su madre de cuando tenía cinco años; fotografía que pasa a ser nombrada como la *Fotografía del Invernadero*. La imagen está borrosa, los rasgos no están nítidos, pero para el escritor, esa niña es su madre³.

Ante el miedo del olvido es comprensible que hoy en día, que disponemos de cámaras digitales, no paremos de hacer instantáneas. La lógica nos dice que cuanto más fotografiamos, más recordaremos. Al irnos de viaje, es obligatorio fotografiar cada momento del viaje: comida, monumento, paseo, etc. No dejar ningún resquicio a la duda ni al olvido.

En este punto deberíamos preguntarnos si realmente la fotografía nos ayuda a recordar o recordamos lo que está fotografiado. Es decir, ¿es la fotografía un repositorio o creadora de memoria?; ¿recordamos lo que pasó o recordamos lo que nos enseña la fotografía? Pedro de Vicente dice: “aunque la fotografía se experimenta como un contenedor para la memoria, no está habitada por la memoria tanto como la produce. Es decir, es un mecanismo por el cual el pasado es construido y situado desde el presente” (2018,

3. Barthes decide no enseñar la fotografía de su madre de niña en el libro, a pesar de que si que escoge mostrar otras imágenes. Más bien dice que no “puede enseñarla”, ya que, lo que para él era un reencuentro con un ser querido, para el lector sería una fotografía “cualquiera”.

p.22). Ante esta afirmación, nuestra memoria e identidad quedaría marcada e influenciada por las fotografías. Pero no solo la memoria, también el olvido. Mediante la fotografía se nos impone y creamos una narración del pasado. Quizás la única manera con la que actualmente sabemos recordar es haciendo fotografías.

Las fotografías modifican la visión de nosotros mismos. A partir de los selfies y demás fotografías de carácter autobiográfico nos construimos una identidad. La fotografía digital y la democratización fotográfica permite que cada uno sea dueño de construir su propia historia mediante imágenes (Fontcuberta, 2016).

La influencia entre fotografía y memoria va más allá de un cambio de paradigma, quizás deberíamos llegar a cuestionarnos si entre ellas sigue habiendo relación.

La fotografía se ha convertido en un medio de comunicación. Frente al noema de la fotografía “esto ha sido”, la instantaneidad de la fotografía digital nos lo reformula a “esto es” (Zarza Núñez, 2018). “El recuerdo ha pasado a segundo plano en aras de la experiencia y el espectáculo” (Zarza Núñez, p.121).

Para Mela Dávila, aunque es innegable los cambios que está sufriendo la fotografía, afirma:

esta transformación está todavía en curso, por lo que no es sencillo llegar ya a conclusiones fiables sobre el impacto que provocará en la configuración de los archivos fotográficos de nuestras vidas, o en la concepción del archivo doméstico como repositorio de memoria y, por lo tanto, de identidad, tal como lo habíamos entendido hasta ahora.(2018 p.149)

Para Jorge Blasco la memoria siempre fue una excusa en los álbumes familiares:

No se trata de guardar la memoria, sino más bien de la reconfortante idea de pertenecer y de tener una identidad. El tanto por ciento de información memorística de los álbumes de familia de humanos es muchos menor que la cantidad de peso identitario. El segundo es el que da el verdadero placer que produce ser como “todo el mundo” y además construir una familia virtual correcta, sonriente y feliz. (2018, p.164-165).

Más importante que recordar es crear una historia que agrade y se adecúe a las expectativas.



Fig. 14 Primera fotografía enviada desde un teléfono móvil en 1997 por Philippe Kahn. (Pou, 2013). La imagen es la hija recién nacida de Kahn. A partir de aquí se iniciará un camino que llevará a la incorporación de cámaras en los teléfonos móviles y a las numerosas aplicaciones orientadas a que los usuarios suban y compartan sus imágenes.

Por su parte, Joan Fontcuberta (2016) defiende que la fotografía ha estado al servicio de la memoria. Y habla en pasado porque considera que con el cambio que ha supuesto la fotografía digital, nos encontramos en una nueva era de la fotografía, como ya se ha mencionado anteriormente: la postfotografía, marcada por la digitalización de la imagen y su característica como medio de comunicación en las redes sociales. Actualmente no nos fiamos de las fotografías como antes: somos consciente de la edición que pueden sufrir. Por tanto, si no las creemos, si la imagen pierde su presunción de verdad, no pueden estar al servicio de la memoria.

Otra característica de la postfotografía es su inmaterialidad. Frente al papel y la fotografía-objeto, las imágenes digitales son píxeles y datos sobre una pantalla. “[...] sin su condición de objeto físico, la imagen ya no puede ser depositaria de su carga mágica y deja de actuar como talismán y reliquia” (Fontcuberta, 2016, p.208). La “foto-vudú” desaparece, su magia de revivir la presencia del fotografía se pierde. “Sin cuerpo, la fotografía se desfeticiza” (Fontcuberta, 2016, p.225).

La postfotografía también implica un cambio de actitud en cuanto qué se hace con las fotografías una vez hechas. En la época Kodak (Pou, 2013), cuando las fotografías aún no eran tan abundantes, recoger tus imágenes del revelado y echarles un vistazo para ver cómo habían quedado era un momento importante. No solo se revisaban las imágenes, el ritual implicaba recordar y recordar anécdotas. Con la postfotografía poco importa volver a ellas. “Hacemos tantas fotos que luego no encontramos el momento de verlas y lo vamos postergando ante una acumulación que no cesa” (Fontcuberta, 2016, p.246).

La fotografía queda anulada como repositorio o creadora de memoria. Lo importante es el momento de hacerla y enviarla o subirla a redes sociales. Es un medio de comunicación que no necesita otro soporte que los datos y las pantallas.

Pero volvamos a los álbumes y la fotografía analógica, los objetos de estudio de este trabajo. Las imágenes crean una narración. Son fragmentos que pueden ser útiles para la memoria. Pero, como ya hemos comentado en el capítulo anterior, en un álbum los vacíos también son importantes porque marcan el olvido. Lo que olvidamos también forma parte de nuestra memoria (Augé, 2003)



Fig. 15 Esta fue la primera fotografía subida a la aplicación Codename en 2010, aplicación que más tarde pasó a llamarse Instagram. Esta red social, con más de 100 millones de usuarios es un intercambio constante de imágenes por la red.

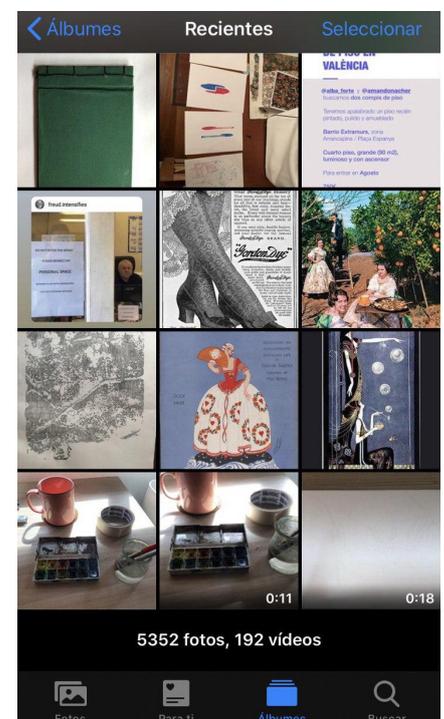


Fig. 16 Captura de imagen del álbum de fotos de un móvil. Un total de 5.352 fotografías. Un ejemplo de la cantidad de imágenes que realizamos y guardamos sin realmente tenerlas en cuenta ni volver a ellas.

y configura nuestra historia de la misma manera que lo hacen los recuerdos.

El olvido no siempre es el vacío y el hueco entre fotografías, también puede ser una acción más violenta que la propia ausencia. Rallar una fotografía, romperla, tacharla, son intervenciones sobre la propia imagen cuyo objetivo es aplicar un olvido activo. Muchas veces estas acciones van orientadas a una persona para borrarla de la historia familiar.

Una infidelidad o un perdón imposible, son situaciones por la que se puede llegar a realizar ese acto tan violento hacia una persona. Porque cuando se tacha una cara el acto va más allá que rallar la fotografía: es un acto personal hacia el retratado. Este acto es posible porque se entiende la fotografía como un talismán. Si la fotografía pierde su potencial “mágico” para revivir a una persona, también lo pierde para borrarla completamente de la memoria y de la historia.

Curiosamente, muchas veces la acción de intervenir una fotografía para crear olvidar genera una enorme curiosidad. ¿Quiénes eran esas personas eliminadas y que hicieron para ser agredidos de esa manera? Roberto Duarte nos da un gran ejemplo de esta situación en su película *Los Tachados* (2012).

Aprovechando que su abuela Esperanza cumple noventa años y la efeméride reúne a todos sus parientes, Duarte se propone resolver un tabú familiar que lo ha aguijoneado desde que era un chico: la abuela ha rascado y tachado las caras de dos de sus hijos, Yolanda y Randy, de todas las fotos que conserva, y sobre este hecho no se ha permitido nunca hablar. Pero en esta ocasión la familia habla frente a la cámara (Fontcuberta, 2016, p.223)

Los tachados es una historia sobre secretos y la necesidad de recuperar la memoria. El documental acaba de manera catártica: “la matriarca emborrónó las copias fotográficas pero Duarte localiza los negativos originales, olvidados en una vieja caja sin que nadie reparase en su nexa con las fotos proscritas” (Fontcuberta, 2016, p.225). Mediante estos originales, las fotografías son “curadas” y se devuelve el rostro a los tachados.



Fig 17. Fotografía encontrada en el rastro de Madrid. El rostro del retratado ha sido eliminado de la fotografía haciendo un recorte.

Este poder casi mágico de tachar un rostro de una fotografía, deja de existir cuando la imagen ya no es un objeto (aunque sea un objeto muy fino como una fotografía impresa sobre papel) y se convierte en un código sobre la pantalla. Si la imagen pierde su importancia como repositorio de la memoria, también a la hora de generar el olvido. Si no sirve para revivir a una persona, tampoco para borrarla de la memoria.

Aun así, incluso en nuestro mundo de saturación de imágenes, donde no volvemos a ellas, donde acumulamos más fotografías de las que podemos asimilar, eliminar una fotografía, por banal que sea, sigue siendo impensable en la mayoría de los casos. Sentimos la necesidad de preservar el mayor número posible de fotografías.

La postfotografía no es solo una nueva forma de entender y hacer fotografías, también implica otra manera de percibir el mundo que nos rodea. Nuestra manera de comunicarnos está cambiando, por tanto, no es extraño pensar que nuestra forma de recordar y rememorar el pasado también.

3.1.3.

Práctica artística. Fotografía y tiempo

Los trabajos seleccionados en este apartado han sido realizados durante el primer cuatrimestre del Máster de Producción Artística del curso 2018-2019. Todos ellos tienen en común el punto de partida: la fotografía familiar.

Antes de presentar los proyectos quisiéramos tratar un par de puntos en referencia a las imágenes utilizadas.

Son fotografías que pertenecen a mi familia y las personas que en ellas aparecen son mis abuelos, padres, tío, etc. Al estar sacadas de distintos álbumes no forman parte de una narración única y coherente.

En las fotografías con las que se ha trabajado no aparezco retratada. Este hecho viene determinado, en primer lugar, por querer evitar mi representación. Por otro lado, al querer trabajar con fotografías analógicas y teniendo en cuenta mi edad (23 años), no aparezco en la mayoría de los álbumes analógicos de mi familia.

¿Y dónde empieza la selección de imágenes? La fotografía más antigua con la que trabajo es un pequeño retrato de mi bisabuela, considerada, en la narración familiar, como el origen familiar (fig. 18). Podríamos decir que es una de esas figuras míticas, ancestros, que marcan el origen de nuestros guiones en la vida familiar. (Sanz, 2007)

Esta fotografía de mi bisabuela data de la década de los 40 y las imágenes más recientes son de los 90. No ha habido un criterio estudiado a la hora de seleccionar cada una de las fotografías. Me dejaba llevar por la intuición, curiosidad o atracción por la imagen.



Fig. 18 Retrato de los años 40 (no hay fecha exacta). Esta fotografía es la más antigua utilizada en este trabajo.

Aún así, a posteriori, con todo el trabajo acabado, he podido analizar que las mayorías de las fotografías escogidas son de mi familia materna y fueron utilizadas como acompañamiento a cartas o postales.

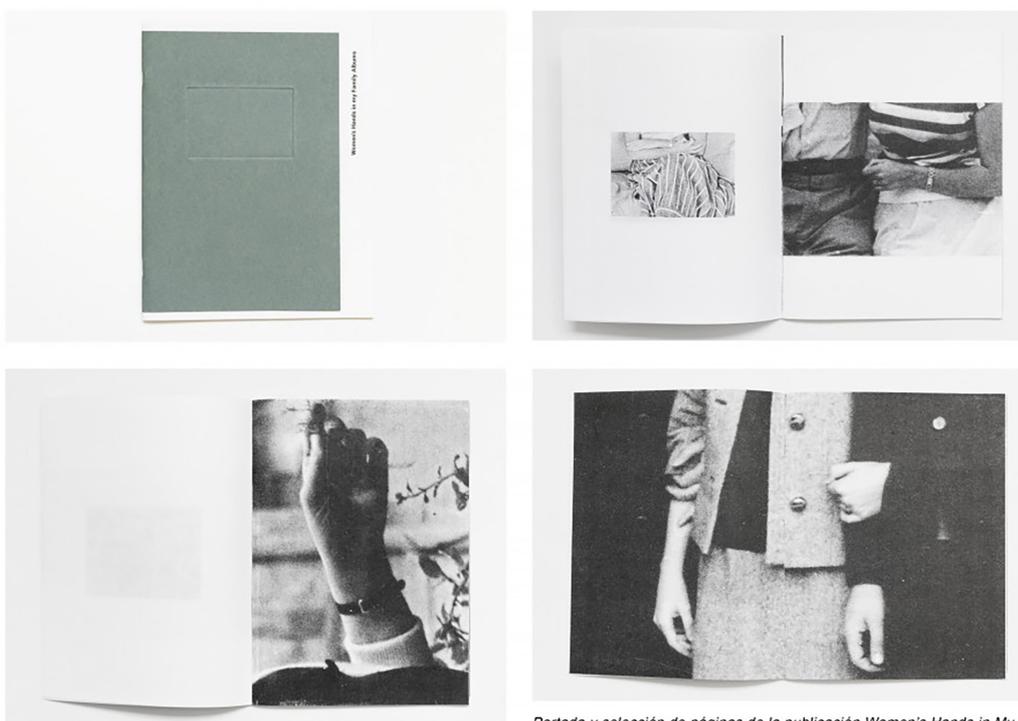
Retomar también, del apartado del álbum familiar, la breve historia sobre Kodak. El artículo de Munir y Phillips, incluido en el libro *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (2013), donde, al hablar de “la revolución Kodak” hace referencia una familia americana, de clase media-alta, que se puede permitir el lujo de consumir productos que no son de primera necesidad. Esta historia dista mucho de la experiencia de mis fotografías familiares, donde las más antiguas son de estudio (y con caras serias, nada de sonriendo y felices). No será hasta los 60 que aparezca una cámara analógica en casa de mis abuelos. Y aún así, las fotos seguirán siendo escasas y consideradas auténticas reliquias.

3.1.3.1

Referentes. Cómo trabajar y hablar de fotografía

En primer lugar y como máximo referente en este apartado está la artista **Maria Tinaut** (1991). El interés surge por el descubrimiento de la publicación *Women's Hands in My Family Album* (2017). Tinaut trabaja con la imagen fotográfica en la mayoría de sus proyectos y en esta pequeña publicación se centra en las manos femeninas que aparecen en su álbum familiar. Utiliza una estética limpia y sobria y llama la atención la ausencia de texto. La imagen habla por si sola, sin más pretensión que enfocar toda la atención en las manos. A partir de la fragmentación, la ampliación y la descontextualización, Tinaut se apropia de esas imágenes dotándoles de una nueva historia.

En *Women's Hands in My Family Album* los fragmentos fotográficos provienen de su álbum familiar, pero podrían ser las fotos de cualquiera.



Portada y selección de páginas de la publicación *Women's Hands in My Family Albums*

Fig. 19 Maria Tinaut, *Women's Hands in My Familia Album*, 2017

Se convierten en manos impersonales para que nos fijemos en los gestos y en la manera que las manos interactúan entre ellas.

In these new images, the viewer is invited to focus on the sense of touch. Idiosyncratic moments of labor, leisure, maternity, and family intimacy are illuminated within the cropping. Yet cropped from their identifying context, they have an anonymity; they are my grandmother's hands, or her friends', but they could be my mother's, my sister's, mine, or yours. (Tinaut, 2017)

Se apropia de la imagen sin negar su origen pero otorgándoles una nueva narrativa. Su forma de trabajar, ver y entender la fotografía será clave a la hora de enfrentar la mayoría de los trabajos presentados.

Por otro lado, también mencionar la exposición *El verdadero viaje* (2018) de **Concha Martínez Barreto** (1978) en el *Espai Rambleta*. Una guía en la búsqueda de recursos gráficos a la hora de trabajar con el álbum. Desde el dibujo, la pintura, la escultura o la proyección, la artista nos habla de la fotografía familiar y los recuerdos de la infancia. Un trabajo que busca indagar en la memoria y los métodos del recuerdo, y entendiendo el pasado y presente como dos espacios transitables e influenciados. (Salanova, 2018)

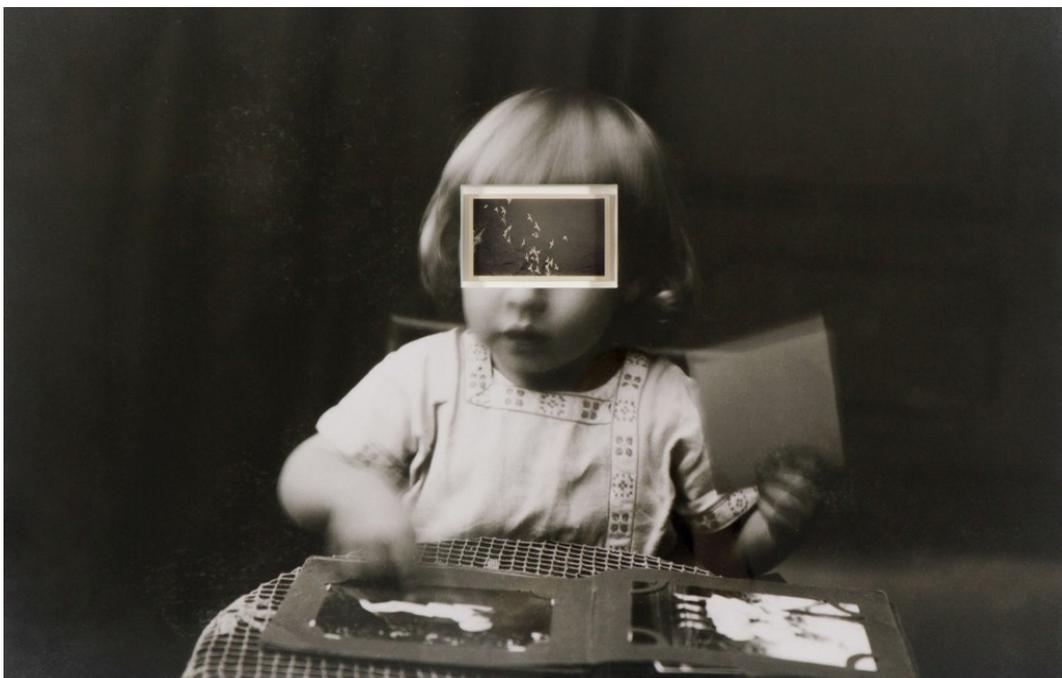


Fig. 20 Concha Martínez Barreto. *Estratos, El álbum*, 2018

Sus trabajos juegan constantemente con la aparente oposición entre lo objetivo de la fotografía y lo subjetivo y personal del recuerdo. Crea nuevas ficciones mezclando imágenes de distintas épocas y lugares, confundiendo al espectador.

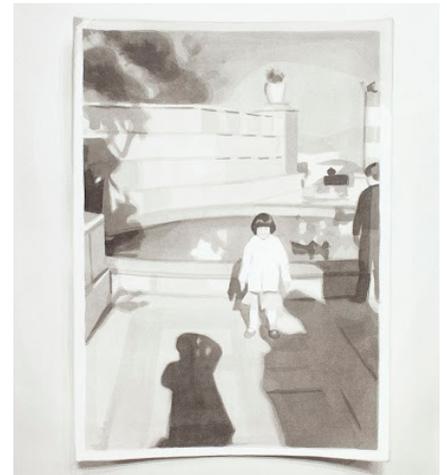
Nos centramos en dos de los trabajos de la exposición *El verdadero viaje*. El primero, la corta serie de tres piezas: *Estratos* (2018). Tres fotografías encontradas han sido impresas en gran tamaño y modificadas: se recorta una parte de la imagen para añadir otra fotografía aparentemente ajena y sin conexión con la imagen inicial. Se crea una interacción entre las dos imágenes donde la fotografía cambia su narrativa, su historia.

El segundo de los trabajos a remarcar es *Los nombres* (2014-2015): un total de 12 dibujos de fotografías que pertenecen al álbum familiar de la artista. Algunos personajes retratados en los dibujos tienen añadido al lado un pequeño rectángulo blanco. Una especie de etiqueta para añadir tu nombre pero, en este caso, vacía. Ya nadie recuerda quienes eran y Martínez Barreto deja ese hueco para golpear al espectador con el olvido.

Dibujos minuciosos y a la vez frágiles que me sirven para dar cuenta del esfuerzo por recordar y del fracaso de ese intento; de cómo la memoria heredada está llena de elipsis, interrogantes y dudas. Pero, a la vez que hablar de la desaparición, con ellos celebro la alegría que surge en el acto de mirar las que surge en el acto de mirar pequeñas fotografías [...], de personas que posan o -a veces- parece que quisieran escaparse sin saber que sus nombres se perderán muy pronto. (Salanova, 2018, p.22-23)



Fig. 21 Concha Martínez Barreto.
Los nombres, 2014-2015



Otro referente ha sido el artista **Sergio Luna** (1979) y la serie de dibujos *Álbum* (2017), que como bien indica, son dibujos de fotografías de su álbum familiar. Llama la atención la sencillez de la mancha, poco detallada. Algunos de los dibujos no representan la parte delantera de la fotografía, sino la trasera: el papel con sus manchas y sus marcas de celo. Fue a partir de estos dibujos que surgió un interés por el reverso fotográfico. El papel nos puede dar una gran cantidad de información sobre la fotografía que se nos puede escapar si solamente nos fijamos en la imagen. Pero incluso cuando Luna representa la imagen fotográfica evidencia que es un papel. Dibujando una pequeña sombra es suficiente para mostrar que la fotografía está apoyada sobre una mesa.

En palabras del propio artista sobre la serie *Álbum*:

He dibujado sus fotografías, y las he redistribuido de nuevo para crear un nuevo relato. He tomado fragmentos, he jugado con superposiciones, ampliaciones y otros recursos que alteran su sentido original, enfatizando o desestabilizando su puesta en escena, en un intento de abordar el relato de una forma despersonalizada, para abrirlo y establecer nuevas relaciones entre las propias imágenes y todos aquellos elementos externos –texturas, reversos, papeles y cámaras– que las hacen posibles. (Luna, n.d)

Figs. 22, 23 y 24. Sergio Luna, dibujos de la serie *Álbum*, 2017

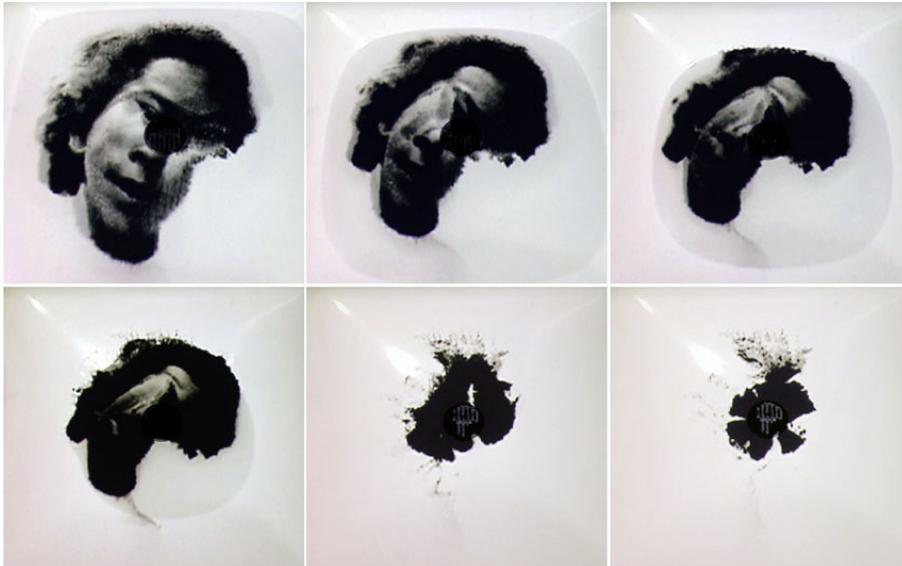


Fig. 25 Oscar Muñoz. *Biografías*, 2002

Por último, tenemos al artista colombiano **Óscar Muñoz** (1951). En sus trabajos utiliza la fotografía “como fuentes de información visual y como medios que le han permitido investigar la relación entre representación y realidad” (Malagón-Kukra, 2010, p.99). Desde edad muy temprana su trabajo tiene un componente político y social.

Nos interesa su obra a partir de los años 90. Más concretamente, en las series *Narcisos* (2001-2002), *Biografías* (2002) y *Aliento* (1996-2002). Muñoz trabaja con imágenes cambiantes y frágiles, mostrando la imposibilidad de retenerla. Jugando con distintos materiales (el metal y el agua suelen ser de sus favoritos), presenta al espectador un deterioro de la imagen donde se distorsiona, aparece y reaparece. “Las caras evanescentes sobre el metal y sobre las superficies líquidas obran en estos casos como huella de la desaparición de la presencia humana” (Malagón-Kukra, 2010, p.130)

Para Muñoz la fotografía es un medio para hablar del olvido y la desaparición física de la persona. Como menciona Malagón Kurka (2010): “Las fotografías que usa como elementos sujetos al deterioro en su obra pierden su carácter representacional una vez que se ponen en evidencia las limitaciones de las imágenes fijas que éstas contienen” (p.131)

1.3.2.

Dibujos a tinta e intervenciones sobre papel

Esta serie de trabajos de pequeño formato surgieron de la necesidad de querer acercarse a la fotografía. Trabajar con fotografía familiar era un idea clara y estos primeros dibujos fueron los primeros intentos para averiguar qué se puede hacer y cómo se puede hablar a partir del álbum familiar. Encontré en el dibujo la herramienta perfecta para este acercamiento.

Las imágenes escogidas pertenecen al álbum fotográfico materno, de entre los años 50, 60 y 70 y en su mayoría son retratos. Son dibujos rápidos, sin un acabado detallado. El material utilizado es tinta china y distintos tipos de papel. No hay un encaje previo con lápiz y la pincelada es suelta. En los primeros dibujos el acabado es más descuidado, y conforme se avanza, se tiene un mayor cuidado. Un aspecto clave para apreciar ese desarrollo y cambio de actitud en los dibujos son los bordes y delimitación del dibujo: al principio irregulares y descuidados, y en el último dibujo se busca la rectitud y una buena delimitación. El tamaño de cada dibujo es el mismo que el de la fotografía que se utiliza como referente, una recreación a escala 1:1.

¿Qué implica dibujar una fotografía? ¿Aporta algo nuevo? La diferencia principal la encontramos en la temporalidad: la fotografía es un momento, un instante congelado, mientras que el dibujo conlleva tiempo. Cuando tomas una fotografía seguramente no eres consciente de todo lo representado al hacer “click”. En cambio, en un dibujo, desde el primer momento eres consciente del proceso, debes serlo para entenderlo y así representarlo.

Dibujar ha sido, en este caso, una apropiación de la imagen, de hacerla mía. Un paso inicial para poder trabajar con la fotografía familiar.



Fig. 26 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 13' 8 x 11' 7 cm.



Fig. 27 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china, 12'5 x 13 cm.



Fig. 28 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china, 15 x 10 cm.



Fig. 29 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 9'5 x 11 cm.



Fig. 30 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 13 x 9'5 cm.



Fig. 31 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 12'5 x 16'7 cm.



Fig. 32 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 5'8 x 4 cm.



Fig. 33 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 9'7 x 9 cm.



Fig. 34 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 14'5 x 13'5 cm.



Fig. 35 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 10'8 x 12'6 cm.

Junto a los dibujos se realizaron tres trabajos de cosido.

Estos tres cosidos son retratos por antonomasia. Es decir, a partir de “algo que no es la representación de un rostro alude a una identidad personal” (Carrere, A. y Saborit J., 2000, p.39). En este caso, se cose un trozo de papel con al forma de la silueta del vestido de un par de retratos y así implificar la fotografía a dos planos solamente. Al utilizar el vestido como único elemento del retrato, se consideró coherente utilizar el cosido como técnica de collage.

Este primer paso de intervención sobre papel a partir del cosido será la antesala a otros proyectos en los que el textil es el protagonista y el cosido se convierte en la técnica.

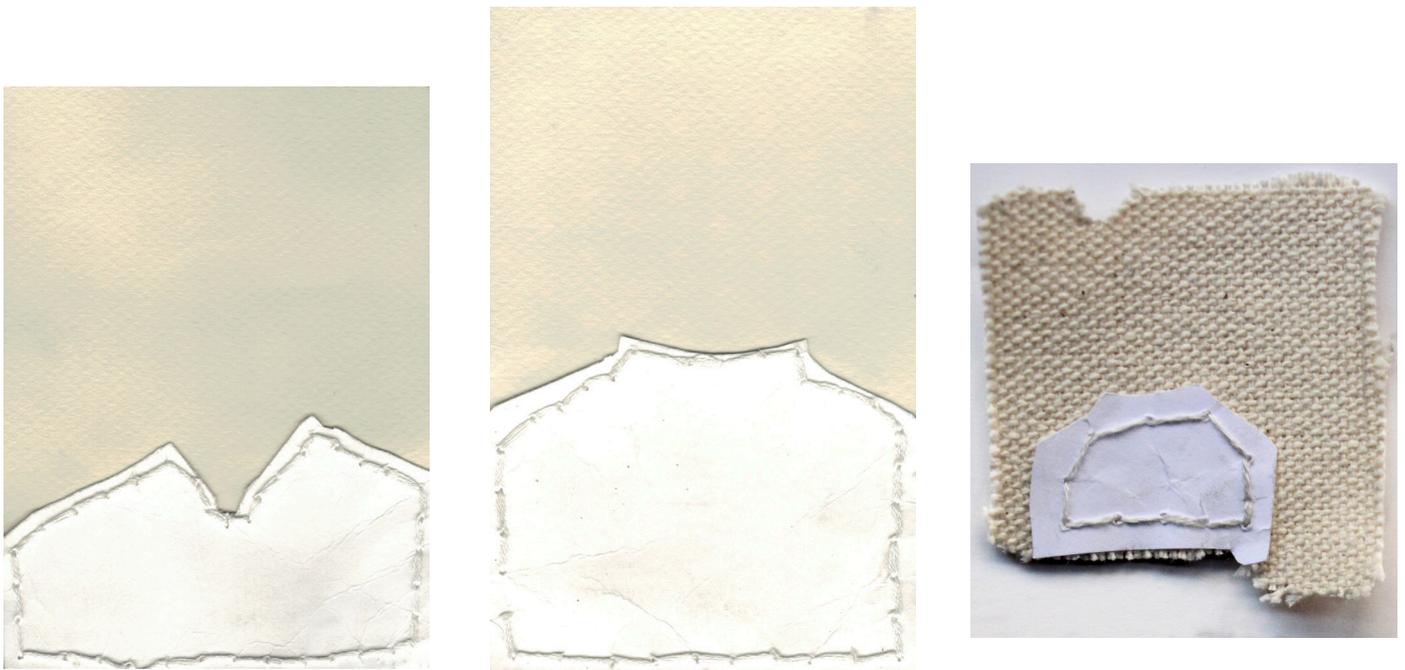


Fig. 36, 37 y 38 Intervenciones sobre papel (imagen izquierda y central) y sobre lienzo (imagen derecha). El trozo de papel blanco cosido tiene la forma de la ropa del retratado en la fotografía a la que se hace referencia.

1.3.2.

Reversos fotográficos

El interés por el reverso de la fotografía aparece por la serie *Álbum* (2017) de Sergio Luna. El artista representa algunas de sus fotografías familiares en dibujos monocromos y sencillos. Algunos se centran en el reverso de la fotografía. Dibuja el papel, lo que hay escrito, los restos de celo y demás marcas.

La foto es una forma y un medio de comunicación entre la familia. Las letras, los números o las señales indicativas que puedan presentar las contextualizan de manera que forman un camino para la vista, pero también un recorrido mental por la historia familiar en el tiempo y el espacio. Saber que una foto ha sido enviada desde otro país o dedicada por un antiguo amante otorga un valor añadido al objeto, sin que importe tanto lo que muestran. En el álbum, no obstante, se pierde la parte posterior de las fotografías, que es donde más texto aparece [...] (Gracia García, 2013, p.168)

A pesar de la información e importancia que puede tener el reverso fotográfico (especialmente si la fotografía se ha utilizado como acompañamiento de una carta) pocas veces es tenido en cuenta.

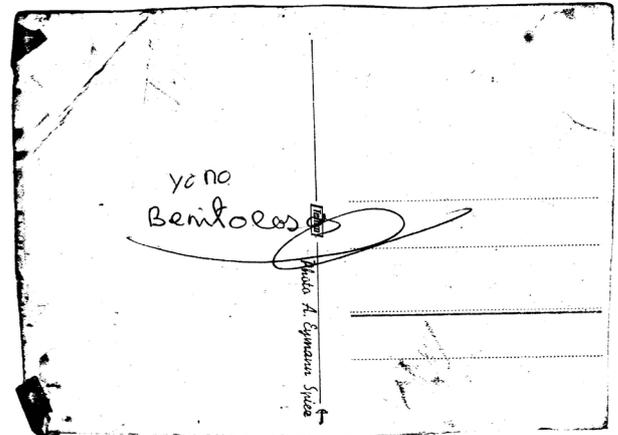
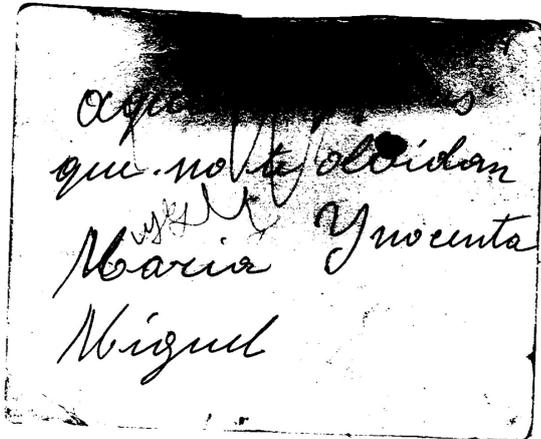
Al considerar el reverso una parte esencial para completar la fotografía, se plantean maneras para trabajar alrededor de él.

Para este trabajo se eligieron reversos que contenían algún tipo de información: palabras escritas, rayas de bolígrafo o arrugas que formaban un patrón. Estos reversos fueron fotografiados y escaneados.

Al escanear se puede escoger el tipo de interpretación: como imagen o como texto. Esta última interpreta la imagen en solamente dos tintas: blanco y negro, simplificando la información. Se pierde detalle pero a la vez, permite destacar las letras, arrugas y texturas. El resultado del primer escaneo realizado mostraba el reverso de la fotografía como si se tratara de huella dactilar (fig. 40). Sin necesidad de mostrar la imagen, el papel también nos habla de la fotografía: si es muy vieja, ha sido doblada, rota, etc.



Figs. 39 y 40 El mismo reverso fotográfico escaneado en modo imagen a color (arriba) y escaneado en modo texto (abajo). Comparando las dos imágenes se pueden apreciar las diferencias dependiendo de la manera de interpretación del escaner.



Figs. 41 y 42 Escaneado en modo texto del reverso de dos fotografías.

Se escogieron tres reversos sobre los que trabajar. Uno de ellos una foto muy antigua que al ser escaneada en modo texto evidenció sus desperfectos y arrugas. Se apreciaba que la fotografía se encontraba en mal estado: parecía que se pudiese desintegrar en cualquier momento.

Esta fotografía es un retrato de mi bisabuela, retrato presentado anteriormente (fig. 18). Fue tomada el día de su boda, un día importante que debía quedar inmortalizado, pero cuya durabilidad no deja de estar atada a su condición material. La imagen durará lo que dure el papel. Este pensamiento tan sencillo, tan claro y que puede parecer tan obvio, apareció de manera clara nada más ver el escaneado. Por ello fue el primer dibujo.

Las otras dos imágenes de referencia se escogieron por el texto. Fueron fotografías utilizadas como postales y en el reverso había escritas frases que son casi tan importantes como la propia fotografía. La parte delantera de estas dos fotografías no se muestra para darle toda la relevancia al reverso.

Después del escaneado, estos tres reversos tratados en modo texto, fueron dibujados con carboncillo sobre un papel de tamaño 100 x 70 cm. Se utilizó un tamaño grande para recalcar y destacar la importancia que se le quería dotar al reverso fotográfico. El proceso de los dibujos se realizaron a partir del calco: se imprimieron cada una de las fotocopias sacadas del escaneo a tamaño 100 x 70 sin modificar las proporciones. Luego se calcaron sobre un papel Super Alpha del mismo tamaño.



Fig. 43 Imagen del proceso de calco y dibujo de *Reverso I*.

Fig. 44 Los tres dibujos en la presentación de la asignatura *Retrato del máster* en enero de 2019.



Fig. 45 Carmen Gimeno, *Reverso I*, 2018. Dibujo a carboncillo sobre papel Super Alpha 100 x 70 cm

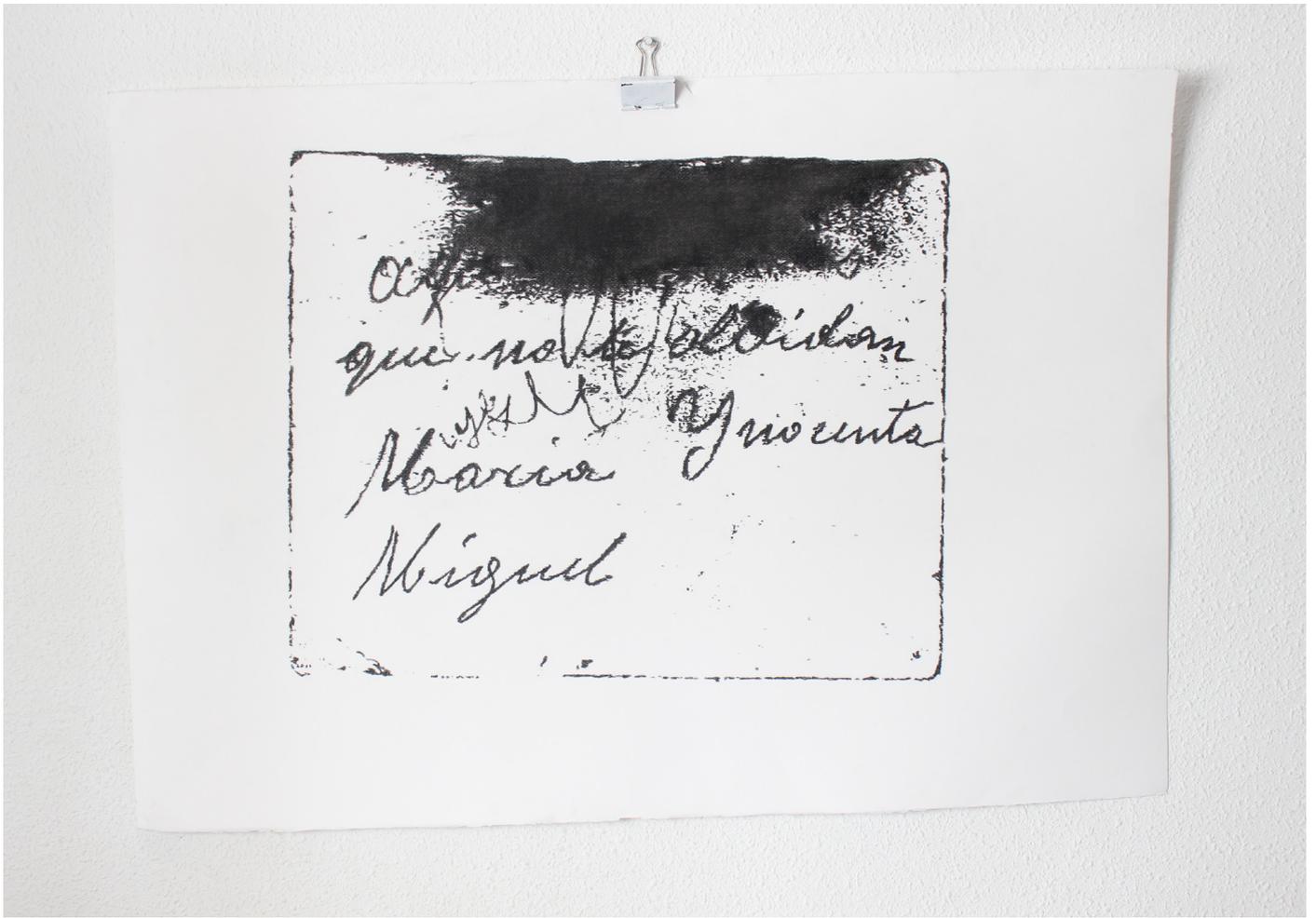


Fig. 46 Carmen Gimeno, *Reverso II*, 2018. Dibujo a carboncillo sobre papel Super Alpha 100 x 70 cm.

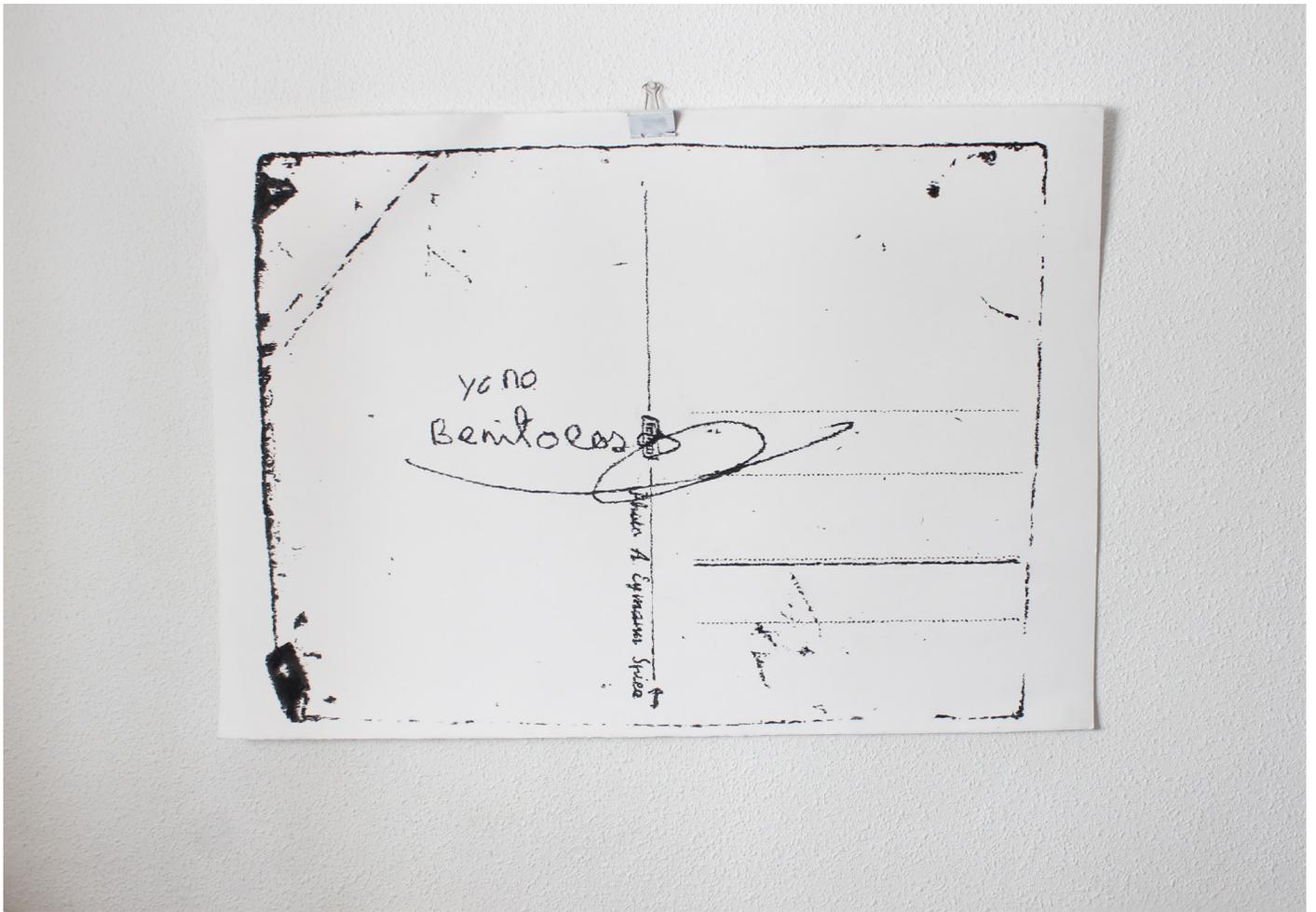


Fig. 47 Carmen Gimeno, *Reverso III*, 2018. Dibujo a carboncillo sobre papel Super Alpha 100 x 70 cm.

1.3.4

Conservación fotográfica

Las fotografías (con intención no artística) son intentos de retener un momento para siempre. Para que cada vez que volvamos a la imagen nos traslademos a ese tiempo y recordemos. Objetos al servicio de la memoria.

No se suele pensar en que algún día la fotografía dejará de existir. Al fin y al cabo es un objeto mortal: la imagen dura lo que dura su soporte. Si el soporte es el papel, la fotografía dejará de existir si este se rompe, se pudre, se quema... Y si esta se encuentra en formato digital tampoco es eterna: el archivo se puede perder, eliminar o estropear.

El miedo no es perder la imagen, es perder el momento que representa y, como respuesta a ese miedo, las fotografías que consideramos importantes las queremos guardar para siempre.

Aquí se presentan dos series de trabajos que, aunque se diferencian en los materiales utilizados, buscan un mismo objetivo: preservar y cuidar la imagen. Una búsqueda para que el papel (al trabajar con fotografía analógica es el soporte sobre el que se crea la reflexión) no sufra desperfectos.

La primera de estas series son unas fundas cosidas. Pequeños trabajos textiles que sirven como fundas protectoras para resguardar la fotografía.

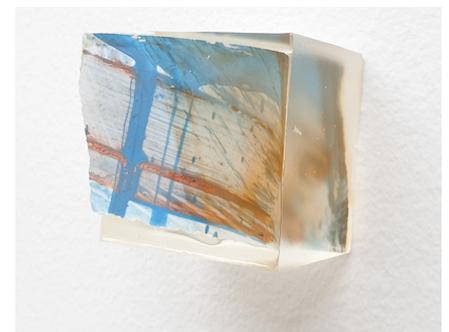
Cada funda está personalizada: pensada específicamente para una fotografía. La manera más evidente de ver la especificidad de cada una de las fundas está en el tamaño: ajustado al tamaño de la fotografía que está destinada a proteger. Pero hay otro componente más poético, podríamos decir, y son el tipo de tela de cada una de las fundas. La tela utilizada, ya sea por el color o el estampado, también remite de manera directa a la fotografía. Por supuesto, para poder apreciar este detalle hay que conocer de antemano un poco de la historia de cada una de ellas.

El segundo trabajo en este intento de luchar contra el deterioro de la fotografía consiste en meter la fotografía en resina e-poxi transparente. La imagen se conserva de la misma manera que se conservan insectos en resina para que se vuelvan “eternos” y contemplarlos sin que el tiempo les afecte.

Al encapsular la fotografía en resina, se acentúa la objetividad de la fotografía. Se convierte en un bloque y adquiere presencia. La actitud a la hora de interactuar con la fotografía cambia: la fotografía se coge, se juega con ella, se le da vuelta, etc. Cuando la fotografía se presenta en papel no solemos entenderla como un objeto, ni reflexionar sobre su materialidad.

Al comparar las fundas y la resina e-poxi, lo primero que se aprecia es el carácter artesanal de la primera frente al aspecto industrial de la segunda. Otro punto es que, mientras la primera oculta la imagen, la segunda la muestra. Con la resina la fotografía se expone a cualquiera, está ahí para ser vista. Con la tela, para ver la fotografía hay que ser activo y sacarla. La fotografía no se ve, es resguardada del tiempo y de miradas ajenas.

En realidad estos trabajos son una falsa esperanza. Aunque la fotografía permaneciera, ¿qué más da si ya no hay nadie para recordar al retratado? Lo importante no es la imagen en sí, es el recuerdo. Se puede conservar la fotografía pero cualquier esfuerzo de mantener la memoria será en vano. La fotografía terminaría por convertirse en un objeto fetiche y valorada (en caso de que lo sea) por aspectos estéticos o de interés históricos. Tal y como pasa con fotografías encontradas en el rastro o mercados de segunda mano.



Figs. 48 y 49 Lucía Blas, 2019, trabajo presentado en la muestra PAM! 2019. Lucía ha sido referente, inspiración y una gran ayuda a la hora de buscar maneras de conservar la fotografía y a lo largo del proceso de trabajar con la resina e-poxi.



Figs. 50, 51, 52 y 53. Carmen Gimeno, serie *Fundas fotográficas*, 2018. Material textil y fotografía. Tamaños variables.



Figs. 54. Carmen Gimeno, trabajo de conservación fotográfica en resina e-poxi, 2018. 4'5 x 5 x 1'5 cm.



Figs. 55. Carmen Gimeno, trabajo de conservación fotográfica en resina e-poxi, 2018. 3'5 x 4'5 x 2 cm.



Figs. 56 y 57. Carmen Gimeno, imágenes de la parte de arriba de los trabajos de conservación fotográfica en resina e-poxi.

3.1.4.

Dos trabajos de inflexión

La producción expuesta hasta este momento se centra en la fotografía familiar. Estos dos trabajos presentados a continuación presentan un cambio a la hora de producir y sobre todo en la manera de utilizar la fotografía. Se empieza a coquetear con conceptos como identidad y pertenencia familiar y se intenta entender y trabajar el álbum fotográfico desde otros ángulos.

El cosido, que hasta entonces se había utilizado en pequeñas pruebas y piezas, pasa a ser la técnica principal. Nos adentramos en una serie de trabajos que se denominarían “arte textil”.

Por ello, consideramos que estos dos trabajos deben ser presentados aparte, no sólo por las diferencias recién expuestas, también por su importancia e influencia en la producción de la segunda parte: *El espacio familiar*.

3.1.4.1.

La familia se lleva puesta

Las fotografías de los álbumes marcan una historia y reviven recuerdos. Señalar las imágenes e ir diciendo “este es mi abuelo” o “esta es la luna de miel de mis tíos”, es la autoafirmación de un sujeto que se confiere de pasado y decide hacer la historia de sus familiares también suya.

La familia nos confiere identidad, pasado y pertenencia. Nos situamos como miembro dentro de la familia a la vez que la familia se sitúa dentro de la sociedad.

Hasta este punto, los álbumes fotográficos son los protagonistas en trabajos donde se muestra la fotografía o es representada mediante carboncillo o tinta china. En *La familia se lleva puesta* se buscó un nuevo soporte para la fotografía.

Conforme avanzaba el trabajo, la relación entre textil, hogar y familia se formó de manera intuitiva. Citando a Nicola Squicciari (2015): “El vestido, la casa y el espacio habitable serían “estratos de piel sucesivos”, asociados por la misma función de protección, de comodidad y de bienestar.” (p.94). Las telas y el cosido van tomando protagonismo. Así, en *La familia se lleva puesta* el soporte para la fotografía familiar pasa a ser un vestido confeccionado a mano.

Vestirse no es un acto inocente. La ropa que escogemos cada día es un medio de comunicación que utilizamos hacia el exterior, y el cuerpo, su soporte. Alejandra Mizrahi llega a afirmar que la indumentaria ha sido uno de los primeros lenguajes al que el ser humano ha recurrido para comunicarse (2008). La vestimenta es una forma simbólica a través de la cual confeccionamos nuestra identidad.

La vestimenta nos confecciona identidad y la fotografía familiar nos construye una narrativa. *La familia se lleva puesta* surge de la búsqueda de querer aunar estos dos elementos creadores de identidad. Además, se encontró otro punto en común entre fotografía y vestimenta. En el apartado *Álbum fotográfico familiar* se ha expuesto el álbum como medio de comunicación público cuya finalidad es ser mostrado.

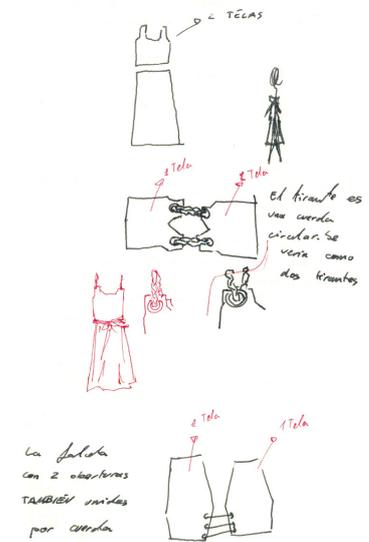


Fig. 58 Bocetos y apuntes de las primeras ideas del vestido

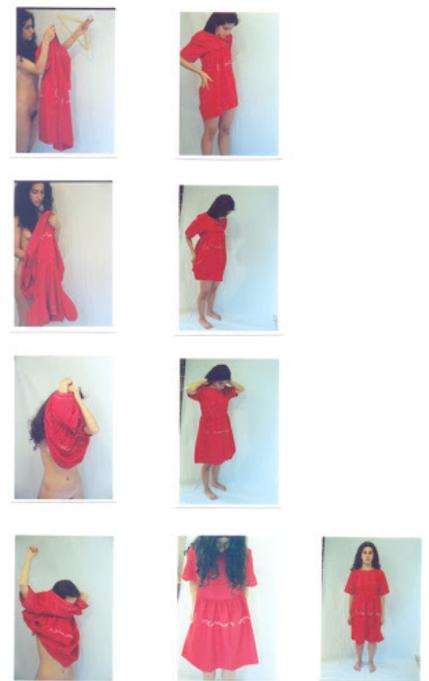


Fig. 59 Imágenes sacadas del artículo *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo* de Alejandra Mizrahi. En ellas se presenta el trabajo de la artista Bilman, que rehace y re-cose vestidos de cuando era pequeña para adecuarlos a su cuerpo de adulta. Una autobiografía desde la memoria del cuerpo y la costura.

En vez de utilizar el formato clásico de álbum, en este trabajo el vestido se utiliza como medio para mostrar la familia al exterior. El cuerpo es el soporte para las fotografías.

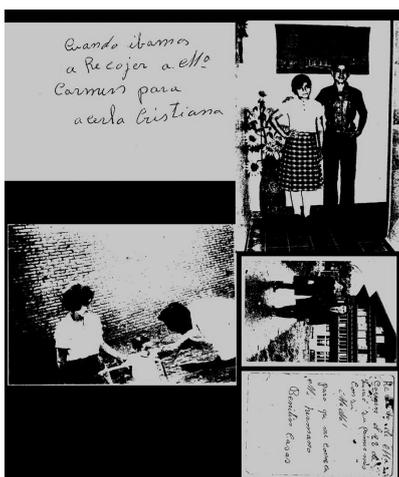
¿Por qué escoger específicamente un vestido? El vestido es una prenda que en nuestra sociedad es propia de mujeres y un elemento propio de la feminidad. Aunque en el trabajo no se traten de manera explícita cuestiones de género dentro de la familia, no podemos obviar que en la estructura familiar aún existen estereotipos y modelos de comportamiento asociados al género. Por ello, al hablar de identidad familiar, y al crear una prenda para una mujer, se consideró adecuado confeccionar un vestido.⁴

Se repite un criterio muy parecido al del apartado anterior para la selección de imágenes: sin seguir un guión fijo ni establecido y, de la misma manera, se evita la autorrepresentación.

El primer paso del proceso era transferir la imagen fotográfica a la tela. Se optó por la serigrafía ya que permite un acabado muy fotográfico utilizando únicamente una tinta y sin suponer un sobrecoste.

La estampación iba a ser a una única tinta y se buscó un acabado que se asemejara o remitiera al álbum fotográfico clásico: en blanco y negro. Se utilizó una tela negra y, tras hacer pruebas de

4. Somos conscientes de que tratar el género en la familia es un tema muy extenso y de largo desarrollo. Para este trabajo no hemos querido profundizar más en la cuestión, por falta de tiempo y de espacio. Aún así, es un tema que queda pendiente para profundizar en un futuro si la producción sigue desarrollándose alrededor de la costura y de la familia.



Figs. 60 y 61 Composiciones digitales con algunas de las fotografías escogidas para la realización del estampado. Las imágenes fueron tratadas por Photoshop para adecuarlas a las características necesarias para poder ser utilizadas en serigrafía. A partir de estas imágenes se obtiene el fotolito para la plancha serigráfica

colores de tinta, se optó por estampas las imágenes con un color gris oscuro.

Se estamparon sobre cuatro retales de tela de 1 m x 1 m fotografías familiares sacadas de álbumes. Se intentó evitar los motivos repetitivos para proporcionar al estampado una apariencia orgánica sin seguir un orden concreto.

Una vez estampadas las cuatro telas se cosió el vestido. Para facilitar la confección, el vestido fue dividido en dos piezas. El resultado fue: una pieza superior con forma de camiseta de tirantes y una falda con cola y oberturas laterales, ambas confeccionadas con la tela estampada. Con el trabajo ya casi acabado se añadió una tercera pieza: una falda interior realizada con tela sin estampar. Esta segunda falda fue añadida para que, aunque se siguieran notando las oberturas laterales de la primera, al ponerse el vestido diera mayor sensación de “bloque”.

En el vestido se pueden ver rostros, eventos familiares e incluso algunos reversos fotográficos. Una manera de mostrar al exterior y evidenciar las vivencias, historias y narrativas que marcan la familia, y por tanto la personalidad e identidad de sus individuos.



Fig. 62 Pantalla serigráfica lista para ser utilizada y estampar las imágenes sobre las telas

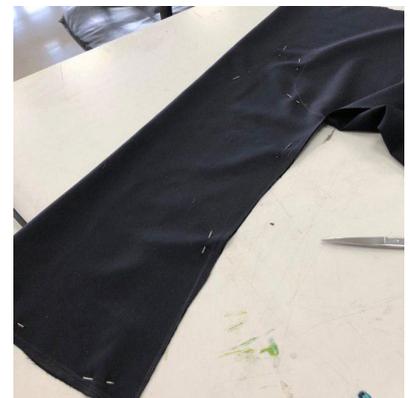


Fig. 63 (arriba) Proceso de *La familia se lleva puesta*. Tela embastada para ser cosida. Corresponde a a la pieza superior del vestido.

Fig. 64 (izquierda). Tela estampada en serigrafía.



Fig. 65 Carmen Gimeno, *La familia se lleva puesta*, 2019. Tres piezas textiles, tamaño variable.

3.1.4.2.

Re-visión. Otra lectura del álbum fotográfico

El álbum fotográfico familiar no es solo un conjunto de estereotipos en el momento de realizar y posar para las fotografías, también a la hora de mirarlo. Este trabajo surge de la inquietud de preguntarse si acaso no hay otra manera de mirar el álbum fotográfico alejándose del modo convencional.

Consideramos importante volver a mencionar a la artista María Tinaut. La mayoría de su trabajo parte de la fotografía familiar. Pero la trata de manera distinta a la convencional. No le interesa tanto el retrato de sus familiares como aquello que sucede en el fondo, el segundo plano, aquello en lo que no nos fijamos. Detalles que no somos conscientes ni al hacer la foto y muchas veces ni al revisarla. Ejemplos de esta manera de mirar el álbum fotográfico serían el ya mencionado libro de artista *Women's hands in the family album* (2017), o los collages *Posibilidad de cielo* (2020).

Siguiendo la misma lógica que en los trabajos de Tinaut, para *Re-visión. Otra lectura del álbum fotográfico* se buscó invertir la jerarquía en la fotografía, y centrarse en aquello que no suele ser importante: un reflejo de una ventana, la arruga de una tela, la luz sobre una pared, etc., obviando los personajes o la escena "importante". Esta manera de mirar las imágenes implica una visión alternativa del álbum y una nueva narrativa.

Para el proceso de *Re-visión*, primero se escogieron fotografías para ser recortadas y fragmentadas (digitalmente) poniendo el foco de atención en detalles irrelevantes. Se revisaron fotografías que ya habían sido utilizadas anteriormente, pero al perseguir un objetivo totalmente distinto, imágenes que anteriormente parecían tan esenciales, en este caso eran totalmente prescindibles. Y al contrario: otras que se obviaron se convertían en el material perfecto para *Re-visión*.

Después, cada fragmento escogido fue impreso sobre papel japonés para ser reincorporado y compuesto, utilizando el cosido, en una nueva composición fotográfica.

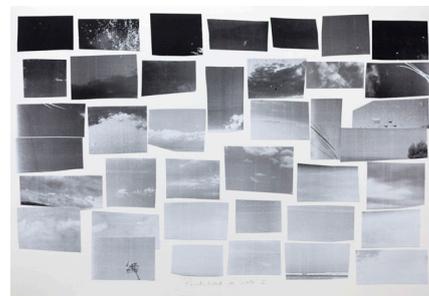


Fig. 66 *Posibilidad de cielo II*, Maria Tinaut, 2020.

La artista recoge fragmentos de cielo de su álbum fotográfico para crear una nueva imagen a partir del collage.



Fig. 67 Ana Monzó, *Cuando llueve*, 2017.

El trabajo de la compañera del máster Ana Monzó ha sido decisivo durante el proceso de *Re-visión. Otra lectura del álbum fotográfico*. Monzó se mostró desde el primer momento dispuesta a ayudarme, compartiendo consejos y trucos que ya había adquirido por su propia experiencia de trabajar con papel japonés.

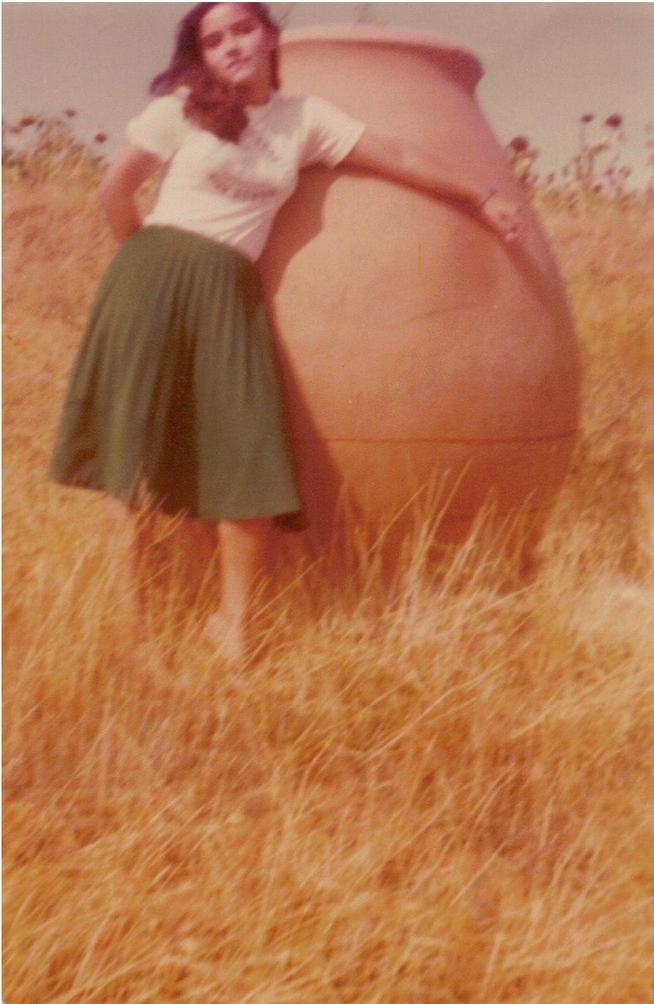


Fig. 68 y 69 (arriba). Dos fotografías sacadas del álbum familiar.
Fig. 70 y 71 (abajo) Fragmentos seleccionados y sacados de las fotografías de arriba. Este recorte será el que se imprima sobre el papel japon.

Con todos los fragmentos escogidos, se compuso un collage digitalmente que nos ayudó a planificar y organizar las imágenes. La razón por la que se escogió el papel japonés para la impresión fue porque su textura y gramaje tan fino, que recuerda a las entretelas, permite que pueda ser cosido sin generar arrugas ni maltratar el papel. Además visualmente es muy atractivo: es un material traslúcido que crea efectos inesperados al imprimir una imagen sobre él. Por último, para imprimir el papel japonés se puede utilizar una impresora estándar de casa, lo que abarata costes y permite autonomía en el proceso sin depender de reprografías .

Cada fragmento fue impreso uno a uno y unido al resto siguiendo el orden de la composición digital. Realizar esta planificación previa permitió crear un orden concreto sin improvisar. Se decidió crear una composición siguiendo un criterio formal y centrado en



Fig. 72 Papel japonés con las imágenes impresas

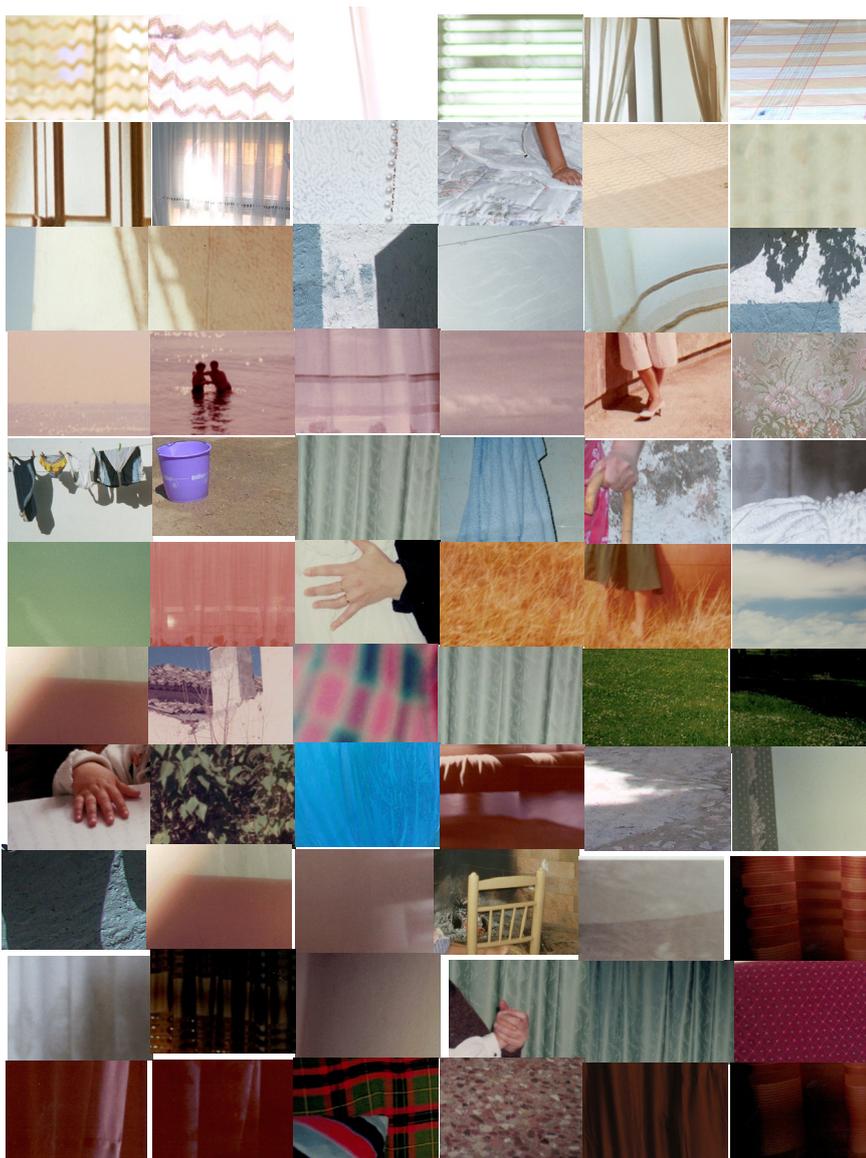


Fig. 73 Montaje digital con todos los fragmentos de fotografía escogidos. Fue una plantilla guía a partir de la cual se fue cosiendo y formando la pieza

las características de la propia imagen, no en su contexto. Como ya hemos mencionado, el álbum fotográfico es una composición fotográfica ordenada cronológicamente, por lugares, eventos, etc. Si la intención en *Re-visión* es ser capaz de mirar la imagen de otra manera y dotar de importancia a elementos que no se tenían en cuenta, la composición debía ser, por tanto, distinta a la del álbum clásico. Así, las imágenes se ordenaron de claro a oscuro: las más claras se quedaban en la parte superior y las más oscuras en la inferior.

Al ser la primera vez que se trabajaba con papel japonés, el proceso estuvo marcado por el ensayo y error, experimentación y resultados inesperados. Uno de estos descubrimientos fue darse



Fig. 74 Proceso de cosido de los distintos papeles entre ellos. Se cosían por la parte de detrás.

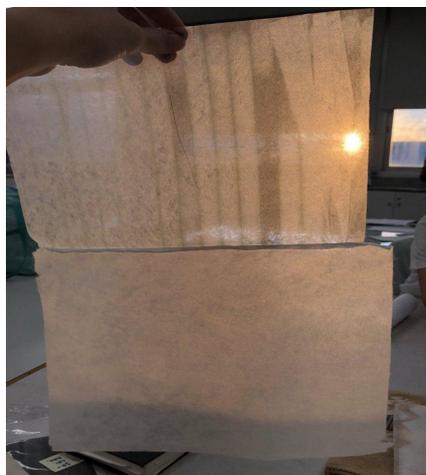


Fig. 75, 76 y 77 Pruebas y ensayos para ver el comportamiento del papel japonés, Hasta que punto se podía doblar, si resiste a caída de su propio peso, cómo cambia la imagen impresa con un foco de luz intenso justo detrás, etc.

cuenta, ya al final del proceso, que la apariencia de *Re-visión. Otra lectura del álbum fotográfico* recordaba mucho a la de una manta estilo “patchwork”.

El resultado fue una pieza vertical de 1,6m x 2,1m formada por 66 fragmentos de papel japonés. *Re-visión. Otra lectura del álbum fotográfico* es un trabajo de apariencia ligera y frágil. Al planear su montaje se buscó una manera de fomentar estas cualidades. Se colgó sobre una pared únicamente utilizando alfileres en la parte superior, dejando el resto de la pieza libre de cualquier sujeción. De esta manera se podía apreciar lo fino que era el papel. Igualmente, al no estar totalmente pegado a la pared, la translucidez del papel japonés proporcionaba juego de luces. Además, con cualquier corriente de aire la pieza se movía. El movimiento de la pieza, que no fue un efecto esperado, reforzó la idea de ligereza y fragilidad y dio un mayor juego de luces y sombras.

3.2

EL ESPACIO FAMILIAR

3.2.1.

Habitar el hogar

“Una casa es la fundación de un cosmos en un caos”

OTTO FRIEDRICH BOLLNOW (1969), *Hombre y espacio*.

En la primera parte del trabajo hemos tratado la memoria e imagen fotográfica y cómo nos marca y define dentro de la familia. En esta segunda parte trataremos la casa como marco a partir del cual se va forjando nuestra identidad.

“La casa es el escenario del teatro de la familia, el lugar donde se nace, se vive y se muere” (Colomina, 2010, p.167). Existe una estrecha relación entre casa y familia. Ambas se influyen mutuamente. La forma en la que se organiza el espacio doméstico de una familia habla de ese grupo de personas en concreto, pero también de la idea general que existe de familia en la sociedad. Un ejemplo de ello sería la estructura de la mayoría de los pisos de las ciudades donde las habitaciones y la distribución del espacio está pensada para que viva una familia “estándar”: un padre, una madre y sus hijos. Que cada habitación tenga un tamaño distinto y el dormitorio de los progenitores tenga, la mayoría de las veces, un baño privado, nos habla de la jerarquía y los tipos de relaciones intrafamiliares.

La evolución, apogeo y desestabilización de la familia va de la mano de la idea de hogar. Cuando la familia era una estructura social incuestionable, la casa, que perdura más que el hombre (Ekambi-Schmidt, 1974), era parte del legado familiar.

Pero esta idea de la “casa familiar”, aquella vivienda heredada de generación en generación, estable e inmutable, va perdiendo fuerza e incluso sentido. Las casas (que cada vez menos se ase-

mejor a la imagen arquetípica de casa) son ocupadas por núcleos pequeños de la familia o incluso por una sola persona. Aumenta el número de personas que viven solas por voluntad propia o como consecuencia de las circunstancias socioeconómicas.

Como ejemplo de la importancia que ha tenido la familia en el hogar y el habitar, Bollnow llega a afirmar en su libro *El Hombre y el Espacio* que no es posible habitar sin familia (Bollnow, 1969). “Casa y familia se encuentran inseparablemente ligadas para crear la sensación humana de amparo en la medida en que se pueda alcanzar” (Bollnow, 1969, p.142)

Familia y hogar van en paralelo y su influencia es mutua. Por ello, no es de extrañar que conforme se cuestiona la estructura familiar, el concepto de hogar también se encuentre sujeto a cambios.

A pesar de que casa y hogar suelen ser conceptos que se entremezclan y se intercambian, según el arquitecto Juhani Pallasmaa “la casa es el contenedor, la cáscara de hogar”. (Pallasmaa, 2016, p.16). Casa quedaría definida como la estructura arquitectónica, mientras que “hogar” conlleva un estado psíquico. “Quizás la idea de hogar no sea en absoluto una noción propia de la arquitectura [...]” (Pallasmaa, 2016, p.16)

El hogar es un espacio donde lo importante es la relación hombre-espacio y que se contrapone al espacio geométrico o físico del mundo de las matemáticas. Lo importante cuando hablamos de este tipo de espacio son las experiencias y relaciones que se desarrolla con y en él. “El espacio habitado trasciende el espacio geométrico” (Bachelard, 1957) Es el llamado “espacio vivencial” (Bollnow, 1969), el “espacio de la experiencia” (Maderuelo, 2008), o el “espacio existencial” (Pallasmaa, 2016)

El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día. El hogar no puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal y una continuidad, y es un productor gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo. (Pallasmaa, 2016, p.18)

¿Cuál es el papel entonces de la arquitectura? A pesar de que el hogar no se puede conseguir únicamente a través de la arquitectura, esta es la encargada de proporcionarnos el marco para habitar. La arquitectura facilita nuestra relación con el espacio y, como oficio creador de espacio, puede facilitar o dificultar la aparición del hogar. (Pallasmaa, 2016,).

La forma que adopta la casa ha sufrido innumerables cambios, y a pesar de ello, podemos afirmar que el ser humano siempre ha sentido la necesidad de cobijo y protección. Para Pallasmaa el cobijo no es solo una necesidad material (2016). Va más allá de refugiarse del frío o de la lluvia. El cobijo es necesario para un crecimiento y desarrollo como persona.

Cubierta la necesidad del cobijo, le damos a la casa otras características, como el confort, el descanso, la intimidad, etc., Pero como nos dice J. Manel Margalef Arce en su tesis *Dificultad en la búsqueda moderna del habitar* (2011):

Las nociones que hoy conocemos y siguen actualmente vigentes de domesticidad, intimidad, confort, hogar y familia se derivan del auge de los valores burgueses, y en concreto de la aparición y progresiva implantación de una nueva forma social que ha mostrado su incalculable fuerza precisamente en los ámbitos domésticos: la individualidad (p.43)

Podríamos rastrear el origen de estos conceptos en la actual Holanda, entre el siglo XVI y XVII. Con la aparición y consolidación de la burguesía, que vino de la mano del crecimiento de las ciudades y de la creación del individuo-ciudadano. La casa y su espacio interior comienzan a cobrar tanta importancia que se convierten en un instrumento de autorrealización personal (Rybczynski, 1989).

Anterior a esto, la casa era un espacio común, donde todo se compartía entre sus habitantes. “La casa medieval era un lugar público, y no privado”. (Rybczynski, 1989, p.38) Las construcciones de la Edad Media en Europa consistían en una o dos grandes salas compartidas por todos los ocupantes. Difícil pensar en conceptos como intimidad o privacidad. “En la Edad Media la gente no vivía tanto en sus casa como acampaba en ellas” (Rybczynski, 1989, p.38)

En el s.XVII aparece la idea de habitación privada.

[...] se había iniciado la transición de la casa pública feudal a la casa particular familiar. El sentimiento cada vez mayor de la intimidad doméstica tuvo tanto de invención humana como cualquier artefacto técnico. De hecho, quizá haya sido más importante, pues no sólo afectó a nuestro entorno material, sino también a nuestra conciencia. (Rybczynski, 1989, p.59)

A partir de este punto, comenzará un lento pero continuo desarrollo de conceptos como la intimidad y el confort en el hogar. “La casa ya no era sólo un refugio contra los elementos, una protección contra los intrusos [...]-, se había convertido en el contexto de una nueva unidad social compacta: la familia”. (Rybczynski, 1989, p.85)

En el siglo XVIII se le empezará a dar importancia a la especialización de las habitaciones y se impondrá la idea de que la habitación personal (habitualmente el dormitorio) es un reflejo de la personalidad de esta persona.

Con este breve resumen histórico, queremos mostrar cómo la intimidad, privacidad y necesidad de confort en el hogar son artificios culturales que han ido evolucionando a lo largo del tiempo.

Actualmente un aspecto esencial en el hogar es que exista una delimitación clara de “dentro” y “fuera”, entre lo público y lo privado.

El hogar tiene unos límites bien claros. No solo físicos, que serían las paredes, también psíquicos y emocionales. Dentro de la casa es donde la familia resguarda su privacidad. Las situaciones más vergonzosas, peleas y discusiones, y las mayores muestras de amor y cariño, suelen darse en esta privacidad. El hogar es un espacio de seguridad, y parte de esa seguridad viene por la certeza de saber que existen unos límites entre la casa familiar y el exterior. Lo que suceda dentro del ámbito familiar no debe salir de él. “Cuando se cierran las puertas de un hogar, lo que pasa dentro no se sabe nunca” (Olivares, 2005, p.17)

Esta dualidad tan marcada entre ámbito privado y público hace que en nuestra cultura el hogar tenga una connotación de espacio casi sagrado. (Pallasmaa, 2016) Es común sentirse como un intruso en casa ajena, incluso aunque hayamos sido invitados. Y



Fig. 79 Emanuel de Witte, *Interior con una mujer que toca el virginal*, hacia 1660.

Se puede apreciar el interés que surge en la actual Holanda por los interiores domésticos y la importancia que se le empieza a dar a la intimidad y a la privacidad en toda la pintura doméstica e intimista del S.XVII

no solo al entrar en la casa, la sensación puede llegar a acentuarse al entrar en una habitación personal, generalmente al dormitorio. Es decir, dentro de la propia casa hay límites y distintas jerarquías de privacidad, intimidad y exclusividad entre los distintos espacios.

Desde esta narrativa, es fácil entender como el hogar se entiende muchas veces como un refugio o un mundo aparte. Un micro-cosmos de seguridad y comodidad. De hecho, la casa es el primer cosmos (Bachelard, 1957). El primer mundo conocido, rodeado de nuestros familiares y protegidos antes de salir al hostil mundo exterior.

Antes de “ser arrojados al mundo” en nuestra infancia crecemos y vivimos en la tranquilidad del hogar familiar. “La experiencia de la hostilidad del mundo- y por consiguiente nuestros sueños de defensa y agresividad- son más tardíos. En su germen toda vida es bienestar.” (Bachelard, 1957, p.103).

Como se ha mencionado al inicio del capítulo, familia y hogar (y por consecuencia habitar) han sido conceptos interrelacionados a los largo de los años. En la actualidad, donde la familia ha perdido fuerza y estabilidad, ¿es posible habitar?

“Nuestra época relativiza la búsqueda de un hábitat duradero, la movilidad laboral, las migraciones marcan una tendencia a desestabilizar lo que denominamos casa” (Margalef Arce, 2011, p.40).

El desarraigo es el gran problema del hombre moderno (Bollnow, 1969). La casa se ha perdido como centro del universo del hombre. Con la pérdida del habitar se pierde “una característica esencial del hombre que determina su relación con el mundo” (Bollnow, 1969). Si se pierde la seguridad de la casa, al hombre solo le queda el extraño y peligroso mundo exterior.

Habitar, se trata de un término que ya empieza a estar en desuso en su aplicación tanto en el habla común como en el comportamiento social. Se sobrevive, se está, nos ubicamos en los lugares, pero ya apenas los habitamos (Margalef Arce, 2011, p.37).

Quizás necesitaríamos replantearnos el término habitar o conformarnos con la incapacidad de habitar. O re-aprender a habitar sería la única salida si entendemos esta no únicamente como una característica de un sociedad, sino como algo esencial para el desarrollo del hombre. “El hombre es la medida que habita” (Heide-

gger, 2015, p.17).

Según el autor Jesús Adrián, en su texto *Habitar el desarraigo* (2015), a raíz del texto *Construir Habitar Pensar* de Heidegger, asume la imposibilidad de superar el desarraigo. No es porque habitar sea una imposibilidad, sino más bien porque ambos conceptos son dos caras de la misma moneda.

El habitar auténtico solo puede surgir de la confrontación con el desarraigo [...] En realidad, el habitar como rasgo constitutivo de los seres humanos, nunca se realiza plenamente mientras vivimos.[...] El habitar auténtico es una búsqueda constante nunca satisfecha (Adrián, 2015, p.58-59)

El desarraigo, desde esta perspectiva, no supondría un problema y por el contrario sería necesario para plantearlos y re-pensar el habitar.

Habitar “es algo que siempre tenemos que aprender de nuevo. Se trata de una exhortación, de un llamamiento del que nunca podemos escapar.” (Adrián, 2015, p.57)

3.2.2

El conflicto

“El devenir familiar a lo largo de los siglos ha demostrado estar más cerca de las diferencias que de las coincidencias, más próximo a los antagonismo que a los acuerdos incondicionales”

ANA AMADO Y NORA DOMÍNGUEZ, (2004) *Lazos familiares. Herencias, cuerpos, ficciones*

La casa y el hogar familiar se nos presentan como refugios frente al caos exterior. La casa debería ser un pequeño mundo de tranquilidad. La experiencia, en cambio, nos habla de que no siempre es o ha sido así.

Entre las paredes de la casa se viven conflictos y violencia. La dualidad interior-seguridad y exterior-inseguridad puede llegar a invertirse y alcanzar el punto en el cual el individuo entienda su propia casa como un espacio problemático y le parezca deseable pasar más tiempo fuera de ella.

La relación tan estrecha entre familia y hogar hace que una mala relación familiar desemboque en una mala relación con el hogar (Ekambi-Schmidt, 1974). Ya sea durante momentos puntuales o un comportamiento a largo plazo, los conflictos con las personas con las que se conviven harán que también entremos en conflicto con el espacio que compartimos con ellos.

Por tanto, para hablar de los diferentes conflictos y problemas que pueden surgir en el hogar debemos tratar aspectos propios del problema del espacio y la casa, y a la vez atender a la convivencia y las relaciones que se producen entre sus habitantes.

Raúl Calvo Soler (2004), en su libro *Mapeo de Conflictos* define conflicto como:

Una relación de interdependencia entre dos o más actores cada uno de los cuales o percibe que sus objetivos son incompatibles con los de los otros actores (conflicto percibido) o, no percibiendo, los hechos de la realidad generan dicha incompatibilidad (conflicto real). (p.41)

El autor afirma que el conflicto surge de la interacción entre personas que buscan conseguir objetivos incompatibles y se convierten en obstáculos entre ellos.

Al tratar el conflicto desde la interacción, podemos pensar que la mayoría de los conflictos familiares surgen en los espacios comunitarios. Allá donde se comparte espacio es donde puede surgir la confrontación.

Por contra, será en las habitaciones privadas y personales donde se den menos conflictos. De la misma manera que existen distintos niveles de privacidad y confort dentro de la casa, lo mismo sucede con la sensación de refugio. Es posible que la sensación de seguridad para un individuo no se extienda a toda la casa, y únicamente se encuentre en una habitación específica. Llegando incluso a ser esa habitación el refugio frente al ambiente hostil del resto del hogar. Es decir, el hogar no es un espacio homogéneo, cada habitación es percibida de manera distinta y se le otorgan distintos valores.

Esta diferencia a la hora de percibir las habitaciones de una casa se acentúa si nos alejamos del hogar familiar y nos centramos en los modelos donde conviven distintas personas sin lazos familiares. Como podría ser los pisos de estudiantes, donde en muchas ocasiones, el único espacio que se siente seguro y privado es la habitación de cada uno.

Retomando el hogar familiar, los conflictos que se dan en él no siempre han de surgir de la relación entre los distintos habitantes, es decir, interpersonales. Existe la posibilidad de que el origen sea intrapersonal y se desarrolle en uno de sus miembros. A pesar de ello, debemos tener en cuenta que un conflicto intrapersonal lo más probable es que derive a una mala relación con el resto de habitantes.

La dificultad de asumir el rol y las distintas jerarquías entraría dentro de esta categoría. Un ejemplo de ello sería el rol de la mujer en el espacio doméstico; rol que ha sido cuestionado durante de los últimos años.

En el libro *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* de Joanna Russ (2019) realiza una recopilación de párrafos de novelas, entrevistas, escritos privados, etc., de varias mujeres, principalmente escritoras, de los últimos tres siglos. Un apartado del libro está dedicado a las reflexiones de estas mujeres sobre la gestión del tiempo. En estos casos el conflicto surge ante la dificultad de encontrar tiempo para una actividad distinta al cuidado de la casa.

La biógrafa de Marie Curie, su hija Eve, describe cómo su madre se ocupaba de la limpieza, la compra, la cocina y el cuidado de las niñas, sin que estas tareas fueran compartidas por Pierre Curie y que se añadían a una jornada completa de trabajo durante los primeros años de vida familiar de madame Curie, que coincidieron con los inicios de su carrera científica (Russ, 2019, p.38)

O un escrito más personal, a modo de diario:

Cuando la más pequeña de nuestras cuatro hijas empezó a ir al colegio, de alguna manera fui capaz de llevar conmigo la escritura durante la jornada laboral y al estar haciendo la casa. Escribía en los trayectos en autobús, incluso cuando tenía que viajar de pie, robaba ratos al trabajo, lo hacía en la noche cerrada, una vez terminaba las tareas del hogar. Pero llegó un momento en que esta triple jornada dejó de ser posible. Las quince horas de realidades diarias se convirtieron en una distracción demasiado grande para mi escritura. Perdí el loco aguante que me hacía seguir con ella, siempre estimulada por la escritura que siempre me era negada. Así fue como mi trabajo literario murió (Olsen, 1972, como se citó en Russ, 2019, p.38)

En estos ejemplos, la casa ha pasado de ser un nido y refugio a convertirse en una carga. Cuidar un hogar no es tarea sencilla, requiere de mucho tiempo y energía que muchas veces queda invisibilizado.

J.Manuel Margalef Arce (2011) apunta en su tesis que “existe una clara diferenciación en el modo de reflexionar sobre el habi-

tar la casa desde la construcción cultural masculina o femenina.” (p.53)

En los años 70 distintas artistas comienzan a mostrar la problemática de la mujer en un hogar donde “lo femenino se define en las actividades y en el trabajo doméstico” (Amorós Blasco, 2012). Un trabajo que sigue hasta nuestros días y que buscan generar un “ debate en torno a la enunciación tradicional y en lo relativo a la asociación de conceptos cuerpo-casa/casa-cuerpo” (Amorós Blasco, 2012).⁵

Las personas con las que convivimos influyen de manera decisiva en la manera de percibir el hogar. Pero también debemos tener en cuenta que nuestro espacio doméstico lo compartimos con miles de objetos con los que nos relacionamos diariamente. En este punto nos alejamos de las relaciones entre individuos, para centrarnos en la relación individuo-objeto.

Los objetos son necesarios: hacen funcional el hogar e incluso pueden ser determinantes a la hora de decidir si una casa es confortable y acogedora. Facilitan la vida cotidiana y determinan el uso y prácticas del espacio a la vez que cubren nuestras necesidades. (Pala, 2016)

Pero puede llegar el momento que se acumulen tal cantidad de objetos que su función se limite a estar amontonados, ocupando espacio sin tener ninguna utilidad. Tal exceso de acumulación se vuelve contraproducente y limita el espacio habitable.

Hay ocasiones en que el objeto es más que el objeto en sí. Son portadores de una gran carga sentimental y trascienden su utilidad para convertirse en reliquias y/o amuletos.



Fig. 80 Sandy Orge, *Linen Closet*, 1972



Fig. 81 Susan Frazier, Vicki Hogetts y Robin Weltsch, *Nurturant Kitchen*, 1972

5. Ejemplos podrían ser el trabajo de Sandy Orge *Linen Closet*, donde un maniquí de figura femenina está metido y atravesado por un armario, donde se busca crear un discurso sobre la reclusión del cuerpo femenino en la casa, y a la vez de su emancipación y salida. O el trabajo de Susan Frazier, Vicki Hogetts y Robin Weltsch, *Nurturant Kitchen*: una cocina pintada de rosa y decorada con formas que pueden remitir bien a huevos fritos o a pechos femeninos.

Dentro de esta categoría se pueden incluir recuerdos de viajes, regalos de amigos, algún libro muy querido, etc. En este trabajo quisiéramos centrarnos en la importancia que toman los objetos cuando estos han sido la posesión de un familiar fallecido. Elementos anteriormente cotidianos e incluso insignificantes (como la ropa, las sábanas, una libreta, etc) toman una importancia crucial y se convierten en los representantes y huellas de la antigua presencia de esa persona querida.⁶

La necesidad de resguardar las posesiones de la persona fallecida, lleva a la acumulación de objetos que no tienen ninguna utilidad y que se convierten en reliquias organizadas en altares. La incapacidad de deshacerse de estas posesiones puede llevar a la inmovilización de una habitación entera.

En la mayoría de los casos, la obsesión por mantener los objetos del fallecido intactos y la incapacidad de darles otro uso puede ser síntoma de la incapacidad de superar el conflicto del duelo.

En el hogar se convive con los vivos, pero también se puede convivir con los muertos.

En conclusión, este apartado pretende mostrar como el hogar no es siempre un lugar de relajación y tranquilidad. Es un espacio complejo, relacional, donde se pueden generar problemas que más tarde se exteriorizan más allá de sus muros y condicionan gran parte de los aspectos de la vida.

Presentar el hogar únicamente como un gran refugio es una idealización que no permitirá afrontar los conflictos que conlleva la convivencia de distintos individuos bajo un mismo techo.



Fig. 82 Fotografía de la serie Mother's, de Miyako Ishiuchi, 2002. Tras la muerte de su madre la artista japonesa fotografía sus objetos, fijando "el alma de su ser más querido capturada en plástico, tela y metal" (Mantecón, 2013, 101)

6. Se puede apreciar como la lógica de resguardar los objetos es muy similar a la lógica por la cual importa tanto cuidar las fotografías. La muerte y el resguardo de la memoria de los seres queridos es un tema crucial en la familia que atraviesa un gran número de campos y aspectos de la vida cotidiana.

3.2.3.

Práctica artística. Dualidad y duelo

3.2.3.1.

Referentes

Cómo trabajar alrededor de la casa familiar

La primera artista que utilizamos como referente dentro de este apartado es de la francesa **Louise Bourgeois** (1911-2010). Es imposible abarcar el gran número y variados trabajos en este breve apartado. Su carrera artística estuvo marcada por su numerosa e incansable producción.

La faceta que más nos interesa de Bourgeois es la utilización del hogar infantil como inspiración para su trabajo artístico. Bourgeois trabaja desde el trauma, el recuerdo y la distancia. De hecho, su trabajo sobre su hogar francés comienza cuando se muda a Estados Unidos y se siente alejada de su tierra natal (The Met, 2005). También veremos a Bourgeois tratando la casa desde otro punto distinto: la relación con el hogar siendo madre. El hijo y la madre son figuras muy abundantes tanto en sus obras tridimensionales como en sus dibujos.

A pesar de que existan algunas diferencias en el método de abordar la práctica artística, Bourgeois ha sido un gran referente en el momento de enfrentarse a las problemáticas que muchas veces supone tratar el hogar y la familia.

Nos gustaría centrarnos, en primer lugar, en su serie de trabajos agrupados bajo el nombre de *Celdas*. Las *Celdas* de Bourgeois son trabajos muy variados en los que la artista combina distintos

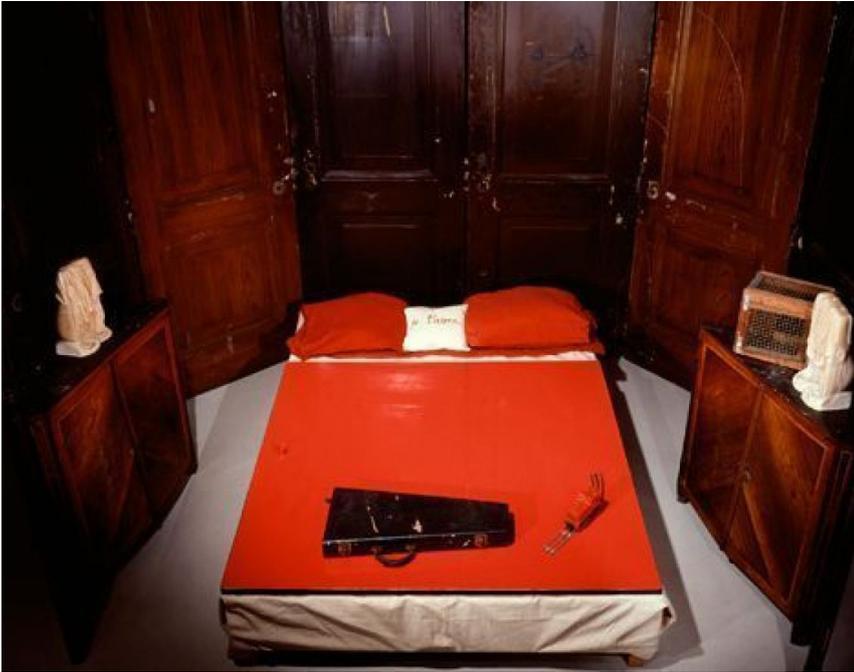


Fig. 83 Louise Bourgeois,
Habitación Roja, 1994

elementos cotidianos (muebles, vestidos, colchones, etc.) dentro de una jaula o habitaciones hechas con biombo o puertas. Crea nuevos espacios dentro del propio espacio de exposición. La escenografía siempre se resuelve en un espacio siniestro e inquietante.

Nos gustaría destacar el trabajo *Habitación roja* (1994). Una recreación de una habitación adulta vista desde los ojos de un niño que entra de improviso sabiendo que no tendría que estar ahí.

Por último, mencionar la importancia que ha tenido el trabajo textil de la artista francesa, entre ellos, destacar su libro de artista hecho a partir de telas titulado *Oda la olvido* (2002).

El libro es un conjunto de retales de viejos vestidos de la artista. Recortados, cosidos y recompuestos creando composiciones oníricas propias de Bourgeois, o bordando palabras o incluso pegando texto. Una reutilización de materiales, con la intención de darle una nueva vida a los vestidos que ella dejó de utilizar.



Fig. 84 Louise Bourgeois, *Oda al olvido*, 2002

En segundo lugar nos gustaría mencionar a la artista y ex-alumna de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, **Alsira Monforte Baz** (Zamora, 1992)

De los trabajos de Monforte, nos centramos en la serie de trabajos que se agrupan bajo el nombre de *Imperfecta Morada*. Una serie de proyectos que formaron el grueso de producción artística en su Trabajo Final de Máster *Trauma En La Familia: Relaciones Paterno Filiales Y Abandono Infantil Desde La Visión De La Escultura Y La Gráfica* (2016), presentado como alumna del *Máster de Producción Artística* de la UPV, Valencia.

Esta serie de trabajos muestra un carácter interdisciplinar. Una combinación de trabajos en textil, fotografía, vídeos, etc., que giran en torno al hogar familiar de la propia artista.

Monforte cuenta en su propia página web:

«IMPERFECTA MORADA», surge a partir de la necesidad o motivación de explorar el concepto familia desde una perspectiva personal, todo ello para llegar a tratar, desde el núcleo familiar la existencia de conflictos y complejidades que abarcan en mucha medida abandono y dolor. Por lo tanto, mediante una mirada autobiográfica se trabaja el trauma infantil y todo lo que engloba esta problemática a partir de las relaciones paterno-filiales, recuperando, de ese modo, ese espacio temporal, de historia familiar y su memoria. (Monforte, n.d)



Fig. 85 Alsira Monforte Baz, *Pesadilla*, 2016

3.2.3.2.

Hogar

El primero de los trabajos desarrollados dentro del marco de *El espacio familiar* es *Hogar*, una instalación textil que surge de unas primeras intuiciones sobre la casa, el habitar y las implicaciones de convivir en familia.

Hogar se desarrolló para la asignatura de *Instalaciones*, del *Máster de Producción Artística*. En esta asignatura los trabajos debían estar enfocados a instalarse en un espacio. Considerar el espacio como el protagonista del trabajo fue el empujón definitivo para sustituir la fotografía familiar como tema principal en favor del hogar familiar.

Como ya comentamos anteriormente, el hogar es un espacio complejo donde se entremezclan jerarquías y posiciones de poder, cariño, enfado, obligaciones, etc. Para la pieza, decidimos centrarnos en la dualidad y contradicciones del hogar, más concretamente, centrarnos en la percepción de entender el hogar como lugar acogedor o percibirlo como un espacio asfixiante. Ambos sentimientos, que parecen contrarios, muchas veces conviven y conforman nuestra visión del hogar.

El Trabajo de Fin de Máster de, Alsira Monforte Baz (2016), *Trauma en la familia. Relaciones paterno-filiales y abandono infantil desde la visión de la escultura y de la gráfica* marcó el proceso, temática y aspecto final del proyecto. Más específicamente, fue la pieza *Pesadilla* (fig. 85) la que tuvo una mayor influencia. Para *Pesadilla*, Monforte utiliza una sábana con un estampado muy común: unas flores y estampado de rayas azul claro sobre fondo blanco. La sábana, que remite al descanso y reposo, se convierte en un elemento siniestro a través de la intervención de la artista: con litografía introduce la palabra *pesadilla* en la tela. Con este añadido, el significado de la sábana cambia completamente y abandona toda sensación de reposo.

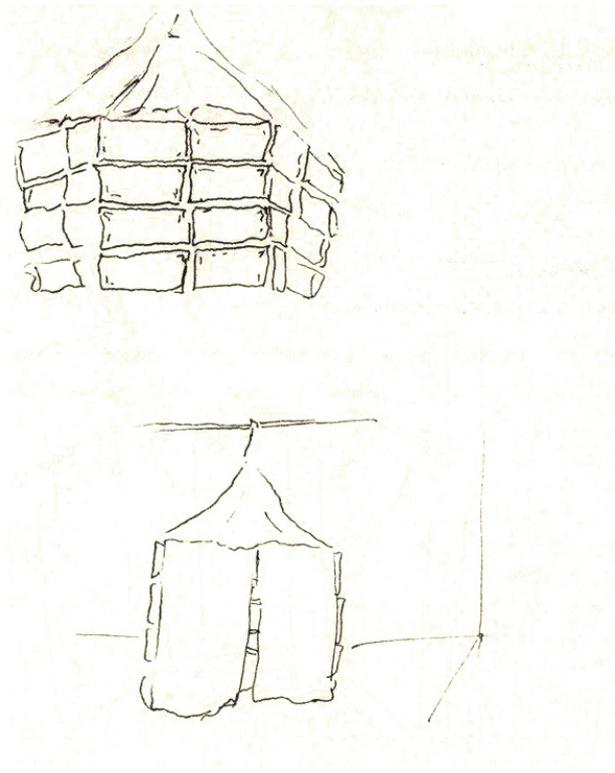
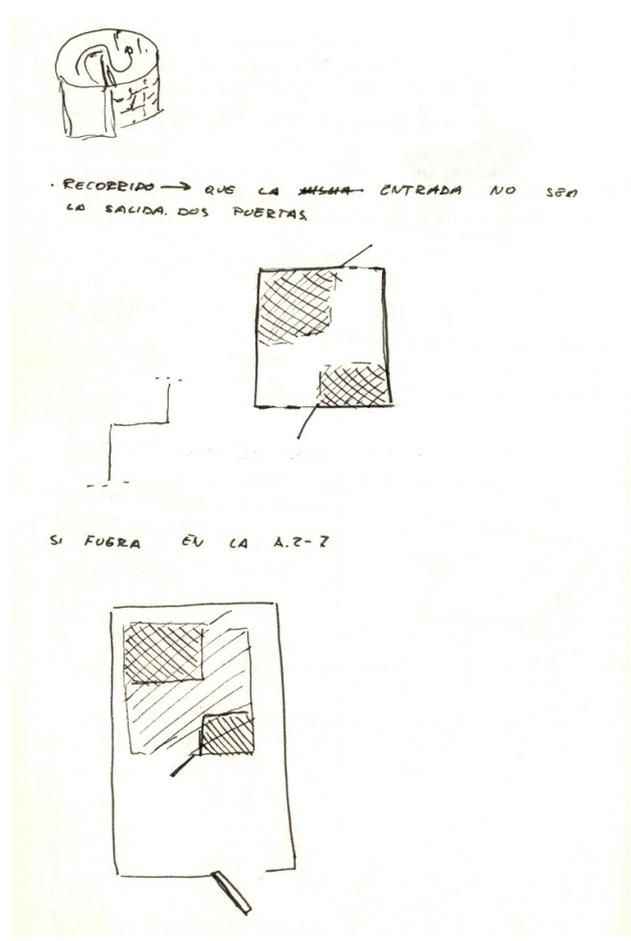
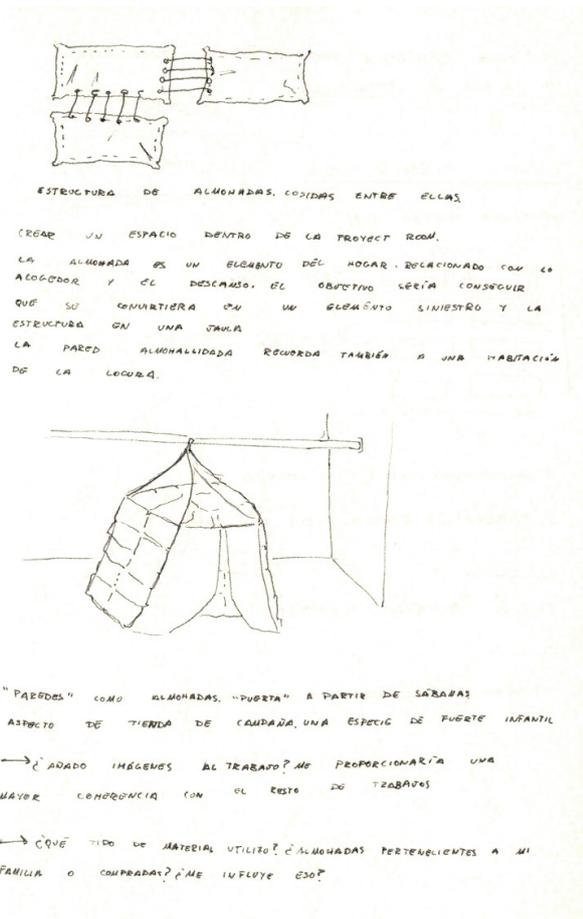


Fig. 86, 87 y 88 Bocetos y anotaciones de primeras ideas para el trabajo Hogar. Los dibujos fueron una parte muy importante del proceso: antes de trabajar o tomar cualquier decisión, toda idea era planteada sobre el papel, para así analizarla y continuar con ella o, por el contrario, descartarla.

Este recurso de jugar y darle un doble significado a un elemento tan cotidiano, nos pareció perfecto para hablar de la dualidad del hogar. Por tanto, a partir de *Pesadilla* comienza el proceso de buscar elementos que conformasen el proyecto. Fueron las almohadas el objeto a partir del cual se desarrolla la instalación.

A partir de las almohadas y añadiendo fundas y sábanas, se diseñó una pequeña habitación. El objetivo de esta habitación era crear un espacio independiente dentro del espacio donde se instala.

Debido a la complejidad de la producción, los bocetos y las pruebas fueron esenciales. Estas aproximaciones sobre papel o sobre la propia project room permitían visualizar el trabajo sin gastar excesivo tiempo ni dinero. A partir de ellas se determinó el tamaño



Fig. 89 (arriba) y fig. 90(derecha) Imágenes de bocetos y ensayos ya realizados sobre la project room. Estas pruebas, utilizando el dibujo y el papel para simular la estructura, fueron esenciales en el proceso.

adecuado para la instalación. Tras estos primeros ensayos y con el proyecto ya claro, era el momento de la producción y trabajar con el material definitivo.

La mayoría de las telas utilizadas son recicladas y encontradas en casas de familiares. En cambio la mayoría de almohadas se tuvieron que comprar específicamente para la instalación.

El resultado es una minúscula habitación de almohadas y sábanas. En un primer enfrentamiento con *Hogar*, es fácil remitirse a la infancia y a los juegos de “construcción” con materiales precarios: aquellos que un niño encuentra por la casa. Los estampados (flores y estampados de cuadros principalmente) y colores (tonos pastel) han sido cuidadosamente elegidos para evocar esa sensación de nostalgia.

Siguiendo ese mismo discurso, la instalación no debía ser muy compleja técnicamente y así mantener un carácter espontáneo y de juego.

En *Hogar* el textil se convierte en una herramienta de construcción: es el hilo y las cintas de tela las que sostienen y dan forma a la estructura. El único elemento que no entra dentro de los materiales textiles es una barra de hierro que queda oculta a la vista. Esta barra de hierro permite que la tela que hace de puerta pueda moverse sin desestabilizar el resto de paredes. La estructura, aunque estable, presenta un carácter precario, rápido.

Un criterio importante fue que la pieza se pudiese ver desde fuera como desde dentro. Es una habitación hecha para adentrarse en ella, pero también el exterior ha sido pensado, de manera que pueda ser rodeada y el espectador tenga una idea de lo que es su interior. Por ello, lo ideal es que sea instalada en un espacio lo suficientemente amplio como para que la instalación no quede muy pegada a ninguna de las paredes.

Quisiéramos aquí añadir una reacción de una compañera de la asignatura de *Instalaciones*, la cual, en la presentación del trabajo, dijo nada más verla y entrar en ella dijo: “¡Es como un gran abrazo!”. Un ejemplo de cómo remite rápidamente a la sensación de “nido” y protección. Las almohadas y las sábanas son elementos que aíslan del espacio exterior y crean una habitación alternativa acogedora y segura.

Por otro lado, no debemos olvidar que *Hogar* pretendía hablar de la faceta acogedora de la casa familiar y también representar su aspecto más incómodo y agobiante. Agrupar en un trabajo esta dualidad de convivir en familia.

El tamaño de la instalación es clave para hablar de esta confrontación. La habitación de almohadas es un espacio pequeño donde solo cabe una persona que, en caso de moverse o girarse y dar media vuelta se rozará con las paredes. Permanecer mucho rato dentro agobia. Para acentuar esta sensación, algunas de las sábanas son de felpa que generan calor. Así, cualidades que se suelen asociar a lo acogedor, se convierten en agobiantes y claustrofóbicas.

A pesar de ello, teniendo en cuenta el comentario de la compañera de la asignatura de *Instalaciones*, quizás este doble sentido no quedó lo suficientemente construido.

Como comentario final, este trabajo también se montó en el evento *ESPAM III*⁷. Este evento fue en junio, en una sala con mucha gente y donde hacía mucho calor. En este caso, la gente que se adentraba en la habitación de almohadas salía enseguida: el calor generado dentro sumando el tamaño pequeño de la estructura, hacía muy agobiante quedarse dentro. Es decir, *Hogar* seguía manteniendo su carácter de juego y amable, pero a la vez se volvía un espacio incómodo.

Esta situación fue una oportunidad de aprendizaje y apreciar de primera mano la importancia del contexto y del espacio en el que se expone cuando se plantea un trabajo de carácter instalativo.

7. *ESPAM* fue un proyecto expositivo independiente formado por estudiantes de arquitectura en el que invitaban a distintos artistas (visuales, músicos, performance) al espacio COLECTOR, Valencia. Se realizaron tres ediciones a lo largo de junio y julio de 2019



Figs.91, 92, 93 y 94 Imágenes del montaje de *Hogar* en una de las project room de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, UPV.

La estructura de *Hogar* es desmontable. Está planeada en cinco partes distintas: las tres paredes, la puerta y el techo. Ambas son independientes la una de la otra y sólo se unen cosiéndolas entre ellas cuando está montada. Cuando se desmonta, se cortan los hilos y se sacan las almohadas de sus fundas. De esta manera, facilita su transporte y guardado.



Fig. 95 Carmen Gimeno, Hogar, 2019.
Instalación de 1,90 m de alto x 1,40 m de ancho. Material textil.



Fig. 96 Imagen del interior de *Hogar*



Figs. 97 y 98 La imagen de la izquierda corresponde a la parte de detrás de *Hogar*. En la imagen de la derecha, un espectador entrando en la pieza. Se puede apreciar el tamaño de *Hogar* respecto al de una persona.

2.4.3.

Cadena

Cadena podría ser definida como la “hermana” de *Hogar*. Ambas comparten una misma temática y un gran número de similitudes en su formalización.

Como en la habitación de almohadas, *Cadena* pretende representar y hablar de la dualidad en el hogar y la familia. Lo acogedor y lo asfixiante; el cuidado y las obligaciones. Es un trabajo textil realizado a partir materiales en su mayoría reciclados. Si se presta atención comparando ambos trabajos, nos daremos cuenta que, además de ser muy similares en tonalidad y colores, llegan a compartir las mismas sábanas que han sido recortadas y utilizadas para *Hogar* y para *Cadena*.

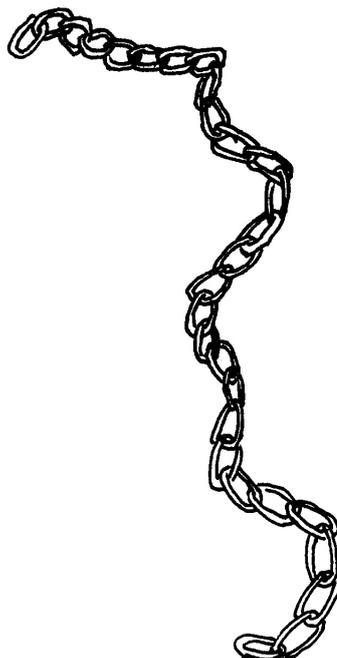
Partir de los mismas ideas e intenciones en ambos trabajos fue un gran ejercicio personal que demuestra que frente a un mismo tema, hay innumerables maneras de representarlo y hablar de él.

SEGUNDO INTENTO

NUEVAS MEDIDAS - MANTENGO
EL ANCHO A 7'5 CM Y
AUMENTO EL LARGO A 38 CM.
QUE SEA SUFICIENTE PARA
ENGANCHARSE ENTRE ELLOS.



5 ANILLAS HACEN 42 CM.



Figs. 99 y 100 A la izquierda, apuntes sobre las medidas de los eslabones. A la derecha, dibujo a partir del cual surgió el proyecto de realizar una cadena.

Como indica el nombre del trabajo, *Cadena* es una cadena realizada con material textil: cada eslabón es un círculo de tela relleno de algodón. Por un lado, la forma final de este trabajo es un objeto de colores pastel y blando. Pero no debemos olvidar su forma: es una cadena. El juego (bastante obvio) de este trabajo es crear un contraste y dualidad a partir de los materiales. La cadena, un objeto agresivo que, al ser reproducido con tela y algodón, se vuelve totalmente inservible. Y además, el objeto pasa a ser liviano y hasta agradable.

En la familia estamos obligados a relacionarnos con personas que no hemos escogido, son relaciones impuestas. Aún así, estas imposiciones no siempre muestran un carácter negativo. En muchas ocasiones el círculo familiar es un espacio seguro al que se recurre ante problemas en busca de ayuda.

Cada uno de los eslabones de tela que forman *Cadena* miden 7,5 cm de ancho x 38 cm de largo. Se cosieron uno a uno, añadiendo eslabón a eslabón a la cadena, haciéndola crecer poco a poco.

El resultado final es una cadena de 3,6 metros de largo, formada por un total de 37 eslabones. La longitud de la pieza fue determinada por el propio material. Es decir, cuando se acabaron las telas con las que estaba trabajando y no había posibilidad de añadir más eslabones, en vez de añadir un nuevo tipo de tela se decidió dar el trabajo por concluido.

A pesar de las similitudes que comparten *Cadena* y *Hogar*, muestran sus diferencias. Quizás la más acusada es la manera en la que el espectador interactúa con ellas. En *Hogar* la persona debe meterse dentro de la pieza o rodearla. Es una pequeña habitación que supera el tamaño medio de una persona, es difícil abarcarla en un primer vistazo. El espectador debe moverse en el espacio. En contraposición, *Cadena* puede permanecer estática, colgada sobre la pared y se podría apreciar en su conjunto.

Por último, añadir que, mientras *Hogar* sí que busca hablar explícitamente de la casa, en *Cadena* la metáfora se centra más en las relaciones familiares y la convivencia.



Fig. 101 Imagen de un un eslabón de *Cadena*



Fig. 102 Imagen del proceso de *Cadena*



Fig. 103 Carmen Gimeno, *Cadena*, 2020.
3,6 metros de largo. Tela, cosido y algodón



Figs. 104 y 105 Fotografías con la pieza *Cadena*.

2.4.4.

Intrusa

Intrusa es una sucesión de acciones realizadas en una casa deshabitada durante años. Un especie de laboratorio sobre el habitar, la memoria, el cobijo y el duelo.

Las casas abandonadas generan una fascinación y gran curiosidad: “En una casa abandonada o en un bloque de viviendas demolido hay una extraña melancolía que pone de manifiesto huellas y cicatrices de las vidas íntimas expuestas a la mirada pública” (Pallasmaa, 2016, p.24). Lo privado queda desprotegido y se crea esa fascinación del voyeur, a quien se le abren espacios y rincones antes vetados.

“Las casas deshabitadas, en sentido figurado se “mueren”” (Gómez, 1994, p.4). Sin inquilinos y sin cuidado, las tuberías se pudren; se rompe el suelo; aparecen grietas; etc. Existe una desmejora material de la casa.

Este trabajo surge de esa fascinación por el espacio abandonado y por la necesidad de revivirlo.

La casa a partir de la cual nace y se desarrolla el proyecto se encuentra en Valencia y lleva 10 años deshabitada. Desde el fallecimiento de sus antiguos inquilinos no ha vuelto a ser ocupada. No solo ha permanecido deshabitada, sino que además apenas ha sido abierta o visitada, así que podríamos afirmar que se encontraba en un estado muy próximo al del abandono. En su día, la casa fue vaciada casi al completo, sacando todo lo de valor o reutilizable. La vivienda parece vivir suspendida en el tiempo.

La razón por la que la casa se ha quedado inmovilizada de esta manera es por la incapacidad de enfrentarse al dolor y al duelo por la muerte de unos familiares. Y conforme pasa el tiempo y se continúa evitando la confrontación con el espacio, más doloroso se convierte volver a él. La casa ha dejado de ser simplemente una casa para convertirse en la representación de un duelo inacabado.



Fig. 106 Tamara Arroyo, *Habitar un espacio*, 2002. En esta serie la artista realiza pequeñas intervenciones en su hogar. Fue a partir del descubrimiento de esta serie que me decidí por intervenir en la casa deshabitada que presento en este apartado.

Desde nuestras herramientas, es decir, desde la práctica artística, se busca, no solo “revivir” el espacio, también hablar sobre la herida abierta del duelo inacabado. Limpiar, sanar y aprender a despedir.

El título *Intrusa* hace referencia a la primera sensación nada más traspasar la puerta. Cualquier acción (incluso la propia presencia) parecía un acto sumamente violento que alteraba el letargo de la vivienda.

Bajo *Intrusa* se engloban un número de acciones llevadas a cabo en la casa, especialmente en el salón. Se creyó necesario centrarse únicamente en una habitación para poder realizar acciones más rápidas y ágiles. Por supuesto, centrarse en el salón, no implicó limitarse a él.

El primer paso fue limpiar. Barrer, fregar y quitar el polvo de los muebles. La cantidad de polvo que se había asentado sobre muebles y objetos a lo largo de los años, creaba marcas muy definidas y concretas sobre las superficies horizontales.

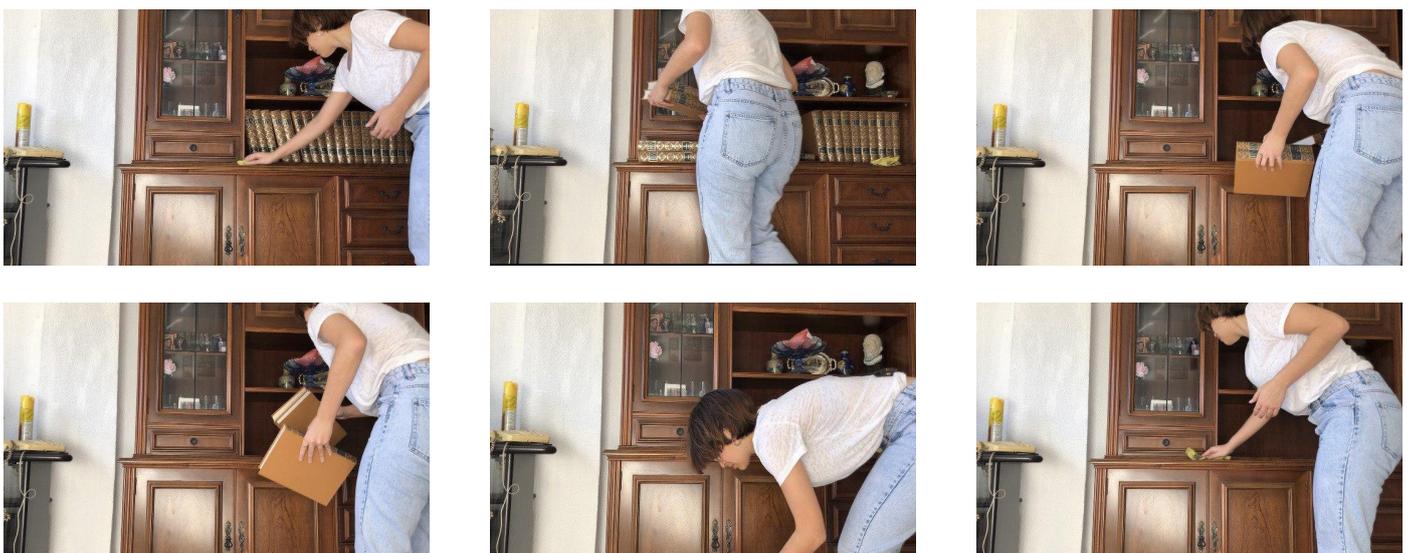


Fig. 107 Capturas de vídeo. Secuencia donde se limpia el polvo de uno de los muebles del salón.



Fig. 108 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.
Lo importante en esta imagen es apreciar el “dibujo” de polvo que ha provocado el jarrón al estar inmóvil sobre la misma superficie a lo largo de los años. Buscar estas marcas por la casa era una especie de juego, en el que se iban levantando objetos para “descubrir” las huellas y registros que el tiempo había provocado.

Hubo intentos de fijar esas marcas sobre papel, como un dibujo creado por el polvo. Las pruebas no dieron buenos resultados y se decidió utilizar la fotografía como registro de estas marcas que desaparecen conforme se limpiaba la casa.

La fotografía se utilizó, en un principio, para documentar los registros creados por el polvo. Luego, se pasará a fotografiar habitaciones vacías o con sus muebles amontonados y tapados con sábanas. En estos casos, se sigue manteniendo la intención de documentación y registro. La fotografía supuso un primer acercamiento al espacio. Una excusa para recorrer las habitaciones buscando objetos, capturando la luz y, de alguna manera, apropiarse de un espacio donde se es un intruso.

En un punto se decide abandonar la intención documental y se crean composiciones con objetos que se encuentran en la casa. Estas fotografías tienen una intención más estética y su realización está muy próxima al juego. Se abrían cajones, se inspeccionaban estanterías y se destapaban muebles para recoger aquellos elementos que resultaban interesantes y así crear una composición fotográfica.

De entre estos objetos y escenografías, nos gustaría destacar aquellas en las que aparecen varias cajas de medicamentos. Los últimos inquilinos de la casa eran mayores y se encontraban enfermos. Todos estos medicamentos abandonados son un registro de su estilo de vida durante sus últimos días.

Por otro lado, también hay una serie de fotografías en la que aparecen distintos objetos envueltos en papel de burbujas. En esta ocasión, se quería mostrar de una manera visual el cuidado con el que se tratan los objetos cuando han dejado de ser el objeto en sí y pasan a representar a una persona fallecida. Se convierten en reliquias, y dañarlas es un sacrilegio porque implica dañar el recuerdo de esa persona.



Fig. 109 En la imagen se puede ver el proceso en el cual se intenta “inmortalizar” una marca de polvo del suelo. Se impregnó un papel con pegamento y se colocó este mismo papel sobre la superficie.



Fig. 110 Resultado del intento de fijar las marcas de polvo sobre un papel. El pegamento no se repartió uniformemente y además, solo se adhería la capa más superficial de polvo y no permitía apreciar las diferencias entre una zona y otra. Se decidió dejar este trabajo de lado, y centrarse en la fotografía como registro de las marcas de polvo.



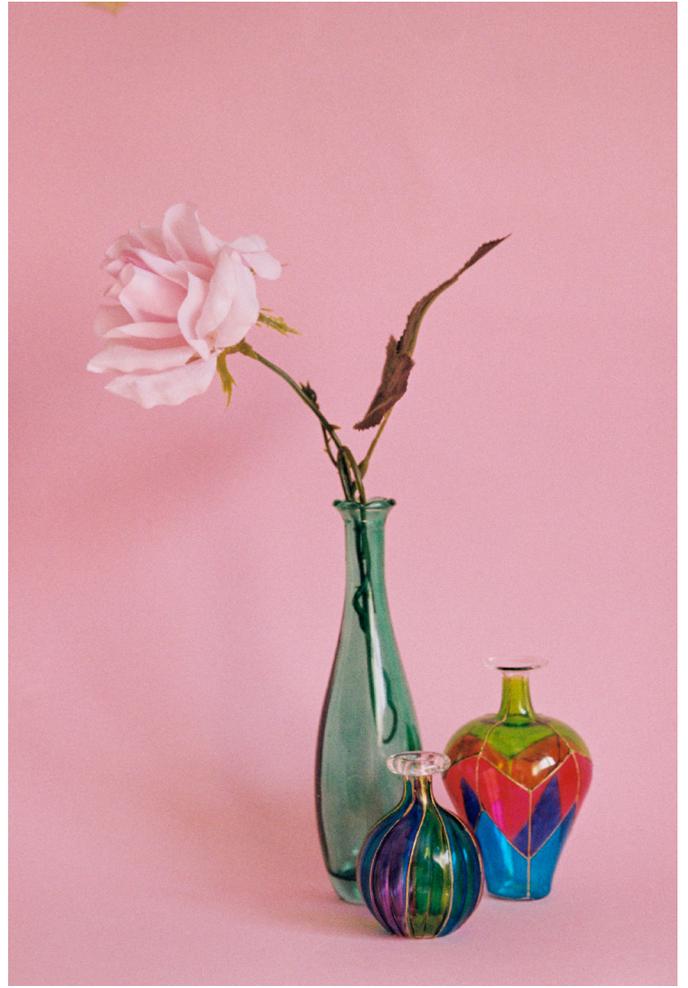
Figs. 111 y 112 Carmen Gimeno, 2020, fotografías digitales.



Fig. 113 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.



Fig. 114 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital. Los libros, jarrones y mesitas fueron "sacados" de su lugar en la casa y utilizados para crear una pequeña escenografía.



Figs. 115, 116, 117 y 118 Carmen Gimeno, 2020, fotografías analógicas con revelado digital y fotografía digital.



Figs. 119, 120 y 121 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital. Para estas fotografías se escogieron objetos, en su mayoría jarrones u otros elementos de apariencia frágil, y se envolvieron en papel de burbujas. La intención era hablar del cuidado que se tiene con las pertenencias de una persona fallecida. El objeto ha traspasado su propio significado y pasa a representar la huella y presencia de esa persona. Dañar o romper uno de esos objetos se convierte en un sacrilegio.

Fig. 122 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.
Se buscaron y amontonaron todas las cajas de medicamentos que se encontraron en la casa. Esta pequeña montaña de medicación ejemplifica y es una muestra del estado de salud y estilo de vida que llevaron los antiguos habitantes de la casa en sus últimos meses.



Además de la fotografía, la pintura también sirvió como herramienta para “limpiar” y “reactivar” el espacio.

El salón fue repintado y de la misma manera que se hizo con las marcas de polvo de los muebles, las huellas dejadas sobre la pared fueron borradas. Esta acción fue documentada mediante fotografías y vídeos.

Un aspecto muy importante de esta acción fue que terminó siendo un trabajo colaborativo y participó más de una persona. Había que llevar el material de pintura a la casa, mover muebles pesados, preparar el espacio tapando el suelo, etc. Al principio fuimos dos personas y acabamos siendo cuatro. La curiosidad (“¿por qué estáis pintando la casa?”), o la oportunidad de tener la casa abierta y con gente, sin tener que enfrentarse al espacio de manera directa (“ya que vais a estar allí toda la mañana, me paso a ver cómo está la casa”), llevó a que aquella mañana hubiese más gente en la casa que la que había habido en diez años.

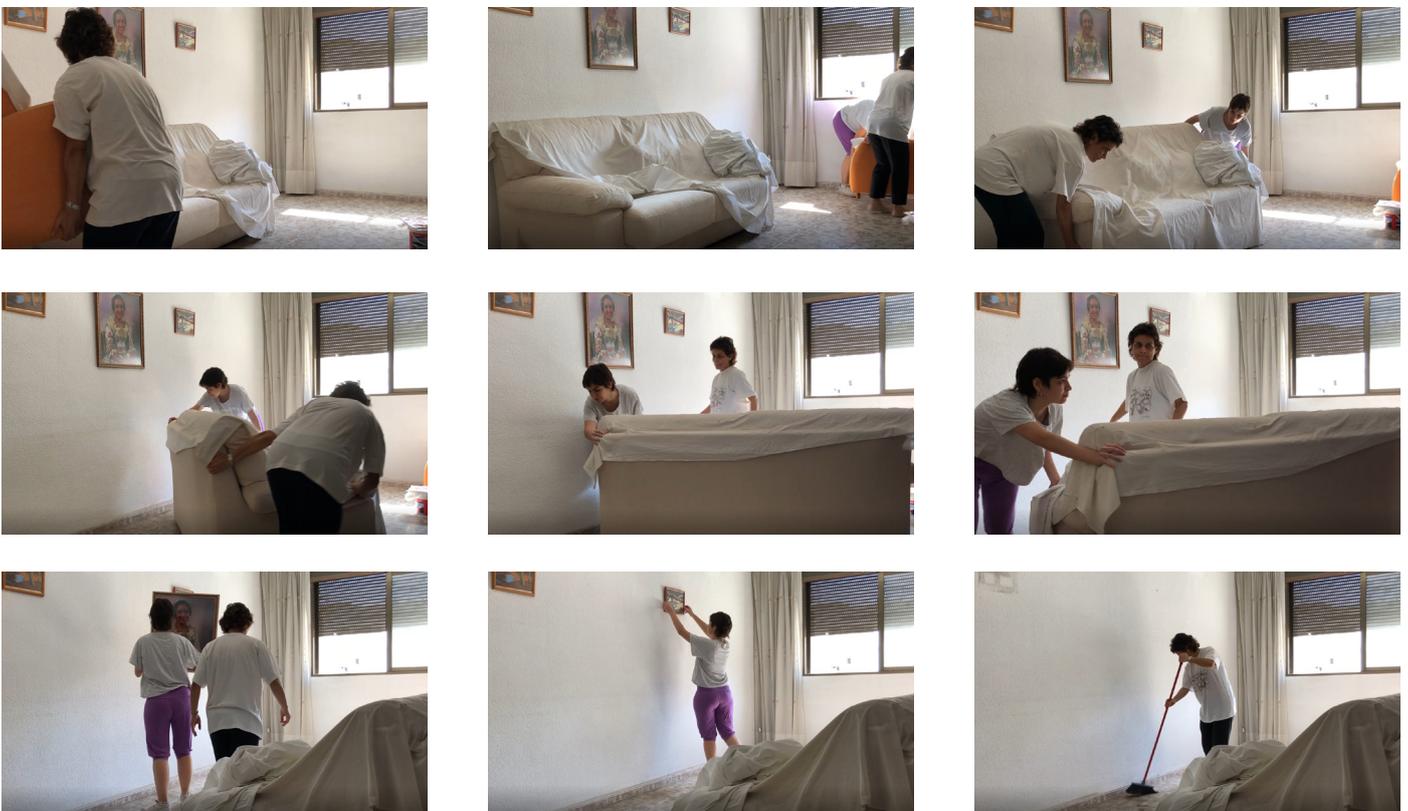
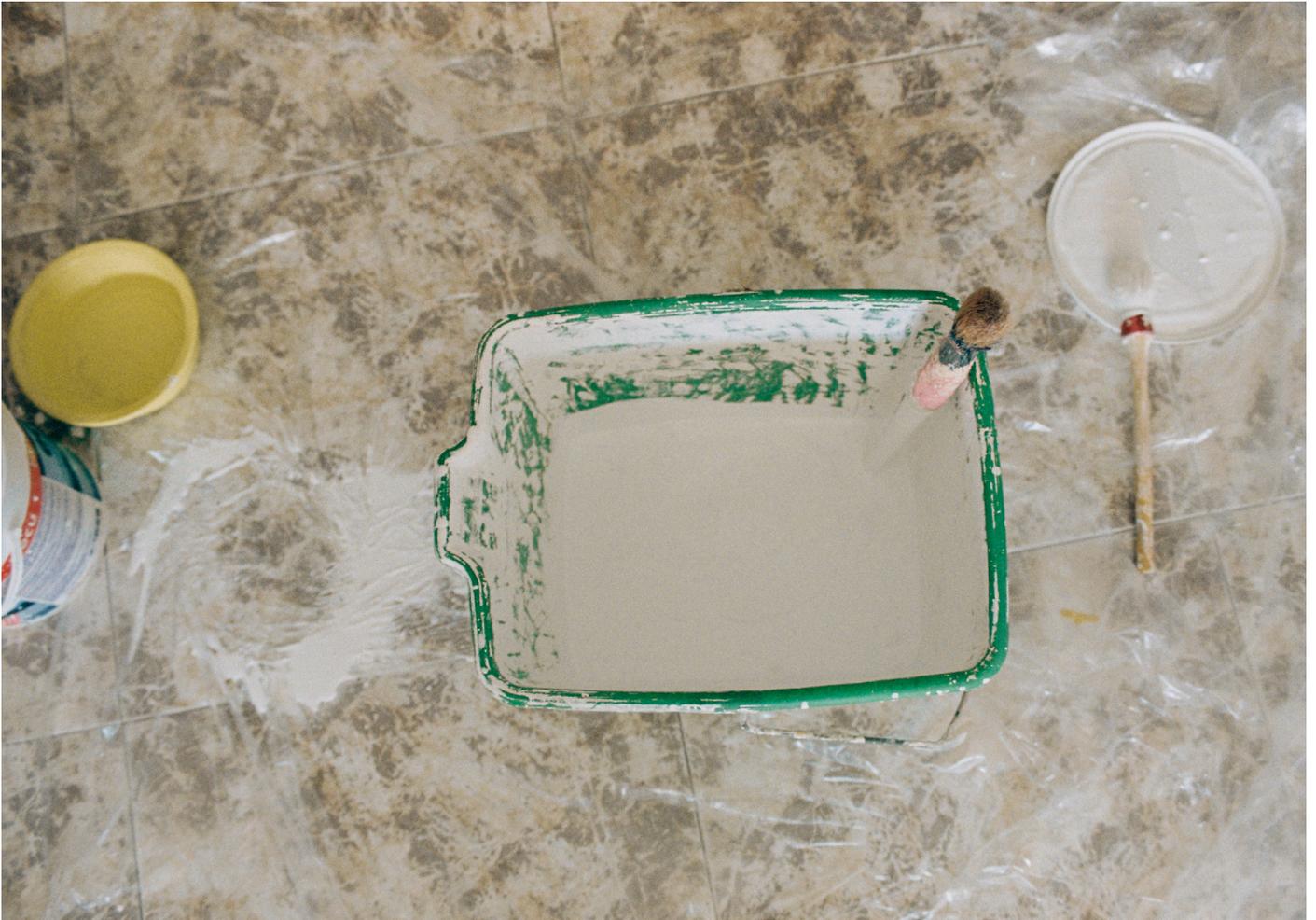


Fig. 123 Capturas de vídeo. Secuencia donde se mueven los muebles y se quitan los cuadros, para preparar el salón para pintar.



Fig. 124 Capturas de vídeo. Imágenes pintando el salón.



Figs. 125 y 126 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.



Figs. 127, 128 y 129 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

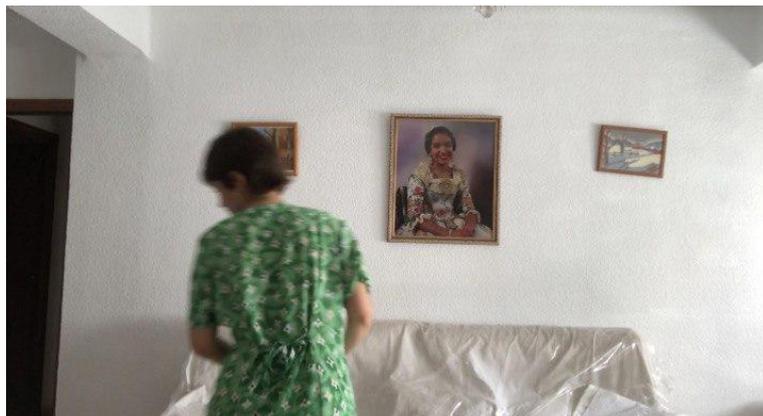
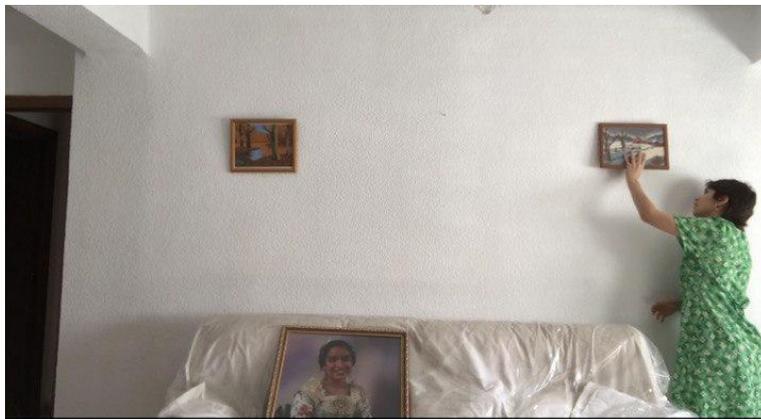


Fig. 130 Capturas de vídeo. La acción de pintar finalizó cuando se volvieron a colocar las cosas en el salón y colgar los cuadros sobre la pared recién pintada.

La última acción fue proyectar sobre las paredes recién pintadas fotografías que habían sido sacadas en aquel salón años atrás y en las que parecen los antiguos inquilinos. Se hizo durante el día, sin oscuridad total, para que la imagen no quedara totalmente definida y se consiguiera un efecto fantasmagórico.

Nos ha parecido adecuado acabar *Intrusa* con esta acción. Trabajando desde una casa, tratando el espacio, se vuelve al álbum fotográfico familiar, la motivación inicial de este Trabajo de Fin de Máster. Nos ha parecido que era la acción adecuada para cerrar *La Sangre es más Espesa que el Agua*.

De *Intrusa*, al tratarse de una serie de acciones, lo que queda es el registro en fotografías y vídeos. Se han utilizado distintas cámaras: el móvil, cámara analógica, digital y una versión moderna del modelo Polaroid. El resultado es un archivo de imágenes muy variado.

Para este trabajo hemos enseñado una selección de estas imágenes. En un futuro, quisiéramos poder organizar toda la información, fotografías y anotaciones en una publicación para desarrollar un fotolibro.



Figs. 131 y 132 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital. Proyecciones de imagen. En ellas se ven representadas a los antiguos habitantes de la casa con otro familiar. Ambas fotografías fueron tomadas en el salón, sala donde son proyectadas.



Fig. 133 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital. Proyección de imagen. En la fotografía aparecen los antiguos inquilinos de la casa en el salón, habitación donde la imagen es proyectada

IV.

CONCLUSIONES

Al inicio de este Trabajo de Final de Máster exponíamos la cuestión sobre si la familia seguía siendo una estructura social necesaria en nuestra sociedad o, por el contrario, era una institución que pertenece al pasado y condenada a la desaparición.

Es cierto que la familia ha cambiado. Su forma y planteamiento ha sido cuestionada y se va alejando del prototipo de familia tradicional. Incluso existe un cambio sobre su importancia y relevancia, “pero todo esto que puede alterar el significado social de la familia no cambia el concepto esencial, lo que define a una familia. Para algunos la familia es algo parecido a una patria, tal vez la auténtica patria” (Olivares, 2005). La familia nos da un origen, un pasado y un lugar nada más nacer. La familia “no es un destino, es una herencia” (Olivares, 2005)

Como conclusión, mantenemos la opinión de que la familia es una institución relevante y necesaria para el individuo. A pesar de los escritos teóricos que puedan defender su futura desaparición o su irrelevancia, en el día a día podemos ver cómo la gente sigue reuniéndose y conviviendo alrededor de los núcleos familiares.

Y no solo existe un interés en generar nuevos núcleos familiares, la denominada “familia de origen”, tampoco se pierde ni se disuelve. “Se puede desertar, y ser desterrado, pero nunca se perderá la condición. Nuestra familia siempre será nuestra familia, aunque no (se) ejerza. En este sentido, la familia, es definitiva, no tiene retorno.” (de Vicente, 2013, p.11)

Para este trabajo, la familia ha sido tratada y acotada desde el álbum fotográfico y el hogar. Se ha querido sacar el máximo provecho a estos dos ejes que definen el trabajo y realizar trabajos prácticos que englobasen lo máximo posible. En algunos momentos, esta pretensión nos ha hecho caminar por terrenos densos y complejos. Focalizar, simplificar y definir los límites del marco teórico ha sido una tarea complicada.

A pesar de ello, somos conscientes de que esta selección deja innumerables aspectos y cuestiones sin tratar alrededor de la memoria, el hogar, la fotografía, etc. Todos esos posibles puntos y nuevos acercamientos a la familia suponen posibilidades de trabajo en el futuro.

La opción de continuidad ha sido un objetivo constante y que se ha tenido presente a lo largo de todo el proyecto. No solo en el ámbito de investigación teórica, también a la hora de dejar posibles caminos a la producción artística. Los trabajos presentados los consideramos cerrados y concluidos, pero aún así pueden ser continuados; ya sea alargando la serie, o adaptando las técnicas y planteamientos a nuevos proyectos de futuro.

Quizá el trabajo donde mejor se percibe esa posibilidad de continuidad sea en *Intrusa*. Al tratarse de una serie de pequeñas acciones realizadas en una casa, las opciones de seguir interviniendo son casi infinitas.

La memoria escrita se ha entendido y planteando como un oportunidad para juntar y dotar de una narrativa a una serie de trabajos, algunos de ellos, bastante dispares entre sí. Además, a partir de esta redacción **se ha conseguido aunar y crear un verdadero diálogo entre la teoría y la práctica**

Durante el proceso de redacción, ha sido esencial mostrar al lector la sucesión de trabajos como un proceso continuo y la cadena de ideas y acciones que llevaban al desarrollo de cada uno de ellos.

En cuanto al resto de los objetivos planteados en la introducción, consideramos que han sido cumplidos:

-El proyecto se ha abordado desde la interdisciplinariedad, huyendo de una uniformidad técnica y en busca de una manera de hacer adecuada y adaptada a aquello que se quería contar en cada caso. Lo que ha llevado a la **experimentación y búsqueda de nuevos materiales**.

-Se ha realizado una **búsqueda de artistas, exposiciones y demás autores** que permiten dotarnos de un bagaje personal, y a la vez, situarlo en un **contexto actual y contemporáneo**.

-El proyecto se ha centrado en la familia, dando relevancia a la importancia de la imagen fotográfica y al espacio de convivencia familiar.

Quisiéramos retomar el punto de la interdisciplinariedad. Aunque al definir los objetivos se entendió como la intención de buscar nuevos métodos para desarrollar la práctica artística, conforme avanza el proyecto y se definía el marco teórico, fue necesario recurrir a otras disciplinas para crear un discurso coherente y lo más completo posible. En este caso fueron la arquitectura y la psicología.

Es cierto que todo trabajo artístico suele inspirarse, informarse o alimentarse de otras disciplinas, pero, en este caso, no ha sido hasta la realización de este trabajo que hemos tenido que adentrarnos tanto en ámbitos que se alejaban de la zona de confort de la teoría artística. Es cierto que la arquitectura siempre ha mantenido una relación muy estrecha con las artes visuales contemporáneas (siendo muchas veces considerada una de ellas), pero en cuanto a los libros de psicología, fue adentrarse en un mundo (y lenguaje) distinto.

Esta aproximación a la psicología ha sido posible gracias a la ayuda que ha supuesto contar con una terapeuta familiar en casa. Ella ha sido la guía a la hora de seleccionar libros y autores que han permitido desarrollar las ideas y asentar una base teórica sobre la familia. Es curioso como, para desarrollar este trabajo, ha sido esencial la ayuda de mis familiares. En la parte teórica y en la práctica: búsqueda de fotografías, narración de historias, realización de trabajos, etc. He hablado de “la familia” trabajando con mi familia.

V.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós Blasco, L. (2012). Visiones femeninas en torno al espacio de la obra artística y la relación cuerpo-casa/casa-cuerpo. *Investigaciones feministas* (3), pp. 73.83

Augé, M. (2003) *El tiempo en ruinas*. Barcelona, España: Gedisa

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina

Barthes, Roland. (2009) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. España: Paidós

Bauman, Z. (2004) *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina

Benjamin, W. (2011) *Breve historia de la fotografía*. Madrid, España: Casimiro

Blasco, J. (2018). De Goebbels a Hofmann. En Vicent, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). (2018). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. (pp. 163-176) España: Gráficas Alós

Bollnow, O., F. (1969) *Hombre y espacio*. Editorial Labor, Barcelona

Calvo Soler, R. (2014) *Mapeo de conflictos. Técnica para la exploración de los conflictos*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Cano cervera, M. (2015) *Deconstrucción del hogar. La familia y su biografía como material de creación*. (Trabajo de Fin de Máster, Universitat Politècnica de València) Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/60872>

Carrere, J.; Saborit, A (2000) *Retórica de la pintura*. Madrid: Edicions Cátedra

Coderech J. y Plaza Espinosa A. (2016) *Emoción y relaciones humanas. El psicoanálisis relacional como terapéutica social*. España: Ágora Relacional

Colomina, B. (2010) *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas* Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo

Dávila Freire, M. (2018). Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio. En Vicent, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. (pp.149-162) España: Gráficas Alós

De Diego, E. (2011). *No soy yo, autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Ediciones Siruela, Madrid

Del Río, V. (2018). Ofrendas a lo provisorio. Sobre el acoplamiento del álbum y el archivo. En Vicent, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. (pp.189-201) España: Gráficas Alós

Ekambi-Schmidt (1974) *La percepción del hábitat*. Barcelona: Gustavo Gili

Enguita Mayo, N. (2009). Relatos. Del álbum de familia a facebook. En F. Estévez González y M. de Santa Ana (Eds.), *Memorias y olvidos del archivo* (pp.47-72). España: Lampreave

Enguita Mayo, N. (2013). Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. (pp.115-136) Madrid, España: La Oficina.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

García García, S. (2013) La fotografía y el álbum :imágenes y objetos. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. (pp.165- 174) Madrid, España: La Oficina

Gómez, E. (2013) Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. (pp.175-182) Madrid, España: La Oficina

Heidegger, M. (2015) *Construir habitar Pensar*. Madrid: Ediciones laOficina

Lorente, A. (2016). *Teatro de familia. Protagonistas de una vida sin dramas ni papelones*. Editorial Edaf

Luna, S. (n.d) Sergio Luna, Álbum [Entrada página web]. Recuperado de <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/103189/1/Estilo-APA-7-edicion-2020.pdf>

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Ediciones Akal, Madrid

Malagón-Kurka, MM.(2010) *Arte como presencia indéxica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Ediciones Uniandes, Bogotá, Colombia

Mantecón, M. (2013) Mother's. Miyako Ishiuchi. *Revista Exit* (49) p. 101

Margales Arce, J.M. (2001) *Dificultad en la búsqueda moderna del habitar. El territorio doméstico como confrontación artística y vivencial*. (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona) Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/1548#page=1>

Mizrahi, a. (2008) La indumentaria como confección de la identidad en el arte contemporáneo. *Disturbis* (4), pp.1-13. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2008n4/disturbis_a2008n4a5/Mizrahi.html

Monforte Baz, A. (2016) *Trauma en la familia. Relaciones paterno-filiales y abandono infantil desde la visión de la escultura y la gráfica*. (Trabajo Final de Máster, Universitat Politècnica de València) Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/68424>

Monforte Baz, A. (n.d). Alsira Monforte Baz, Imperfecta mordada [Entrada en página web] Recuperado de <http://alsiramonfortebaz.com/imperfecta-morada/>

Munir, K. A. y Phillips, N. (2013). El nacimiento del momento Kodak. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. (pp.33-40) Madrid, España: La Oficina

Olivares, R. (2013). Acerca de mi mismo. *Revista Exit* (49), pp.10-11

Olivares, R. (2005) Familia feliz. *Revista Exit* (20). pp.16-17

Pala, A. (2016) *Espacios habitados. Una mirada diferentes hacia el espacio doméstico de la casa* (Trabajo de Fin de Máster, Universitat Politècnica de Catalunya) Recuperado de: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/104792>

Pallasmaa, J. (2016) *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Población, P. y López Barberá, E. (2016) *El mundo de la escena. Psicodrama en el espacio y el tiempo*. Bilbao, España: Editorial Desclée

Pou, J. V. (2013) Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era Smartphone/Iphone. En P. Vicente (Ed.), *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. (pp.197-208) Madrid, España: La Oficina.

Quejerta, Elias (Productor) y León de Aranoa, Fernando (Director). (1996) *Familia* [Película]. España

Russ, J. (2019) *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. España: Editorial Dos Bigotes y Editorial Barret

Sanz, F. (2008) *La fotobiografía. Imágenes e historias del pasado para vivir con plenitud el presente*. Barcelona, España: Editorial Kairós

Salanova, M (2018) *El verdadero viaje. Concha Martínez Barreto*. España: Espai Rambleta

Sontag, S (2018). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.

Squicciaró, N. (2015) *El vestido habla*. Madrid: Ediciones Cátedra

The Met (2005). *Louise Bourgeois: Spiderwoman* [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=wkaJ6S-0ViXg>

Tinaut, M. (2017) *Women's Hands in My Family Album*. Brooklyn: GenderFail

Vicente, P. (Ed). (2013). *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Madrid, España: La Oficina

Vicente, P. (2018) Políticas y propaganda del álbum de familia. En Vicent, P. y Gómez-Isla, J. (Eds). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. (pp. 13-24) España: Gráficas Alós

Witold Rybczynski. (1999). *La casa. Historia de una idea*. Guipúzcoa: Editorial Nerea

Winnicott, D. W. (2006) *La familia y el desarrollo del individuo*. Argentina: Ediciones Hormé

Zarza, T. (2018) Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales. Selfies, apropiaciones, gifs y neoliberalismo. En Vicent, P. y Gómez-Isla, J. (Eds) *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre la autobiografía, intimidad y archivo*. (pp.111- 128) España: Gráficas Alós.

OTROS RECURSOS BIBLIOGRÁFICOS

En este apartado se incluye bibliografía que, a pesar de no haber sido citada o referenciada de manera directa en el texto, también nos ha ayudado a lo largo del proceso del trabajo

Beatriz Gómez, s. (1994) *¿Cuándo habita la familia?* Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/3263/1/BGS03-Cuandohabita.PDF>

Duarte, R. (director) .(2012) *Los tachados* [Película]. Suecia y México

Hustvedt, S. (2017). Mi Louise Bourgeois. En *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres: ensayos sobre feminismo, arte y ciencia* (p.61-62). Barcelona: Editorial Planeta

Jiménez Godoy, A.B (2005) *Modelos y realidades de la familia actual*. España: Editorial Fundamentos

Larrea, D. (n.d) *Tamara Arroyo. Lagran*. Recuperado de <https://www.lagran.eu/mujernodo/tamara-arroyo>

Morant Garcia, G. (2012) *[tocar] los lugares. Una propuesta para habitar el espacio* (Tesis de Máster, Universitat Politècnica de València) Recuperado de: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/27322/Gustavo_Morant_Tocar_los_lugares_Una_propuesta_para_habitar_el_espacio.pdf?sequence=1

Planas Díaz de Cerio, R. (2015) *Conversar la memoria. Una mirada subjetiva sobre la enfermedad desde la práctica artística* (Trabajo de Fin de Máster, Universitat Politècnica de València). Riunet. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/62725>

Willimas, V.(2006). Mundos fantasmas: fotografía y familia. *Revista Exit* (20) pp.24- 28

VI.

Índice de imágenes

Figura 1 Portada del libro *Álbum de familia. [Re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (2013) editado por Pedro de Vicente.

Figura 2 Fotografía del álbum familiar. Sacada del álbum de la autora.

Figura 3 Imagen de un álbum familiar de la autora.

Figura 4 Sol Lewitt, *Autobiography1* (1980) .

Figura 5 Fotografía del proyecto *Post partum document* (1973-1979) de la artista Mary Kelly.

Figura 6 Considerada la primera fotografía, sacada por Joseph Nicéphotr Niépce, en 1826 desde su ventana.

Figura 7 Fotografía postmortem de un infante con su madre. Mediados del siglo XIX.

Figuras 8 y 9 Anuncios publicitarios de Kodak de los años 10 y principios de los 20.

Figura 10 y 11 Imágenes de álbumes de la autora con vacíos.

Figura 12 Fotograma de un anuncio publicitario de los álbumes Hofmann.

Figura 13 Fotografía de una cartera con retratos.

Figura 14 Primera fotografía enviada desde un teléfono móvil en 1997 por Philippe Kahn. La imagen es la hija recién nacida de Kahn.

Figura 15 Primera fotografía subida a la aplicación Codename en 2010, que más tarde pasó a llamarse Instagram.

Figura 16 Captura de imágenes del álbum de imágenes de móvil de la autora.

Figura 17 Fotografía encontrada y adquirida en el rastro de Madrid.

Figura 18 Retrato de los años 40 (sin fecha exacta).

Figura 19 Maria Tinaut, *Women's Hands in My Familia Album*, 2017

Figura 20 Concha Martínez Barreto. *Estratos, El álbum*, 2018.

Figura 21 Concha Martínez Barreto, dibujo de la serie *Los nombres*, 2014-2015.

Figura 22, 23 y 24 Sergio Luna, dibujos de la serie *Álbum*, 2017.

Figura 25 Oscar Muñoz. *Biografías*, 2002.

- Figura 26 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 13'8 x 11'7 cm.
- Figura 27 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 12'5 x 13 cm.
- Figura 28 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 2018. 15 x 10 cm.
- Figura 29 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 9'5 x 11 cm.
- Figura 30 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 13 x 9'5 cm.
- Figura 31 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china, 12'5 x 16'7 cm.
- Figura 32 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 5'8 x 4 cm.
- Figura 33 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 9'7 x 9 cm.
- Figura 34 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 14'5 x 13'5 cm.
- Figura 35 Carmen Gimeno, 2018, dibujo a tinta china. 10'8 x 12'6 cm.
- Figura 36 Carmen Gimeno, 2018, cosido sobre papel. 12 x 9 cm.
- Figura 37 Carmen Gimeno, 2018, cosido sobre papel. 13'5 x 8'5 cm.
- Figura 38 Carmen Gimeno, cosido sobre lienzo, 2018. 4'5 x 4 cm.
- Figura 39 Reverso fotográfico escaneado modo imagen.
- Figura 40 Reverso fotográfico escaneado modo texto.
- Figura 41 Reverso fotográfico escaneado modo texto.
- Figura 42 Reverso fotográfico escaneado modo texto.
- Figura 43 Imagen del proceso de calcado y dibujo de *Reverso I*.
- Figura 44 Los tres dibujos en la presentación de la asignatura *Retrato* del máster en enero de 2019.
- Figura 45 Carmen Gimeno, *Reverso I*, 2018. Dibujo a carboncillo sobre papel Super Alpha 100 x 70 centímetros.
- Figura 46 Carmen Gimeno, *Reverso II*, 2018. Dibujo a carboncillo sobre papel Super Alpha 100 x 70 centímetros.
- Figura 47 Carmen Gimeno, *Reverso III*, 2018. Dibujo a carboncillo sobre papel Super Alpha 100 x 70 centímetros.
- Figura 48 Lucía Blas, 2019, trabajo presentado en la muestra PAM!19.
- Figura 49 Lucía Blas, 2019, detalle del trabajo presentado en la muestra PAM!19.
- Figuras 50, 51, 52 y 53. Carmen Gimeno, serie *Fundas fotográficas*, 2018. Material textil y fotografía. Tamaños variables.
- Figura 54 Carmen Gimeno, trabajo de conservación fotográfica en resina e-poxi, 2018. 4'5 x 5 x 1'5 cm.
- Figura 55 Carmen Gimeno, trabajo de conservación fotográfica en resina e-poxi, 2018. 3'5 x 4'5 x 2 cm.
- Figura 56 Carmen Gimeno, trabajo de conservación fotográfica en resina e-poxi, 2018. Detalle.
- Figura 57 Carmen Gimeno, trabajo de conservación fotográfica en resina e-poxi, 2018. Detalle.
- Figura 58 Bocetos y apuntes para *La familia se lleva puesta*.
- Figura 59 Imágenes sacadas del artículo *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo* de Alejandra Mizrahi donde se muestran un trabajo de la artista Bilman.
- Figuras 60 y 61 Composiciones digitales con fotografías para los fotolitos de serigrafía.
- Figura 62 Pantalla serigráfica.

Figura 63 Tela estampada con serigrafía.

Figura 64 Imagen de la tela negra embastada y lista para coser.

Figura 65 Carmen Gimeno, *La familia se lleva puesta*, 2019. Tres piezas textiles, tamaño variable.

Figura 66 *Posibilidad de cielo II*, Maria Tinaut, 2020.

Figuras 67 y 68 Ana Monzó, *Cuando llueve*, 2017.

Figuras 68 y 69 Fotografías del álbum familiar de la autora.

Figuras 70 y 71 Fragmentos escogidos de fotografías del álbum familiar de la autora

Figura 72 Papel japon con imágenes impresas.

Figura 73 Montaje digital con todos los fragmentos de fotografía escogidos.

Figura 74 Proceso de cosido de los distintos papeles entre ellos.

Figura 75 Pruebas con papel japon en la sala T4 de la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

Figura 76 Pruebas con papel japon en un taller de pintura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

Figura 77 Pruebas con papel japon en la sala T4 de la Facultad de Bellas Artes de la UPV

Figura 78 Carmen Gimeno, *Re-visión. Otra lectura del álbum fotográfico*, 2019. Papel japon y cosido. 1'6 x 2'1 m.

Figura 79 Emanuel de Witte, *Interior con una mujer que toca el virginal*, hacia 1660.

Figura 80 Sandy Orge, *Linen Closet*, 1972.

Figura 81 Susan Frazier, Vicki Hogetts y Robin Weltsch, *Nurturant Kitchen*, 1972.

Figura 82 Fotografía de la seri *Mother's*, de Miyako Ishiuchi , 2002.

Figura 83 Louise Bourgeois, *Habitación Roja*, 1994.

Figura 84 Louise Bourgeois, *Oda al olvido*, 2002.

Figura 85 Alsira Monforte Baz, *Pesadilla*, 2016.

Figuras 86, 87 y 88 Bocetos y anotaciones de primeras ideas para el trabajo Hogar.

Figura 89 Dibujo digital sobre una fotografía de una project room de la Facultad de Bellas Artes, UPV.

Figura 90 Prueba realizada con cuerda y papel continuo una project room de la Facultad de Bellas Artes, UPV.

Figuras 91, 92, 93 y 94 Imágenes del montaje de Hogar en una de las project room de la Facultad de Bellas Artes de Valencia.

Figura 95 Carmen Gimeno, *Hogar*, 2019. Instalación de 1,90 cm de alto x 1,40 cm de ancho. Material textil.

Figura 96 Imagen del interior de *Hogar*.

Figuras 97 y 98 Imágenes de *Hogar* instalada en una project room.

Figura 99 Anotaciones sobre medidas de *Cadena*.

Figura 100 Boceto de *Cadena*.

Figura 101 Fotografía de un un eslabón de *Cadena*.

Figura 102 Imagen del proceso de *Cadena*.

Figura 103 Carmen Gimeno, *Cadena*, 2020. 3,6 m de largo. Tela, cosido y algodón.

Figuras 104 y 105 Fotografías con la pieza *Cadena*.

Figura 106 Tamara Arroyo, fotografía del proyecto *Habitar un espacio*, 2002.

Figura 107 6 Capturas de vídeo grabado con teléfono móvil.

Figura 108 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figura 109 Imagen del proceso por el cual se pretendía adherir las marcas de polvo sobre un papel.

Figura 110 Prueba de fijar el polvo sobre un papel. Tamaño A3.

Figuras 111 y 112 Carmen Gimeno, 2020, fotografías digitales.

Figura 113 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 114 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figura 115 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figura 116 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 117 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 118 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figuras 119 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figura 120 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figuras 121 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figura 122 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 123 9 Capturas de vídeo grabado con teléfono móvil.

Figura 124 6 Capturas de vídeo grabado con teléfono móvil.

Figura 125 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 126 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 127 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 128 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 129 Carmen Gimeno, 2020, fotografía analógica y revelado digital.

Figura 130 3 Capturas de vídeo grabado con teléfono móvil.

Figura 131 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figura 132 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.

Figura 133 Carmen Gimeno, 2020, fotografía digital.