



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte
Programa de Doctorado en Industrias de la Comunicación y Culturales

TESIS DOCTORAL

Otros álbumes. Usos, reúsos y reciclajes del álbum de familia en las prácticas artísticas contemporáneas dentro del programa VISIONA (2012-2016)

Tesis doctoral presentada por:
Pedro Vicente Mullor

Director: Dr. José Benlloch Serrano
Tutor: Dr. Adolfo Muñoz García

Valencia, diciembre 2020

Agradecimientos, una especie de preámbulo

Después de más de 10 años de trabajar en una tesis, la lista de agradecimientos, más que una lista, es casi una declaración de vida, una fotografía familiar y también, claro, parte de mi álbum de familia. Estos agradecimientos son algunas de las hojas de mi álbum de familia, y que como todo álbum está inacabado, es volátil, tiene una función balsámica, está lleno de secretos, es selectivo y construido desde y para los deseos de quien lo crea, confecciona y solemniza recuerdos y solo muestra la cara positiva de los hechos. Sin estas fotografías de familia probablemente no habría historia familiar, es decir, no habría tesis.

Hay una serie de personas a quienes estoy enormemente agradecido por haber hecho posible VISIONA, origen de esta tesis. Ellos son todas las personas con las que he colaborado durante todos estos años, personas que han aportado conocimiento y contenido a VISIONA, y de las que he aprendido muchísimo a nivel personal y profesional. Son tantas, más de 200, que en el ejercicio de intentar nombrarlas a todas seguro que me dejo a alguna por el camino, con lo que ni siquiera lo intentaré, pero si quiero reiterar mi agradecimiento y admiración, todos hicieron VISIONA. En un nivel más cercano mi agradecimiento a quienes formaron, de una u otra manera, el equipo de VISIONA que son Berta, Paco, Elisa, José Miguel, Carlos y Juanjo que siempre me dejaron hacer y han creído siempre incondicionalmente en VISIONA; José Mari, Alberto, Javier y Esteban le dieron formato a las exposiciones; Lidia y Cristina que fueron la sonrisa visible en las exposiciones; Joseba, María, Elena y Obarra dotaron de contenido las entrañas de ViSiONA; Desiderata Proyectos Culturales hizo accesibles, asequibles y educativas mis ideas; Lourdes, Gema, Clara las hicieron públicas; Valle, Esteban y Nana me dieron muchas ideas; Blanca las materializó en unas publicaciones de las que presumo por bonitas y útiles; Montse, Rebeca, Tomás, Pepe y Víctor me regalaron su sabiduría en los seminarios UIMP que dirigieron conmigo; Nuria y Alexandra me dieron una visión diferente de la familia; Teresa me regaló siempre su valiosísima experiencia, generosidad y criterio siempre certero, y me obsequió con su ciega, y a veces a ciegas, confianza; María, es y está desde el primer día, culpable de todo esto, hizo, orientó y puso los pies en el suelo cuando a mis ideas les daba por volar demasiado lejos sin paracaídas, y que siempre tuvo razón.

Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda, complicidad y cariño de las numerosas personas que he tenido la suerte de tener alrededor durante la ejecución de la tesis, y que me han regalado su ayuda, consejos, orientaciones, sugerencias, reproches y ánimos. Todas ellas creyeron en mí y en esta tesis, más quizás de lo que yo mismo hice. Han sido tantas que pido disculpas por las omisiones que pueda cometer. Arriesgándome a dejarme a alguien me gustaría destacar a Tomás y Toya que me dieron siempre apoyo incondicional y ánimos reconfortantes; a Pepe me puso las pilas más de una vez, y siempre me calmó con su

comprensión; a Mario y Marta por estar pendientes y preguntar; a Ana Teresa por permitir y alentar; a Adolfo por dejar hacer; a Fernanda y a Toñi por orientar; a Carmen por lo de siempre; a quienes no me preguntaron por como llevaba la “innombrable” por prudencia; a los revisores de esta tesis porque legitimaron y me ayudaron a cerrar la versión final. Y por supuesto a mí director, Pep, que además de demostrar tener una enorme paciencia jobiana conmigo y de guiarme por el camino, me permitió todo, no preguntó ni juzgó, tuvo siempre un comentario alentador preparado, muchas veces aunque no lo mereciera. Como siempre, gracias Pep. Sin ti esta tesis no sería, ni estaría acabada.

La familia, dicen, es uno de los pilares a los que uno puede agarrarse en cualquier momento y que está ahí siempre que la necesitas, pero quizás tiene que ver más con el tipo de familia que uno necesita según la ocasión. Yo pude corroborar durante la primera pandemia de la COVID-19, tiempo en el cual esta tesis se terminó de escribir, que tenía la familia que necesitaba, una familia que estuvo y ejerció como tal. Sin lugar a dudas, de entre las consecuencias de esta pandemia, muchas son familiares. Gracias a mis padres y hermano por orientar sin saberlo y por ser el origen de mi interés por el tema; al resto de mi familia por formar parte de mi familia. A Inés, por ser y por estar, por habitar y ubicar, por concretar y desubicar, por los destiempos y por partida doble, por ser eje y fuente constante de esta investigación familiar desde nuestra domesticidad, y por querer ser, pese a todo, mi familia. Y gracias a Teo, origen de la familia, por darle sentido constantemente a todo, por los ánimos que me has dado sin saberlo con cada beso. Esta tesis es para ti, y en realidad sobre ti, e, inevitablemente, te guste o no, parte de tu álbum de familia. Ahora ya lo sabes, a diferencia de sus fotografías, la familia no se elige.

Resumen

En esta tesis doctoral se analizan y estudian la relevancia y significación de diferentes trabajos y proyectos de artistas contemporáneos en torno al álbum de familia y la representación autobiográfica, siguiendo para ello la programación del programa de la Imagen VISIONA, formando esta la estructura de la tesis. Este trabajo parte de un estudio de los orígenes y evolución del álbum de familia desde la invención de la fotografía hasta la actualidad, al mismo tiempo que se analizan los diferentes estudios teóricos y muestras expositivas en torno al álbum de familia. Una vez contextualizado el álbum de familia, la tesis estudia el programa de la Imagen VISONA, las motivaciones y sus orígenes, así como parte de los contenidos de algunas de las diferentes actividades de VISIONA. De esta forma se analizan aspectos como el uso del álbum de familia por artistas contemporáneos, la trascendencia del álbum de familia en la construcción de nuestras identidades individuales y colectivas, o hasta qué punto el uso del álbum de familia y la autobiografía constituyen un tema de trabajo e interés en el arte contemporáneo y que constituye casi un género propio en el arte contemporáneo propio de finales del siglo XX y principios de XXI.

Abstract

This doctoral thesis studies and analyses the relevance and significance of different works and projects by contemporary artists around the family album and autobiographical representation, following the activities of the cultural program VISIONA, forming this the structure of this thesis. This thesis also includes a study of the origins and evolution of the family album from the invention of photography to the present, at the same time that the different theoretical studies and exhibitions around the family album are analysed. Once the family album is contextualized, the thesis studies the cultural program VISONA, the motivations and its origins, as well as part of the contents of some of the different activities at VISIONA. Regarding this, the thesis analyses and studies aspects such as the use of the family album by contemporary artists, the importance of the family album in the construction of our individual and collective identities, or to what extent the use of the family album and autobiography constitute a subject of work and interest in contemporary art and that constitutes almost its own genre in contemporary art typical of the late twentieth and early twenty-first centuries.

Resum

En aquesta tesi doctoral s'analitzen i estudien la rellevància i significació de diferents treballs i projectes d'artistes contemporanis entorn de l'àlbum de família i la representació autobiogràfica, seguint per a això la programació del programa de la Imatge VISIONA, formant aquesta l'estructura de la tesi. Aquest treball parteix d'un estudi dels orígens i evolució de l'àlbum de família des de la invenció de la fotografia fins a l'actualitat, al mateix temps que s'analitzen els diferents estudis teòrics i mostres expositives entorn de l'àlbum de família. Una vegada contextualitzat l'àlbum de família, la tesi estudia el programa de la Imatge VISONA, les motivacions i els seus orígens, així com part dels continguts d'algunes de les diferents activitats de VISIONA. D'aquesta forma s'analitzen aspectes com l'ús de l'àlbum de família per artistes contemporanis, la transcendència de l'àlbum de família en la construcció de les nostres identitats individuals i col·lectives, o fins a quin punt l'ús de l'àlbum de família i l'autobiografia constitueixen un tema de treball i interès en l'art contemporani i que constitueix quasi un gènere propi en l'art contemporani propi de finals del segle XX i principis de XXI.

Índice

1. Planteamiento de la investigación	15
1.1 Origen y motivación de la investigación.....	17
1.2 Objetivos de la investigación	21
1.3 Metodología, organización y diseño metodológico.	26
1.4 Objeto de estudio y estructura.....	40
2. Álbum de familia. Marco teórico-histórico	51
2.1 Retrato y orígenes del álbum	53
2.2 Kodak y el álbum de familia	82
2.3 El álbum de familia.....	106
2.4 El álbum de familia como género de estudio	132
2.5 El álbum de familia como elemento expositivo.....	155
3. (Otras) Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar (2012-14)	175
3.1 Álbum de familia en VISIONA	177
3.2 Seminario Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico	180
3.3 Exposición Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar.....	190
3.4 Ciclo de Cine Álbum de Familia.....	214
3.5 Proyecto Álbum de vida.....	220
3.6 Seminario El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes.....	223
3.7 Exposición Otras narrativas domésticas.....	231
3.8 Ciclo de Cine Álbum de Familia.....	260
3.9 Proyecto famili@enfoto.hu	265
4. Asuntos domésticos (2014/2015)	269
4.1 Seminario Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística ..	271
4.2 Exposición Asuntos domésticos.....	284
4.3 Ciclo de Cine Álbum de Familia.....	317
4.4 Proyecto Álbum de Familia en las aulas	321

5. Yo, me, mí, contigo (2015/2016)	327
5.1 Seminario Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea	329
5.2 Exposición Yo, me, mí, contigo.....	341
5.3 Ciclo de Cine Álbum de Familia.....	376
5.4 Proyecto Iter-Itineris: Viajes de vida	380
6. ReVisiones: álbumes, promesas y memorias (2016/2017)	385
6.1 Seminario Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar	387
6.2 Exposición ReVisiones: álbumes, promesas y memorias	401
6.3 Ciclo de Cine Álbum de Familia.....	429
6.4 Proyecto Álbum de Huesca.....	432
7. Conclusiones	437
8. Bibliografía	453
9. Lista de ilustraciones	471

1. Planteamiento de la investigación

1.1 Origen y motivación de la investigación

El origen y motivación de esta investigación, y su consecuente proyecto de tesis doctoral, parte de diferentes circunstancias. Por un lado, mi interés y fascinación por el uso del álbum de familia¹ como elemento principal en la obra de numerosos artistas contemporáneos, tanto se trate de fotografías familiares del propio artista, fotografías anónimas o encontradas, o cualquier otro tipo de imágenes ajenas a la fotografía doméstica o familiar, pero que gracias a una adecuada contextualización, se convierten en parte de álbumes de familia, ficticios o reales. A lo largo de la historia la gran mayoría de artistas han trabajado en algún momento u otro de su carrera con un enfoque autobiográfico directa o indirectamente, pero es en las últimas décadas cuando podemos encontrar numerosos artistas que dan un paso más allá y que deciden usar sus propias fotografías familiares como materia prima de en sus trabajos, ficcionalizando en este proceso sus memorias, historia e identidad. Esta forma de trabajar desde lo autorreferencial a partir de sus imágenes de la intimidad abre un interesante abanico de cuestiones sobre los límites de lo público y lo privado, en un tiempo marcado por otros modelos familiares que reclaman una nueva representación. Esta atracción por la relación entre la fotografía y la memoria ha llevado a muchos artistas a explorar y desarrollar métodos de re-imaginar, re-poner en escena y re-contextualizar muchas imágenes, privadas hasta entonces. En las últimas décadas la relación entre la fotografía y la memoria ha sido ampliamente explorada tanto por fotógrafos y creadores como por teóricos e investigadores. Obras seminales como las de Jo Spence y Patricia Holland (*Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*, 1991), Annette Kuhn, (*Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, 2002), y Marianne Hirsch (*Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, 1997; *The Familial Gaze*, 1999) no sólo han influido en multitud de creadores, sino que han supuesto la legitimización de un género que se mueve entre la imagen y la autobiografía, entre el archivo privado y la memoria colectiva. En particular, el álbum de familia ha sido utilizado como un camino a la escritura autobiográfica o la interpretación

¹ Quiero en este punto aclarar el uso del término “álbum de familia” que voy a utilizar esta tesis. Me voy a referir al álbum de familia como a un conjunto no definido y abierto de fotografías familiares, entendido el álbum más como una idea abstracta más que como un objeto cerrado, con narrativa y características propias. No es el objetivo de esta tesis analizar el álbum de familia como objeto, ni desde su materialidad ni formato. En este sentido, usaré los términos “álbum de familia”, “fotografías de familia” o “fotografías familiares” indistintamente, casi a modo de sinónimos.

visual que estimula el recuerdo y el examen detallado de las historias personales en las que todos nos sentimos identificados.

Estos artistas re-contextualizan sus memorias familiares dándoles una nueva vida, una nueva dimensión, pero en ese mismo proceso generan nuevas historias y narrativas, con las que el espectador se siente, irremediadamente, fascinado por esas historias de otros, que inevitablemente son las suyas. En este reconocimiento en unas fotografías ajenas se produce otro de los elementos que me genera un gran interés por este tema. El espectador, al (re)conocerse en las fotografías familiares que usan diferentes artistas en su trabajo, construye y reconstruye su identidad. La construcción de esa identidad (tanto individual como colectiva) del espectador pasa por ese (re)conocimiento, siendo el papel de estos trabajos artísticos que usan fotografías familiares importantes en el proceso de construcción y reafirmación de esa identidad. Precisamente, esa atracción, esa fascinación por parte del espectador hacia unas fotografías de familia que le son totalmente ajenas y desconocidas es parte de mi propia fascinación y motivación para emprender esta investigación sobre el álbum de familia como elemento crucial en la creación artística de numerosos artistas contemporáneos.

Otra de las motivaciones y contextos que suponen el origen de esta tesis doctoral es la puesta en marcha del proyecto cultural *VISIONA*², *Programa de la Imagen de Huesca*, en el año 2010. *VISIONA* nace como un programa cultural que tiene el objetivo de difundir la creación artística y el pensamiento más contemporáneo en torno a la imagen, utilizando la educación y la participación ciudadana como estrategias para acercar la reflexión y prácticas artísticas contemporáneas a los habitantes y visitantes de Huesca y su provincia. Como herramientas para lograr esos objetivos se plantea una programación de actividades didácticas, seminarios, intervenciones, talleres y exposiciones, adecuando sus contenidos y actividades a públicos y territorios concretos de la provincia de Huesca, buscando un programa que genere unas dinámicas efectivas y afectivas de relación entre población e imagen, entre sociedad y arte. *VISIONA* nace con la vocación de estar al servicio del desarrollo de la cultura en el territorio oscense; de ser consciente de la realidad poblacional y sectorial; con la intención de incorporar las corrientes contemporáneas del pensamiento y creación de calidad; de plantear un programa transversal sin una jerarquización en sus actividades y de desarrollar estrategias innovadoras en la comprensión de la cultura contemporánea y con una decidida voluntad de llegar a aquellos ciudadanos que habitualmente no participan en eventos culturales.

² <https://www.dphuesca.es/visiona>

Ante la necesidad de acercar la creación y pensamientos contemporáneos a un público no especializado, se elige el tema genérico del *álbum de familia* como eje integrador de las diferentes actividades y secciones de VISIONA. La elección del álbum de familia como eje temático de VISIONA permitía poner en relación aspectos fundamentales de la imagen artística (sea histórica o contemporánea) con la historia doméstica (pasada o reciente) del espectador y las transformaciones que se han producido en los modos de definir conceptos como la familia, historia, recuerdo, olvido, intimidad, autobiografía, domesticidad, identidad o tecnología. De esta forma, el gesto cotidiano y familiar de realizar fotografías de familia funcionaría como medio para acercar a la población diferentes creaciones artísticas contemporáneas, y al mismo tiempo reflexionar sobre conceptos como la diversidad, la memoria colectiva e individual, identidad, inteligencia emocional, olvido, recuerdo, la instantánea, lo efímero, la imagen como objeto, el uso de la imagen en las redes sociales y su evolución tecnológica o la (in)materialidad o el uso doméstico y público de las imágenes en el siglo XXI. Mediante estas acciones y objetivos, se pretendía estimular la creatividad de las personas y potenciar una mirada crítica hacia la realidad contemporánea, familiarizando al público con los procesos de creación artística y pensamiento contemporáneos, evidenciando las relaciones que se establecen entre los proyectos artísticos y la realidad del espectador. Uno de los objetivos de VISIONA ha sido desde sus inicios poner de manifiesto la utilidad social de la imagen a la hora de ayudar al espectador a ver, mirar y leer un mundo diferente y de manera distinta, o la importancia de la imagen en la construcción de la identidad individual y colectiva.

El álbum de familia, que se planteaba como marco estructurador general de contenidos de las actividades del programa VISIONA, y se convirtió enseguida en el tema permanente de trabajo e investigación de VISIONA, habiendo sido su tema eje temático de contenidos hasta el año 2016, durante 5 ediciones. Dada la riqueza, variedad, complejidad, diversidad y naturaleza del tema, así como el gran interés mostrado por parte del público por los trabajos artísticos que de una forma u otra planteaban cuestiones relativas al álbum de familia, era necesario profundizar la investigación en este campo mediante las acciones de VISIONA como sus exposiciones, seminarios teóricos, talleres para niños y familias, ciclos de cine, visitas guiadas, programas didácticos, becas, o intervenciones en el territorio entre otras. El intensivo e intenso trabajo como director de VISIONA, la constante investigación en torno a prácticas artísticas relacionadas con el álbum de familia, la realización de seminarios teóricos, la edición de dos libros de recopilación de textos monográficos, el diseño de 5 ciclos de cine, la planificación de talleres y conferencias, la producción de 7 textos monográficos sobre el tema, así como el comisariado de 5 exposiciones junto con el interés personal sobre el tema son el origen y la motivación para estructurar y modelar todas las investigaciones e

información recopilada durante estos 6 años y darle el formato de tesis doctoral. Esta tesis doctoral es, por lo tanto, sobre el trabajo desarrollado en VISIONA, sobre la inmensa investigación teórica producida durante estos seis años, sus reflexiones y sus conclusiones. El proyecto de VISIONA de los últimos 6 años es sin duda la génesis de esta tesis doctoral, pero al mismo tiempo durante la gestación, periodo de investigación, escritura y ejecución de esta tesis doctoral, la investigación ha sido constante, se ha ido renovando y actualizando datos e informaciones previas. VISIONA y esta tesis doctoral se han estado retroalimentando durante estos seis años, conviviendo en una perfecta relación de simbiosis. VISIONA ha dotado de contenido y estructura a esta tesis doctoral, a su vez esta tesis doctoral ha generado investigación, reflexión y un marco teórico y conceptual para VISIONA. Llegados a este punto me resultaría muy difícil poder separar una de la otra, esta tesis es la formalización de una investigación de 6 años, VISIONA es la materialización de esta tesis. Y viceversa.

1.2 Objetivos de la investigación

Esta tesis plantea un objetivo de inicio: estudiar las prácticas artísticas en las que numerosos artistas y creadores visuales han usado el álbum de familia como materia prima en su trabajo, y de forma más específica el estudio y análisis de esas prácticas dentro del programa VISIONA.

La importancia y presencia de este tipo de prácticas artísticas en el panorama artístico contemporáneo no es equitativa con la existencia de investigaciones sobre el tema, mientras los trabajos artísticos que utilizan el álbum de familia son cada vez más numerosos y frecuentes, los estudios teóricos son más bien escasos. Como consecuencia de esta realidad se deriva un segundo objetivo inicial de esta tesis: generar una investigación que, en lo posible y con sus limitaciones, ayude a construir y generar un campo de estudio sobre el tema.

Esta tesis plantea sus objetivos –generales y específicos– desde tres campo o miradas distintas al álbum de familia, y que se corresponden con la estructura de esta tesis: una primera mirada sobre el álbum de familia, una segunda sobre el uso del álbum de familia en el arte contemporáneo y una tercera sobre el álbum de familia en el programa VISIONA.

En lo referente a los objetivos sobre el estudio del álbum de familia se definen estos objetivos generales y específicos asociados:

Objetivo general 1: análisis de los orígenes del álbum de familia, su desarrollo y función a lo largo de la historia reciente.

Objetivos específicos asociados: por un lado el estudio de la importancia de Kodak en el desarrollo, no solo de la fotografía, sino del álbum de familia y la fotografía familiar.

Por otro lado el estudio de la importancia del álbum, y de la fotografía familiar, en el desarrollo de la práctica fotográfica, no solo a nivel doméstico sino profesional y artístico.

Objetivo general 2: estudiar y analizar el significado del álbum, y su importancia en la constitución de nuestras memorias y recuerdos, así como de nuestra identidad individual y familiar.

Objetivos específicos asociados: estudiar los diferentes aspectos y características del álbum de familia como la homogeneidad de la estética y contenidos de la mayoría de nuestros álbumes de familia.

Analizar el rol de álbum de familia en la conservación de las memorias familiares.

Objetivo general 3: estudio de las consecuencias de la construcción social de nuestra mirada a través del álbum de familia.

Objetivos específicos asociados: de qué forma esa construcción determina la manera que tenemos de representarnos a nosotros mismos en nuestros álbumes de familia.

Analizar y estudiar la construcción social de nuestra mirada y sus consecuencias en la (re)presentación de la familia.

Objetivo general 4: análisis de cómo en las fotografías del álbum de familia convergen diferentes manifestaciones de las distintas relaciones de poder generadas por la construcción de la imagen.

Objetivos específicos asociados: estudiarán cómo esas relaciones están condicionadas en ocasiones por su interpretación y significado, mientras en otras ocasiones será su propia representación y apariencia quien lo haga.

Análisis del rol de la fotografía como instrumento para la construcción de la familia como institución.

Estudio del uso de la fotografía como herramienta para oponerse a determinadas ideologías sociales y políticas ya instauradas, mirando más allá, o incluso fuera, de las propias imágenes.

Los objetivos de la segunda mirada al álbum de familia en el arte contemporáneo son:

Objetivo general 5: análisis de las relaciones del álbum de familia con las prácticas artísticas contemporáneas y sus interrelaciones explorando hasta qué punto el uso del álbum de familia y la autobiografía constituyen un tema de trabajo e interés en el arte contemporáneo, y que constituye casi un género artístico en el arte contemporáneo propio de finales del siglo XX y principios de XXI.

Objetivos específicos asociados: análisis de los orígenes, motivos y resultados de la aparente, y cada día más frecuente, necesidad de artistas contemporáneos por utilizar

un material tan sensible como es el álbum de familia como parte de su práctica artística.

Estudiar, investigar y analizar algunas de las prácticas artísticas en las que la fotografía familiar es usada, reusada y reciclada en diferentes contextos.

Analizará cómo, estas prácticas artísticas, además de resaltar el significado propio de las imágenes, consiguen producir nuevos significados mediante estos otros usos de los álbumes de familia.

Estudio y análisis de la evolución, transformación, alteración y renovación del significado original de las fotografías de familia utilizadas, que deja atrás los significados originales y personales, generando unos nuevos, plurales, colectivos, abiertos al espectador.

Objetivo general 6: Estudiar y analizar las metodologías y procesos utilizados por diversos artistas contemporáneos en sus proyectos en donde se utiliza el álbum de familia como materia prima.

Objetivos específicos asociados:

Estudio de los diferentes enfoques y puntos de partida que los artistas adoptan cuando se enfrentan a un proyecto autobiográfico, y sus consecuencias a nivel de significación de los diferentes proyectos.

Investigación sobre como una parte de estos artistas optan partir del archivo, sea un archivo propio o sea un archivo ajeno, construyendo su obra desde ese archivo original, mientras que otros artistas optan por la ficción, construyendo su trabajo desde esta premisa.

Objetivo general 7: Análisis de la fotografía familiar como una compleja e interdisciplinar forma de investigación e intervención artística, que explora la significación de las fotografías domésticas en la construcción social de la familia y su representación: el álbum de familia.

Objetivos específicos asociados: Investigar la trascendencia de estas prácticas artísticas a partir del álbum de familia en la formación y creación de nuestra identidad tanto individual como colectiva así como la capacidad de crear, interferir y poner en crisis nuestra propia memoria individual y colectiva.

Objetivo general 8: estudiar y analizar la bibliografía, estudios e investigaciones existentes sobre el tema que se han realizado en el estado español.

Objetivos específicos asociados: puesta en valor de este campo de estudio, no suficientemente presente en el territorio español hasta la fecha.

Estudio de diferentes trabajos teóricos en este campo de estudio en el contexto anglosajón.

La tercera mirada en la que están organizados los objetivos de esta tesis gira en torno al álbum de familia en el programa VISIONA.

Objetivo general 9: Análisis del programa VISIONA en su conjunto, y como los 5 años dedicados al álbum de familia suponen en sí mismos un importante y relevante estudio actual sobre el uso del álbum de familia en las prácticas artísticas y visuales contemporáneas.

Objetivo general 10: Estudio y análisis de la estructura del programa de la imagen VISIONA y sus contenidos en el periodo 2012-2016, y algunas de las acciones llevadas a cabo sobre el álbum de familia.

Objetivos específicos asociados:

Estudio de los diferentes contenidos programados analizando el uso, desde diferentes perspectivas, del álbum de familia por parte de diferentes artistas y creadores en diferentes contextos.

Analizará parte de la producción teórica generada en el contexto de VISIONA en algunas de las acciones y actividades llevadas a cabo durante su programación.

Objetivo general 11: Plantear el estudio y análisis del trabajo de los artistas que han participado en las diferentes ediciones de VISIONA.

Objetivos específicos asociados:

Estudio de las estrategias, procesos y los diferentes tipos de trabajos autobiográficos y en torno al álbum de familia que han formado parte de la programación de VISONA

Análisis de los formatos utilizados por esos artistas y la investigación de las aproximaciones o las perspectivas más habituales con las que los artistas abordan sus trabajos en este campo de estudio.

Análisis de algunos de los conceptos clave usados por estos artistas contemporáneos como son la memoria, domesticidad, privacidad, extimidad, olvido

Análisis de la importancia de esos conceptos en la construcción de la identidad individual y colectiva, y en la reafirmación del sentido de pertenencia y reconocimiento por parte del otro.

Objetivo general 12: Estudio de la educación como eje estructurador de las diferentes actividades realizadas, y por lo tanto de la filosofía de VISIONA.

Objetivos específicos asociados:

Estudio de algunos de los objetivos del programa VISIONA en torno al trabajo sobre la educación visual desde las imágenes para diferentes sectores de la población, pero especialmente aquellos que no tienen una cultura visual desarrollada.

Análisis de los diferentes conceptos presentes en este proceso de educación visual inherente a todas las actividades de VISIONA.

Estudio y análisis de algunas de las actividades educativas realizadas en VISIONA, prestando especial atención a sus objetivos y resultados.

1.3 Metodología, organización y diseño metodológico.

Para la realización de esa tesis la metodología se ha estructurado en dos fases diseminadas a lo largo de un periodo de casi 10 años. Por un lado, el propio desarrollo y diseño del programa VISIONA durante las ediciones dedicadas al álbum de familia entre 2012 y 2016, y que posteriormente se analiza en este apartado. Por otro, la realización de esta tesis en la cual ha aplicado una metodología de carácter cualitativo desarrollada a partir del estudio de casos de los diferentes usos del álbum familiar, con especial atención al planteado en las prácticas artísticas contemporáneas que han estado presente en el programa VISIONA. La metodología usada en esta tesis se ha dividido en cuatro apartados, trabajo de campo, documentación, organización y análisis y escritura. El trabajo de campo se corresponde con la primera fase anteriormente mencionada, y ha basado fundamentalmente en el trabajo realizado en la fase de producción de los contenidos de VISIONA, y que es descrito posteriormente en este mismo apartado. El periodo de documentación se ha centrado en la formación y ampliación de las investigaciones realizadas durante la primera fase, con la asistencia y participación en seminarios, conferencias y congresos, y con la visita a exposiciones, galerías, museos y bibliotecas. Todo esto se complementa por un lado con una extensa investigación visual y teórica en diferentes archivos y colecciones en internet para complementar la documentación ya adquirida previamente, y por otro con una extensa investigación bibliográfica de libros, documentos, investigaciones, artículos, entrevistas, revistas, seminarios y obras a nivel internacional. Además, parte fundamental de este periodo de documentación han sido las numerosas conversaciones mantenidas con diferentes artistas cuya obra versa sobre el álbum de familia, así como con comisarios y teóricos que han trabajado el tema, al mismo tiempo que las diferentes tutorías mantenidas con el director de esta tesis. Por su parte, la fase de organización de la diversidad de documentación consultada y generada tiene una finalidad estructural y de análisis de estos materiales, y posterior preparación para ser incluidos y utilizados en la escritura de la tesis. En este sentido he de destacar que este ha sido el apartado que más esfuerzo y dedicación me ha llevado debido fundamentalmente al largo periodo de la investigación, y a su adecuación y adaptación al momento de la escritura, la cual ha sido ágil y fluida. Los dos últimas fases, organización y análisis y escritura se han desarrollado de forma paralela en el tiempo, retroalimentándose una de la otra constantemente. Durante la escritura se ha realizado una constante revisión de los contenidos producidos en las fases anteriores, adecuándolos para su correcta contextualización.

Como ya se ha descrito anteriormente, además de un interés personal en la elaboración de esta tesis, las inquietudes que han generado esta tesis han sido consecuencia de una labor profesional de 6 años como director del Programa de la Imagen de Huesca VISIONA, y que supuso para esta tesis la parte de investigación de campo. En estos 6 años de trabajo, las funciones de director de VISIONA, además de establecer, diseñar y justificar las estrategias y líneas de trabajo generales del Programa, incluyen el diseño, la programación, realización y ejecución de diferentes actividades dentro del programa, para cuyo diseño y desarrollo se ha debido de realizar numerosas y constantes investigaciones previas. Dada la importancia de estas funciones y mi práctica profesional como director de VISIONA de los últimos 6 años para la concepción, estructuración, investigación y ejecución de esta tesis, me parece pertinente describir brevemente las diferentes actividades y programas realizados en VISIONA y que de una manera directa han contribuido de una manera importante a la gestación de esta tesis, y que han influenciado directamente en su metodología.

La investigación ha sido desde sus comienzos una de las líneas generales de trabajo de VISIONA. Durante los años 2010 y 2011 se realizó un trabajo de campo y de investigación de cara a la preparación de la estructura, orientación y contenidos de VISIONA. De esta forma, durante el año 2010 se trabajó en el diseño de las líneas estructurales del programa, y en la preparación de las mesas de trabajo de investigación que se desarrollarían en el año 2011, y que serían el punto de partida de VISIONA y su edición cero. Durante el año 2010 se desarrollaron diferentes reuniones con distintos agentes culturales y sociales de diferentes puntos de la geografía española con la intención de recabar información de cómo el sector de las artes visuales, y aquellos agentes directamente relacionados, entendían que debía ser un programa en torno a la imagen en la primera década del siglo XXI. De esta forma, se realizaron reuniones en Valencia, Madrid, Barcelona y Huesca a lo largo de ese año en donde se realizó una investigación práctica sobre la realidad de los festivales y sus posibles futuros³. Como consecuencia de esta serie de reuniones se decidió encargar algunos trabajos de investigación específicos sobre temas que eran fundamentales en la creación de VISIONA, especialmente enfocados hacia las metodologías y políticas de actuación de VISIONA, y no tanto hacia los contenidos.

³ Entre octubre de 2010 y marzo de 2011 se realizaron una serie de entrevistas y reuniones con Gloria Picazo, directora de La Panera, Lleida; Ramón Parramón, director de Idensitat; Silvia Omedes, directora de Photographic Social Vision; Alejandro Castellote, comisario; Álvaro de los Ángeles, comisario y crítico de arte; Mira Bernabeu, artista y galerista; Pep Benlloch, profesor BBAA y comisario; Pepe Font de Mora, director de FotoColectana; Carles Guerra, comisario y crítico de arte.

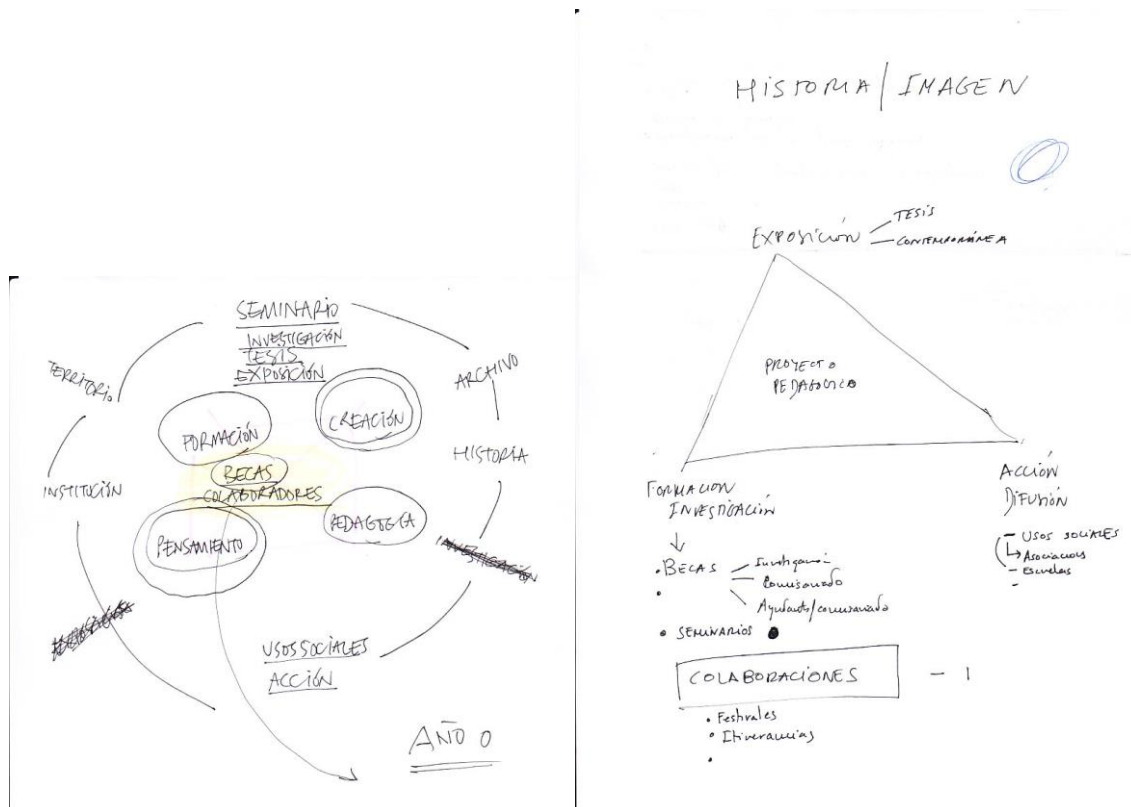


Ilustración 1: Bocetos de la estructura inicial de VISIONA realizados durante el año cero.

Estos trabajos de investigación empezaron a principios de 2011, y se prolongaron hasta finales de mayo del 2011. Las áreas de investigación fueron *Archivo e historia*, *Acción social y pedagogía*, *Formación/becas/seminarios*, *Comunicación/marketing cultural/gestión de recursos* y *territorio/población/sector cultural*. Cada una de estas investigaciones estaba a cargo de un profesional, que a su vez contaba con el asesoramiento de otros profesionales, y finalizaron sus investigaciones con respectivos informes escritos. La primera de las investigaciones, *Archivo e historia*, estaba coordinada por el comisario y crítico de arte Álvaro de los Ángeles con la colaboración de la comisaria y teórica Laura Vallés, y tenía por objetivo la investigación y establecer un estudio y documentación sobre la importancia del archivo tanto en el arte como en el pensamiento contemporáneo, y como ese subgénero artístico podía recontextualizarse y actualizarse para el programa VISIONA. Además de plantear un listado de acciones, exposiciones, conferencias, seminarios, líneas de investigación sobre la historia y el archivo en el arte, y en especial sobre la imagen fotográfica, esta investigación trabajó sobre el concepto del archivo, reflexionando sobre el propio medio con la intención de trabajar el archivo desde una mirada contemporánea como generador no solo de historia y memoria sino de conocimiento. De esta investigación, y de su posterior análisis y procesamiento, se generó, diseñó y estructuró las líneas conceptuales, temáticas y de trabajo de VISIONA para los siguientes 5 años.

La segunda línea de investigación, *Acción social y pedagogía*, estuvo coordinada por la gestora cultural y educadora Elena Zapata. Esta línea tenía como objetivo revisar del papel de la imagen y su importancia y tratamiento en distintas esferas de la educación actual, desde los currículos desarrollados en los centros educativos, hasta algunas de las programaciones educativas formales y no formales llevadas a cabo por centros de arte relevantes en el panorama nacional, actividades planteadas por colectivos y artistas en instituciones o la formación del profesorado y los mediadores culturales. Además, esta investigación tuvo como objetivo el pensar, diseñar y poner en marcha planes de acción educativos y sociales en colegios, institutos, hospitales, centros tercera edad, colectivos de inmigrantes, asociaciones vecinales, asociaciones de la provincia, así como en otros colectivos sociales. *Formación/becas/seminario*, otra de las investigaciones iniciadas, tuvo como coordinadora a la gestora cultural Maria Tosat con el objetivo de elaborar un inventario razonado de las diferentes becas, concursos, convocatorias, seminarios, congresos, etc. en torno a la imagen en ese momento. Desde sus inicios, para VISIONA desde sus inicios la programación de becas, junto con la formación y las actividades didácticas eran elementos fundamentales por su capacidad para la generación de conocimiento y valor añadido y para establecer cauces de relación entre artistas, profesionales y ciudadanía. En esta investigación se analizaron las diferentes modalidades de becas, ayudas y actividades de formación existentes teniendo en cuenta su representatividad en las tendencias actuales y el interés específico que podían tener tanto globalmente como por alguna de sus características.

La cuarta línea de investigación, *Comunicación/marketing cultural/gestión de recursos*, estuvo coordinada por el gestor cultural especializado en comunicación digital Joseba Acha. El objetivo de esta investigación pasaba por estudiar y establecer las estrategias a adoptar para el uso de las herramientas comunicativas del ámbito digital en la gestión de VISIONA, tanto a nivel de redes sociales como de fuera de ellas. La intención era llegar al mayor número posible de usuarios, fidelizar públicos, trabajar en red y a distancia, para hacer de los servicios digitales recursos imprescindibles para el buen desarrollo de los proyectos, con el objetivo todo ello de pasar de la mera emisión de contenido a la generación del mismo, y conseguir establecer un diálogo directo con el público de VISIONA. La última de las investigaciones, *Territorio/población/sector cultural*, fue coordinada por el gestor cultural Miguel Ángel Melet, y tenía como objetivo realizar un estudio del entorno geográfico, social y cultural inmediato de VISIONA, en este caso todo ello en la provincia de Huesca. Este estudio debía servir como estudio base para cualquier intervención de VISIONA en el contexto inmediato, determinado por sectores, siendo conscientes de la importancia de la necesidad de adquirir un detallado conocimiento de la realidad oscense para que las propuestas programáticas fueran lo más cercanas a las demandas y necesidades de la

población. Mediante el conocimiento de la población y del territorio, de las infraestructuras culturales, las asociaciones y otros colectivos, pudimos obtener una idea clara de la realidad del entorno provincial oscense como marco para la realización del programa VISIONA.

Esta edición cero de VISIONA en el año 2011 concluyó con un seminario de trabajo en donde se presentaron y valoraron los resultados de estas investigaciones, en donde además se hizo una primera propuesta de estructura, tema y contenidos para la primera edición de VISIONA en 2012. Durante un periodo de seis meses, entre junio y noviembre de 2011, como director de VISIONA me encargué de concretar, realizar y materializar las diferentes propuestas definitivas para todos los ámbitos de VISIONA, tomando como base los resultados de las diferentes investigaciones realizadas. Dada la riqueza, extensión, amplitud y diversidad de tanto las conclusiones derivadas de estas investigaciones, como de las propuestas en ellas realizadas, fue imposible incorporar todas ellas en la primera edición de VISIONA. Por ello se decidió hacerlo paulatinamente a lo largo de las diferentes ediciones, incorporando muchas de esas propuestas y conclusiones a lo largo de los siguiente cinco años. En cierto sentido, el conjunto de estas investigaciones sirvieron como despensa y repositorio, como un libro de viaje que nos acompañó durante unos cuantos años. Nueve años después muchas de estas investigaciones siguen estando vigentes, y en cierta forma las seguimos teniendo en cuenta a la hora de evolucionar VISIONA y programar sus contenidos. Como consecuencia del marcado enfoque educativo y participativo de VISIONA, y su intención de generar contextos educativos y pedagógicos cercanos a la sociedad que fueran lo más útiles posible para sus participantes, la primera acción de VISIONA fue la colaboración con la Escuela de Arte de Huesca en el diseño del logo de VISIONA. Mediante una colaboración curricular, los estudiantes del Ciclo Formativo Superior de Gráfica Publicitaria, durante el segundo semestre del curso académico 2011/2012, desarrollaron en el contexto de la asignatura *Proyectos*, impartida por la profesora Macu Vicente, el estudio del concepto de marca e imagen y valores que representaba VISIONA, Programa de la Imagen de Huesca.



Ilustración 2: Presentación Logo VISIONA, Escuela de Arte de Huesca, 22/5/2012

En esta propuesta fueron los propios alumnos de la Escuela de Arte de Huesca los que pensaron y diseñaron la marca e imagen visual de VISIONA, teniendo que realizar un análisis de la propuesta inicial, reflexión e información sobre el tema y los soportes propuestos, la elaboración de un documento de investigación, visualización de documentos y análisis de documentos gráficos, propuesta de los prototipos definitivos y conclusiones y trabajo gráfico final. Además, algunos de los objetivos de este programa educativo que trabajan los alumnos de la Escuela de Arte incluían identificar las necesidades específicas gráficas del Programa VISIONA, lograr una coherencia formal y escrita del proyecto presentado, lograr un alto grado de creatividad y realizar una presentación profesional y adecuada a las necesidades de VISIONA. Después tres meses de trabajo, y como parte del proceso de desarrollo y conclusión de los proyectos, los alumnos del Ciclo Formativo Superior de Gráfica Publicitaria presentaron sus propuestas de imagen visual para VISIONA ante un jurado compuesto por las técnicas de la DPH Blanca Otal y María González y Pedro Vicente, director de VISIONA. La propuesta elegida fue la imagen desarrollada por el alumno Manuel Alhajas, que durante un mes fue desarrollada por su autor para su perfecta adecuación a las necesidades de VISIONA, con el soporte del equipo de VISIONA, y bajo la tutorización profesional de la técnica de la DPH Blanca Otal.



Ilustración 3: Logo de VISIONA,

Las actividades desarrolladas en VISIONA⁴ durante cada una de sus ediciones entre 2012 y 2016 se pueden dividir de forma genérica en dos tipos bien diferenciados desde el punto de vista de su importancia y transcendencia en esta tesis. Por un lado, actividades que han

⁴ Todas las actividades y publicaciones de VISIONA se pueden consultar en: edición VISIONA 2012, <https://www.dphuesca.es/visona-edicion-2012>; edición VISIONA 2013, <https://www.dphuesca.es/visona-edicion-2013>; edición VISIONA 2014, <https://www.dphuesca.es/visona-edicion-2014>; edición VISIONA 2015, <https://www.dphuesca.es/visona-edicion-2015>, edición VISIONA 2016, <https://www.dphuesca.es/visona-edicion-2016>; publicaciones VISIONA, <https://www.dphuesca.es/visona-publicaciones1>

supuesto una importante investigación de artistas visuales, sus prácticas, contextos y motivaciones, así como de las obras generadas por estos artistas y su materialización. Dentro de este tipo de actividades han destacado fundamentalmente dos tipos de actividades anuales, por un lado los ciclos de Cine y Video y por otro las exposiciones de artistas contemporáneos. En el segundo grupo de actividades se enmarcan los seminarios organizados en VISIONA en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo dentro de sus actividades formativas de verano en su sede de Huesca/Pirineos, así como las conferencias, cursos, publicaciones y catálogos realizados en VISIONA. De esta forma, estos dos tipos de actividades han aportado a esta tesis una investigación dos aproximaciones complementarias y necesarias, una fijándose en las prácticas artísticas, y la otra concentrándose en la parte teórica de este campo de estudio. Para todas estas actividades ha sido necesaria una constante y rigurosa investigación teórica de las diferentes teorías, textos, publicaciones, catálogos, artistas, exposiciones, blogs, monografías, seminarios, conferencias y congresos o grupos de investigación en torno a los diferentes enfoques sobre el álbum de familia trabajados en VISIONA. Una de las actividades cuyo diseño, desarrollo y ejecución ha supuesto un importante impulso para esta tesis es el diseño y programación de la estructura y contenidos de un ciclo de Cine y Video sobre la temática de VISIONA. Este ciclo de Cine y Video se ha desarrollado desde el año 2012 hasta el año 2016 en Huesca capital y en diferentes poblaciones de la provincia oscense, mostrando en estas 5 ediciones más de 70 largometrajes y casi 150 obras entre cortometrajes, documental y piezas de video arte, todas ellas entorno al álbum de familia, la memoria y la autobiografía. Estas proyecciones se han programado siempre tematizadas y comisariadas, organizándolas en pequeños bloques sub temáticos que les han dado un sentido independiente y coherente desde el punto de vista del campo de estudio⁵. La investigación para la realización de este ciclo de Cine y Video se ha basado fundamentalmente en la búsqueda de obras relacionadas, y su posterior visionado. Además, en determinadas ocasiones, se ha consultado con diferentes críticos de cine para obtener recomendaciones de títulos y bibliografía especializada, o encargado a especialistas la selección correspondiente para ese año⁶.

⁵ En la página web de VISIONA se pueden consultar y descargar los PDF con todas las proyecciones y su organización de estos 5 años de ciclo de Cine y Video. www.dphuesca.es/visiona

⁶ En la edición de 2012 se encargó a la comisaria y crítica de arte Joana Hurtado la realización de un ciclo específico para ese año, bajo el título de *La familia mal, gracias*. En 2015 se encargó a la comisaria y crítica de arte Elena Zapata la realización de un ciclo específico para ese año, bajo el título de *Te voy a contar mi vida*. El resto de las ediciones la selección de las obras de este ciclo audiovisual han sido seleccionadas y comisariadas por el autor de esta tesis.

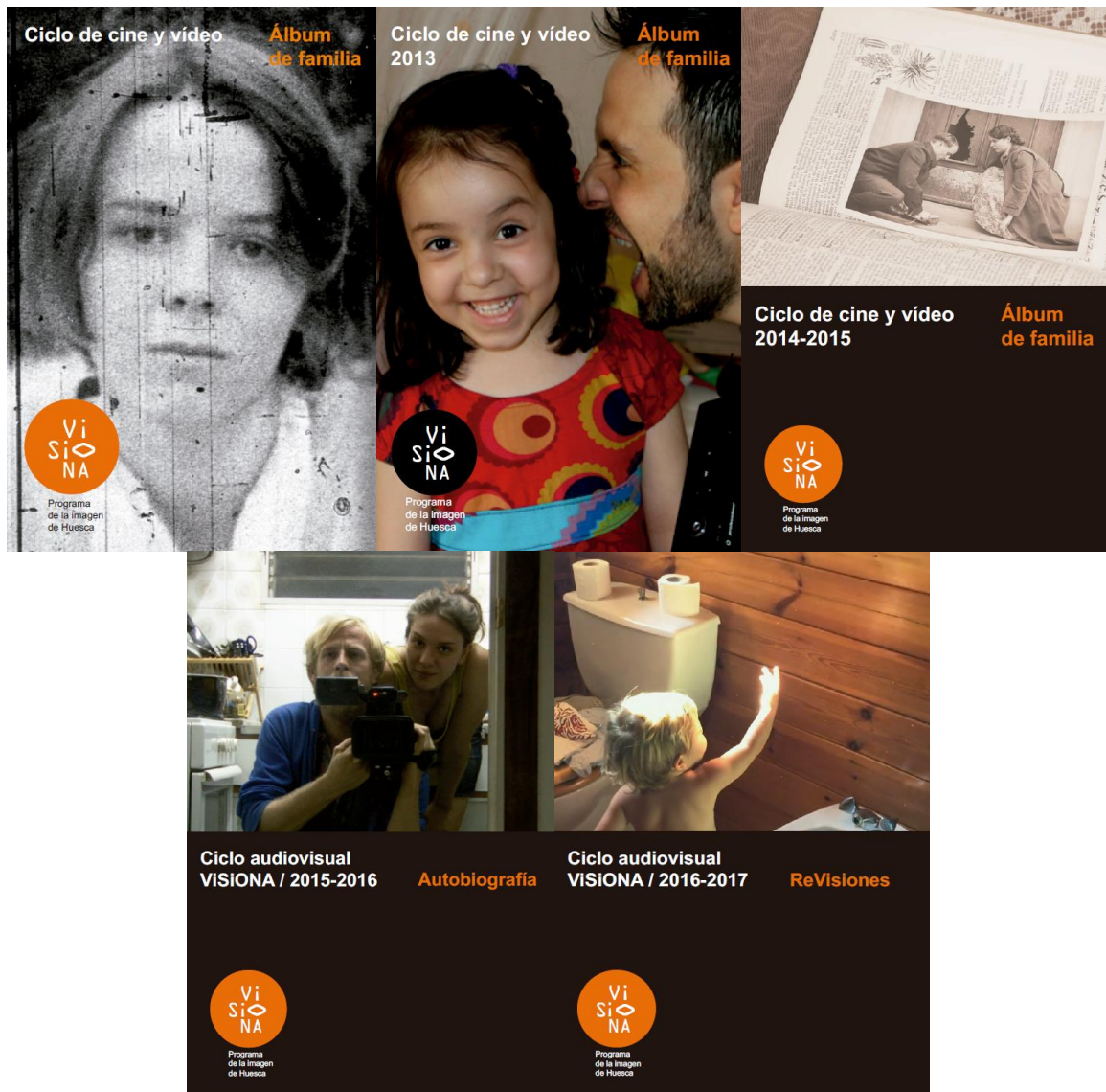


Ilustración 4: Portadas de los folletos del Ciclo Cine de VISIONA, 2012-2016

La siguiente actividad cuya realización ha estado directamente ligada (y durante mucho tiempo se ha realizado de una forma paralela y convergente) a esta tesis es la exposición que en cada edición de VISIONA se ha realizado. En las ediciones⁷ 2013, 2014⁸, 2015 y 2016 de VISIONA ejercí las labores de comisario de la exposición, ejerciendo todas las funciones asociadas al desempeño de esta figura, desde la concepción de la idea y estructura conceptual de la exposición, hasta la investigación y selección final de los artistas y obras incluidas en la exposición, así como el diseño del espacio expositivo y la edición del catálogo de la exposición, incluyendo la realización de un texto de comisario para dicho catálogo. Para la

⁷ La exposición de la primera edición de VISIONA fue comisariada por la comisaria Nuria Enguita, con el título de *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*, tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca del 30 de noviembre de 2012 al 17 de febrero de 2013.

⁸ En la edición de 2014 compartí el comisariado de la exposición junto a la comisaria Alexandra Laudo

preparación, diseño y ejecución de estas cuatro exposiciones que he comisariado en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca (*Otras narrativas domésticas*, del 20 de noviembre de 2013 al 23 de febrero de 2014; *Asuntos domésticos* del 28 de noviembre de 2014 al 22 de febrero de 2015; *Yo, me, mi, contigo* del 27 de noviembre de 2015 al 21 de febrero de 2016; *Revisiones: álbumes, promesas y memorias* del 25 de noviembre de 2016 al 26 de febrero de 2017) se ha investigado durante al menos 12 meses para cada exposición el trabajo de numerosísimos artistas visuales contemporáneos para poder realizar la conveniente y final selección de artistas incluidos en estas exposiciones. Esta investigación se ha basado fundamentalmente en la búsqueda constante de artistas que de una u otra forma trabajan con este campo de estudio, y particularmente sobre el tema de cada año, mediante la visita a exposiciones, consulta de catálogos de exposiciones, visitas a estudios de artistas, estudio de monografías y publicaciones especializadas o entrevistas con artistas, críticos y comisarios entre otras. Esta búsqueda ha sido realizada tanto de manera presencial como de forma virtual a través de redes sociales e internet. Además, esta investigación ha desembocado en una extensísima base de datos de artistas que trabajan en este campo de estudio de una u otra forma. Cada año la exposición de VISIONA se ha acompañado de un catálogo con las obras expuestas y que ha incluido tres textos de tres especialistas de cada uno de los temas tratados en cada edición. Para la selección de los tres especialistas que debían escribir en cada catálogo se ha realizado una extensa investigación y lectura de textos relacionados para encontrar a las personas más adecuadas para cada año. Además, de cada exposición realizada en VISIONA se extraía una parte de la misma para generar una exposición de tamaño más reducido y que pudiera itinerar por diferentes población de la provincia de Huesca. De esta forma, se produjeron 4 exposiciones itinerantes a lo largo de este tiempo.



Ilustración 5: Portadas de los catálogos de las exposiciones de VISIONA, 2013-2016

Desde una aproximación más teórica, una de las actividades más relevantes ha sido la realización de un seminario teórico anual de 20 horas realizado en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, dentro de sus cursos de verano en su sede de Huesca, y que en sus 5 ediciones ha tenido como eje temático el álbum de familia y la autobiografía. Estos seminarios fueron⁹: *Representación y recreación del álbum familia: el archivo autobiográfico* del 20 al 22 de septiembre de 2012 ; *El álbum familiar, otras narrativas en los márgenes* del 14 al 16 de noviembre de 2013; *Álbum de familia: la representación de la intimidad desde la creación artística* del 6 al 8 de noviembre de 2014; *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea* del 22 al 24 de octubre de 2015; *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* del 20 al 22 de octubre de 2016, siendo el director del seminario en las ediciones de 2012, 2014¹⁰, 2015¹¹ y 2016¹². Como director de los

⁹ Para consulta completa de todos los programas de todos los seminarios: <https://www.dphuesca.es/seminarios-uimp>

¹⁰ En la edición del seminario de la UIMP 2014 compartí la dirección de dicho seminario con José Gómez Isla, profesor titular de la Universidad de Salamanca.

seminarios UIMP/VISIONA mis funciones en relación a la parte académica de los mismos fueron las de establecer los objetivos y la estructura detallada del curso, desarrollar el programa y la organización de las sesiones, realizar la selección profesores, elaborar un informe de evaluación, con sugerencias y comentarios sobre el desarrollo del seminario, impartir una conferencia y participar como moderador o ponente en las mesas redondas del seminario. Para el correcto desempeño de estas funciones se destinó para cada una de las ediciones un mínimo de 6 meses de investigación previa en torno al tema propuesto para cada edición, así como para la selección de los ponentes. Esta investigación se ha basado fundamentalmente en la búsqueda de especialistas y referentes en cada una de las áreas que se han tratado en los seminarios. Esta búsqueda, realizada a través de bibliografía especializada, ha consistido tanto en la lectura de numerosos libros, artículos y textos relacionados así como la asistencia a conferencias, seminarios y congresos. En ocasiones, también se han realizado entrevistas con profesionales y se han utilizado las redes sociales e internet para dicha investigación.

Finalmente, dentro de las actividades que he desempeñado en adicción a la dirección de VISIONA y que está especialmente relacionada con la ejecución de esta tesis son los dos proyectos editoriales publicados por VISIONA¹³: *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* en 2013 y *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo* en 2018. La primera de las publicaciones, *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* fue co-editado por la Diputación Provincial de Huesca y la editorial La Oficina de Arte y Ediciones, el libro es una recopilación de 16 textos sobre el álbum de familia y su uso en la creación contemporánea, y que parten de la hipótesis de que los álbumes y la fotografía están viviendo una segunda juventud al amparo de las nuevas realidades familiares y de los últimos avances tecnológicos. Esta publicación estudia el álbum y, de una manera incisiva, las fotografías familiares. Reflexiona sobre la producción, el uso, el consumo, el reciclaje, el olvido y la difusión de estas fotografías, dentro y fuera del álbum, así como sobre el álbum mismo, incluso desde su ausencia. La mayoría de los textos del libro son inéditos, incluyendo 4 traducciones específicas para esta edición, teniendo como objetivo, ante la falta de bibliografía en castellano, ser una primera aproximación teórica a este tema. El segundo de los proyectos editoriales, *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas*

¹¹ En la edición del seminario de la UIMP 2015 compartí la dirección de dicho seminario con Tomás Zarza Núñez, profesor titular de la Universidad Juan Carlos I.

¹² En la edición del seminario de la UIMP 2016 compartí la dirección de dicho seminario con Víctor del Río, profesor titular de la Universidad de Salamanca.

¹³ Ambas publicaciones nacen de los seminarios organizados por ViSiONA y UIMP entre 2012 y 2016, pero a su vez contienen texto inéditos que no formaron parte de los seminarios.

sobre autobiografía, intimidad y archivo publicado en 2018, y co-editado con el profesor de la Universidad de Salamanca José Gómez Isla, es la continuación del primer libro publicado por VISIONA. Los textos incluidos en este libro parten de investigaciones en torno a creaciones artísticas contemporáneas que desbordan los límites formales y conceptuales del álbum de familia y que, desde un punto de vista crítico y poético, subvierten sus narrativas dominantes para construir así nuevos relatos. De igual modo, esta publicación analiza la nueva significación social y los usos actuales del álbum de familia como eje vertebrador de nuestra identidad —tanto individual como colectiva— y como paso de lo privado a lo público. Mis funciones en estos proyectos editoriales fueron las de director editorial del mismo, diseñando, buscando, seleccionando los diferentes textos y autores que lo componen, editando los textos acabados, además de ser el autor de un texto en cada uno de los libros. La investigación para la realización de cada uno de estos proyectos editoriales se desarrolló durante más de 12 meses, basándose fundamentalmente en la búsqueda, lectura y estudio de textos de diferentes especialistas para valorar su posible participación en el libro.



Ilustración 6: Portadas de libros editados por VISIONA, 2013 y 2018

La estructura de las actividades de cada edición de VISIONA se completa con diferentes talleres con artistas para creadores, talleres para familias y público infantil, visitas guiadas a las exposiciones, conferencias a cargo de profesionales relacionadas con el tema específico de cada año, colaboraciones formativas con la Escuela de Arte de Huesca, jornadas de formación con agentes culturales de la provincia de Huesca, talleres de escritura creativa, talleres de conservación de fotografías, publicación de las actas de las comunicaciones abiertas de los seminarios UIMP. Dentro de estas otras actividades caben destacar los proyectos colaborativos que con diferentes asociaciones, colectivos o colegios se han diseñado y realizado, entre ellos destacan el proyecto en colaboración con la Escuela de Arte de Huesca *famili@enfoto.hu*, el proyecto en colaboración con la asociación de Alzheimer de Huesca *Álbum de vida*, el proyecto colaborativo con alumnos de 5º y 6º de primaria *Álbum de familia en las aulas*, el proyecto en colaboración con la asociación YMCA realizado con inmigrantes residentes en Huesca *Iter-itineris: viajes de vida* o el proyecto *Álbum de Huesca*, un proyecto de varios años a través del cual se está construyendo una memoria visual colectiva de Huesca y sus habitantes. El diseño, planificación, ejecución y realización de todos estos proyectos anteriores se basó en un profundo y constante ejercicio de investigación a lo largo todo el periodo de tiempo en el que VISIONA trabajó con el álbum de familia como tema principal.

Obviamente todas estas acciones anteriores están directamente relacionadas unas con otras, y todas ellas se han nutrido e influenciado mutuamente de una forma constante. En ese sentido, la investigación asociada a mi papel de director de VISIONA, comisario de sus exposiciones, director de los seminarios de VISIONA/UIMP, programador del ciclo de Cine y Video, diseñador del resto de acciones y director editorial de las publicaciones de VISIONA ha supuesto una investigación mucho más global, prolongada e intensa, adecuando y focalizando posteriormente en cada actividad un investigación más concreta y particular. Esta tesis, también se nutre de esa investigación continua y focalizada de estos 6 años de VISIONA, pero no es ni contiene solo ese trabajo. La investigación realizada en el contexto de VISIONA supone un punto de partida muy importante, e inevitablemente, esta tesis es en parte ese trabajo de esos 6 años. El material de investigación producido durante este periodo es inmenso, y en esta tesis se ha utilizado una buena parte del mismo, tanto a nivel de referencias como a nivel de contenido. Partiendo de ese trabajo de investigación se han llevado a cabo una serie de acciones, estrategias y posicionamientos para dar coherencia a ese trabajo previo, y también para generar una nueva investigación actualizada y mejor estructurada, que tenga sentido en un contexto académico. Particularmente, lo primero que se ha hecho ha sido trabajar en la definición específica del campo de estudio de esta tesis, y el establecimiento de criterios de búsqueda y estudio, adecuándolos a las necesidades

específicas. También se han investigado teorías, textos y otras investigaciones que han aparecido desde otras disciplinas. Otra parte importante de esta metodología ha sido el proceso de documentación, la búsqueda de información, la ampliación de datos existentes, la inclusión de una nueva bibliografía e imágenes en Internet y el análisis y estudio comparativo de todos los datos recogidos mediante el trabajo de campo, la bibliografía empleada y las propias reflexiones personales al respecto. A nivel de estructura se ha trabajado en la organización de los diferentes temas tratados, en la distinción entre los temas de estudio y temas colaterales que puedan resultar de interés para completar la información y que ha surgido en el proceso de análisis y estudio comparativo. Además, se ha trabajado en la elaboración de un esquema de las conclusiones de esta tesis, renovadas y actualizadas de conclusiones previas derivadas del proceso de investigación anterior. Finalmente, se ha trabajado en la estructuración coherente siguiendo una línea argumental clara, en la disposición complementaria, no repetitiva, de cada obra de arte en relación a un tema concreto, en la selección de imágenes, ilustrativas de cada punto tratado, y en la redacción final y maquetación de esta tesis.

1.4 Objeto de estudio y estructura

La familia es una de las instituciones más antiguas de nuestra sociedad, como seres humanos hemos nacido, crecido y vivido toda o gran parte de nuestra vida en el seno de una familia; las hemos creado y las hemos destruido, las hemos amado y las hemos odiado. Nuestra necesidad vital de vivir en grupos estables en los que se generen alianzas basadas en la cooperación entre individuos con vínculos fraternales, y que se mantienen agrupados para preservar, defender y potenciar sus intereses y recursos y su propia continuidad han hecho de la familia uno de los pilares fundamentales de la evolución del ser humano. Estos grupos familiares han tenido fundamentalmente dos necesidades básicas: por un lado, la necesidad de vivir juntos en comunidades en armonía para ayudarse los unos a los otros en tareas primarias como la caza, la recolección de alimentos, la reproducción, la defensa frente a depredadores, la búsqueda de cobijo, etc. Por otro lado, la necesidad de buscar amparo frente al dolor y desconcierto de la vida cotidiana, que se derivan de la vulnerabilidad humana frente a la adversidad, los fracasos profesionales, las tormentosas relaciones sentimentales, la muerte de los seres más queridos o la propia decadencia. La familia tiene esta duplicidad, material y emocional a la vez, requiere de la esencia física para existir, necesita de lo inmaterial para permanecer¹⁴. Pero también tiene partes públicas y privadas al mismo tiempo: es el sitio en el que se generan las relaciones interpersonales más íntimas y desde ella se genera una construcción social pública sujeta a todo tipo de presiones. Pertenecer a una familia u otra define las bases de nuestra vida social y educación, supone una etiqueta ideológica, social y económica de por vida, una decisiva y determinante categoría social y antropológica, en definitiva, es un símbolo colectivo que acaba por definir nuestra identidad personal.

La familia fue uno de los ejes para la reconstrucción de la cohesión social después de las dos guerras mundiales del siglo XX, y se convierte en el pilar social fundamental de la sociedad moderna sobre la que esta se sustenta a lo largo de todo el siglo XX y principios del siglo XXI¹⁵. El concepto de familia contemporánea, ese lugar, esa experiencia en donde el amor y el odio, el cariño y la violencia, el poder y la dependencia se encuentran, en donde se gestionan y viven relaciones personales complejas, está cambiando, quizás de una manera

¹⁴ Martine Segalen, *Antropología histórica de la familia*, (Madrid: Taurus ediciones, 1992), pág.19

¹⁵ *Ibíd.*, pág.21

más rápida e imprevisible que nunca. Estos incesantes cambios en el rol de la familia dentro de nuestra sociedad contemporánea revelan cuestiones tales como ¿qué es la familia hoy en día?, ¿puede todavía considerarse la familia como la unidad básica de nuestra sociedad en pleno siglo XXI?, ¿por qué seguimos formando familias?, ¿tiene sentido cualquier intento de definición de la familia? La familia es el origen de la vida, pero también es frente a la muerte cuando una familia es más *familia* que nunca, cuando la familia se vuelve a reunir para despedir al difunto, pero también para reorganizarse ante esa pérdida. Del origen de nuestro modelo de familia cerrado, estable y unitario, hemos evolucionado a otro mucho más heterogéneo, múltiple y provisional, en constante evolución, que dependiendo de unas circunstancias u otras está compuesto por unos u otros miembros, así como por un número variable de ellos¹⁶. Padre, quizás, no hay más que uno, pero familias, las que uno necesite, quiera o pueda tener. La familia, hoy en día, es para quien la necesita. Y, en muchos casos, solo para cuando se necesita. La familia viene sin manual de instrucciones; tampoco se puede devolver. Por supuesto, se pueden formar muchas y nuevas familias, tantas como tiempo tengamos para construirlas, incluso tener varias a la vez. Sin embargo, aunque podamos renunciar a nuestra familia, esta nunca dejará de serlo. 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.

Esta constante evolución y transformación a la que se ha visto sometida la figura de la familia en los últimos años, y su consecuente reconocimiento social y legal, ha supuesto un cambio radical no solo en nuestra manera de entender la familia, sino también en nuestro modo de relacionarnos con y en ella, y, por supuesto, de representarla, de fotografiarla, de generar y guardar su historia y pasado. El álbum de familia, o las fotografías de familia, tienen un rol crucial en la creación, subsistencia y evolución (e incluso destrucción) de la familia, necesario para recordar e imaginar cómo es/era/será/debería ser la familia. Las memorias que las fotografías familiares encapsulan se realizan siempre en un pasado, para ser consumidas en el presente por el poseedor de las mismas, pero son en realidad creadas para un futuro imaginado, para generar unas memorias que tendrán sentido cuando sean vistas desde la historia. Estas fotografías viajan desde el tiempo y la distancia, y en realidad, cuanto más distancia y durante más tiempo viajan, más significación adquieren y valiosas son para la familia a la que se refieren. Pero la fotografía de familia no es solo un accesorio de nuestros recuerdos, es también un conjunto de reglas visuales que los modelan y por las que se rige nuestra memoria. Estas imágenes tienen la capacidad de crear, interferir, perfilar y poner a prueba nuestros recuerdos, tanto individuales como colectivos, dándole forma a nuestras

¹⁶ Enrique Martín López, *Familia y sociedad: una introducción a la sociología de la familia*, (Barcelona: Ediciones Rialp, 2000), pág.37

memorias y funcionando como tecnologías de la memoria que producen tanto recuerdos como olvido. La mayoría de estas fotografías tienen funciones esencialmente privadas, acumulando significados a través de su relación con los recuerdos, los espacios vividos, los acontecimientos, las experiencias y las historias de las personas, siempre desde lo individual hacia lo colectivo. Así como la producción de las imágenes del álbum familiar ha cambiado debido a la fotografía digital, también lo ha hecho la forma de almacenar, consumir e incluso compartir sus imágenes.

Del álbum único, sagrado e idolatrado en una vitrina del salón del hogar, álbum del que no se podían sustraer fotografías pero sí añadir, objeto guardado celosamente y que se mostraba a las visitas en momentos determinados hemos pasado al álbum múltiple, no necesariamente convertido en objeto, infinitamente reproducible, en múltiples formatos y formas, en constante movimiento y del que se quitan y cambian las fotografías con la velocidad que estas son tomadas. Las nuevas tecnologías, y sobre todo los nuevos soportes electrónicos, han permitido que los álbumes hoy en día hayan pasado del objeto en papel a la pantalla del ordenador, tableta, teléfono o cualquier otro dispositivo. La aparición de las tecnologías digitales, y con ellas la accesibilidad a teléfonos móviles y otros dispositivos cotidianos que incorporan cámaras fotográficas, ha supuesto una evolución del álbum de familia quizás comparable a la democratización de la fotografía con la aparición de las primeras cámaras Kodak¹⁷. Han sido numerosísimos artistas los que han trabajado en algún momento de su carrera desde un enfoque autobiográfico, esto, en realidad, viene ocurriendo desde los inicios del arte. Se sabe muy poco acerca de los orígenes de la pintura, apunta Víctor I. Stoichita¹⁸, pero lo que es cierto es que nació cuando se siluetó la sombra de una persona. Cayo Plinio Segundo, en su *Historia Natural*, relata como una joven mujer originaria de Corinto e hija de un artesano llamado Butades, con un carboncillo y usando la sombra generada por la luz de una vela, dibuja en una pared la silueta de la cabeza de su amante que está a punto de partir a la guerra para así conservar su imagen. Según Plinio el Viejo, “la primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras

¹⁷ Dadas las prestaciones de los teléfonos móviles actuales se podría afirmar que hoy en día más que teléfonos con cámaras de fotografía deberíamos hablar de cámaras con teléfonos móviles incorporados. Recientemente se ha anunciado el lanzamiento de una cámara con 108Mpx incorporada a un teléfono, <https://www.elmundo.es/tecnologia/gadgets/2019/08/07/5d4af26efc6c8352278b45cc.html> (Consultado el 20/8/19)

¹⁸ Víctor Stoichita, *Breve historia de la sombra* (Madrid: Ediciones Siruela, 1999)

piezas de alfarería”¹⁹. La hija de Butades no hizo otra cosa que crear una imagen del álbum de familia, acaso el propio álbum. Esta imagen, en todos los sentidos, funciona como álbum de familia, recuerda un momento vivido, se hace para recordar el presente del momento en el futuro, preserva para siempre la imagen de su amado, sustituyendo la presencia del joven muchacho durante la duración de su viaje. Además, desde esa imagen, Butades realiza una acción plástica, o artística, modela la figura del joven corintio con arcilla dándole relieve, convirtiéndola en una escultura. Podríamos quizás encontrarnos ante la primera utilización de una imagen del álbum de familia con motivos meramente representacionales o artísticos.

La importancia, influencia y el rol crucial en nuestras vidas de la familia por un lado, y la eterna necesidad de preservar nuestras memorias e historias, han llevado a numerosos artistas contemporáneos, desde que lo hiciera Butades, a utilizar un enfoque autobiográfico en sus trabajos y obras artísticas. Particularmente, esta tesis se fija e investiga en aquellos artistas que han ido un paso más allá, y que usan el álbum de familia como materia prima en sus creaciones. Desde la década de los años 90 del siglo XX han sido numerosos los artistas que han usado de una u otra forma fotografías de familia en sus trabajos. De esta forma, la fotografía de familia (a veces propia, a veces ajena al artista) es el punto de partida para muchas obras contemporáneas las cuales utilizan este tipo de imágenes con diferentes estrategias e intenciones, cuestionando no solo ciertas realidades sociales y culturales, sino también las propias tradiciones de representación familiar. La relación entre memoria y olvido, su equilibrio y oscilaciones, la construcción inherente de las fotografías familiares, la producción de memorias es el tema principal en el trabajo de numerosos artistas y fotógrafos contemporáneos. En estas (nuevas) representaciones de los creadores contemporáneos, la familia es aislada de su propia imaginaria monolítica, para introducirla en una historia contemporánea fragmentada e influenciada por ideologías y políticas de raza, género, etnias, clases sociales, y sexualidad. La familia es (re)presentada como una institución social, dinámica, revelando que los asuntos de familia no son simplemente personales, inevitablemente abarcan consideraciones más amplias de carácter histórico, antropológico, económico, social o político. Estas prácticas exploran y cuestionan las políticas de representación familiar e incorporan las propias prácticas cotidianas amateur de fotografía familiar a una nueva realidad multicapa, de investigación y auto reflexiva, tanto estética como conceptualmente. Como sugiere Marianne Hirsch, estas prácticas artísticas cuestionan socialmente la tradicional imagen de la familia siendo especialmente relevantes y necesarias en un momento en el que los valores familiares son una poderosa herramienta política²⁰. Muchos de estos artistas utilizan las fotografías de sus propios álbumes personales y

¹⁹ Plinio, “Historia natural, XXXV”, en *Textos para la historia del arte* (Madrid: Visor, 1987)

²⁰ Marianne Hirsch, (ed.), *The Familial Gaze* (Hanover: University Press of New England, 1999), pág. xvii

familiares; otros convierten en su obra artística algunas fotografías de familia, pero en lugar de ser estas fotografías parte de sus propios álbumes son fotografías de terceras personas, a veces estas fotografías son encontradas, otras veces compradas o incluso robadas. Además, algunos artistas optan por hacer las fotografías, dotándolas de un aura de fotografía familiar, bien por su estructura visual, los elementos incorporados en las imágenes, la estética de las fotografías, el formato de las imágenes o el contexto en el que se acaban consumiendo. Esta tesis no estudia ni la procedencia de las fotografías familiares, ni su “autenticidad” como fotografías familiares del propio artista. En realidad ambas características son circunstanciales, y casi anecdóticas para el estudio de esta tesis.

En realidad, en muchos de los ejemplos utilizados en esta tesis, el uso de fotografía familiar no es literal, algunos de los artistas estudiados no utilizan ni usan fotografía familiar como socialmente se podría entender o deducir. En muchos casos, lo “familiar” no es la fotografía sino el uso, la forma y metodología con que se usan ciertas imágenes, las convenciones sociales que dictan que una imagen, realizada en un contexto, o utilizada en otro son fotografías de familia. Un caso claro y simple de esto sería una fotografía de carnet realizada con la intención de renovar un pasaporte. Esa fotografía, como fotografía en sí misma, está alejada del álbum de familia, su uso es legal, de reconocimiento e identificación del portador del pasaporte. Pero esa misma fotografía, en la cartera de la pareja sentimental del retratado se convierte inmediatamente en álbum de familia. Lo social, los usos de esa foto cambian, obviamente su significado, pero también su fin. Para la teórica y antropóloga Elizabeth Edwards la fotografía es una “práctica que solo puede ser entendida a través de cuestiones vinculadas con las relaciones entre las personas y las cosas, entendidas estas como mutuamente constitutivas de la experiencia y la praxis social”²¹. Para Edwards esta forma de entender las fotografías “complica y extiende las formas en que podemos pensar sobre las fotos y, de una forma crucial, los modos en que se produce la intersección entre dichas ideas y lo social, lo cultural y lo material”²². La fotografía ya no es solo sobre la deixis, el rastro o la huella, el significado (social) de la imagen está fuera de ella, en sus usos y contextos. Como la misma Edwards señala, este punto de vista gira hacia el entendimiento de la fotografía desde su materialidad y fenomenología, y “privilegia analíticamente lo experiencial por encima de lo semiótico”²³. Las aproximaciones al tema y las intenciones detrás de cada trabajo artístico, hacen que estos trabajos, sin usar fotografías familiares o álbumes de familia, sean proyectos artísticos que desde la memoria, el archivo, la ficción, la creación, la narración, la autobiografía o la materialidad de este tipo de imágenes, hablen y

²¹ Elizabeth Edwards, “Las prácticas sociales como una teoría de la fotografía” en *Instantáneas de la fotografía*, ed. Pedro Vicente (Tarragona: Arola editors, 2009), pág.101

²² *Ibíd.*, pág.102

²³ *Ibíd.*, pág.104

analicen las experiencias y circunstancias de esos proyectos. Desde ese punto, esta tesis se fija en las motivaciones de numerosos artistas contemporáneos de trabajar con fotografías de familia, propias o ajenas, desde una aproximación claramente autobiográfica, y en los resultados de estas prácticas, en sus consecuencias, en la importancia del proceso en el resultado final de esos trabajos, cuales son las estrategias creativas que utilizan estos artistas, y cómo una cierta unificación estética y estructural en estas prácticas ha acabado creando un género artístico nuevo de ellas mismas.

Esta tesis estudia todas estas prácticas artistas contextualizadas bajo la estructura del proyecto cultural VISIONA, Programa de la Imagen de Huesca, que entre los años 2010 y 2016 ha realizado 5 ediciones con diferentes actividades culturales en torno a la imagen, y en particular sobre el álbum de familia. VISIONA, es un proyecto cultural organizado por la Diputación Provincial de Huesca cuyo objetivo principal es fomentar, apoyar y difundir la creación artística y el pensamiento contemporáneos en torno a la Imagen. Utilizando la educación y la participación ciudadana como estrategias para acercar la reflexión y prácticas artísticas contemporáneas a los habitantes de Huesca, VISIONA propone una programación de seminarios teóricos, intervenciones, programas educativos, exposiciones y actividades culturales diversas. Todas ellas tienen como eje principal la *imagen* y sus múltiples formas (fotografía, cine, vídeo, ilustración, etc.) y están distribuidas en diferentes momentos del año y distintos puntos del territorio oscense. Mediante una extensa programación de actividades, seminarios, intervenciones y exposiciones, y adecuando sus contenidos y actividades a tiempos públicos y territorios concretos del territorio oscense, uno de los objetivos de VISIONA es generar unas dinámicas efectivas de relación entre población e imagen, entre sociedad y arte. VISIONA nace con la vocación de estar al servicio del desarrollo de la cultura en el territorio; de ser consciente de la realidad poblacional y sectorial; con la intención de incorporar las corrientes contemporáneas del pensamiento y creación de calidad; de plantear un programa transversal sin una jerarquización en sus actividades y de desarrollar estrategias innovadoras en la comprensión de la cultura contemporánea. Además, VISIONA nace en un contexto determinado y determinante que marcará su naturaleza y actividades: la población y territorio de Huesca, teniendo una decidida voluntad de llegar a aquellos ciudadanos que habitualmente no participan en eventos culturales, con especial atención a niños y jóvenes.

VISIONA parte de dos ejes que sobre la Imagen funcionan como motores del mismo: creación y pensamiento. Estos dos ejes dinamizan y generan contextos de trabajo mediante la creación, exposición de proyectos artísticos, conferencias, publicaciones, seminarios o intervenciones que fomentan la reflexión en torno a la imagen, su lectura e importancia, tanto

en la creación artística como en el mundo actual. A su vez, estos dos ejes auspician e impulsan las dos estrategias fundamentales de VISIONA: la participación y la educación. A través de estas estrategias se desarrollan modelos pedagógicos que, vinculados a los procesos creativos y a la reflexión artística, sirven como recurso para trabajar y facilitar el acceso al conocimiento, pensamiento y prácticas artísticas contemporáneas por parte del entorno social y cultural más inmediato, actuando como puente entre imagen y sociedad. Las acciones del VISIONA se crean usando la imagen y la cultura visual como elementos integradores y pedagógicos a través de la temática de trabajo de el “álbum de familia”. Esta temática, de amplio interés cultural y social, ha permitido organizar actividades con una mayor utilidad que la meramente visual y estética, configurando así elementos para la reflexión y el debate. La importancia de las imágenes en la sociedad actual hace imprescindible que la aparición de un programa cultural no sólo atienda a la creación de imágenes, sino también a la lectura de las mismas, a los códigos y prácticas de significación implícitas en la producción, a la interpretación, lectura y consumo de esas imágenes, planteando la reinterpretación y renovación de la tradicional relación entre el ciudadano y la cultura visual. Desde esta premisa, la pedagogía es una estrategia de actuación clave en la estructura del VISIONA, su proyecto pedagógico forma un eje transversal que recorre todas las actividades, actuaciones e intervenciones y que favorece y experimenta con nuevas formas de interacción en el contexto social inmediato desarrollando actuaciones innovadoras en la comprensión de la cultura contemporánea mediante la educación y la participación ciudadana. El programa de educación de VISIONA tiene dos objetivos muy definidos. Por un lado, completar y apoyar la formación de los diferentes agentes culturales que intervienen en el proceso creativo y teórico, desde fotógrafos a críticos o comisarios. Por otro lado, partir de la conexión y vinculación con el público local para el desarrollo de programas de educación visual que doten al espectador de las herramientas adecuadas para realizar una lectura y consumo consciente de las imágenes y de su utilidad social.

Uno de los objetivos fundamentales de VISIONA es el de contar, no sólo con la participación del público y de los diferentes agentes del sector, sino con su involucración activa de modo que el ciudadano, más allá de su papel como mero espectador, se pueda convertir en agente activo que genere contenidos que se incorporarán al propio programa de VISIONA. En esta línea de actuación se pondrá en valor el proceso frente al producto. VISIONA quiere fomentar la cercanía al público general de todas sus actividades mediante la colaboración con asociaciones, instituciones, organismos y colectivos ciudadanos de distintos ámbitos para conseguir una adecuada contextualización de la creación y pensamiento artístico y generar una programación más abierta y dinámica, capaz de recoger y conectar de manera eficaz con el entorno inmediato. En sus 5 primeras ediciones VISIONA (2012-2016) propuso el tema

Álbum de familia como eje integrador de las diferentes actividades y secciones del Programa. A través de esta propuesta se trabajaron valores como la diversidad, la memoria colectiva e individual, la identidad o la inteligencia emocional mediante la exploración de conceptos como el olvido, el recuerdo, la instantánea, lo efímero, la autobiografía, el retrato, la imagen como objeto, el uso de la imagen en las redes sociales y su evolución tecnológica o la (in)materialidad de las imágenes en el siglo XXI. Y todo ello con el propósito de estimular la creatividad de las personas y potenciar una mirada crítica hacia la realidad inmediata, familiarizando al público con los procesos de creación contemporáneos y evidenciando las relaciones que se establecen entre los proyectos artísticos y el contexto social, con la finalidad de poner de manifiesto la utilidad social de la imagen a la hora de aprender a ver, mirar y leer un mundo diferente y de manera distinta.

Esta tesis, como se apuntaba antes, estudia las prácticas artistas en relación al álbum de familia bajo el contexto de VISONA. La estructura de la tesis adopta la estructura de la programación de VISONA, no en su totalidad, pero sí en su parte más significativa, de esta forma, los capítulos tercero, cuarto, quinto y sexto de la tesis repiten el mismo esquema. El primer apartado de cada capítulo corresponde a un análisis del seminario VISIONA/UIMP, en donde se analizan algunas de las ideas y planteamientos teóricos que se desarrollaron en la celebración de los seminarios. Un segundo apartado que corresponde al análisis del discurso curatorial de la exposición de cada edición y de las ideas y conceptos principales que se desarrollan en la misma, así como un análisis de las obras de los artistas expuestos en las mismas. En el tercer apartado se analiza el ciclo de cine de cada edición, tanto las obras mostradas como los criterios bajo los cuales se seleccionaron. Por último, en el cuarto apartado se estudia el proyecto colaborativo más relevante de cada edición. En cada capítulo se analiza y estudia una edición de programación de VISIONA, si bien es cierto que no se trata de un año natural, sino generalmente de octubre a abril del año siguiente. En esta estructura existe una excepción en el capítulo 3 en el que se analizan dos ediciones en el mismo capítulo, la justificación para esta excepción es la similitud de los conceptos generales de estas dos ediciones. Dentro del tema genérico del álbum de familia cada edición de VISIONA ha profundizado o se ha centrado particularmente en algún aspecto concreto de este tema, que en el caso de las dos primeras ediciones fue el mismo, de ahí que ambas ediciones estén en el mismo capítulo.

Parte de los textos de esta tesis se escribieron en el contexto y para algunas actividades y acciones de VISIONA como notas de prensa, catálogos, folletos, publicaciones, hojas de sala de exposiciones o textos informativos para la página web. Estos textos se han revisado y adecuado, ampliándolos cuando ha sido necesario y adecuándolos al formato de esta tesis. En

muchas ocasiones estos textos han sido utilizados no solo en el contexto de VISIONA sino que han sido utilizados por terceras partes como medios de comunicación, portales de arte, trabajos académicos o artículos teóricos sobre el tema. He considerado pertinente el uso de estos textos ya que esta tesis nace y se desarrolla al amparo y cobijo de VISIONA, y el trabajo desarrollado durante estos años es un trabajo de investigación constante sobre el objeto de estudio planteado en esta tesis, y como tal se plantean e incluyen estos textos en ella. Quizás en ese sentido la elaboración de esta tesis difiera de otras formas utilizadas más frecuentemente en donde la escritura de la misma es una consecuencia directa y lineal de una labor previa investigadora, en este caso parte de la investigación no ha sido solo la propia escritura de los textos, sino también su edición y adecuación para su utilización en esta tesis. En este sentido, la práctica profesional como director de VISIONA, los textos y la investigación se funden en un todo, considero que la redacción de la tesis empezó el primer día de existencia de VISIONA, y que gran parte del texto de esta tesis se ha ido escribiendo en el contexto de VISIONA a lo largo de su existencia, retroalimentándose continuamente tesis y VISIONA, y con la circunstancia que muchos de esos textos se han publicado en dicho periodo de tiempo. Como se apuntaba antes, la tesis nace de la práctica profesional como director de VISIONA, y de las funciones derivadas del puesto: comisario de las exposiciones, director de los seminarios de la UIMP, coordinador de los diferentes proyectos colectivos, editor de las publicaciones, autor de la casi totalidad de los textos producidos por VISIONA o programador de los contenidos de los ciclos de cine, coordinador de los diferentes talleres, charlas y conferencias. Como director de VISIONA durante este periodo investigué, diseñé, planifiqué, desarrollé y ejecuté todas las acciones realizadas, con la consiguiente investigación necesaria para ello.

Las características de VISIONA como la escasez de medios humanos y donde no hay ninguna persona que se dedique a VISIONA a tiempo completo, sino que todas las personas involucradas lo compaginan con otras actividades y tareas; su periodicidad anual; la extensión de la duración del programa, generalmente de octubre a abril/mayo, que obliga a empezar a diseñar los contenidos de la edición siguiente cuando empieza la edición anterior; la cantidad y diversidad de actividades realizadas en cada edición o la colaboración con distintas instituciones en muchas de las actividades obliga a que la investigación sea periódica, continua y constante. La investigación ha sido quizás uno de los aspectos que han definido a VISIONA de forma más clara, siendo esta una de las tareas más importantes como director. La exigencia de diseñar y programar un programa sobre un solo tema durante 5 años ha sido grande, y ha requerido de un trabajo de investigación importante. Esta tesis es de alguna forma una recopilación de parte de esa investigación, la cual excede y sobre pasa los contenidos de esta tesis, haber intentado incluir todos los resultados de la investigación habría

sido una misión imposible. Durante los años en los que VISIONA trabajó con el álbum de familia se estudiaron cientos de artistas que de alguna forma trabajan con la fotografía familiar, se visitaron decenas de exposiciones que trataban el tema, se leyeron decenas de textos y artículos sobre el álbum de familia y su uso en el arte contemporáneo, pero también se estudiaron decenas de textos y trabajos sobre la memoria, la intimidad, lo doméstico, el archivo, la objetualidad de las fotografías o el olvido, entre otros muchos de los temas que se trabajaron en VISIONA. Toda esa investigación de más de 6 años derivó y se resumió en los contenidos y filosofía de VISIONA, y que ahora, de forma extendida, formaliza esta tesis. De esta forma, en esta tesis, solo se analizan los artistas y trabajos que han formado parte de la programación de VISIONA, dejando fuera innumerables trabajos, todos ellos interesantísimos y pertinentes para el objeto de estudio, pero que en mi opinión hubieran quedado descontextualizados con la presente estructura de esta tesis que está centrada en los contenidos de VISIONA. Esta práctica investigadora asociada a mi labor profesional durante estos años es sin duda el corazón, motor, motivación de la tesis, como he ha apuntado antes, la práctica profesional como director de VISIONA es sin duda la principal fuente y origen de la investigación de esta tesis, siendo en mi opinión indisolubles.

2. Álbum de familia. Marco teórico-histórico

2.1 Retrato y orígenes del álbum

Tan pronto como es descubierta, la fotografía se convierte en el medio preferido para realizar retratos en el mundo occidental por su versatilidad, exactitud, bajo coste e inmediatez. Los primeros fotógrafos copiaron los modos de hacer estéticos de los retratos del Renacimiento, perpetuando las características formales del género del retrato de familia. De esta forma, el Renacimiento impulsó el retrato burgués, en el que la familia no solo se presentaba, sino que además se representaba²⁴ a sí misma, estableciendo y legitimando una posición social, económica y cultural dentro de la sociedad. Para Gloria Camarero, uno de los objetivos fundamentales del retrato en esa época es el de la conmemoración, se proyectaba claramente hacia el futuro, se realizan los retratos familiares para recordar momentos estelares de la familia que se pretenden conservar para el futuro en forma de imagen²⁵. Por este motivo, continúa Camarero, “el status social de la familia y su retrato estaban unidos, siendo estas pinturas el recuerdo visual de los miembros de la familia y su rango social”²⁶ y lugar exacto que ocupaba la familia en la sociedad además de que también permitía conocer los antecedentes y vínculos familiares. Esta práctica de los retratos, el ser un “recuerdo visual” supone una importante similitud con las intenciones de la práctica fotográfica, con la propia idiosincrasia fotográfica, que famosamente Roland Barthes estableció en su libro *Cámara Lúcida*²⁷, estableciendo su repetido noema de la fotografía como “esto ha sido”²⁸, ese momento fotografiado, que ocurrió en un momento determinado y en un lugar determinado, representado y preservado para el futuro, para ser contemplado desde un tiempo posterior, esta “conjunción ilógica entre el aquí y el entonces”²⁹ que subvierte las categorías del tiempo-espacio de la imagen fotográfica.

El retrato durante muchos años supuso una condición de estatus social, reyes, nobles, altos funcionarios y burgueses encargaban sus retratos no solo para ser recordados después de su

²⁴ Cristina Fontcuberta, “La familia es (re)presenta. El retrato a l'època moderna”, en *Àlbum. Imatges la família en l'art* (Girona: Museu d'Art de Girona, 2004), pág. 67

²⁵ Gloria Camarero Gómez, “La imagen de la familia en la pintura y la fotografía”, en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por María Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo, María del Rosario Ruiz Franco (Getafe: Editorial Archiviana, Universidad Carlos III de Madrid, 2006), pág. 357

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989)

²⁸ *Ibíd.*, pág. 121

²⁹ Roland Barthes, “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, (Barcelona: Ediciones Paidós, 1986), pág. 40

muerte, sino para dejar constancia de su poder y posición social, siendo una manera de diferenciación entre las clases altas y las más populares, y que además no solo se producía en el tiempo presente de la elaboración de retrato, sino que quedaba eternizada para la historia. Según la familia iba escalando peldaños en la escala social, se recurría al retrato para constatar y consolidar ese ascenso y esa nueva posición social³⁰, haciéndose retratar la familia para exhibir el retrato en la sala noble de la casa a la vista de las visitas. De esta forma, si con la pintura flamenca del siglo XV la posibilidad de tener un retrato había empezado a dejar de ser exclusiva para la clase noble y se abre a la burguesía, para Publio López Mondéjar “hacerse retratar por un fotógrafo se convierte en un signo de progresión social, y nada mejor que la fotografía para que ese deseo se hiciese realidad para amplias capas de público”³¹, permitiendo que las clases medias y trabajadoras se puedan permitir tener un retrato de familia. Como apunta Pierre Sorlin,

“en la invención de la fotografía, Sören Kierkegaard veía el anuncio de un nivelamiento social. Durante siglos observaba, encargar su retrato había sido un privilegio de la gente acomodada, cuyo poder y riqueza se habían manifestado así a los ojos de todos; pero la reproducción mecánica, autorizando a modestos ciudadanos a tomar su propia imagen, de manera casi automática iba a suprimir por lo menos una barrera, la de las apariencias”³².

El coste de la producción de un retrato pintado determinaba quien podía o quien no podía encargar un retrato familiar. Con la aparición de la fotografía el coste de realizar una imagen se abarata de una forma muy considerable, además de dotar a esa imagen de una fidelidad y parecido con la realidad que no tenía precedentes. Las primeras técnicas fotográficas como el daguerrotipo, el ambrotipo o el ferrotipo facilitaron y acercaron los retratos a una incipiente burguesía deseosa de ser representada e inmortalizada por los numerosos laboratorios fotográficos que funcionaban en la época³³. No obstante, estos procesos fotográficos seguían compartiendo algunas de las limitaciones de la pintura, en especial sus limitaciones a la hora de reproducirlos repetidamente, la mayoría de estos procesos solo permitían una copia por exposición realizada. Sin embargo, es el calotipo, proceso fotográfico inventado por William

³⁰ Llorenç Ferrer i Alós, “La imatge de les famílies camperoles, Anar a cal fotograf”, en *Àlbum. Imatges la família en l'art*. (Girona: Museu d'Art de Girona, 2004), pág. 99

³¹ Publio López Modéjar, *Historia de la fotografía en España* (Barcelona: Lunwerg editores, 2005), pág. 51

³² Pierre Sorlin, *Los hijos de Nadar, El siglo de la imagen analógica* (Buenos Aires: La marca editora, 2004), pág. 67

³³ Según el estudio dirigido por M^a José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchís Alfonso, *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, y elaborado con la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales de la época, y editado por el Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia en 2014, entre 1851 y 1936 se han llegado a contabilizar más de 9000 fotógrafos y otros profesionales relacionados con la fotografía distribuidos por toda la geografía del estado español.

Fox Talbot en 1840 y patentado en 1841 y que consistía en utilizar papel negativo en el cual se podía reproducir un número ilimitado de copias partiendo del mismo único negativo, el primer proceso fotográfico que generaba una imagen con un negativo y que podía ser posteriormente positivada tantas veces como se quisiera. Además, el calotipo era sustancialmente más económico al usar como soporte de la imagen el papel en lugar de metal. De esta forma, el calotipo introducía dos características muy importantes para el futuro desarrollo de la fotografía: una imagen reproducible ilimitadamente y un coste mucho más económico.



Ilustración 7: Hill y Adamson (David Octavius Hill y Robert Adamson), *Barrio de pescadores*, 1844, calotipo

No obstante, a diferencia del daguerrotipo, el calotipo generaba unas imágenes bastante menos contrastadas,

mucha menos definición y bastante más borrosas. Por ese motivo el calotipo no llegó a cuajar como técnica para realizar retratos, siendo el daguerrotipo la técnica preferida para hacer retratos. El calotipo se utilizó sobre todo para paisajes, vistas urbanas y monumentos arquitectónicos. No obstante hay una excepción de la utilización del calotipo para el retrato, la pareja artística formada entre 1843 y 1848 por el pintor David Octavius Hill y el ingeniero Robert Adamson (que además formaron el primer estudio fotográfico en Escocia) y cuyo trabajo fue ampliamente exhibido y vendido por comerciantes del ramo y montados en álbumes³⁴, es además considerado como uno de los mejores trabajos de retratos de todo el siglo XIX. El propio Hill, al referirse al calotipo comenta que “la superficie rugosa y la textura desigual del papel son la causa principal de que el calotipo falle en detalles frente al proceso de la daguerrotipia; y esa es su verdadera vida. Los calotipos parecen la obra imperfecta de un hombre y no la perfecta y muy disminuida obra de Dios”³⁵. Poco después, en la década de 1850 ya era un proceso en extinción, pero no sin haber marcado el camino para la creación del negativo en vidrio de colodión húmedo y del papel de albúmina.

³⁴ Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), pág. 48

³⁵ *Ibíd.*



Ilustración 8: Gustave Le Gray, *La gran ola*, Sète, 1857. Colodión húmedo

No obstante, será otro proceso fotográfico el que realmente revolucionara la práctica de la fotografía, y el

acercamiento de la posibilidad de ser retratado a la clase media, el descubrimiento del colodión húmedo, que, según Juan Naranjo “unía en un solo procedimiento las dos características más importantes del daguerrotipo y el calotipo”³⁶. El colodión húmedo utilizaba como soporte el vidrio, que abarataba el coste del soporte metálico del daguerrotipo, obteniendo con este soporte gran nitidez y luminosidad. Por otro lado, mantenía la reproducibilidad del calotipo, pero con una mayor calidad de imagen. Como apunta Naranjo, “la simbiosis de estos dos procedimientos en uno solo llevó a los fotógrafos a adoptar un nuevo procedimiento, desbancando en poco tiempo, a los daguerrotipos y a los calotipos”³⁷. No obstante, aunque el proceso del colodión húmedo redujo los precios del daguerrotipo, los retratos seguían siendo caros debido a su gran formato³⁸. Frente a este descubrimiento estamos, probablemente, ante la primera revolución en la fotografía en cuanto a la fotografía familiar se refiere. Este descubrimiento supuso en la época, además de la democratización del retrato, el nacimiento de la fotografía y álbumes familiares.

Más tarde, la aparición de las cámaras Kodak y la aparición de la fotografía digital y de las redes sociales generarán otros dos momentos decisivos en la evolución de la fotografía

³⁶ Juan Naranjo, “Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Cataluña en el siglo XIX” en *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, VVAA, (Barcelona: Lunwerg editores, 2000), pág. 21

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

familiar, que implicaran también la bajada de costes y una democratización de la fotografía. En 1854 André-Adolphe-Eugène Disdéri patenta³⁹ las *carte de visite*, los célebres retratos montados en una tarjeta ilustrada y decorada de 11,4x6,4 cm, que se popularizan en 1858 democratizando definitivamente el retrato fotográfico, siendo este la primera forma de reproducción en serie de fotografías y el origen del impulso de la moda del retrato fotográfico. Este proceso consiste en la realización de múltiples tomas en una misma placa de colodión húmedo, realizadas con cámaras que tenían entre cuatro y ocho objetivos, que sensibilizaban una zona distinta de una placa de colodión para obtener, en una única sesión, diferentes imágenes –de aproximadamente 54 mm x 89 mm– idénticas o en diferentes posiciones. Una *carte de visite* está formada por una copia positiva de la imagen –en papel albuminado– y un soporte, indispensable, ya que el papel albuminado es de poco gramaje y tiene tendencia a enrollarse, así pues, necesita un soporte rígido que le proporcione consistencia⁴⁰. El avance tecnológico de la fotografía en esta época es espectacular, en 1855 “el papel a la albúmina se convirtió en el material de impresión fotográfica más ampliamente difundido”⁴¹. La rápida popularización del papel a la albúmina fue debida en gran parte a una revolución simultánea en las técnicas utilizadas para fabricar negativos fotográficos. El proceso del colodión húmedo, con su gran rango de densidad y gran detalle, fue un importante avance sobre los métodos de negativos anteriores en papel. Los negativos de colodión húmedos exigían un papel de impresión capaz de obtener más detalles y contraste que los que podían proporcionar los papeles salados más antiguos.

La impresión de albúmina poseía mayor detalle y contraste porque la imagen residía en la capa compacta de albúmina en la superficie de impresión, en lugar de en lo profundo de las fibras del papel⁴². Para Publio López Mondéjar, Disdéri pronto intuyó que el futuro del retratismo dependía de su capacidad de ampliar su clientela, por eso necesitaba reducir sus costes⁴³, reduciendo su formato y aumentando sus posibilidades de reproducción⁴⁴.

³⁹ Félix del Valle Gastaminza, en su artículo de 2013, *La carte de visite: el objeto y su contexto*, publicado en *Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, afirma que Disdéri en realidad “no inventa nada, pues la idea de pegar una fotografía en una cartulina del tamaño de una tarjeta de visita ya había sido comercializada por un fotógrafo de Marsella llamado Louis Dodéro en 1850. Asimismo, por esas mismas fechas, los hermanos Léopold-Ernest Mayer y Louis-Frédéric Mayer reunían en la misma placa daguerrotípica o en el mismo papel varias imágenes gracias a un chasis móvil patentado por ellos”.

⁴⁰ Blog del Museo de Arte Nacional de Cataluña, <https://blog.museunacional.cat/es/las-cartes-de-visite-de-la-biblioteca-del-museu/> (Consultado el 21/8/19)

⁴¹ Reilly James, *The History, Technique and Structure of Albumen Prints*. <http://albumen.conservation-us.org/library/c20/reilly1980.html> (Consultado el 7/6/19)

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Publio López Modéjar, *Historia de la fotografía en España* (Barcelona: Lunwerg editores, 2005), pág. 52

⁴⁴ *Ibíd.*



Ilustración 9: Anne Sutherland-Leveson-Gower, Duquesa de Sutherland. Carte-de-visite, circa 1860

Según describe López Mondéjar, una docena de retratos en este nuevo formato costaban entre cuatro

y ocho reales mientras que un solo daguerrotipo llegaba a costar entre treinta y sesenta reales, mientras que las copias posteriores de las carte-de-visite costaban tan solo 2 reales. De esta forma, “la fotografía se convirtió así en un arte al alcance de capas cada vez más amplias de la sociedad”⁴⁵, convirtiendo a la fotografía, allá por 1860, en una poderosa industria. Con la *carte de visite* la fotografía se convierte definitivamente en un producto de masas tanto en su factura como en su consumo⁴⁶. Disdéri logra un éxito sin precedentes, además de hacerse rico y famoso. Para Félix del Valle Gastaminza esto corre no tanto por su calidad como fotógrafo sino por su ingenio y la habilidad comercial, “pero también gracias a golpes de suerte como la legendaria visita del emperador Napoleón III a su establecimiento comercial”⁴⁷. Con la *carte de visite* la historia de la fotografía y del retrato entran en una nueva época, una en la que, según del Valle Gastaminza, “la fotografía puede considerarse como un arte popular no sólo al alcance de las clases privilegiadas: en muy poco tiempo la técnica se extiende por todo el mundo y miles de fotógrafos se adaptan a esta técnica y a este formato que predominará durante las siguientes décadas”⁴⁸. Las *carte de visite*, continúa del Valle Gastaminza, “evolucionan a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y aunque su importancia relativa se irá reduciendo a partir de 1866 con la aparición de nuevos formatos de mayor tamaño (Cabinet, Victoria, Promenade) o incluso más pequeños (Mignon) lo cierto es

⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 54

⁴⁶ Óscar Colorado, *Retrato y fotografía*; <http://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/> (Consultado el 7/6/19)

⁴⁷ Félix del Valle Gastaminza, “La carte de visite: el objeto y su contexto”, en *Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas*, Ignacio Gil-Díez (ed.) (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013), pág. 15

⁴⁸ *Ibíd.*

que el formato se utilizará hasta 1920”⁴⁹. Otra de las grandes diferencias entre los daguerrotipos y las impresiones a la albúmina fue que los daguerrotipos requerían de un estuche apropiado para su protección, mientras que las impresiones a la albúmina dieron lugar a una nueva posibilidad de distribución del contenido fotográfico, los álbumes fotográficos⁵⁰.

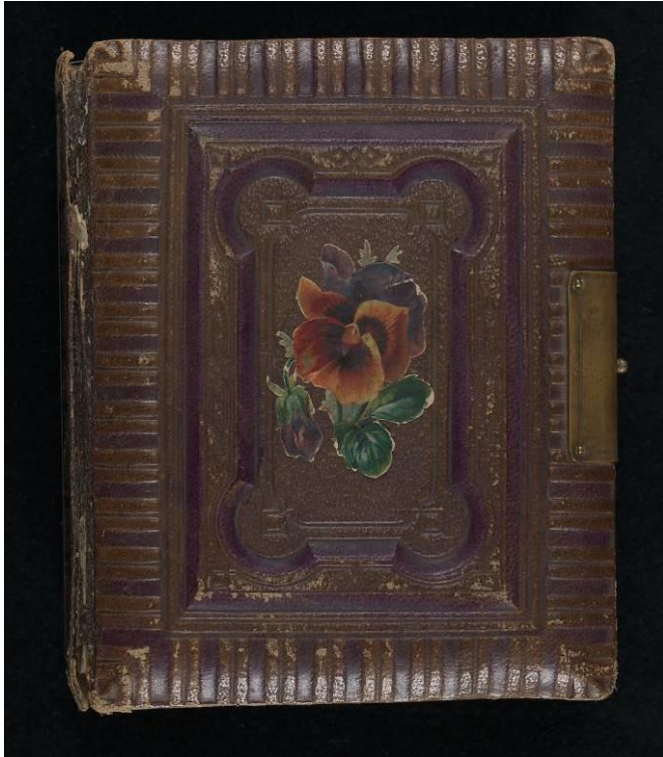


Ilustración 10: Álbum carte de visite, autor desconocido, circa 1860

Además, la gran producción de fotografías generó una nueva necesidad, como guardarlas, almacenarlas y archivarlas,

derivando en la aparición de los álbumes fotográficos. Las *carte de visite* se conservaban en álbumes que las preservaban y se mostraban en reuniones sociales y familiares y dieron lugar a la moda de intercambiar y coleccionar retratos en la sociedad decimonónica⁵¹. Estos álbumes solían ser libros con páginas con ranuras para poder colocar las fotografías, así como para poder intercambiarlas de posición en cualquier momento. Al contar con esta nueva forma de presentación más económica y de comunicación más fluida, por su producción masiva, se modificó el comportamiento social y se favoreció la difusión y el coleccionismo. Así, en los álbumes de fotografías encontramos vistas de ciudades y monumentos, imágenes de temática artística o religiosa y, sobre todo, retratos de personas del entorno familiar, de amigos o de aquellos que conforman las populares *galerías de celebridades*. En este sentido

⁴⁹ *Ibíd.*, pág.19

⁵⁰ Óscar Colorado, *Retrato y fotografía*; <http://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/> (Consultado el 7/6/19)

⁵¹ Yolanda Ruiz, *Las «cartes de visite» de la Biblioteca del Museu*; <https://blog.museunacional.cat/es/las-cartes-de-visite-de-la-biblioteca-del-museu/> (Consultado el 7/6/19)

es interesante plantear la intención de las *carte de visite* y su paralelismo con las redes sociales actuales, tal y como lo plantea del Valle Gastaminza,

“estas fotografías son realizadas con intención de ser distribuidas por la red social de cada individuo, contribuyendo muy poderosamente a la plasmación física de dicha red. El álbum familiar reúne fotografías de los parientes, de los amigos, de las celebridades y se convierte en un objeto habitual en el hogar isabelino español, en el inglés victoriano o en el hogar familiar francés del Segundo Imperio. Y, como en Facebook, su contemplación nos muestra los atributos, las relaciones y las afinidades del dueño del álbum”⁵².

Con tantas fotografías que se compartieron, intercambiaron y produjeron no es de extrañar que estos álbumes proliferaran con tanta rapidez y fueran tan populares entre fotógrafos y aficionados de la clase media. Este fenómeno de coleccionar e intercambiar *carte de visite* fue conocido en la época como *cartomanía* o *cardomania*⁵³, y se propagó en pocos meses, por todo lo largo y ancho de las grandes capitales mundiales como un auténtico rito social donde las familias burguesas acudían en masa a fotografiarse para poder entregar su imagen a familiares y conocidos, todas ellas con pequeñas dedicatorias, agrupadas en álbumes fotográficos. Como cuenta Marie-Loup Sougez, “todo el mundo quiere su *carte de visite*, asistimos a una fiebre colectiva por la *cartomanía*”⁵⁴. Este pequeño retrato, pegado sobre una tarjeta, era barato y accesible a muchas clases sociales, y se generalizó la costumbre de coleccionarlas e intercambiarlas entre los amigos y conocidos, como muestra de respeto y confianza. La aristocracia y la burguesía disponían de un álbum, colocado en un lugar bien visible de su casa, y era muy común mostrarlo a las visitas, y de alguna forma se pedía el intercambio de *carte de visite* con las personas que visitaban la casa, aunque también se intercambiaban por correo postal. La *carte de visite* permitía que una fotografía de una persona estuviera en casa de otras personas, sin importar la distancia o el parentesco, generándose relaciones propias a través de estas imágenes, y pudiendo decidir a con quién, cuándo y cómo se compartían los retratos. Estos álbumes mostraban los lazos familiares por un lado, y los vínculos de amistad por otro, de los propietarios de los mismos, posicionándolos a nivel social y económico. No tener una *carte de visite* para intercambiar, o no estar con una *carte de visite* en el álbum de amigos y conocidos era sinónimo a no estar conectado, algo similar a lo que ocurre hoy en día con las redes sociales.

⁵² *Ibíd.*, pág.27

⁵³ Ronald Coddington, “Cardomania!: How the *carte de visite* became the Facebook of the 1860s”, en *Military Images*, Vol. 34, No. 3, 2016, pág. 14-17

⁵⁴ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 1999), pág. 149



Ilustración 11: Autorretrato, circa 1860. Disdéri

Sin embargo, para Michel Frizot⁵⁵, el origen real del álbum de familia no son los álbumes de *carte de visite* sino la aparición del fotógrafo amateur en los años 1890. Según Frizot, es un grave error pensar que el álbum fotográfico familiar deriva de los álbumes de las *carte de visite* puesto que estas imágenes estaban tomadas por fotógrafos profesionales en estudios de fotografía, con una intenciones y usos muy determinados, así como con una técnica y recursos técnicos propios de un fotógrafo profesional. Este tipo de imágenes contrastaría con las fotografías amateur propias de los álbumes familiares, imágenes realizadas con motivaciones e intenciones muy diferentes a las anteriores, así como el tipo de personas en ellas fotografiadas. Además, el álbum que contenía *carte de visite* servía meramente como contenedor para guardar esas imágenes. El álbum familiar incorpora a esa capacidad de preservar las imágenes, una intención de archivar, ordenar y clasificar a las personas retratadas, generando y preservando la memoria de la familia a la que esas personas pertenecen. Cuando en 1888 George Eastman crea Kodak con el eslogan *usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto*, la fotografía se puede liberar finalmente del molesto lastre del formalismo del retrato pictórico. Desde ese preciso momento, la fotografía abandona el estudio, y sus limitaciones, para entrar en el salón de nuestras casas, tanto para

⁵⁵ Michel Frizot, *A New History of Photography* (Colonia: Könemann, 1998), pág. 679

ser producida como consumida allí. El concepto de álbum de familia, tal y como lo conocemos hoy, solo tiene sentido si se piensa en un tiempo de ocio y un espacio compartido entre los miembros de la familia, entre padres e hijos, entre distintos familiares y amigos, tiempo de ocio en que poder compartir, visualizar y recordar momentos especiales de la propia historia familiar, algo que no era frecuente antes de mediados del XIX.

De cualquier manera, los antecedentes históricos de la fotografía familiar tienen su origen en la pintura. El retrato de familia surge como género pictórico independiente y desvinculado de cualquier narración en el Renacimiento, convirtiéndose muy pronto en la forma de representación visual de la familia. Esta época supone la consolidación del retrato privado como tema autónomo, más allá de las representaciones tradicionales de la Sagrada Familia en la Natividad. Tanto es así que casi todos los grandes maestros de la época se dedicaron al retrato privado en algún momento de sus vidas, Piero della Francesca, Antonello da Messina, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Ticiano o Rafael, acaso con la notable excepción de Miguel Ángel. Aunque la fotografía familiar, tal y como la conocemos hoy, tiene su origen en ese retrato de familia del Renacimiento, es la pintura flamenca del siglo XV, impulsada por la burguesía para la burguesía, la que realmente representa un referente del retrato familiar contemporáneo. Los pintores flamencos fueron los primeros en crear retratos de un formato mucho más pequeño que el tradicional, destinados fundamentalmente para ser usados en casas y no como decoración en grandes palacios. Tener un retrato realizado por un pintor era algo caro y que requería tener mucho tiempo libre para posar, condiciones únicamente accesibles para la alta burguesía, jefes militares, realiza u otros miembros de las clases gobernantes. Cuando aparece el daguerrotipo se amplía el grupo social que puede permitirse tener un retrato, acudiendo a los estudios de fotógrafos normalmente en “ocasiones especiales como bodas, donde se observaba una atmósfera seria y dignificante”⁵⁶.

El retrato de familia fue uno de los géneros fotográficos más utilizados desde mediados del siglo XIX, llegando a ser una de las principales formas de ingreso para los fotógrafos. Los pioneros de la fotografía abrieron estudios en las principales ciudades, pero además, también realizaban viajes por pequeñas poblaciones realizando retratos ambulantes. El retrato familiar ayudó a construir y reforzar la sensación de pertenencia a la unidad familiar, en muchas familias se generalizó la costumbre de realizar una fotografía familiar y exhibirla en el comedor de la casa, tal y como se hacía con imágenes religiosas. No obstante, la aparición de una nueva tecnología que hacía accesible económicamente el retrato a las clases medias de la sociedad no supuso que el proceso se simplificara de una manera radical. Con la fotografía el

⁵⁶ Charles Williams, *The Meaning of Family Photographs*. <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> (Consultado el 25/6/19)

modelo no debía posar durante semanas para obtener su retrato, pero si debía posar durante unos cuantos minutos “debido a que las velocidades de película eran relativamente lentas y largas exposiciones eran necesarias, lo que requería a los sujetos a permanecer inmóviles⁵⁷ durante largos períodos de tiempo”⁵⁸. Esta circunstancia, unida a que la “naturaleza de la fotografía era muy respetada, los muebles elegantes de los estudios de fotografía y el conocimiento de que se estaba creando una imagen permanente”⁵⁹, hizo que el ambiente de estas sesiones fotográficas fueran tensas, y que su resultado fueran retratos rígidos y poco naturales. Con el impresionismo evoluciona la manera de realizar los retratos familiares de los fotógrafos, convirtiéndose estos en más informales, tanto por las poses como por los lugares en los que se realizan. Pocas familias de la época poseían su propia cámara, lo que origina que aparecieran fotógrafos callejeros que recorrían las atracciones turísticas para realizar retratos a las familias que disfrutaban de dichas atracciones⁶⁰. Las fotografías que realizaban estos fotógrafos, en parte por los lugares en donde se realizaban, y en parte por los rápidos avances de la técnica, que permitían exposiciones mucho más cortas, eran fotografías mucho más relajadas y con poses más naturales de las realizadas en los estudios de fotografía.

En la práctica del retrato claramente se podrían distinguir dos épocas bien diferenciadas, la anterior y la posterior a la fotografía. Según José María Susperregui la primera época “se caracteriza por la única alternativa existente, el retrato pictórico, solamente accesible a las clases sociales adineradas”⁶¹, en donde “los parámetros y convenciones de la toma de la imagen son fijadas de antemano por el fotógrafo o la estética de la época”⁶². Estas fotografías generalmente son tomadas en el estudio del fotógrafo por el propio fotógrafo, esto es, por alguien sin ninguna relación con la familia y en un espacio ajeno a la familia en el que esta no se acaba de encontrar cómoda ya que es un espacio lleno de objetos y tecnología extraña. Estas imágenes están muy pensadas, se hacen, con sus miembros distribuidos uniforme y

⁵⁷ Estos largos tiempos de exposición forzaban a utilizar una serie de dispositivos que impidieran que el fotografiado se moviera durante la larga exposición. Estos aparatos, generalmente quedaban ocultos tras la cabeza del modelo, y en muchas ocasiones la persona fotografiada se apoyaba en una mesa o atril, o se encontraba sentado para poder mantener la postura de posado, para evitar mover el cuerpo durante el tiempo de la exposición. Estas circunstancias provocaban una rigidez en las posturas de los retratos en detrimento de la naturalidad de las fotografías.

⁵⁸ Charles Williams, *The Meaning of Family Photographs*. <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html>, (Consultado el 25/6/19)

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ Michel Frizot, *A New History of Photography* (Colonia: Könemann, 1998), pág. 653

⁶¹ Jose Manuel Susperregui, *Fundamentos de la fotografía* (Leioa: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1988), pág. 218

⁶² Daniel Grili, “La fotografía de familia una herramienta de construcción de la historia social”, en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coord. por Amador Carretero, Robledano Arillo, Ruiz Franco (Getafe: Editorial Archiviana, Universidad Carlos III de Madrid, 2006), pág. 233

jerárquicamente en la fotografía, y generalmente con la incorporación de elementos decorativos como cortinas, fondos decorados, muebles, etc.



Ilustración 12: *Retrato de familia*, autor desconocido, circa 1900

Estas imágenes son hechas en momentos muy concretos y programados de la vida familiar, a veces por el nacimiento de un hijo, otras veces por el fallecimiento de

un miembro de la familia, es decir, hay motivos justificados y nada aleatorios para hacer esas fotografías. Se planea la visita al estudio del fotógrafo con antelación, preparándose para la misma el vestuario, la peluquería, casi como si se empezara a posar para la fotografía mucho antes de llegar al estudio del fotógrafo. Estas fotografías familiares de estudio son estáticas, rígidas, con poco espacio para la improvisación y todo gira en torno a la necesidad de *posar quietos* para el fotógrafo, él es el que dirige la escena y dice *quietos* cuando la fotografía está lista para ser hecha. La familia no tiene ningún poder sobre su propia representación, están a merced del fotógrafo y su interpretación del medio y de la familia, y por lo tanto la imagen final de la familia, tanto en el presente como para la memoria están en manos ajenas a la familia. La familia será representada tal y como quiera el fotógrafo, y la familia se recordará a sí misma desde la interpretación del fotógrafo.

La segunda época “cuenta con una oferta más variada y barata, caracterizada por su divulgación y por la implantación del derecho de imagen. Hasta entonces la identidad sólo se manifestaba con un nombre y apellido, pero a partir de la democratización del retrato la identidad individual se entiende también por la relación con una imagen que pertenece a una persona concreta”⁶³ según Susperregui. La aparición de la fotografía, y su democratización no solo hace accesible el retrato a clases sociales cada vez menos pudientes sino que además supone un avance significativo en la creación y evolución tanto de la identidad individual y colectiva familiar como del reconocimiento legal de los individuos, asociado y condicionado este reconocimiento a la fotografía del sujeto. Esta segunda época, según Daniel Grili, surge “a finales del siglo XIX, cuando el avance en la industria fotográfica permitió la popularización de la fotografía, se produce la irrupción de un universo de imágenes que rompen el monopolio del fotógrafo profesional, cambian la intencionalidad de la toma, eliminando los estereotipos culturales o estéticos de una época o situación determinada”⁶⁴. Al existir una ausencia de condicionantes técnicos y estéticos, ajenos al autor de la fotografía, se pasa del retrato estético y preparado a la espontaneidad a la representación de la vida cotidiana y los sucesos importantes de la familia. Además, dada la cada vez mayor accesibilidad a la técnica fotográfica hace que la persona que toma la fotografía ya no sea un fotógrafo profesional, alguien ajeno y externo a la familia, sino que es un miembro de la propia familia el encargado de tomar la fotografía desde dentro de la familia, fotografiándose la propia familia a sí misma. Este tipo de fotografía ya no se *hace* sino que se *toma*, ya no hay tanta (o ninguna) preparación ni de escenario ni de posado, y si la hay es una preparación distendida y poco rígida, son fotografías mucho más espontáneas e improvisadas, en donde la familia toma por primera vez el control y poder sobre su propia representación. Esta fotografía familiar amateur se toma en escenarios domésticos o lúdicos, pero siempre en espacio que por un motivo u otro tiene una relación y conexión directa con la familia. La aparición de estas prácticas de esta segunda época de la fotografía familiar no excluye ni limita la práctica de la fotografía familiar de estudio. Aún todo lo contrario, la fotografía familiar amateur copia y reproduce posteriormente muchos de los modelos y convencionalismos utilizados por la fotografía familiar de estudio, incorporándolos a su propio discurso, siguiendo ambas formas de fotografía familiar vigentes hasta nuestros días. En los álbumes de familia conviven ambas prácticas, unas escogidas para inmortalizar eventos de gran solemnidad, importancia e irrepetibles para la familia (bodas, bautizos, graduaciones...) de los que se quiere tener un

⁶³ Jose Manuel Susperregui, *Fundamentos de la fotografía* (Leioa: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1988), pág. 218

⁶⁴ Daniel Grili, D., “La fotografía de familia una herramienta de construcción de la historia social”, en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coord. por Amador Carretero, Robledano Arillo, Ruiz Franco (Getafe: Editorial Archiviana, Universidad Carlos III de Madrid, 2006) pág. 235

“documento” conmemorativo; otras tomadas por algún miembro de la familia de una forma menos estructurada y con más espontaneidad.



Ilustración 13: *Retrato de familia*, 1900, Reuben R. Sallows.

Estas dos épocas generan estéticas muy distintas y lejanas, no solo por los formalismos y

convencionalismos estéticos asociados a cada una de ellas, pero también debido a la tipología de la persona que hace las fotografías. El fotógrafo profesional, con conocimientos técnicos sobre el proceso fotográfico genera unas imágenes generalmente técnicamente perfectas, bien expuestas y correctamente compuestas, prestando mucha atención a estos aspectos técnicos, produce fotografías estáticas y formales, en un espacio y momento predeterminado y programado, con motivos muy concretos para ser hecha, es una fotografía que hay que prepararla y pensarla. Para este fotógrafo lo importante es más el *cómo* que el *qué*, no le importan tanto las personas de la familia, ni las relaciones entre ellos o cualquier otro aspecto interno de la familia como la perfección técnica del resultado final de la fotografía, lo visible. La motivación del fotógrafo de estudio responde a un encargo concreto, ha de cumplir con lo que se le ha encargado, fotografiar y representar a la familia de la mejor y más bella forma posible. Su posición, por lo tanto, es la de un agente externo que con su cámara fotografía lo que ve. Por otro lado, el fotógrafo familiar amateur no presta tanta atención (salvo cuando el fotógrafo familiar amateur es profesional o tiene grandes conocimientos técnicos) a la parte técnica, la visual, sin embargo se centra en intentar captar para la eternidad un momento, una emoción, una celebración, una relación, lo interno, lo invisible. Para él lo importante es el *qué*, no el *cómo*, aunque el *cómo* pueda tener su importancia. La motivación es bien distinta de la del fotógrafo de estudio, el fotógrafo amateur es parte de la familia, por lo que lo que está haciendo no es otra cosa que retratarse a sí mismo a través de los demás, fotografiando a la familia desde la propia familia, aquí el fotógrafo quiere que todo el mundo se mueva, que sonría, no está programada, es espontánea. Este fotógrafo fotografía más que lo que ve, lo que siente, ficcionalizando inevitablemente la historia y recuerdos de la familia

Una de las consecuencias de la aparición de Kodak fue la forma de representar visualmente a la familia. Hasta entonces, la pintura o el grabado habían representado la familia estáticamente, mediante un posado controlado y planificado con anterioridad, por cuestiones técnicas era necesario que la familia posara delante del artista, estuviera quieta durante un periodo relativamente largo, con la imposibilidad de retratarse a sí misma, generando estas imágenes una visión externa, ajena a la familia, global, definitiva y definitoria de los componentes de la familia. Incluso cuando aparece la fotografía, y hasta que aparece Kodak, los retratos fotográficos de familia son así, retratos posados, estáticos, representativos, simbólicos, que precisan de largos tiempos de exposición y que por lo tanto necesitan ser pensados y controlados, y que aportan poca información de la vida cotidiana de las personas retratadas. Cuando aparece la fotografía instantánea estas limitaciones desaparecen, la familia se puede retratar a sí misma, casi en cualquier sitio y situación, sin necesidad de preparar nada, la fotografía de la familia da paso a la fotografía doméstica e instantánea, una fotografía que puede realizar cualquier miembro de la familia, de forma espontánea y anecdótica, incorporando al álbum instantes detenidos, momentos concretos y limitados de la vida familiar. Estas nuevas imágenes cuentan con el tiempo a favor, con los hechos, se llenan de acción, son fotogramas de la vida familiar, aportando imágenes para la construcción y conservación de la memoria familiar, proporcionando credibilidad, fiabilidad y testimonio de verdad de la historia de la familia. Son fotografías ligadas estrechamente a la propia vida, surgidas de ella, o mejor, generadas desde la necesidad de congelar permanentemente un momento efímero, como apunta Serge Tisseron,

“el deseo de fotografiar un lugar o una situación es más intenso cuanto más intensa haya sido la sensación de haber vivido el encuentro con dicho lugar o con dicha situación como algo demasiado rápido (...) esta es la motivación principal de los turistas que se afanan en fotografiar monumentos que se supone han visto (...) confían en que más tarde, gracias a sus fotografías, podrán recuperar las sensaciones sentidas fugazmente y tomarse por fin el tiempo para asimilarlas”⁶⁵.

La aparición de estas fotografías no significa la desaparición del retrato posado familiar, todo lo contrario, los fotógrafos aficionados, bajo la influencia de los géneros tradicionales de la pintura, fueron copiando y construyendo las nuevas formas de representación que han llegado hasta el presente en donde las familias han copiado las poses, gestos y disposiciones de la pintura. El álbum de la familia es una invención relativamente reciente. A principios de siglo

⁶⁵ Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000), pág. 29

XIX son muy habituales en muchos hogares los cuadernos de recortes (*scrapbooks*) en las que se recogían collages de poemas, flores secas, ilustraciones, tickets o servilletas.



Ilustración 14: *Dos mujeres en traje de baño*, circa 1900, Reuben R. Sallows.

Como apunta Andrés Hispano, a este tipo de “composiciones caóticas, pero estéticamente estudiadas, pertenecen también las

llamadas *mesas revueltas*, expresión que resume todo tipo de disposiciones gráficas y hasta caligráficas en las que, en un aparente desorden de fragmentos, se compone algo interesante”⁶⁶. Para Hispano, esta prácticas “nos hablan de un momento en el que se empezó a digerir la saturación de imágenes propia de la cultura de masas, en el que había un tiempo libre que llenar con aficiones y en el que eso llamado la familia empezó a reflejarse en objetos y actividades nuevas, muchas de ellas, además, ajustadas a un mobiliario y diseño del hogar cambiante”⁶⁷.

Los primeros álbumes fotográficos datan de las décadas 30 y 40 del siglo XIX y eran cuadernos de trabajo en los que los descubridores de la fotografía guardaban celosamente todos sus éxitos y fracasos. Estos álbumes contenían en ocasiones imágenes de familiares,

⁶⁶ Andrés Hispano, “Perder el álbum”, en *La Vanguardia*, 31-8-2011, suplemento Culturas, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110831/54208730510/perder-el-album.html> (Consultado el 25/6/19)

⁶⁷ *Ibid.*

pero su naturaleza no era familiar, sino científica⁶⁸. Cabe citar en este sentido las primeras publicaciones de fotografía, precursores directos del álbum, como *The Pencil of Nature* de Henri Fox Talbot o las primeras tiradas fotográficas en serie por parte del taller Imprimerie Photographique de Loos-les-Lille, fundado en 1851 por Blanquart-Evrard⁶⁹. Estas primeras tiradas fotográficas tuvieron gran aceptación, cifrándose en tiradas de 100.000 pruebas, reuniéndose estas fotografías en álbumes que así mismo tuvieron gran aceptación⁷⁰.

Según apunta Jean Sagne en 1860, Emile Marceline, periodista y columnista del *Journal Amusant*, escribe un artículo sobre la aparición de “álbumes” para las *carte de visite*, llamando a estos álbumes “los nuevos museos familiares”⁷¹. La moda y la producción masiva de *carte de visite* por un lado, y la oferta de *carte de visite* de famosos a precios populares, hizo que su consumo se propagara con una gran facilidad y rapidez, surgiendo la figura del coleccionista entusiasta que pronto tuvo la necesidad de un sistema de archivo y almacenamiento, de preservación y presentación, para las *carte de visite*. Según John Falconer y Louise Hide⁷², entre 1861 y 1867 se estima que cada año se hacían más de 300 millones⁷³ de *carte de visite*. En estos libros de fotografías se exhibía normalmente una sola fotografía en cada página, que eran intercambiables y removibles. Según el filósofo y semiólogo colombiano Armando Silva, los verdaderos orígenes del álbum de familia son las hojas sueltas pensadas para colocar sobre ellas fotografías sueltas. Para Silva, hablar de los orígenes del álbum de familia tal y como lo conocemos hoy en día significa necesariamente remontarse a la “publicación del álbum de los Mayall con tarjetas de visita”⁷⁴ por parte de la familia real inglesa. John Jabez Edwin Mayall fue el primer fotógrafo en realizar una *carte de visite* a la reina Victoria de Inglaterra en mayo de 1860. En mayo de ese mismo año se comercializó un pequeño álbum con 14 pequeños retratos de la Reina Victoria, el Príncipe Alberto y sus hijos, teniendo un rotundo éxito y vendiéndose cientos de miles de estos pequeños álbumes⁷⁵.

⁶⁸ Martha Langford, *Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History*, http://www.mccord-museum.qc.ca/notman_doc/pdf/EN/ENG-ALBUMS-final.pdf (Consultado el 25/6/19)

⁶⁹ Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 1999), pág.120

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ Jean Sagne en Michel Frizot *A New History of Photography*, (Colonia: Könemann, 1998), pág. 120

⁷² John Falconer y Louise Hide, *Points of View, Capturing the 19th Century in Photographs* (Londres: The British Library, 2009), pág. 97

⁷³ Según Beaumont Newhall, la cantidad de huevos necesaria para producir tal cantidad de papel a la albúmina era tan grande que la “*Compañía de Albuminización de Dresde*, que era la mayor del mundo, consumía sesenta mil huevos por día”, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, The Museum of Modern Art, New York, 1937, pág. 60

⁷⁴ Armando Silva, *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*, (Santa Fé de Bogotá: Ed. Norma, 1998)

⁷⁵ John Hannavy, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (Nueva York: Routledge, 2008)



Ilustración 15: Reina Victoria y Príncipe Alberto, 1860, John Jabez Edwin Mayall.

Una semana después de la muerte del príncipe Alberto, marido de la Reina Victoria de Inglaterra, se vendieron 70.000 retratos suyos⁷⁶;

alrededor de 1.000 fotografías eran vendidas diariamente del mayor Robert Anderson, héroe de Fort Sumter en Estados Unidos⁷⁷; en 1867 Wayne D. Downey vendió más de 300.000 copias de una fotografía de la princesa Alexandra de Gales con su hija Luisa a la espalda⁷⁸; Disderi llegó a vender 2.400 fotografías al día⁷⁹.

Estas cantidades de fotografías vendidas y consumidas resultan realmente sorprendentes, y según M^a de los Santos García Felguera ponen en cuestión la idea del siglo XX como el siglo de la imagen⁸⁰. Resulta complicado realizar una analogía o comparación entre estas cifras y las cifras actuales del consumo de fotografías (además de exceder el objetivo de esta tesis),

⁷⁶ Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1937), pág. 65

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ María de los Santos García Felguera, "Expansión y profesionalización", en coord. Marie-Loup Sougez *Historia general de la fotografía* (Madrid: Cátedra, 2007), Pág. 83

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Ibíd.*, Pág. 82

tanto por cuestiones sociales, tecnologías, culturales o económicas, pero es incuestionable el impacto de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX a través de las *carte de visite*. Cifras como 300.000 copias vendidas de la misma fotografía, o la venta de 2.400 fotografías al día ponen de manifiesto la importancia de la imagen en ese momento de la historia, y como apunta García Felguera, cuestionan que el siglo XX haya sido el siglo de la imagen.

Los primeros álbumes se fabrican industrialmente en torno a 1860, en 1880 la *Illustrierte Buchbinder-Zeitung*, revista Ilustrada de los encuadernadores alemanes del siglo XIX, afirma en un artículo que,

“cuando en 1860 aparecieron los primeros libros de fotografías en forma de los conocidos álbumes, encuadernados en doce partes mediante charnelas de cuero, con dos imágenes en cada parte, nadie pensó que de estos primeros prototipos saldría un artículo conocido en todo el mundo y que ha dado beneficios de millones”⁸¹.

Estos álbumes fueron diseñados como libros encuadernados, con páginas divididas en espacios que podían guardar la imagen fotográfica con seguridad y que también permitían cambiar y adecuar la manera de organizar las imágenes según la colección crecía. Uno de los principales inconvenientes con los que contaban estos primeros álbumes era su poca durabilidad, desprendiéndose frecuentemente las tapas del interior del libro. Según cuenta Ellen Maas, “el interior (del álbum) se *colgaba* al final de la tapa, o sea, que se pegaba simplemente a la guarda. Esta particularidad explica el rápido desgaste de los clásicos álbumes de fotos”⁸². Los álbumes, no obstante, ya venían siendo usados por coleccionistas de autógrafos, y pronto se adaptaron a su uso con fotografías, entrando en todos los hogares de clase media de la época. La rápida incorporación de los álbumes fotográficos a la vida diaria, así como su creciente demanda, hicieron que los álbumes evolucionaran pronto de formato, y pasaran de ser libros sobrios encuadernados en cuero a objetos decorativos, con dorados, incrustaciones de materiales semi-preciosos u objetos tridimensionales. En el New York Times del 2 de junio de 1861 aparece un artículo en el cual se dice que “ninguna mesa del salón de ninguna casa se puede considerar amueblada sin que contenga su *álbum fotográfico*...”⁸³. No obstante, estos álbumes del siglo XIX seguían estando reservados para aquellas familias cuyos miembros tenían tanto el tiempo como el dinero necesarios para comprar, seleccionar, intercambiar, guardar y mostrar las fotografías, así como para comprar álbumes y producirlos.

⁸¹ Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977), pág. 9

⁸² *Ibid.*

⁸³ <http://www.nytimes.com/1861/06/02/news/new-publications.html> (No drawing-room table of the day can be considered furnished without its 'Photographic Album'). (Consultado el 25/6/19)

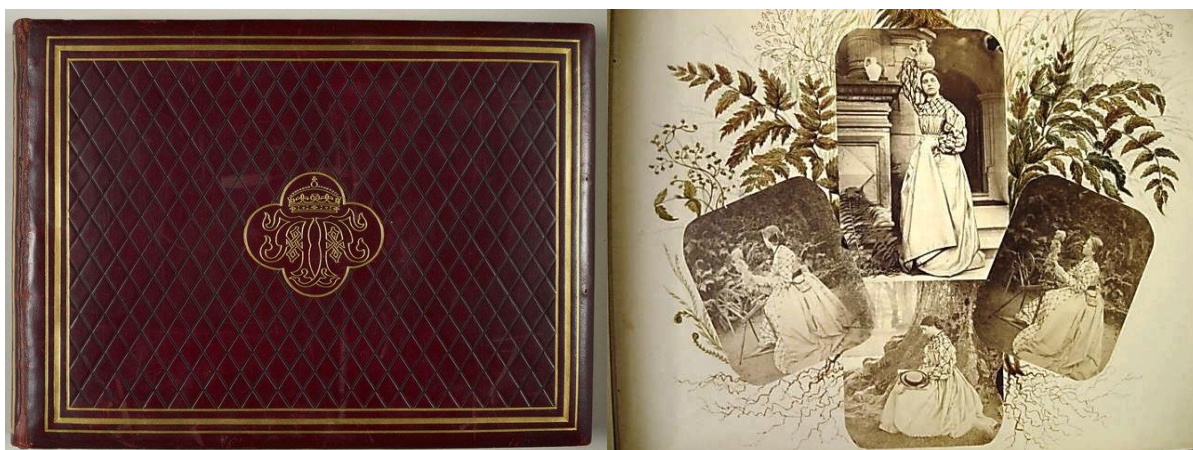


Ilustración 16: Álbum de la Princesa Alexandra de Dinamarca, Princesa de Gales, 1866-1869.

Sin embargo, el álbum comercial no fue del gusto de todos. Hubo muchos coleccionistas que siguieron usando los cuadernos y libros poco elaborados estéticamente que venían usando para otros fines. Estas primeras personas que utilizaron el “álbum” como soporte de archivo, preservación y presentación de las imágenes familiares a mitad del siglo XIX probablemente tenían más un carácter de *coleccionista* que de *guardián* de la memoria o historia familiar. La tradición de la época de coleccionar autógrafos hizo que ese proceso de coleccionar se adueñara de los primeros tiempos del proceso de crear el álbum de familia en ese tiempo. En estos cuadernos los coleccionistas “recortaban fotografías combinándolos con bocetos, cartas, poesías, flores prensadas, recortes de periódicos o cualquier otro material impreso”⁸⁴. El diseño del álbum fotográfico evolucionó para mantenerse al día con la evolución de la tecnología, así fue como la tecnología (el avance tecnológico que supuso la aparición de las *carte de visite*) hizo aparecer el álbum de fotografías. En un primer momento, los estudios fotográficos comenzaron a hacer fotografías de cada vez mayor tamaño. Las “tarjetas de gabinete” o “tarjetas álbum” (15,9 x 10,8 cm) se introdujeron a finales de la década de 1860, y compitieron con las *carte de visite* en popularidad. Posteriormente se introdujeron en el mercado álbumes comerciales con ranuras en los lados para ambos tamaños de fotografía, y como las propias “tarjetas de gabinete” ganaron en popularidad, también lo hicieron los álbumes exclusivamente para estas tarjetas. Los estudios fotográficos que estaban produciendo fotografías de paisajes y vistas de ciudades, también crearon álbumes específicos para estas imágenes.

⁸⁴ Martha Langford, *Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History*, http://www.mccord-museum.qc.ca/notman_doc/pdf/EN/ENG-ALBUMS-final.pdf (cutting up photographs and combining them with sketches, engravings, letters, poetry, pressed flowers, newspaper clippings, and other printed material) (Consultado el 25/6/17)

La *carte de visite* generó dos tipos distintos de contenidos de estos álbumes, o de *cartomanía*. Por un lado estaba el contenido familiar y afectivo, en donde se intercambiaban, recopilaban y guardaban imágenes de los diferentes miembros de una familia, y sus amigos, allegados y conocidos, generando una especie de genealogía familiar en el álbum. Por otro lado estaban las fotografías coleccionables, en 1860 el *Photographisches Archiv* de París informaba que

“se hacen tirajes de miles de ejemplares de los retratos de los notables de la política, el arte y la literatura, de los famosos del clero, de las magistraturas, el ejército, el teatro e incluso del demi-monde, que luego se comercializan. En la actualidad, ésta es una rama importante de la industria parisina. No hay Salón donde no encontremos un álbum con estas pequeñas imágenes”⁸⁵.

Poco a poco cada estudio de fotografía se va especializando en un grupo determinada de personajes, como apunta Ellen Maas, “los príncipes y hombres de Estado son cosa de Disdéri y Mayer & Pierson; los artistas e intelectuales, de Nadar; los obispos, periodistas y famosos de escena, de Pierre Petit”⁸⁶. Incluso el Museo de Louvre se planteó en 1855 empezar a vender reproducciones en fotografías de sus esculturas, empezando a “fotografiar sistemáticamente su colección de esculturas con vistas a un catálogo/inventario y a la venta”⁸⁷. En esta especialización y afán coleccionista de la *cartomanía*, quizás fueron los ingleses los que más lejos llegaron. Según se cita en el libro de Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920*, los títulos nuevos más importantes de álbumes ilustrados del año 1884 en Londres fueron⁸⁸:

Album of the Thames (Paisajes del Támesis)

Rosebud Album (Capullos de Rosa)

Album des Roses (Rosas de origen francés cultivadas en Inglaterra)

Porcelain Pottery and Portraits (Motivos cerámicos para coleccionistas principiantes de porcelana)

Bric a Brac (Diseños del reino de los materiales nobles)

Flower and Field (Del cuaderno de apuntes de un pintor)

Flower and Feather (Flores y plantas extranjeras)

Butterfly Album (Mariposas británicas y su entorno)

British Army Album (Decoraciones de la vida del soldado)

Album of Celebrities (Famosos)

⁸⁵ Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977), pág. 178

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ *Ibíd.*, pág.180

⁸⁸ *Ibíd.*, pág.35

Poets Album (Versos e ilustraciones adecuadas)
Fern Album (Helecho)
Cupid Album (Bellos dibujos del reino del amor)
Nautical Album (Para la gente que viaje por el mar)
Lingua Floris Album (El lenguaje de las flores)
Our Island Home Album (Bonitos rincones campestres y marítimos)
Field and Forest Wild Flower Album (Flores de campo y bosque)
Empress Album (Album de la emperatriz)
Album of the Elements (Los elementos)
British Army and Navy Album (Motivos del ejército y la armada)
Palette Album (Paletas como base de lindos adornos)
Presentation and Lace (Regalo y encaje)

De esta, cuando menos extravagante y pintoresca, lista se puede deducir la intensidad y dimensión de la *cartomanía* en esta época, lo extendido de este afán coleccionista y la importante industria que supuso en numerosas ciudades. Pero el uso que más interesa para esta tesis es el familiar, el álbum como contenedor de recuerdos, momentos, memorias y familiares. En el artículo del *New York Times* del 2 de junio de 1861 citado anteriormente se puede leer que el álbum “es al mismo tiempo una forma de culto al héroe y un libro ilustrado de genealogía. Cumple con el deber de una hagiología viva y sustituirá a la primera hoja de la Biblia de la familia”⁸⁹. El autor del artículo predijo correctamente que el álbum sustituiría a la primera hoja de la Biblia familiar como elemento de archivo de la historia familiar. Tradicionalmente, la primera hoja de la Biblia de la familia era el lugar en donde los estadounidenses registran los nacimientos, matrimonios y defunciones de la familia, y más tarde sería sustituido por el álbum de fotos. De este modo, muchos de los álbumes fotográficos también fueron diseñados para imitar biblias victorianas con cubiertas de cuero, ribetes dorados y un broche de metal, promocionando el álbum como una posesión personal y lujosa.

En el semanario fotográfico alemán *Das Photographische Wocheblatt* en 1878 se escribe acerca del contenido del álbum y su estructura, “en el álbum de familiar las fotos se ordenan por la importancia de las personas y no por el valor intrínseco de las imágenes, podemos encontrar los contrastes más increíbles uno al lado del otro: fotos de los estudios artísticos

⁸⁹ <http://www.nytimes.com/1861/06/02/news/new-publications.html> (It is at once a mild form of hero-worship and an illustrated book of genealogy. It does duty for a living hagiology, and it will supersede the first leaf of the family Bible). (Consultado el 25/6/19)

más renombrados junto a las tomas de fotografías de pueblos o feria”⁹⁰. Lo importante en un álbum de familia entonces, y lo sigue siendo ahora, no es ni la técnica ni el formato ni calidad de las imágenes, es las personas que son retratadas, su importancia y significación dentro de la familia y el hecho que se quiere preservar.



Ilustración 17: Álbum de la Princesa Alexandra de Dinamarca, Princesa de Gales, 1866-1869

Para Maas los álbumes eran objetos para presumir, “mostrando a terceros lo que había hecho la familia: el hijo

en el regimiento, la hija en el pensionado o bien casada, lo emigrantes en la nueva casa o delante del propio negocio ataviados con sus mejores trajes”⁹¹. Esta es la clave del álbum, quien ha sido fotografiado, porqué y para qué, y no como ha sido fotografiado. Pero no solo las personas son lo importante de un álbum, sino también lo que significan o han significado esas personas en un determinado momento para una determinada persona. El contexto (cultural, histórico, económico, personal...) es una parte fundamental de la producción de significado en cualquier imagen fotográfica, pero aún lo es más en el caso de las fotografías familiares, en donde el significado final de cada imagen depende fundamentalmente de la relación de la persona que mira la fotografía con la fotografía, la persona, escena o momento retratados. La fotografía, como signo, está incompleta, insuficiente de significado, y siempre a la espera de ser completada. En este sentido Philippe Dubois escribió sobre lo que él llama la *pragmática* de la fotografía diciendo que “las fotografías, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto [lo que muestra] y con su situación de enunciación [con el que la mira]”⁹². El contexto, lo exterior a ellas, y su relación con el espectador es lo que completará ese significado de la imagen siempre fragmentado. Además, todas estas circunstancias y contextos son fácilmente volátiles, basta que cambie algo en ellas (una

⁹⁰ Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977), pág. 139

⁹¹ *Ibíd.*, pág.144

⁹² Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1986), pág. 50

separación matrimonial, una muerte, una infidelidad...) para que el significado de la imagen de un giro inesperado.

En el anteriormente citado artículo del *New York Times*, se comenta la utilidad de los álbumes de fotografías y las *carte de visite* de familiares, diciendo que son

“especialmente pertinentes para el tiempo presente, cuando cada uno tiene amigos que van a la guerra, de cuyo regreso no están exactamente seguros. En la "llamada de despedida", se puede dejar *carte de visite*, esta se guardará cuidadosamente en el "álbum fotográfico", y luego el soldado, aunque físicamente ausente, estará presente fotográficamente hasta que sus rasgos desaparezcan del papel”⁹³

No cabe duda que para tratarse del año 1861 es toda una declaración de intenciones sobre la naturaleza de la fotografía, y su capacidad (o no) de registrar la realidad eternamente. Es inevitable leyendo este artículo pensar inmediatamente en la *Cámara Lúcida* de Roland Barthes⁹⁴. En un ejercicio (quizás un tanto atrevido) de simplificación y reducción máxima del libro de Barthes, uno podría temerariamente afirmar que todo el libro prácticamente gira en torno a la idea de *aunque físicamente ausente, estará presente fotográficamente hasta que sus rasgos desaparezcan del papel*. El *esto ha sido* de Barthes, la continua reflexión en torno a la fotografía de su madre en el invernadero, el papel del referente, la dicotomía entre el *allí* y *aquí* de la fotografía, el *entonces* y el *ahora*, no son otra cosa que variaciones en torno a ese *estará presente fotográficamente* que claramente se erige como el noema de la fotografía del que Barthes hablaría 120 años después. En un artículo sobre fotografía del semanario alemán *Illustrierte Welt*, publicado en 1865 se habla de cómo la fotografía estaba cambiando la manera de relacionarse con el mundo, y particularmente con la memoria familiar, de las personas. En dicho artículo se menciona el ejemplo de una familia de emigrantes que lleva consigo al nuevo mundo fotografías de los familiares que se quedan, y de cómo gracias a esas fotografías esos familiares estarán siempre con ellos aunque estén lejos físicamente, de cómo los hijos de esos emigrantes conocen a los diferentes miembros de su familia gracias a las fotografías, y de cómo los recuerdos de esos familiares están fabricados por las fotografías. En el texto se dice que “la pequeñas imágenes fotográficas unen aquellos separados por el océano, y así ha aportado este nuevo arte de la fotografía nuevas circunstancias a las gentes

⁹³ <http://www.nytimes.com/1861/06/02/news/new-publications.html>, (especially pertinent to the present time, when everyone has friends going to the war, about whose return they are not exactly certain. At the "farewell call," the *carte de visite* can be left; this will be stowed away carefully in the "Photographic Album," and then the soldier, though physically absent will be photographically present until his lineaments fade from paper). (Consultado el 25/6/19)

⁹⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989)

del siglo XIX”⁹⁵. No cabe duda de estas circunstancias, la capacidad, no solo de recordar al familiar lejano, sino de conocer al desconocido, de generar una nueva forma de relacionarse en el tiempo y en el espacio. Con la popularización de las *carte de visite* se abre también la posibilidad de viajar de una manera fidedigna y precisa en el tiempo y en el espacio, ya es posible recordar con detalle al familiar desaparecido, no olvidar su rostro, “estar” con ese ser querido aunque miles de kilómetros los separen. Estas fotografías se convierten en el bastón de apoyo de la memoria, son unos dispositivos que funcionan como bálsamo frente a las constantes lagunas de la memoria.

En este sentido, Ellen Maas cita un interesante y curioso artículo en *Die Haushaltung* en 1864, titulado *La fotografía como medio pedagógico*, en donde se dice que,

“Está en la naturaleza de las personas que los padres deseen ser recordados por sus hijos y nietos, y que éstos no olviden jamás sus consejos y enseñanzas, siguiéndolas fielmente, y sean felices. Para legarles su imagen a sus descendientes se dejen retratar...Hoy en día, tras la invención del procedimiento de fijar químicamente la imagen reflejada en el espejo y de reproducirla de nuevo muy barato, se le ha posibilitado al burgués pobre y al campesino legar la imagen de sus rasgos y de su persona, de manera que recuerden igualmente sus virtudes”⁹⁶.

El autor del artículo no solo otorga a la fotografía la capacidad de generar y preservar la memoria del aspecto físico de la persona retratada, sino que además la fotografía es capaz de representar las virtudes del retratado. La fotografía pues no solo es capaz de representar lo visible, sino además lo invisible, el alma del retratado. Pero no es la fotografía en sí misma la que consigue hacerlo, sino contexto familiar del espectador (de los hijos y nietos) que es el que acaba la fotografía, el que le otorga su significado final. Para Dubois “la foto afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el «eso ha sido» de Barthes), pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice «esto quiere decir tal cosa». El referente es representado por la foto como una realidad empírica, pero «blanca»: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen”⁹⁷.

⁹⁵ Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977), pág. 151

⁹⁶ *Ibíd.*, pág.146

⁹⁷ Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1986), pág. 50



Ilustración 18: Retrato de familia, fotógrafo desconocido, circa 1900

La fotografía de una persona que ha existido está vacía de contenido en sí misma, solo puede ser plenamente completada por los, en este caso, hijos o nietos del fotografiado que *forman parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen*, influidos por sus circunstancias personales y el contexto sociocultural que rodea el antes y después de la fotografía. Como apunta Jean-Paul Sartre, “la fotografía no forma más que un objeto difuso, y las personas que aparecen en él están bien constituidas como personas, pero sólo por su parecido a seres humanos, sin ninguna intención en particular”⁹⁸. La naturaleza del referente queda aquí diluida, reducida a un simple chasis en espera de ser completado. Las fotografías del álbum, al mismo tiempo que ejercen su autoridad y son incontestables en cuanto a su capacidad de representación de las memorias familiares, están al mismo tiempo abiertas a la interpretación, encarnando pensamientos en imágenes.

El artículo en *Die Haushaltung* continúa,

⁹⁸ Jean Paul Sartre, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación* (Buenos Aires: Editorial Losada, 2005), pág. 26

¿Cómo lograr, sin embargo, de la mejor manera posible la importante tarea de recordarles a los niños y nietos las enseñanzas y advertencias de los mayores a través de una imagen? Por razones psicológicas las fotos que mejor y más eficazmente sirven a este propósito son aquellas en las que el hijo y la hija se ven a sí mismos junto al padre y a la madre formando un grupo familiar.

Si además se realizan estas fotos con motivo de acontecimientos familiares importantes, mostrarán en imágenes la historia de la familia. A la muerte de los padres, ejercerán sobre los más pequeños el efecto de un mudo sermón, presentándoles vívidamente ante el alma las enseñanzas y recomendaciones impartidas por ellos en tiempos pasados”⁹⁹.

El autor del artículo apela al papel del referente en el funcionamiento de la imagen como dispositivo de reconocimiento. El referente es en este caso inevitablemente una imagen del pasado en la que los niños y nietos a los que alude el texto se reconocen desde el distanciamiento espacial y temporal intrínseco de la fotografía, que según Philippe Dubois “sólo permite ver en su lugar una ausencia existencial”¹⁰⁰. La ausencia, estos *efectos de ausencia*, como Dubois los llama, es lo que hace que esos *niños y nietos* rememoren las enseñanzas y advertencias de sus antepasados, y no la presencia de los mismos en las fotografías. Al mismo tiempo es en la necesidad de reconocerse y de pertenecer a ese *grupo familiar* en donde recae la capacidad de la fotografía de que años después resuenen en la memoria de esos *niños y nietos* las enseñanzas y advertencias recibidas años atrás.

Para Sagne, en los *nuevos museos familiares*, los distintos miembros de la familia eran clasificados y ordenados en una nueva forma de mirar a la familia, “en un momento en el que el desarrollo económico parecía poner en peligro la estructura de la sociedad y la estructura tradicional de la familia, el álbum de fotografías fue visto como un método para asegurar la cohesión familiar, un objeto simbólico que salvaguardada apegos emocionales y relaciones sociales”¹⁰¹. El álbum de familia pronto se convierte en el centro de muchas de las actividades sociales y de ocio en el contexto familiar. Como apunta Sagne, Emile Zola, en su novela *La Jauría* (1872), ya describe el papel del álbum en la cotidianeidad de la familia por aquel entonces, “cuando llovía o cuando estaban aburridos, el álbum se convertía en el centro de la conversación. Entonces pasaban horas discutiendo sobre el pelo de Écrevisse, la doble papada de la señora Meinhold, los ojos de Lauwerens, la barbilla de Blanche Muller, la nariz

⁹⁹ Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977), pág. 146

¹⁰⁰ Philippe Dubois, *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1986), pág. 85

¹⁰¹ Jean Sagne en Michel Frizot, *The New History of Photography*, (Colonia: Könemann, 1998), pág.120

un poco ganchuda de la condesa o la boquita de Sylbia, famosa por sus labios carnosos”¹⁰², pasando horas y horas debatiendo y criticando a las personas, y sus apariencias, que aparecían en el álbum. Para Martha Langford. “el álbum de familia es una ventana a la vida familiar inaugurado por la persona que realiza y produce el álbum, ya sea la madre, el padre, la tía o el hermano. Aunque la identidad de esa persona autora y compiladora del álbum de familia se revele o se oculte en el propio álbum, siempre somos conscientes de la presencia vital de esa persona compiladora de las memoria familiares”¹⁰³. Acorde a Langford, el álbum cumple con tres funciones básicas: la contemplación, la comparación y el sentido de conexión con las personas o escenas representadas, los álbumes familiares fueron (siguen siendo) el espacio íntimo para preservar la genealogía, memoria, ritos, tradiciones y celebraciones del núcleo familiar. Consecuentemente, la aparición de procesos fotográficos accesibles para un público mucho más numeroso, con el consabido aumento en el número de fotografías realizadas, trajo la necesidad de tener elementos y dispositivos que facilitaran el almacenaje, cuidado, edición, preservación y exposición de estas fotografías domésticas. Ya no se trataba solo de hacer las fotografías, además había que enseñarlas y compartirlas con amigos y familiares. Desde bautizos hasta la muerte, la fotografía contenida en el álbum familiar es el depósito documental de la vida, atesorando recuerdos cruciales de nuestra existencia. Desde sus inicios, el álbum se convierte en un miembro más de la familia, desde familias de aristocráticos hasta las familias obreras cuentan con su propio archivo familiar en forma de álbum, tenga este la forma que tenga. La experiencia de tocar y mirar un álbum es única, y más singular será cuanto más tiempo tenga el álbum y/o cuanta más relación se tenga con las personas protagonistas del álbum. En cualquier caso, un álbum de fotografías familiares es algo único, un objeto que puede copiar pero no se poder reemplazar. “Cuando sostienes un álbum de fotos, sientes que estás en posesión de algo único, íntimo y destinado a ser guardado durante mucho tiempo. Al pasar las páginas y mirar las imágenes, se absorbe la experiencia del creador, invocando su imaginación y provocando recuerdos personales propios”¹⁰⁴. Mirar álbumes de familia redobla el impulso narrativo de que las fotografías naturalmente poseen, haciéndonos partícipes de historias que, estando muy alejadas de nuestras historias personales, están muy cerca de nosotros como seres humanos.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Martha Langford, *Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History*, http://www.mccord-museum.qc.ca/notman_doc/pdf/EN/ENG-ALBUMS-final.pdf (A family album is window on family life opened by the compiler, whether the mother, the father, the aunt, or the brother. Whether the identity of that person is revealed or hidden in the folds of family life, we are conscious of the compiler’s vital presence) (Consultado el 25/6/19)

¹⁰⁴ Verna Posever Curtis, “Page by Page: The Album as Object”, en *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography* (Nueva York: Aperture Foundation, 2011), pág.7 (When you hold a photo album, you sense that you are in possession of something unique, intimate, and meant to be saved for a long time. As you turn the pages and look at the images, you imbibe the maker's experience, invoking your imagination and prompting personal memories.)



Ilustración 19: Retrato de familia, fotógrafo desconocido, circa 1940. Colección Pedro Vicente

2.2 Kodak y el álbum de familia

A finales de la década de los 80 del siglo XIX, aparece el siguiente descubrimiento clave que proporciona la tecnología para que se produzca una segunda revolución de la fotografía como práctica y mercancía de masas, la invención del rollo de película de George Eastman. En 1888 Kodak introdujo su primera cámara, que el consumidor compraba cargada con un rollo de película, tomaba fotografías, y posteriormente enviaba la cámara completa a los talleres de Kodak para que la película fuera procesada y sustituida por una nueva en la propia cámara. Esta cámara no solo fue revolucionaria en incluir el rollo de película ya cargado en la cámara, además era portátil y muy manejable y su coste era tan económico que permitía que incluso campesinos y obreros pudieran acceder a estas cámaras. Con el famoso eslogan *usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto* Kodak hizo de un proceso muy engorroso y complicado técnicamente algo muy fácil de usar y accesible para cualquier persona. Este proceso eliminaba el aspecto elitista de fotografía, abriendo el potencial democrático para que cualquier persona pudiera tomar sus propias fotografías. El mayor avance que trajo esta cámara fue la sustitución de las frágiles placas de cristal por una película recubierta con una emulsión química que permitía la fijación de las imágenes. Este avance técnico liberó a los fotógrafos de la necesidad de acarrear placas de cristal y permitió que las cámaras se hicieran mucho más compactas.

El complejo, y desagradable, proceso de revelar los negativos e imprimir las fotografías fue convenientemente situado en una fábrica de producción masiva, en la que trabajaban fundamentalmente mujeres. Kodak consigue al mismo tiempo “domesticar e industrializar la fotografía al mismo tiempo”¹⁰⁵. La cámara no tenía visor, pero tenía un objetivo gran angular diseñado para maximizar la posibilidad de que el tema a fotografiar fuera incluido en la fotografía. Con una distancia focal fija, una sola abertura y una velocidad de obturación única, la cámara fue diseñada para realizar fotografías con una profundidad de campo razonable y una velocidad de obturación lo suficientemente rápida para minimizar el movimiento y asegurar una suficiente exposición en el negativo a plena luz del día. Estas características técnicas en el diseño aseguraban que el fotógrafo fuera separado totalmente de los aspectos técnicos del complejo proceso fotográfico, maximizando la cantidad de

¹⁰⁵ Patricia Holland, “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” en ed. Liz Wells *Photography a Critical Introduction* (Oxon: Routledge, 2015), pág. 159

fotografías técnicamente perfectas. No obstante, las imágenes obtenidas con la cámara Kodak eran de bastante menos calidad que las realizadas con placas de cristal. Este hecho hizo que estas primeras fotografías Kodak fueran recibidas con burlas tanto por los profesionales como por los aficionados serios, quienes trabajaban con unos criterios técnicos preestablecidos, primando siempre la fidelidad y calidad de la imagen frente a la estética. Como apunta Kamal Munir¹⁰⁶, cuando Kodak introdujo el carrete este no pasó inmediatamente a convertirse en un éxito comercial. Según Munir, pese a lo que recogen la mayoría de los relatos históricos sobre el principio de la fotografía, al principio, incluida la propia Kodak, consideró un fracaso la tecnología del carrete, cuestionándose incluso si era necesario su comercialización. Esta mala acogida inicial se debió fundamentalmente a la poca calidad de las imágenes obtenidas por este proceso, inconveniente que no pudo verse compensado por la ventaja que ofrecía la movilidad que aportaba el carrete, “ya que la calidad de las imágenes era un factor crucial tanto para los profesionales como para los aficionados serios, que representaban la gran mayoría de los clientes del mercado de las cámaras de fotos”¹⁰⁷.



Ilustración 20: Primera cámara Kodak, 1888

Esta cámara de Kodak fue diseñada especialmente para que su uso fuera lo más simple posible, de modo que

ningún conocimiento fotográfico era necesario para realizar una fotografía, siendo este quizás el principal aporte de Kodak: la separación del acto de *tomar* la fotografía de los otros procesos asociados a revelar la fotografía, disociando la figura del fotógrafo de la del técnico, ahora no había que ser un experto o fotógrafo profesional, cualquier persona era capaz de

¹⁰⁶ Kamal Munir, “El nacimiento del momento Kodak”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 33

¹⁰⁷ *Ibíd.*

hacer una fotografía sin importar su clase social o habilidades y conocimientos técnicos. Como el propio Eastman apuntaba,

“el principio del sistema Kodak es la separación del trabajo para que cualquier persona pueda hacer al hacer una fotografía, del trabajo que solo un experto puede hacer. ... Proporcionamos a cualquier persona, hombre, mujer o niño, que tenga la inteligencia suficiente para coger una caja y presionar un botón, con un instrumento que elimina por completo de la práctica de la fotografía la necesidad de instalaciones excepcionales o, de hecho, cualquier especial conocimiento fotográfico. Se puede emplear sin estudio preliminar, sin cuarto oscuro y sin productos químicos”¹⁰⁸.

Hay otra consecuencia que se deriva directamente de esta popularización de la fotografía, causada por la simplificación de los procesos fotográficos, Don Slater sugiere que esta drástica simplificación impuso despojar a los nuevos usuarios de la fotografía las destrezas que hubieran necesitado para poder comprender de una manera efectiva como la fotografía crea significados mediante la manipulación y la representación puesto que al “separar al fotógrafo del conocimiento del proceso fotográfico, no tenemos la sensación de la fotografía como un proceso de manipulación, como una forma de acción”¹⁰⁹. El proceso de la realización de las fotografías se convierte en transparente, literalmente se fotografía lo que aparece a través de la mirilla, dejando atrás cualquier intención de interpretación o manipulación. En este sentido, Georges Eastman imaginaba a los fotógrafos más como consumidores que como fotógrafos, personas a las que se podría persuadir más fácilmente para tomar fotografías que para aprender el proceso fotográfico. La primera cámara de Kodak salió a la venta en junio de 1888, una pequeña caja con un rollo de papel con capacidad para 100 fotografías circulares de unos 6 cm de diámetro. La cámara se vendía con una libreta donde se debía apuntar cada exposición al carecer la cámara de contador de exposiciones. La cámara Kodak tenía un precio de 25 dólares¹¹⁰, y el revelado costaba 10 dólares. En ese momento el salario medio semanal de un trabajador en Estados Unidos era de unos 5 dólares, siendo esta primera cámara solo accesible para clase pudientes. Un año después aparece un modelo mejorado de cámara, la Kodak n° 2, que introducía el primer celuloide flexible fotográfico transparente¹¹¹, sustituyendo al rollo de papel, y que produce imágenes de un tamaño mayor (90mm). De esta cámara se hicieron diferentes versiones de tamaño, una versión incluso llegó a relazar fotografías de 21.6 x 16.5 cm. En septiembre de 1898 se habían vendido en Estados Unidos alrededor de 5000 cámaras, y Kodak estaba revelando

¹⁰⁸ Brian Coe, *The Birth of Photography* (Nueva York: Taplinger Publishing, 1977), pág.53. (The principle of the Kodak system is the separation of the work that any person whomsoever can do in making a photograph, from the work that only an expert can do. ... We furnish anybody, man, woman or child, who has sufficient intelligence to point a box straight and press a button, with an instrument which altogether removes from the practice of photography the necessity for exceptional facilities or, in fact, any special knowledge of the art. It can be employed without preliminary study, without a darkroom and without chemicals)

¹⁰⁹ Don Slater, “Consuming Kodak” en *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, Patricia Holland y Jo Spence eds. (Londres: Virago Press, 2000), pág. 54 (being separated from a knowledge of process, we have no sense of photography as manipulation, as a form of action)

¹¹⁰ Hoy en día equivaldría a unos 700 dólares.

¹¹¹ Poco tiempo después, gracias a esta película flexible, Thomas Edison realizó la primera cámara de cine y proyector.

entre 6 y 7 mil negativos diariamente. Otros fabricantes de cámaras empezaron a adaptar sus modelos para que estos pudieran usar el sistema Kodak, al mismo tiempo que otras compañías ofrecían servicios de revelado e impresión de los rollos Kodak¹¹².



Ilustración 21: Cámara Kodak Nº2

En realidad Kodak empezó a diseñar y fabricar cámaras simplemente para vender y procesar más carretes, su principal objetivo fue siempre generar compradores compulsivos de película fotográfica para incrementar su negocio y beneficios. Según Slater, “en 1896 Eastman traducía las ventas de cámaras al número de películas que pasarían a través de la compañía, se estimaba que cada cámara sería devuelta a Rochester para su procesamiento y recarga unas veinte veces”¹¹³. Para Slater, las menciones públicas y efectivas por parte de Kodak sobre fotógrafo y la fotografía derivan de este imperativo¹¹⁴.

A partir de este año Kodak lanza¹¹⁵ numerosos modelos de cámara, el número 3, 4, 5, cámaras plegables, de bolsillo o panorámicas, cámaras que pueden ser cargadas con película

¹¹² Brian Coe, “The Rollfilm Revolution”, en *The Kodak Museum. The Story of Popular Photography*, Colin Ford ed. (Londres: Century Hutchinson y National Museum of Photography and Film and Television, 1989), pág.62

¹¹³ Don Slater, “Consuming Kodak” en *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, Patricia Holland y Jo Spence eds. (Londres: Virago Press, 2000), pág. 55 (in 1896, Eastman was already translating camera sales into the number of films that would pass through them-he reckoned each Kodak would be sent back to Rochester twenty times for processing and reloading).

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ Prácticamente cada año Kodak lanzaba nuevos modelos de cámaras. Esta práctica sin duda recuerda a Apple, que también lanza cada año modelos nuevos de sus teléfonos y tabletas. Este paralelismo en esta

a plena luz de día puesto que la película que utilizan va protegida, o la cámara más popular de la época, la Vest Pocket lanzada en 1912, una cámara de fuelle plegable a la que también se denominó popularmente la cámara de los soldados, y de la que se vendieron casi dos millones de ejemplares entre 1912 y 1926. De esta cámara se hizo una versión posterior, *Autographic*, que permitía escribir directamente en el negativo un pequeño texto con un lápiz especial que incorporaba. Pero la cámara Kodak que realmente democratizó la práctica de la fotografía, permitió que cualquier trabajador pudiera adquirir una fue la Brownie. Creada por Frank Brownell, fue comercializada en febrero de 1900, y se trataba de una simple caja, mucho más barata que todas sus predecesoras y cuyo precio era de un dólar¹¹⁶ (por dos dólares se podía comprar la cámara, el revelado e impresión de las fotografías), y que en un principio fue orientada para ser usada por niños y mujeres. La cámara Brownie se convirtió en un hit de ventas sin precedentes en la historia¹¹⁷, se vendieron 100.000 cámaras en el primer año de su lanzamiento y varios millones a lo largo de la historia. Esta cámara, realmente permitió democratizar la fotografía entre toda la clase media, documentando la vida doméstica de principios de siglo. A la Brownie original le sucedieron diferentes modelos de Brownies como la Beau, nº2, Six-20, Flash Brownie, Hawkeye Flas, Starflash o Starmatic. En total, se comercializaron más de 100 modelos de Brownie a lo largo de su historia¹¹⁸, junto con una gama de accesorios, desde álbumes hasta kits de procesado casero que ayudaron a transmitir la idea de que la fotografía era para todos¹¹⁹. La Brownie se convirtió en la primera cámara para muchas personas, incluso Ansell Adams o Cartier-Bresson dieron sus primeros pasos en la fotografía con esta cámara¹²⁰. Kodak lanzó en 1897 un concurso internacional de fotografía amateur al que se presentaron más de 25.000 fotografías, estando en el jurado de este premio el fotógrafo pictorialista Henry Peach Robinson¹²¹. Kodak, y la práctica democratizada de la fotografía, también tuvieron sus críticas y detractores. En 1897 la revista *Anthony's Photographic Bulletin*, publicada por uno de los competidores de George Eastman, incluye en

política comercial sin duda tiene su explicación en un hecho importante a nivel de marketing, ambas compañías han basado sus estrategias comerciales en la creación al consumidor de una necesidad nueva, y no solo de un objeto, sino de una práctica que el consumidor no sabía que necesitaba, Kodak “creó” la necesidad en la población de fotografías, algo que muy pocas personas habían hecho antes. En este sentido, véase el artículo de Kamal Munir sobre la importancia de Kodak en los estudios de mercado actuales: Kamal Munir, “El nacimiento del momento Kodak”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013)

¹¹⁶ Hoy en día equivaldría a unos 30 dólares

¹¹⁷ Se estima que en 1905 en casi un tercio de los hogares estadounidenses había una cámara Brownie.

¹¹⁸ *The List And Descriptions Of Kodak Brownie Cameras*; <http://www.brownie-camera.com/list.shtml>

(Consultado el 25/6/19)

¹¹⁹ Gustavson Todd, *500 Cameras. 170 Years of Photographic Innovation* (Nueva York: Sterling Publishing Co., 1911)

¹²⁰ Óscar Colorado, *Retrato y fotografía*; <http://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>

(Consultado el 25/6/19)

¹²¹ Brian Coe y Paul Gates, *The Snapshot Photograph. The Rise of Popular Photography 1888-1939* (Londres: Ash & Grant, 1977), pág.20

sus páginas el eslogan “usted golpee el chisme y nosotros terminaremos el desastre”¹²², en clara referencia al famoso eslogan de Kodak, *usted aprieta el botón, nosotros haremos el resto*. Pero las críticas no se refirieron solamente a los productos de Kodak, sino a la propia práctica popular y extendida de la fotografía entre los aficionados amateur.



Ilustración 22: Cámara Kodak Brownie

El cómico y compositor Corney Grain satirizaba en sus espectáculos esta nueva *manía* de fotografiarlo todo diciendo que la cámara fotográfica era “un instrumento de tortura que se encuentra en cada casa de campo. Cuando menos lo esperas, escuchas el terrible clic que está volviendo loco al mundo... Estés donde estés, tierra o mar, escuchas ese horrible clic del fotógrafo aficionado, ¡clic, clic, clic!”¹²³. Resulta sorprendente la actualidad de estas palabras, hoy en día con redes sociales como Instagram se está viviendo una situación muy parecida con esa obsesión contemporánea por fotografiarlo todo de nuestra vida diaria de forma constante y repetitiva, y la mayoría de las veces sin sentido. Ya no solo fotografiamos los cumpleaños, las vacaciones o las reuniones familiares, ahora vale cualquier cosa, es más, lo que está moda y más se fotografía y se comparte en redes sociales son

¹²² Brian Coe, “The Rollfilm Revolution”, en *The Kodak Museum. The Story of Popular Photography*, ed. Colin Ford (Londres: Century Hutchinson y National Museum of Photography and Film and Television, 1989), pág.64 (You jab the jigger and we'll finish the mess / You Press the Button, We Do the Rest)

¹²³ Brian Coe y Paul Gates, *The Snapshot Photograph. The Rise of Popular Photography 1888-1939* (Londres: Ash & Grant, 1977), pág.18 (An instrument of torture found in every country house. When you least expect it, you hear the dreadful click which is driving the world mad... Wherever you be, on land or sea, you hear that awful click of the amateur photographer, Click, Click, Click!)

momentos ordinarios de nuestras vidas. Con las nuevas cámaras y la popularización de la fotografía llegaron nuevas amenazas, se reporta en el Weekly Times and Echo en 1893,

“Varios jóvenes decentes, he oído, están formando una Asociación de Vigilancia con el propósito de destrozar las cámaras de los granujas que van a la costa a tomar fotos de las mujeres que salen del mar con la peculiar vestimenta de la bañista británica. Deseo a la nueva sociedad garrotes robustos y mucho éxito, y me pregunto cuánto tiempo pasará antes de que las autoridades costeras tomen medidas para que el baño sea decente, seguro y agradable como lo es en el continente”¹²⁴.

La cámara fotográfica de Kodak prescinde del trípode, con velocidades de obturación que estaban en torno a 1/25 de segundo, cualquier persona podía realizar fotografías de la vida cotidiana, era posible hacer fotografías en cualquier lado en cualquier momento, y a cualquiera, sustituyendo las complicadas poses que se necesitaban con anterioridad, con modelos quietos por prolongados periodos de tiempo que quedaban poco naturales.



Ilustración 23: *Children paddling in the sea*, circa 1890. Colección Science Museum, Londres.

¹²⁴ Brian Coe y Paul Gates, *The Snapshot Photograph. The Rise of Popular Photography 1888-1939* (Londres: Ash & Grant, 1977), pág.18 (Several decent Young man, I hear, are forming a Vigilance Association for the purpose of trashing the cads with cameras who go about at seaside places taking snapshots at ladies emerging from the Deep in the mournful garments peculiar to the British female bather. I wish the new society stout cudgels and much success, and wonder how long it will be before seaside authorities generally take steps to render bathing for both sexes decent, safe, and pleasant as it is on the Continent.)

Y por supuesto, también era posible la realización de fotografías de las bañistas cuando salían del agua. Kodak cambió las dinámicas del poder de la fotografía y generó problemas que no se habían dado hasta entonces. ¿Qué ocurría si un aficionado tomaba una fotografía de alguien sin pedir permiso? Hasta ese momento las fotografías de personas que se habían hecho eran en el estudio del fotógrafo profesional, y obviamente el retratado no solo tenía que dar su consentimiento sino colaborar mucho con el fotógrafo dado los tiempos largos de exposición, y por lo tanto dando su pleno consentimiento para aparecer en la fotografía. Pero con cámaras portátiles que no necesitaban de trípode la cosa variaba mucho. Cuidado con la Kodak, advertía el periódico *Hartford Courant*, alertando a sus lectores del peligro de ser “cazado” por una cámara en alguna actitud o circunstancia comprometedora¹²⁵. En 1890 dos abogados, Samuel Warren y Louis Brandeis escribieron reflexionaron sobre estos acontecimientos con cierta preocupación en la revista de derecho, *Harvard Law Review*, en el artículo titulado *The Right to Privacy*, argumentaron que la tecnología estaba creando un nuevo perjuicio, "las fotografías instantáneas y las empresas periodísticas han invadido los recintos sagrados de la vida privada y doméstica"¹²⁶, argumentando que "los últimos avances en el arte fotográfico han permitido tomar fotografías subrepticamente"¹²⁷. Propusieron cuatro nuevos agravios que ayudaran a las personas en la lucha por su privacidad.

El éxito real de Georges Eastman no fue tanto económico, sino social. La fotografía hasta entonces, practicada fundamentalmente por profesionales, posibilitó que el aficionado tuviera la posibilidad de conocer mundos lejanos y exóticos, y de familiarizarse con personajes famosos y celebridades. Sin embargo, la aparición de las cámaras Kodak dio la oportunidad a todo el mundo de documentar sus vidas de una forma que nunca antes se había podido hacer. Como apunta Brian Coe, “por primera vez, el álbum de instantáneas proporcionó al hombre de la calle un registro permanente de su familia y sus actividades. ... Por primera vez en la historia existe un registro visual auténtico de la apariencia y las actividades del hombre común realizadas sin interpretación o sesgo [literario]”¹²⁸. Kodak marcó el comienzo de la industrialización de la fotografía, pero también la aparición de un nuevo tipo de fotógrafo y de un nuevo tipo y formato de fotografía. Las imágenes que se realizan ya no son las vistas estandarizadas, pensadas y preparadas de la fotografía anterior, ahora llegan las imágenes

¹²⁵ *Ibíd.* pág.68

¹²⁶ Louis Brandeis y Samuel Warren, *Harvard Law Review*, Vol. 4, No. 5 (Dic. 15, 1890), pág. 194 (Instantaneous photographs and newspaper enterprise have invaded the sacred precincts of private and domestic life)

¹²⁷ *Ibíd.* (the latest advances in photographic art have rendered it possible to take pictures surreptitiously)

¹²⁸ Brian Coe, *The Birth of Photography* (Nueva York: Taplinger Publishing, 1977), pág.58 (For the first time the snapshot album provided the man on the street with a permanent record of his family and its activities. ... For the first time in history there exists an authentic visual record of the appearance and activities of the common man made without [literary] interpretation or bias.)

realizadas al momento, improvisadas, la fotografía instantánea, los *snapshot*¹²⁹. Este término fue introducido por Kodak para referirse a una imagen que era realizada de forma rápida y espontánea, y que no tenía intenciones artísticas o periodísticas. El término es introducido con motivo del lanzamiento de la cámara Brownie, alentando a las familias a usar la Brownie para capturar momentos especiales y tomar fotos sin preocuparse por producir imágenes perfectas.



Ilustración 24: Poster publicitario de Kodak, circa 1925. Colección C.E. Turner, Science Museum, Londres.

La publicidad de Kodak instó a los consumidores a "celebrar los momentos de su vida" y encontrar un "momento de Kodak". La gran mayoría de estas

fotografías eran de momentos alegres y divertidos, y muchas de las fotos tomadas con una actitud desenfadada y humorística, como si se trataran de librar del encorsetamiento de la tradicional fotografía de estudio. El acto fotográfico se convirtió en algo mucho más libre y espontáneo, debido en parte también a la cantidad de fotografías incluidas en cada carga, 100 fotografías daban para mucho y se podía experimentar con poses, encuadres e ideas. De

¹²⁹ *Snapshot* se podría traducir como fotografía instantánea, o una fotografía hecha de forma rápida y casual. La etimología del término *snapshot* tiene su origen en la expresión utilizada por cazadores en Inglaterra para referirse a la acción de apuntar y disparar de forma rápida a un animal en movimiento de forma espontánea y sin mucha confianza en acertar con el disparo, significando más bien que un *snapshot* es un disparo perdido y sin posibilidad de éxito. Kodak se encargó de popularizarlo en el mundo fotográfico. Como curiosidad, hoy en día *snapshot* se ha convertido en un término muy utilizado entre en el mundo de la informática, siendo una copia instantánea de volumen, una función de algunos sistemas que realizan copias de seguridad de ficheros almacenándolos tal y como fueron capturados en el pasado

hecho, muchas fotografías de la época eran fotografías preparadas previamente, escenas que se organizaban para ser fotografiadas. La idea de que un acontecimiento podía ser fotografiado cambió el comportamiento de la gente, los aficionados preparaban sus eventos familiares, bodas, etc., para que lucieran bien en las fotografías. No se trataba solo de cambiar la actitud hacia la fotografía, pero hacia el evento en sí mismo, modificándolo y mejorándolo para la fotografía. De alguna forma la relajación a la hora de hacer fotografías que trajo la fotografía instantánea se dio la vuelta y se complejizó, preparando muchas familias las escenas en las que la fotografías se iban a tomar. El *snapshot* produjo una nueva forma de mirar, de fotografiar y de representar la realidad, que sin lugar a dudas ha llegado hasta nuestros días.

La publicidad de Kodak idealizó la familia convencional, sus costumbres y ritos, cambió la forma de viajar, de relacionarnos con la memoria y transformó el significado de la fotografía amateur y doméstica. Para Kamal Munir, Kodak empleó “cuatro estrategias discursivas encaminadas a conferir significados específicos al diseño de las cámaras de carrete y al tipo de fotos que permitían hacer”¹³⁰. Estas estrategias fueron introducir la nueva tecnología en las prácticas institucionalizadas preexistentes, generar nuevas instituciones en la fotografía, modificar las existentes y generar nuevos roles. La primera estrategia analizada por Munir convierte la fotografía en un eje estructural de las vacaciones familiares. Hasta la aparición del carrete, hacer fotografías en viajes resultaba problemático y engorroso técnicamente, había que saber leer, hacer recetas químicas, emulsionar papeles, revelar y positivar. Como apunta Munir, “en las primeras campañas publicitarias de Kodak, los anuncios de las cámaras de carrete aludían al *espíritu de aventura* y animaban a la gente a volver de sus vacaciones con imágenes de lugares y pueblos exóticos”¹³¹. Un eslogan de la propia Kodak de principios del siglo XX decía, *unas vacaciones sin Kodak son unas vacaciones perdidas*. Kodak genera la necesidad de fotografiar lo visitado, lo vivido, poniendo en la tesitura de que si no se había fotografiado, no existía ni se había estado, haciéndolo existir y haber estado precisamente mediante el propio acto fotográfico. Una de las estrategias de Kodak para generar esa necesidad de fotografiar fue la *construcción* de lo exótico y lo pintoresco para que al aficionado no le faltaran temas que fotografiar. Kodak se encarga de fabricar, literalmente, atracciones o momentos Kodak exclusivamente para que puedan ser fotografiados. En 1937, el vicepresidente de Kodak en Hawaii, Fritz Herman, crea el *Kodak Hula Show*, un espectáculo donde los turistas podían ver (para fotografiar) a nativos contratados por Kodak representar el milenar y tradicional ritual de las danzas *hula* en la población de Waikiki.

¹³⁰ Kamal Munir, “El nacimiento del momento Kodak”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 34

¹³¹ *Ibíd.*

Herman creó un momento Kodak destinado fundamentalmente a promocionar la toma de fotografías por parte de los turistas visitando las islas. El *Kodak Hula Show* se representó durante 65 años y para muchos turistas era el único contacto con este milenar ritual¹³².



Ilustración 25 *Kodak Hula Show*, autor desconocido, 1983. Colección University of Hawaii Library

Con un propósito similar nacieron los Kodak Picture Spots, carteles instalados en paisajes que resaltaban vistas pintorescas y que promovían motivos concretos para ser fotografiados. Kodak instaló en 1922 la primera señal que incluía la leyenda *Picture Ahead, Kodak as you go*, utilizando el nombre de la marca como verbo, estrategia de marketing y comunicación que utilizó frecuentemente utilizando la palabra *Kodak* como sinónimo y sustituto de fotografía, y que incitaba de manera imperativa a realizar una fotografía donde indicaba la señal. Kodak empezó a instalar estas señales por las carreteras de todo Estados Unidos en la década de 1920, en diferentes ferias mundiales desde los años 50 a los 80 del siglo XX, y también por diferentes parques Disney hasta la bancarrota de Kodak en 2012¹³³. Estos carteles alentaron las visitas turísticas a determinados espacios y paisajes para fomentar la

¹³² <http://www.hawaiihistory.org/index.cfm?fuseaction=ig.page&PageID=493> (Consultado el 1/9/2019)

¹³³ En 2013, tras la desaparición de Kodak, los carteles de los parques Disney en EEUU fueron rebautizados como *Nikon Picture Spot*, pasando a ser Nikon el sponsor de estos carteles. En este cambio de carteles *Picture Spot* no se cambiaron ni siquiera las fotografías que aparecían bajo estos carteles a modo de referencia del tipo de fotografía que había que hacer. Véase ilustración 27.

toma de fotografías y consumo de productos fotográficos¹³⁴. Kodak consiguió que se instalaran más de cinco mil señales en las carreteras norteamericanas que anunciaban “vistas para fotografiar”, llamando la atención del público sobre qué motivos y escenas debían fotografiar. Incluso algunos de estos carteles iban más allá, en algunos de ellos situados en los parques temáticos de Disney de Estados Unidos aparecía la siguiente leyenda: “Esta localización está recomendada por fotógrafos profesionales para ayudarte a contar la historia de tu visita en imágenes”¹³⁵. La escasa cultura fotográfica y de la imagen de los fotógrafos aficionados de la época hacía que fueran necesarios estos consejos, estas señales de Kodak ayudaron a promover y unificar la práctica fotográfica amateur, educando al fotógrafo principiante en donde, cuando y como debía tomar las fotografías para que estas se convirtieran en el recuerdo de su viaje y de la memoria de su familia. Kodak consiguió incluir su tecnología, su cámara, en la propia idea de vacaciones o viaje, hasta nuestros días, cualquiera que piense en vacaciones piensa automáticamente en fotografías, convirtiendo la cámara no solo en parte de la propia experiencia, sino en la experiencia misma. Kodak consigue convertir la fotografía en un elemento fundamental de una de las instituciones sociales más importantes, las vacaciones, sin fotografías no hay vacaciones. Había (hay) que fotografiar algo para que existiera, como apunta Holland en relación a los Kodak Picture Spots de las carreteras norteamericanas, “un lugar no es un paisaje hasta que lo hemos fotografiado”¹³⁶.



Ilustración 26: Anuncio de Kodak *Picture Ahead, Kodak as you go!*, circa 1921, William Shewell. Colección George Eastman Museum, Rochester.

¹³⁴ Leslie Brown, *The Kodak Picture Spot Sign: American Photographic Viewing and Twentieth-Century Corporate Visual Culture*, tesis doctoral, pág. 114 <https://open.bu.edu/handle/2144/34914> (Consultado el 15/10/2019)

¹³⁵ *Ibíd.* Pág. 256 (This location recommended by top photographers to help you tell the story of your visit in pictures)

¹³⁶ Patricia Holland, “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” en *Photography a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (Oxon: Routledge, 2015), pág. 166



Ilustración 27: *Picture Spot*, Los Angeles, Raymond Depardon, 1982



Ilustración 28: Cartel Kodak Picture Spot en Disney World, Orlando, Florida



Ilustración 29: Señales Kodak y Nikon *Picture Spot* en Disney World, Orlando, Florida

Otra de las estrategias comerciales de Kodak apuntadas por Kamal Munir fue la creación de nuevos roles asociados a la práctica fotográfica amateur. Kodak convirtió la “fotografía en una actividad más social que individual”¹³⁷ enfocando la fotografía hacia el mercado doméstico y familiar, alejado del profesional y aficionado avanzado quienes rechazaron frontalmente la popularización de la fotografía y la aparición de los nuevos aficionados, llamados despectivamente en algunos círculos *aprieta botones*. Kodak dirigió gran parte de su marketing fundamentalmente hacia un segmento nuevo, el de las mujeres. “La compañía intervino para alterar las barreras de género existentes en el mundo de la fotografía, hasta entonces vedado para las mujeres, de modo que tomar fotos se convirtió en una actividad femenina legítima e incluso *necesaria*”¹³⁸, apunta Munir.

¹³⁷ Kamal Munir, “El nacimiento del momento Kodak”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 35

¹³⁸ *Ibíd.*, pág. 36



Ilustración 30: Anuncio de la cámara Folding Pocket Kodak con la Kodak Girl, Alf Cooke Ltd., Leed & London y Eastman Kodak Company, 1913

La simplificación del proceso de toma y revelado de las fotografías, junto con la intensa campaña de promoción realizada por Kodak consiguió que la fotografía estuviera de moda entre las mujeres. En 1889 apareció la chica Kodak en muchos anuncios de la marca, representando una mujer joven, elegante, moderna, audaz e independiente que vestía normalmente un vestido de rayas azules y blancas, y que pronto se convirtió en imagen de Kodak¹³⁹. La campaña estaba tan orientada hacia las mujeres que incluso Kodak llegó a sacar cámaras enfocadas para el mercado femenino como la *Vanity Kodak* en 1928 fabricada en diferentes colores como azul, verde o rojo; la *Kodak Ensemble* introducida en 1929 que venía con un bolso para transportarla que además incluía un pintalabios, espejo y maquillaje, y que se vendía en colores como rosa, beige o verde¹⁴⁰.

¹³⁹ Nancy West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000), pág. 67

¹⁴⁰ Brian Coe, *Kodak Cameras, the First Hundred Years*, (Hove: Hove Foto Books, 1988), pág.167



Ilustración 31: Variedades de color en las cámaras Vanity Kodak



Ilustración 32: Cámara Kodak Ensemble

A principios de siglo XX Kodak centró todas sus campañas en fomentar la preservación de las memorias domésticas y familiares, la importancia del hogar y el fin de la Primera Guerra Mundial impulsaron la necesidad de las fotografías para construir la unidad familiar de los hogares norteamericanos¹⁴¹. Kodak estaba “rentabilizando el fortalecimiento de los discursos pro familia que cobraron fuerza al regresar los soldados del frente y reunirse con sus

¹⁴¹ Nancy West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000), pág. 52

familiares tras años de separación”¹⁴². Cuando en 1914 estalla la Primera Guerra Mundial existió un boom de venta de cámaras fotográficas, muchas familias compraban cámaras para retratar a los soldados antes de partir hacia el frente para tener un retrato suyo en el caso que no volvieran.



Ilustración 33: Anuncio cámara Vest Pocket Kodak, circa 1917

Pero también los propios soldados compraban cámaras para llevarlas consigo al campo de batalla, aun cuando la posesión de cámaras fotográficas estando activos en el servicio era algo no solo prohibido, sino en muchos casos castigado con la pena de muerte¹⁴³. Las campañas de Kodak identificaron y designaron a las mujeres como madres y amas de casa, haciéndolas responsables de la cohesión emocional y de la protección de los valores del hogar familiar. La publicidad de Kodak cambia en la década de 1910 otorgando un nuevo rol a las mujeres, las convierte en los custodios del álbum de la familia como parte de su rol doméstico para cuidar de la casa y su contenido, mostrando de esta forma la importancia de este elemento en la educación e historia de la familia. Este nuevo tipo de fotografía doméstica incluía a los niños, la familia, las mascotas, las celebraciones y ritos familiares o las vacaciones, convirtiendo a la cámara en un necesario y obligatorio producto domestico utilizado para articular la modernización de la vida doméstica. Esta es la tercera estrategia utilizada por Kodak, la creación de nuevas instituciones en la fotografía, y entre ellas, el álbum de familia. Las fotografías del álbum de familia, no solo servían para confirmar la unidad familiar durante la

¹⁴² Kamal Munir, “El nacimiento del momento Kodak”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 37

¹⁴³ Brian Coe y Paul Gates, *The Snapshot Photograph, the rise of popular photography 1888-1939* (Londres: Ash and Grant, 1977), pág. 34

Primera Guerra Mundial, como apunta Munir, sino además, como “garantía frente a la falibilidad de la memoria individual”¹⁴⁴.

La forma de fotografiar, y su importancia, también evolucionaron gracias el empeño de las campañas de marketing de Kodak, formando esta su cuarta estrategia, modificar instituciones preexistentes en la fotografía. Kodak fomentó la idea de que fotografiar los momentos especiales, ya no valía fotografiar momentos ordinarios de la vida cotidiana como se había promovido en campañas anteriores. Ahora había que fotografiar los momentos extraordinarios, especiales, felices, que pronto Kodak pasó a denominar *momentos Kodak*. La compañía se dio cuenta de que las familias tomarían aún más fotos si se les recordara el poder de las fotografías para preservar los recuerdos. Nancy West apunta el eslogan de un anuncio de Kodak de la época, “la memoria tiene una forma muy agravante de almacenar detalles por los cuales no damos seis peniques torcidos, y de perder de vista para siempre las cosas que realmente queremos saber, especialmente las fechas”¹⁴⁵.

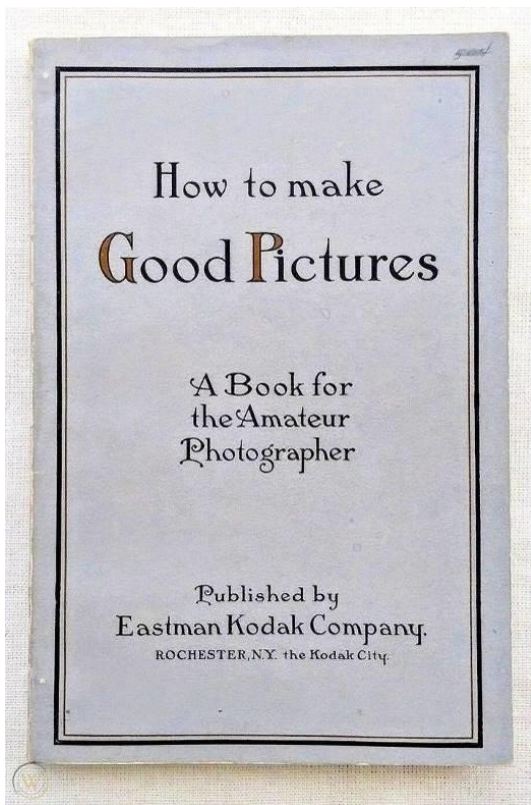


Ilustración 34: Manual *How to Make Good Pictures*

¹⁴⁴ Kamal Munir, “El nacimiento del momento Kodak”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 38

¹⁴⁵ Nancy West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000), pág. 166 (Memory has a most aggravating way of storing up details for which we do not give a crooked sixpence – and of dropping out of sight forever things that we really want to know – especially dates.)

En la edición de 1943 del libro *How to Make Good Pictures*, Kodak animaba a los padres a registrar los pasos de sus hijos a lo largo de su vida, produciendo "un diario de instantáneas íntimas que cubre todo el período, desde los días de la cuna hasta la que se conviertan en hombres o mujeres"¹⁴⁶. En esta segunda *democratización* de la fotografía, con su evolución técnica, vino de forma paralela un cambio en la forma de fotografiar. El aficionado se acostumbró a fotografiar, y sus familiares a ser fotografiados. Esto ayudó a deshacerse de la rigidez de los retratos hasta entonces, generando una nueva forma de fotografiar y ser fotografiado mucho más informal y casual, apareciendo un nuevo tipo de fotografía presente en los álbumes de fotografía familiar, la instantánea de grupos de personas realizando actividades sin ser conscientes de la presencia de la cámara, o al menos sin la necesidad de posar y mirar a la cámara. No obstante, según apunta Charles Williams¹⁴⁷, aunque desde un punto de vista de la técnica fotográfica cualquier situación puede ser fotografiada, hay ciertas limitaciones éticas, morales y sociales que hacen que no se suelen fotografiar las peleas, las discusiones, las enfermedades, el trabajo, el sexo o la muerte¹⁴⁸.

Aunque la muerte no es un tema fácil encontrar en los álbumes de familia contemporáneos, como es bien sabido sí que ha sido una práctica que ha gozado de cierta popularidad y extensión geográfica, especialmente en el contexto anglosajón y escandinavo. Fotografiar bebés y niños muertos fue una práctica cotidiana en la Inglaterra victoriana y en Estados Unidos entre 1840 y 1880. La muerte era una parte central de la vida cotidiana de la época, y fotografías conmemorativas de las personas muertas, o muriéndose, eran bastante habituales. Los niños fallecidos se vestían con sus mejores ropas y eran fotografiados en brazos de su madre, o en compañía de sus hermanos, y esas fotografías formaban parte del álbum de familia. El cambio de siglo trajo consigo una nueva actitud, fotografiar más la vida y su celebración, desapareciendo poco a poco la costumbre de fotografiar a los niños fallecidos. Kodak, en 1932, inició una nueva campaña de publicidad, *Death Campaign*¹⁴⁹, en la que se pretendía promover la fotografía de los seres queridos fallecidos, en un intento de cerrar el círculo de las exitosas campañas de marketing de la compañía. La campaña incluía fotografías con un patrón bastante llamativo e incluía textos como, *esta es la última vez que papá estuvo con nosotros* o *Acción de gracias 1930, la última vez que estuvimos todos juntos*.

¹⁴⁶ Eastman Kodak, *How to Make Good Pictures* (Rochester: Eastman Kodak Co, 1943), pág. 77 (an intimate snapshot diary covering the entire period from cradle days to full manhood or womanhood)

¹⁴⁷ Williams, Charles. *The Meaning of Family Photographs*. <http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> V (Consultado el 25/6/19)

¹⁴⁸ Véase Virginia De la Cruz Licher, *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía post mortem en España* (Madrid: Tempore Libros, 2013); Audrey Linkman, *Photography and Death* (London: Reaktion Books, 2011); Jay Ruby, *Secure the shadow. Death and Photography in America* (Cambridge, MIT press, 1995); *Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI*, Montse Morcate, <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Montse-Morcate.pdf> (Consultado el 1/9/2019)

¹⁴⁹ Nancy West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2000), pág. 201

Estos anuncios representan una visión muy “Kodak” y nostálgica de la muerte, recalcando la capacidad de registrar de la fotografía, de su papel de guardián de la memoria y la capacidad de la fotografía de evidenciar el *esto ha sido* desde la melancolía, y la relación de la fotografía con la mortalidad. Como apunta West,

“La *Death Campaign* violó la base misma en la que se había basado la publicidad de Kodak, de hecho, en la que se basa toda la publicidad. En esta campaña, Kodak reconoció por un breve momento que tomamos fotos para prevenir la muerte y la tristeza, y que cuando la muerte llega, las fotografías pueden tener un significado que supera y corta la nostalgia habitual”¹⁵⁰.

La campaña no se llegó a lanzar nunca, Kodak se dio cuenta que vender un tema doloroso podría ser más difícil que vender momentos felices. Para Kodak, una compañía profundamente involucrada en una visión idílica de la vida cotidiana usar estos anuncios hubiera sido perturbar demasiado su posición en la sociedad del momento. De esta forma, Kodak decidió excluir una parte cotidiana y universal de la vida de la familia, aquella que duele o no quiere recordarse o se tiene pudor de recordarse, fomentando Kodak la fotografía, y conservación, solamente aquellas fotos que muestran y recuerdan a una familia feliz, sin miserias ni problemas ni muertos.

Esto además homogeneizó los álbumes de familia, la variedad de contenido de los mismos es increíblemente estrecho¹⁵¹, todas nuestras fotografías familiares distan muy poco unas de las otras (a excepción de las persona en ellas retratadas), todas están tomadas en los mismos momentos de nuestras vidas, en parecidos lugares y por motivos similares. Esta circunstancia tiene como consecuencia que la gran mayoría de las fotografías familiares sean previsibles y tengan una apariencia predecible. Sabemos cómo será la fotografía del próximo cumpleaños de nuestro hijo y como la de la siguiente boda a la que asistamos. Apenas existen fotografías en el álbum de familia de madres haciendo la colada o trabajando en la oficina, no hay fotos de las crisis existenciales de los adolescentes de la familia, como tampoco las hay de niños enfermos en las carpetas de fotografías personales de los ordenadores domésticos de nuestras casas. Esta homogenización no solo existe en cuestión de qué, a quién y cuándo se representa sino además de cómo se representa. Es comúnmente aceptado que las fotografías de familia

¹⁵⁰ *Ibid.*, pág. 202 (The Death Campaign violated the very foundation on which Kodak advertising had been based, indeed, on which all advertising is based. In this campaign, Kodak acknowledged for one brief moment that we take photos to ward off death and sorrow, and that when death does strike, photos can have a meaningfulness that outweighs and cuts through the usual nostalgia.)

¹⁵¹ Davis Halle, *Inside Culture: Art and Class in the American Home* (Chicago: Chicago University Press, 1993), pág. 104

no son visualmente muy innovadoras, las poses de los miembros de la familia son predecibles, las composiciones son banales y la presencia de ojos rojos muy frecuente. Las fotografías del álbum de familia han sido frecuentemente cuestionadas por su banalidad, y por perpetuar una visión idílica de la familia, siempre desde el punto de vista del hombre blanco de clase media y mediana edad de una manera repetitiva y monótona. Existe un factor universalizado en los álbumes de familia, todos identificamos y reconocemos en los álbumes de los demás, según Sánchez Vigil, “las imágenes familiares son universales, cualquier persona identifica sus contenidos y los compara no solo con sus vivencias, sino con las fotografías de sus vivencias”¹⁵². Las mismas poses, los mismos momentos o las mismas actitudes son el contenido de un inventario de imágenes universal que todos poseemos, y que desde lo simbólico difieren muy poco unas de otras. Este parecido repetido una y otra vez en las fotografías familiares ha sido estudiado por otros teóricos como Richard Chalfen para quien todos los álbumes de familia tienen un apabullante sentido de similitud y redundancia¹⁵³; para Geoffrey Batchen estas fotografías son empalagosamente sentimentales en contenido y repetidamente poco creativas como imágenes¹⁵⁴ o Don Slater que apunta que las fotos de familia son generalmente reconocidas como un gran yermo trillado de auto representación banal¹⁵⁵. Así, por ejemplo, el retrato posado de los novios en la ceremonia nupcial es perfectamente identificable debido a su carácter estereotipado y recurrente. Cambian los rostros, pero la arquitectura de las liturgias se mantiene inalterable en el armazón del álbum familiar, como una secuencia de clichés férreamente codificada.



Ilustración 35: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 1970

¹⁵² Juan Miguel Sánchez Vigil, *El universo de la fotografía* (Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999), pág. 56

¹⁵³ Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green: Bowling Green University, 1987), pág.42

¹⁵⁴ Geoffrey Batchen, “Snapshots: art history and the ethnographic turn”, en *Photographies*, 1, Taylor & Francis, Londres, 2008, pág.123

¹⁵⁵ Don Slater, “Domestic Photography and Digital Culture” en *The Photographic Image in Digital Culture*, ed. Martin Lister (Londres: Routledge, 1995), pág. 134

En esta monotonía, como se afirmaba antes, se prima la representación de una familia feliz, sin miserias ni problemas, en donde solo los momentos más alegres tienen cabida en el álbum de familia, mostrando una imagen sesgada de la realidad. Esta imagen idealizada de la familia siempre feliz ha sido estudiada por diversos teóricos¹⁵⁶, entre ellos Patricia Holland, en *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography* apunta que las sonrisas compulsivas en las instantáneas de hoy en día insisten en el derecho exclusivo de la familia de proporcionar relaciones satisfactorias y duraderas, así como la tranquila dignidad de las primeras fotografías hacían hincapié en la formalidad de los lazos familiares¹⁵⁷. Existe una obsesión por representar una familia permanentemente feliz, perfecta, que se acoge a unos patrones de comportamiento planificados y predecibles, y que sirve de modelo de lo que debe de ser una familia. En *Un arte medio*, Pierre Bourdieu concluye que más de dos tercios de los aficionados a la fotografía que entrevistó tomaban sus fotografías casi exclusivamente en momentos predecibles, fundamentalmente en ceremonias, reuniones y vacaciones¹⁵⁸. En la década de los años 90 del siglo XX se realiza un estudio¹⁵⁹ con álbumes familiares de familias norteamericanas basados en una muestra aleatoria de hogares extraídos de cuatro vecindarios de la región de Nueva York, incluidos dos vecindarios de clase trabajadora / clase media baja y dos vecindarios de clase media / alta. Según el ensayo que analiza el estudio, las fotografías de la familia que existían en los hogares de los estadounidenses de clase media y trabajadora revelaban mucho sobre sus ideales y aspiraciones para su propia familia, así como las formas en las que su realidad a menudo no estaba a la altura de esos ideales. Según las conclusiones de este estudio el matrimonio heterosexual de la clase media con niños produce familias con una vida feliz, plena y satisfactoria, o al menos eso es lo que se deduce del estudio visual de dichos álbumes. El estudio ponía en relieve la inexistencia en esos álbumes de personas divorciadas, separadas, solas o tristes. Los álbumes estudiados contenían fundamentalmente fotografías de momentos de ocio, especialmente de vacaciones en el extranjero. En este mismo estudio se ponen otras conclusiones de manifiesto que refuerzan esta idea como por ejemplo el hecho de que casi la totalidad de fotografías encontradas en hogares pertenecen a miembros de la propia familia, existiendo muy pocas fotografías de

¹⁵⁶ Entre otros podemos citar a Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, (Bowling Green: Bowling Green University, 1987); O'Reilly Cronin, "Psychology and Photographic Theory" en *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, ed. Jon Prosser (Londres: Falmer Press, 1998); David Halle, *Inside Culture: Art and Class in the American Home* (Chicago: Chicago University Press, 1993); Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning, and Effect* (Nueva York: Oxford University Press, 1981); Marianne Hirsch, *The Familial Gaze* (Hanover: University Press of New England, 1999); Don Slater, "Consuming Kodak" en *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, eds. Patricia Holland y Jo Spence (Londres: Virago Press, 2000)

¹⁵⁷ Patricia Holland y Jo Spence, eds., *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, (Londres: Virago Press, 2000)

¹⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, , 2003)

¹⁵⁹ David Halle, "Displaying the Dream: The Visual Presentation of Family and Self in the Modern American Household," en *Journal of Comparative Family Studies* vol. 22, n2, pág. 217-229.

extraños o incluso amigos, apareciendo estos fundamentalmente en fotografías de bodas. Otra de las conclusiones del estudio manifiesta que el número de fotografías encontrado en los álbumes familiares es directamente proporcional a la existencia de hijos o nietos en esos núcleos familiares. Otra de las conclusiones de este estudio es la existencia de al menos un álbum familiar en casi la totalidad de hogares estudiados o la tendencia de las personas a mostrar fotografías familiares agrupadas y evitar enseñar imágenes de personas adultas solas.

Para Juan Miguel Sánchez Vigil, “los retratos de familia componen álbumes con lecturas históricas. En todas esas imágenes se recogen siempre hechos agradables de recordar: encuentros, celebraciones, premios, evitado plasmar el dolor, el sufrimiento o la miseria”¹⁶⁰. Las campañas de publicidad de Kodak purgaban la fotografía doméstica de cualquier rastro de dolor y muerte¹⁶¹, aunque como anteriormente se ha comentado, Kodak estuvo trabajando en la campaña *Death Campaign* que hubiera cambiado la forma de entender la fotografía doméstica sin lugar a dudas. Si esta campaña hubiera salido adelante nuestros álbumes de familia estarían llenos de fotografías de nuestros seres queridos muertos, de los funerales y entierros familiares. En este sentido, las campañas de marketing de Kodak supusieron una nueva forma de entender, no solo la familia y la sociedad contemporánea de la época, sino la forma en que vemos y comprendemos el mundo en nuestros días¹⁶². Kodak consiguió que la fotografía fuera absolutamente popular y extendida en todos los rincones del mundo; sus refinadas y estratégicas campañas publicitarias impusieron al consumidor la necesidad de preservar, fotografiar, ocasiones importantes como eventos familiares y vacaciones. Estos momentos fueron etiquetados como *momentos Kodak*, un concepto que se convirtió en parte de la vida cotidiana. Los momentos *Kodak* no solo servían para reafirmar y preservar la unidad familiar sino también como garantía y ayuda frente a la inexactitud de la memoria individual. Hacer fotografías no era un simple pasatiempo, “se había convertido en un instrumento fundamental para construir lo que Kodak llamaba *la versión doméstica de la historia*”¹⁶³. Las dos grandes guerras del siglo XX, cada una de las cuales supuso una tremenda agitación social, pusieron de manifiesto la importancia y el papel crucial de la familia en la reconstrucción de la sociedad y de la cohesión social, y por lo tanto la memoria y la representación de la familia fueron piezas fundamentales de la cohesión familiar y de la

¹⁶⁰ Juan Miguel Sánchez Vigil, *El universo de la fotografía* (Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999), pág. 56

¹⁶¹ Esta manera de entender la fotografía de familia como una forma idílica de representar la familia ideal también ha tenido sus críticas por generar una visión de la identidad de la familia clasista, machista y racista como por ejemplo en Pierre Bourdieu, *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, (Barcelona: Gustavo Gili, , 2003); Deborah Chambers, *Representing the Family* (Londres: Sage, 2001); Jo Spence, *Beyond the Family Album* (Londres: Virago, 1986)

¹⁶² Nancy West, *Kodak and the Lens of Nostalgia* (Virginia: University of Virginia Press, 2000), pág. 1

¹⁶³ Kamal Munir, “El nacimiento del momento Kodak”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 38

construcción de la identidad familiar. Las fotografías de familia pueden ser consideradas artefactos culturales y sociales porque documentan los acontecimientos que dan forma a la vida de las familias. En la mayoría de los casos, las fotografías del álbum de familia eran los únicos documentos autobiográficos que los diferentes miembros de la familia dejaban tras su muerte. La conservación de la memoria de la historia familiar es una parte fundamental de la vida familiar, y factor clave en la construcción y definición de la identidad familiar. Pero el impacto de los álbumes de fotografías la familia se extiende más allá de simplemente registrar la historia y preservar su memoria e identidad, es posible realizar una interpretación de las estructuras familiares y sus relaciones a través de fotografías de la familia.



Ilustración 36: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2018

2.3 El álbum de familia

La fotografía es una práctica que ha estado unida a la familia desde sus orígenes, pero especialmente, como se ha visto anteriormente, desde que Kodak revolucionó el mercado de la fotografía con sus constantes avances tecnológicos que cada vez hacían más accesible la práctica de la fotografía a todos los públicos. “Si las fotografías equivalen a retazos de vida privilegiados y se convierten en sus reliquias, el álbum desempeñará en los hogares una función totémica como garante simbólico de la cohesión de una estirpe”¹⁶⁴, apunta Joan Fontcuberta. Para el autor, el álbum servirá fundamentalmente para reforzar la identidad colectiva, adquiriendo una “función balsámica, ya que funcionará como refugio de la memoria al que acudimos para obtener estabilidad y sentimiento de arraigo, para afianzar nuestro pasado y para inscribirnos, en fin, en un presente en el que no nos sintamos huérfanos ni abandonados”¹⁶⁵. La familia siente, tiene, la necesidad de representarse a sí misma, de perpetuar en forma de imagen sus recuerdos, de los encuentros y celebraciones familiares que identifican y definen a la propia familia, según Michelle Perrot, la fotografía de familia “es una manera de materializar esos encuentros y de conservar su recuerdo”¹⁶⁶. Las fotografías se hacen y se conservan porque son una parte fundamental de la vida, de nuestra existencia, del recuerdo y de la memoria. Hacemos fotografías para recordar, pero también para conocer, confundiendo muchas veces si recordamos lo que vivimos o si por el contrario recordamos la fotografía de lo que vivimos. Durante la segunda mitad del siglo xx, la cámara se convierte en el instrumento primario de auto conocimiento y auto representación, es decir, el medio que se utiliza para perpetuar la memoria familiar y por el cual la historia familiar es contada. Para Sánchez Vigil, “mirar las viejas fotografías es recuperar el tiempo y el espacio, reagrupar la gentes dispersas, analizar situaciones nunca vividas que la imagen presenta como experiencias”¹⁶⁷. Aquellos primeros retratos formales de estudio son gradualmente sustituidos por otros cada vez más informales y casuales de nuestra vida cotidiana. Hemos pasado de hacer “la” foto de lo extraordinario a hacer miles de fotos de lo ordinario. A fuerza de fotografiar lo banal hemos convertido lo irrelevante en relevante, lo insignificante en

¹⁶⁴ Joan Fontcuberta, “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 152

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ Michelle Perrot, “La vida en Familia”, en *Historias de la vida privada, Vol. 4. De la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial* (Madrid: Taurus, 1989) pág. 195

¹⁶⁷ Juan Miguel Sánchez Vigil, *El universo de la fotografía* (Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999), pág. 57

significante, lo intrascendente en trascendente, legitimando esos momentos como dignos de ser recordados, acaso por un segundo. Algo común a todas nuestras fotografías de familia es que estas solo nos enseñan momentos felices, especiales, alegres, divertidos, mostrándonos exclusivamente lo mejor de nuestras vidas, pero ocultándonos al mismo tiempo nuestro dolor, miserias, tragedias o las tristezas de las que, obviamente, están llenas nuestras vidas.

“No hay nada tan raro como una familia sin secretos”¹⁶⁸, apunta Annette Kuhn, y es que, aunque los álbumes estén llenos de secretos familiares, estos estarán siempre invisibles para quien mira el álbum, al menos para aquellos ajenos a la familia o quienes conocen sus secretos. En todos los casos, y como se ha comentado previamente en esta tesis, la mayoría (si no todas) las imágenes de familia son siempre editadas y seleccionadas, quedan siempre descartadas las imágenes en las que los miembros de la familia no se sienten identificados en cómo han sido representados, no se gustan o son imágenes que muestran momentos que no se quieren recordar, ni lo feo, ni lo desagradable ni lo infeliz tiene cabida en el álbum de familia. Esta enfatización de mostrar solo lo feliz, la selección intencionada de la imagen idealizada de la familia tiene como origen el carácter público del álbum de familia. Aunque es realizado en la intimidad del hogar, y representa lo privado de la familia, el álbum es un elemento público, que se genera en lo privado pero que tiene su función tanto en la esfera familiar como en su exterior. El álbum, o las fotografías de familia como apunta Perrot, “además de representaciones, son también los instrumentos de una memoria”¹⁶⁹, no solo sirven para que la familia recuerde los momentos clave de su historia, al mismo tiempo es una representación de la familia hacia el exterior. En esta dimensión pública de la privacidad de la familia se busca enfatizar lo idílico de sus vidas, la felicidad permanente en la que vive la familia, la cohesión de la misma, su unidad, su relación con otras familias o las relaciones internas de sus miembros, como indica Pierre Bourdieu la fotografía de familia existe “por su función familiar, o mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, a la integración del grupo refirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de sus unidad”¹⁷⁰. En este sentido, el mantenimiento y reforzamiento de la unidad familiar es sin lugar a dudas un factor clave en esta práctica fotográfica, que la determina y condiciona.

¹⁶⁸ Annette Kuhn, “Otra mirada a Family Secrets”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 102

¹⁶⁹ Michelle Perrot, “La vida en Familia”, en *Historias de la vida privada, Vol. 4. De la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial* (Madrid: Taurus, 1989) pág. 195

¹⁷⁰ Pierre Bourdieu, *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), pág. 57

Las particulares prácticas de producción, circulación, consumo y exposición hacen de las fotografías de familia un tipo particular de imágenes, por lo tanto estas fotografías no pueden ser solo analizadas, pensadas o estudiadas exclusivamente desde el contenido visual. La relevancia de la materialidad de las fotografías, y en el caso de las familiares, la necesaria manipulación y acto de archivar para su existencia ha sido estudiada por numerosos autores entre los que destaca el trabajo de Elisabeth Edwards¹⁷¹, en especial *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* en donde los diferentes textos recogidos en el libro exploran la idea de que la materialidad de las imágenes es fundamental para su significado y uso, y que precisamente es su naturaleza de uso y materialidad lo que condiciona su significado final¹⁷². En otro de sus textos¹⁷³ Edwards identifica los tres aspectos que definen la materialidad de la fotografía, la primera es la forma visual, es decir, lo que muestra la imagen. En segundo lugar se encuentra la forma material, si la fotografía está impresa y en qué papel o en qué tipo de pantalla se visualiza o si está enmarcada, etc. La tercera es la forma de presentación, si está enmarcada o la vemos en una pantalla, y que tipo de pantalla y en qué contexto, si está impresa en una camiseta o si está sujeta a la nevera con imanes. Esta lista de características de la materialidad de las fotografías ratifica que estas no son solo imágenes abstractas sino que tienen un conjunto de características que determinan su significado, dependiendo, lógicamente, del uso que se haga de ellas. Para Edwards además, la importancia de las fotografías de familia pasa por otros dos aspectos, el del tacto y el de la cultura y tradición oral¹⁷⁴.

Tocar las fotografías, el álbum, según Edwards, es tan importante como verlas, el tacto funciona o modo de conexión entre la persona que está viendo el álbum y las personas fotografiadas, ya que “el tacto es, en muchas formas, el sentido más íntimo porque registra el cuerpo el mundo exterior”¹⁷⁵. El tacto funciona a modo de elemento confirmador de lo real de las fotografías, al menos de su materialidad. Edwards se apoya las teorías del filósofo y

¹⁷¹ *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images* (Londres: Routledge, 2004); editado junto a Janice Hart

¹⁷² En este sentido resulta relevante mencionar la tesis doctoral de Isabel García, *La fotografía privada como objeto y estrategias de apropiación por parte de artistas*, (Universidad de Vigo, 2010), en donde en una buena parte de la misma se analiza, explora y catalogan diferentes formatos físicos tanto de las fotografías como de las formas de mostrar y guardar las fotografías familiares, indagando tanto en el origen de nuestra relación con las imágenes como en las conexiones con lo sagrado, la memoria, el archivo o la muerte, desde el nacimiento de la fotografía hasta su desmaterialización con los medios digitales de la época actual.

¹⁷³ Elisabeth Edwards, “Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs” en *Visual Studies*, Vol. 17, Nº 1, 2002 pág. 67-75

¹⁷⁴ Elisabeth Edwards, “Photographs and the Sound of History”, en *Visual Anthropology Review* 21, 1 + 2 primavera / otoño 2005

¹⁷⁵ *Ibid.*, pág.40 (Touch is, in many ways, the most intimate of the senses, for it registers the body to the outside world.)

teólogo Walter Ong, para quien es el “tacto sobre la fotografía lo que media la presencia del antepasado, confirmando la visión, el tacto y la vista se unen para definir lo real”¹⁷⁶.

Las fotografías operan no solamente como historias visuales, sino que se han de realizar, de ejecutar. Según Edwards, “deberíamos considerar las fotografías no solo como historia visual sino como una forma de historia oral y, por extensión, la forma en que lo oral constituye una vocalización encarnada”¹⁷⁷. Lo oral y lo fotográfico generan nuevas relaciones de tal forma que lo hablado y lo visto dejan de ser modalidades separadas. La oralidad genera procesos por los que las fotografías cuentan historias dinámicas, cambiantes y entrelazadas entre ellas, “las fotografías y la voz son fundamentales para la existencia una de la otra, conectando, extendiendo e integrando formas de contar historias”¹⁷⁸. Para Edwards además, tacto y oralidad están inevitablemente relacionados ya que hay un “fuerte componente táctil y háptico en la expresión oral de las fotografías, ya que las personas deben estar en presencia unas de otras para comunicarse”¹⁷⁹. Para Edwards las fotografías de familia son un medio interactivo porque crean historias y hacen aparecer sentimientos que de otra forma no se hubieran generado si las fotografías no hubieran existido. La importancia de la objetualidad de las imágenes es un elemento constante en los estudios de Edwards, para ella las fotografías son objetos materiales y, por lo tanto, a la hora de interpretar las fotografías se han de tomar en consideración conceptos como la intención, producción, distribución e incluso la destrucción o subyugación de estas fotografías¹⁸⁰, y el efecto emocional de la materialidad de las fotografías¹⁸¹. Edwards define a las fotografías como “una forma de interlocutores”¹⁸², ya que estas literalmente desbloquean recuerdos y permiten que el conocimiento y los

¹⁷⁶ Walter Ong, *Orality and Literacy: Technologising the World* (Londres: Methuen, 1982), pág. 168-9 (It is arguably the touch on the photograph that mediates the presence of the ancestor, confirming vision, in that touch and sight are bridged to define the real)

¹⁷⁷ Elizabeth Edwards, “Photographs and the Sound of History”, en *Visual Anthropology Review* 21, 1 + 2 primavera / otoño 2005, pág. 37 (we should consider photographs not only as visual history but, as a form of oral history, and, by extension, the way in which the oral constitutes an embodied vocalisation)

¹⁷⁸ *Ibid.*, (Photographs and voice are integral to the performance of one another, connecting, extending and integrating ways of telling histories)

¹⁷⁹ *Ibid.*, pág.39-40 (There is a strong tactile and haptic component in oral expression of photographs as persons must be in the presence of one another to communicate)

¹⁸⁰ Elizabeth Edwards y Lanice Hart, “Photographs as Objects” en *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, eds. Elizabeth Edwards y Lanice Hart (Londres: Routledge, 2004)

¹⁸¹ Si toda fotografía es la huella de una ausencia, el artista Manuel Sendón ahonda en la ausencia de la ausencia, un *esto ha sido* por duplicado. En su serie *A memoria do álbum* (2004) muestra detalles de páginas de álbumes de las que se han arrancado las fotografías y solo quedan sus restos, las cantoneras de sujeción aparecen vacías, trozos de fotografías siguen todavía pegados, se muestran las marcas que dejaron el contorno de las fotos desaparecida. Estos detalles constatan la degradación de la materialidad del álbum, amplificando el efecto emocional del objeto, que es su desaparición no hace sino constatar la desaparición de las personas que lo crearon y que en él estaban representadas.

¹⁸² Elizabeth Edwards, “Photographs and the Sound of History”, en *Visual Anthropology Review* 21, 1 + 2 primavera / otoño 2005, pág. 39 (a form of interlocutors)

sentimientos sean transferidos al presente, generando una interacción temporal entre los diferentes agentes implicados en la fotografía. Las fotografías de familia no pueden ser estudiadas o entendidas como elementos estáticos y fijos sino como objetos sociales y dinámicos que generan significados culturales al mismo tiempo que crean relaciones sociales. Por otra parte, para Marita Sturken y Lisa Cartwright las fotografías “tienen el poder de darnos significado, así como en la interacción dinámica de las redes sociales. El intercambio de significado y valor entre las personas, por un lado, y los objetos y tecnologías en sus mundos, por otro, son interactivos y dinámicos”¹⁸³. Las fotografías de familia no son solo herramientas de lenguaje, discurso o poder como ha expuesto John Tagg¹⁸⁴, han de entenderse como objetos sociales que crean su propio discurso, sus propias políticas de interacción con otros elementos comunicativos, al mismo tiempo que con la sociedad y las personas que con ellas interactúan. En este sentido, Richard Chalfen ha apuntado la importancia de examinar los álbumes como elemento de comunicación entre las personas y como proclamación social sobre la vida cotidiana de los productores del álbum, “hacer fotografías familiares y organizar álbumes son adiciones modernas a las muchas formas humanas de definir y ordenar simbólicamente el mundo”¹⁸⁵. Las fotografías de familia unen a personas con personas y a las personas con objetos, sus hogares, y la sociedad. No podemos olvidar la importancia de considerar los aspectos emocionales de la fotografía familiar, de su función como herramienta social para la creación de una identidad personal y colectiva, de la cultura y de la historia, así como los aspectos más sociológicos e ideológicos del álbum de familia, sea este un espacio de conflicto y trauma, un lugar para el amor y el afecto, o un canal para la narración personal y la producción de subjetividad.



Ilustración 37: Álbum familiar de Saúl Gazo, Huesca.

¹⁸³ Lisa Cartwright y Marita Sturken, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2009), pág.3 (to give meaning to us as well as in the dynamic interaction of social networks. The exchange of meaning and value between people, on the one hand, and the objects and technologies in their worlds, on the other, is interactive and dynamic)

¹⁸⁴ John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005)

¹⁸⁵ Richard Chalfen, *Turning Leaves: The Photograph Collections of Two Japanese American Families* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991), pág. 14 (Making family photographs and organizing albums are modern additions to a human’s many ways of symbolically defining and ordering the world)

En su libro *Doing Family Photography*¹⁸⁶ Gilliam Rose explora como las fotografías de familia no son solo fotografías de familia pero objetos que existen en el tiempo y en el espacio y que no pueden ser separadas de los contextos y rituales en las que están incrustadas. Estas imágenes, apunta Rose, no solo existen en tiempo y espacio sino que además para que existan han debido ser manipuladas y organizadas en algún tipo de álbum, caja, sobre, marco o cualquier otra forma de archivarlas y/o mostrarlas. Para Rose¹⁸⁷ hasta que este tipo de fotografía no es pensada como un tipo particular de objeto y un determinado tipo de práctica la fotografía familiar no se puede entender en su totalidad, las fotografías de familia son una práctica social más que objetos, o al menos son tanto una práctica como objetos. Como apunta Pierre Bourdieu la importancia de la práctica de la fotografía familiar es la de “solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, la integración del grupo reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad”¹⁸⁸. Las fotografías de familia van más allá de ser simple imágenes, fotografías, son una práctica social que contiene tanto la toma de las fotografías como su posterior procesamiento, clasificación, distribución, consumo y visionado, así como su archivado. Además para Rose, otro de los factores¹⁸⁹ que determinan y significan las fotografías de familia es el espacio donde se consumen esas fotografías, y el posible movimiento y circulación de esas fotografías familiares, y por lo tanto el consiguiente cambio de espacio de visionado de las fotografías. En la misma línea, para Isabel García “la ubicación modifica nuestra percepción de la foto, mientras que el propio espacio también puede ser modificado por la fotografía”¹⁹⁰. La manera y el contexto en el que se muestran las fotografías, o como son almacenadas también significan las imágenes, ofreciendo nuevas lecturas de las mismas. Usando como ejemplo una corriente fotografía de carné, García apunta que

“si aparece en un álbum, es un elemento más de su narración, visto en relación con otras fotos que sirven de contexto, y puede deducirse la época a la que pertenece o el tipo y el grado de relación con la familia (...); en cambio, dentro de una caja el mismo retrato está aislado de los demás, pero podemos contemplar su parte posterior, donde cabría la posibilidad de una dedicatoria, una fecha o el nombre del fotógrafo y un lugar; en un marco delata una relación más profunda e incluso en ocasiones se puede

¹⁸⁶ Gilliam Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment* (Londres: Ashgate Publishing, 2010), pág. 16

¹⁸⁷ *Ibid.*, 12

¹⁸⁸ Pierre Bourdieu, *Un arte medio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), pág. 57

¹⁸⁹ Gilliam Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment* (Londres: Ashgate Publishing, 2010), pág. 59-73

¹⁹⁰ Isabel García, “La fotografía y el álbum: imágenes y objetos”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 166

deducir si la persona retratada aún vive o ha fallecido; si la encontramos como fondo de pantalla en un ordenador de la oficina, podemos pensar que se trata de un hijo de quien trabaja en él (...); si la hallamos reproducida en un diario, puede darnos idea de una tragedia o de la desaparición de alguien anónimo”¹⁹¹.

Esta volatilidad y carácter polisémico de la fotografía de carné está inducida por su ubicación, y por el uso que se hace de la misma. Una fotografía que sale de la intimidad del hogar en la que es custodiada modulará su significado de tantas diferentes maneras como formatos y contextos acabe teniendo, así como el significado de una fotografía variará dependiendo del lugar en donde se visualice. Por su parte, Isabel García añade otro valor material a la fotografía, el del uso que se ha hecho de la misma, “las huellas dejadas por el uso dado a la foto, sea o no para el que estaba destinada”¹⁹². Los rastros del uso que ha tenido una fotografía pueden aportar tanto significado y valor a la foto como el propio contenido. Una mancha, una arruga, una foto rota y pegada con celo o una dedicatoria en el reverso completarán tanto el valor como el significado de la fotografía para su propietario, al mismo tiempo que ofrecerá pistas a un lector ajeno a la fotografía sobre la historia y contexto de la misma.

La familia conserva el álbum, y en cierta manera es conservada por el álbum, como un objeto precioso, insustituible, una reliquia que contiene no solo fotografías, sino también, cartas, recordatorios, postales, invitaciones o cualquier objeto que de una u otra forma señalen los momentos estelares de la familia, desde rituales y celebraciones hasta viajes y vacaciones. Este conjunto de fotografías realizan una instantánea de la familia, una composición personal, realizada por la persona que “hace” el álbum, de una memoria compartida, que en realidad es una construcción. A través del álbum de familia, la familia crea un universo estético y simbólico, el cual no solo es creado y mantenido para ser consumido por la propia familia, sino también para ser mostrado a otras personas, ajenas a la familia, a quienes enseñamos los momentos escogidos de nuestra vida, los que nos gustaría pensar que conforman nuestra identidad. El álbum de familia es uno de esos elementos que de una manera simbólica y literal al mismo tiempo estructuran y representan las diferentes experiencias en torno a esta institución en la que se basa cualquier sociedad contemporánea. Como dice Don Draper, protagonista de la serie televisiva *Mad Men*, la fotografía de familia es una máquina del tiempo, va hacia atrás y hacia delante, nos lleva al momento al que deseamos regresar de

¹⁹¹ Ibíd.

¹⁹² Ibíd., pág. 165

nuestras vidas, el “álbum participa de un tiempo circular, pues su narración va del presente al pasado y al futuro. Y vuelve incesantemente”¹⁹³.

Las fotografías de familia son sin lugar a dudas las fotografías que más hacemos y en las que más aparecemos. Contra lo que se podría suponer, son imágenes bastante sofisticadas y complejas tanto de hacer como de leer: quién hace la foto, cómo la hace y en qué momento, quién aparece o quién no aparece son elementos que construyen las complejas relaciones de poder dentro de las políticas familiares y su representación. También la construcción y el mantenimiento del álbum como objeto, como tótem de culto al pasado, a la historia familiar, su producción, su uso y su consumo forman parte de una compleja serie de relaciones interpersonales y roles preestablecidos dentro del núcleo familiar. Ante el álbum el niño descubre que sus abuelos también fueron niños y jóvenes, que se casaron, que no siempre han sido como son ahora; es decir, el álbum permite que el niño conozca a sus abuelos de una manera diferente. Este gesto cotidiano y familiar de construir el álbum de familia funciona como una alternativa para conocer la sociedad en la que nos movemos y de la que somos parte, tanto dentro como fuera del núcleo familiar. Todos recibimos una educación, directa e inducida, sobre cómo posar y cómo tomar estas fotografías desde que somos niños, y también sobre cómo hemos de leerlas, al menos las de nuestro propio álbum. Quizás porque este conocimiento pasa a ser secundario, aprendido, asimilado, asumido y finalmente olvidado, podría parecer que hacer y mirar fotografías de familia es algo simple e incluso ingenuo. Pero nada más lejos de la realidad, no existe fotografía inocente.



Ilustración 38: Álbum familiar de la familia Heras, Huesca.

¹⁹³ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 115

Una cuestión clave a tener en cuenta en la interpretación de fotografías familiares es que son producidas por una elección particular y partidaria de una persona en concreto. Las elecciones y criterios sobre quién, qué, cuándo y dónde fotografiar pueden decir tanto sobre el fotógrafo como sobre la persona que las ha editado y seleccionado. La cámara fotográfica no se limita meramente a registrar lo que ocurre delante de ella, también registra lo que el fotógrafo ve y decide fotografiar, y por lo tanto, lo que veremos después. Las fotografías son una declaración acerca de la propia percepción del mundo del propio fotógrafo y de su familia. Si esa persona aparece con lo que parece una familia feliz, los demás podrán percibirlo como un buen marido o padre. El propio acto de realizar las fotografías de familia que nutren el álbum de familia son fundamentales en la construcción de la identidad de los propios miembros de la familia. Tradicionalmente, las fotografías han sido tomadas desde una perspectiva masculina, estando el padre muy a menudo ausente de las fotografías de familia, precisamente porque es el que normalmente toma la fotografía. El padre ha sido quien ha hecho posar a la familia, decide donde posa la familia y como y quien posa, es quien tiene la autoridad y el poder sobre la representación de la familia, y por lo tanto, de la propia familia. Pero el fotógrafo de la familia no es el único que tiene autoridad para dar forma y construir la imagen e identidad de la familia. Otras personas pueden editar, seleccionar y rechazar las fotografías del álbum de familia, el control sobre el proceso de edición de las fotografías del álbum es tan importante como el control sobre la producción de las imágenes. En este sentido, la función de editora, creadora y conservadora del álbum de familia recayó en muchos momentos de la historia en la mujer ama de casa. Las decisiones respecto a qué conservar, tirar y mostrar pueden variar y modificar sustancialmente la imagen, memoria e historia de la familia. Así como en la segunda mitad del siglo XIX se incluían retratos post-mortem en los álbumes de familia para mantener la unidad de la familia incluso cuando “esa” familia ya no existía con todos sus miembros, es difícil encontrar en nuestros álbumes de familia fotografías de personas divorciadas o personas con las que tuvimos un vínculo emocional fuerte que ya se ha roto. Esas personas, que también han desaparecido definitivamente de nuestras vidas, desaparecen literalmente de nuestros álbumes, de nuestra memoria, las borramos de nuestra historia. Incluyendo y excluyendo fotografías revivimos o matamos a miembros de nuestra familia, los hacemos existir o desaparecer, generamos o regeneramos la unidad y cohesión de la familia, y por lo tanto, (re)construimos la identidad de la familia.

La fotografía del álbum de familia representa, como lo hace cualquier fotografía, la realidad de una manera sesgada, dando la espalda a la mayoría de las realidades que ocurren dentro de la propia familia, mostrando y representando solo la parte feliz, positiva y alegre de la convivencia familiar y, hasta hace relativamente poco, representando solo la noción más

tradicional de la familia, excluyendo cualquier persona o situación fuera de lo socialmente aceptado dentro del concepto de familia. “Las fotos de familia suelen mostrar caras sonrientes, nacimientos, bodas, vacaciones, fiestas de cumpleaños... La gente hace fotos de los momentos felices de su vida. Cualquiera que mirara nuestro álbum de fotos concluiría que hemos tenido una existencia dichosa y de ocio, libre de tragedias. Nadie hace nunca fotografías de las cosas que quiere olvidar”¹⁹⁴, dice Seymour Sy Parrish, protagonista de la película *Retratos de una obsesión*. En este largometraje, dirigido por Mark Romanek es interpretado por Robin Williams, Sy es un hombre solitario sin familia que trabaja en un laboratorio de fotografía de un gran centro comercial revelando las fotografías de familia de sus clientes. Las palabras de Sy palabras definen a la perfección qué es, cómo hemos entendido y organizado y para qué sirve el álbum de familia en nuestra sociedad occidental. Como se deduce de sus palabras, Sy es muy consciente de la construcción selectiva y fragmentada de la vida familiar a través de las fotografías del álbum de familia. Solo fotografiamos lo que queremos recordar, y lo que queremos (re)vivir. Sy se olvida de esa naturaleza construida y ficticia del álbum y la fotografía y se obsesiona de manera enfermiza con lo que él quiere creer que es una familia perfecta, construida en su imaginario a través de las fotos de esa familia que él mismo revela desde hace años, y a partir de las cuales crea una peligrosa fijación y obsesión por esa familia, compuesta, cómo no, por un padre, una madre y un niño. El protagonista intenta escapar de su vida solitaria proyectándose él mismo en esa familia modelo, buscando el amor, la compañía y la comprensión que no tiene en su vida diaria. Y, aunque todo comienza como un pasatiempo supuestamente inofensivo, las cosas se complican cuando Sy pierde su trabajo y tiene que buscar formas de seguir *existiendo, viviendo* en esa familia.

La historia de *Retratos de una obsesión* es un magnífico ejemplo del carácter construido y constructivo de las fotografías del álbum de familia, y del deseo siempre presente de ver y creer su contenido, y nada más que su contenido, por encima de cualquier otra circunstancia. No existe historia familiar más allá del álbum de familia. Y, aunque nuestro álbum de familia solo contenga fotografías felices, detrás de cada una de ellas hay una imagen, la memoria de un momento que queremos olvidar, que conscientemente hemos intentado borrar y que no hemos incluido en el álbum, y cuya ausencia es tan necesaria como la presencia de los otros momentos felices. Ambas fotografías duelen, las que se hacen y las que no, las que se incluyen en el álbum y las que se excluyen; son, como la propia existencia de la familia, definitivas: no tienen retorno. Y es que, como bien dice Sy, “nadie quiere un recuerdo de un mal momento”¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *One Hour Photo* (Retratos de una obsesión, Dir. Mark Romanek) Fox Pictures, 2002

¹⁹⁵ *Ibíd.*

Para Armando Silva, la fotografía de familia “es un acto *teatral*, si se entiende por *teatral* lo actuado deliberadamente, la creación de un espacio de ficción, de unos personajes que actúan y de un público que lo disfruta”¹⁹⁶. El fotógrafo actúa para mostrar la mejor cara de su familia, las personas retratadas actúan para el fotógrafo, y todos actúan para el futuro. Para Silva “no puede haber álbum sin familia representada (...) pero tampoco lo habría sin contar o pretender contar una historia”¹⁹⁷. Para que el álbum pueda existir han de existir tres condiciones fundamentales, la familia a representar, las fotografías que materializan esa representación y el álbum que narra esa representación. Las dos primeras condiciones son comunes para todos los casos, todas las familias y fotografías de familia se parecen demasiado entre sí, es la tercera la que varía y hace que cada álbum sea diferente. Para que el álbum pueda existir ha de haber narración, y es la propia narración la que crea al álbum, parte fundamental del mismo, su capacidad e intención meramente narrativa, independientemente de la veracidad o fidelidad de esa narración en relación a la realidad. Como apunta Silva, “la narración es relato y entrega a su narradores la potestad de manejar las historias en las que se envuelve la familia y que han merecido su archivo como imagen”¹⁹⁸. La familia, consciente de la capacidad, y necesidad, del álbum de relatar, cuando se prepara para salir en una fotografía “ya lo hace preconciendo un modo de mostrarse y de ser contada en el álbum”¹⁹⁹. Nuestras memorias están condicionadas por nuestro álbum, por su narración, el álbum finge y actúa como si todas las fotografías fueran felices únicamente, y solamente felices. El álbum ejerce un tipo de propaganda política, o como Martin Parr lo ha denominado, *propaganda familiar*²⁰⁰, en donde las familias son perfectas y todo el mundo sonríe, tratando de crear una mentira sobre quiénes y cómo somos. Esta propaganda familiar, como cualquier tipo de propaganda, nos ofrece una información parcial y sesgada sobre nosotros mismos, representa nuestra historia de manera selectiva y omite ciertos hechos deliberadamente para producir una respuesta emocional condicionada, manipulada.

¹⁹⁶ Armando Silva, “Álbum: deseos de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 25

¹⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 21

¹⁹⁸ *Ibíd.*

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ Martin Parr, “How to take better holiday photographs”, *The Guardian*, (Most family photo albums are a form of propaganda, where the family looks perfect and everyone is smiling: we try to create fabrications about who we are)

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/aug/24/martin-parr-take-holiday-photographs> (consulta: 2/9/19)

Patricia Holland sin embargo, reflexiona sobre esa supuesta candidez de la fotografía de familia con cierta postura crítica, para ella “mientras que las imágenes familiares, en la superficie, actúan como documentos sociales, un examen más detallado revela el complejo de interrelaciones y escándalos que se tejen a través de la telenovela de la vida personal”²⁰¹. El álbum ya no es ese libro blanco e inocente que guarda las más bellas y felices memorias de la familia, también contiene entre sus páginas y fotografías secretos familiares e individuales de diferentes índoles, que suponen un conflicto a la hora de construir el álbum ya que acarrear el peso del pasado que conforme la identidad presente. Holland analiza el trabajo de Annette Kuhn²⁰² y Valerie Walkerdine²⁰³ quienes han utilizado fotografías de sus álbumes familiares de cuando eran niñas en sus textos, explorando las formas en las que la memoria y la fantasía de un niño se solapan, afirmando que esas memorias raramente son agradables. Holland va más allá y afirma que “mirar las fotografías de uno mismo de niño puede ser una experiencia perturbadora, reconociendo a través de la calma exterior de la imagen los restos de un turbulento mundo interno”²⁰⁴. Para Holland, basándose en el trabajo de estas autoras, “las revelaciones sobre el abuso infantil y la discordia familiar indican que los peores horrores pueden ser la base de una inocente fotografía de familia”²⁰⁵. Esta mirada negativa, trágica y amarga al álbum de familia está basada en una crítica ideológica que aborda solo una parte del significado de estas fotografías, como igualmente lo hace la visión más cándida del álbum de familia²⁰⁶. Como se ha visto, algunos de los eventos más importantes que mayor influencia tienen en la vida de la familia son ignorados completamente por su matiz trágico o triste, quedando fuera de la memoria de la familia, y por lo tanto de la historia de la familia. Solo se representa y muestran los momentos más dichosos de la familia, aquellos que quien se encarga de editar el álbum de familia considera que merecen ser guardados, y que además son los que mejor representan su idea particular e idealizada de la familia. Por ese motivo, raramente las fotografías de familia son una representación completa y real de la realidad de

²⁰¹ Patricia Holland, “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” en *Photography a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (Oxon: Routledge, 2015), pág. 156 (While family pictures, on the surface, act as social documents, a closer examination reveals the complex of interrelations and scandals that weave through the soap opera of personal life)

²⁰² Annette Kuhn, *Family Secrets Acts of Memory and Imagination* (Londres: Verso, 1995)

²⁰³ Valerie Walkerdine, “Behind the Painted Smile”, en *Family Snaps: The Meaning of Domestic Photography*, Patricia Holland y Jo Spence (Londres: Virago, 1991)

²⁰⁴ *Ibid.*, pág. 159 (Looking at pictures of oneself as a child can be a disturbing experience, recognising in the calm exterior of an image the traces of a turbulent inner world)

²⁰⁵ *Ibid.*, (Revelations about child abuse and family discord indicate that worse horrors may underlie the aspirational surface of the innocent family snapshot.)

²⁰⁶ No obstante, es indiscutible la relación entre la fotografía y el concepto de trauma, y particularmente con las fotografías de familia, valga nombrar trabajos como los de Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Londres: Harvard University Press, 1997); Margaret Olin, *Touching Photographs* (Chicago: University of Chicago Press, 2012); Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge: MIT Press, 2005); Margaret Iversen, *Photography, Trace, and Trauma* (Chicago: The University of Chicago, 2017); entre otros.

la familia que muestran. La ausencia de esos momentos clave en la vida familiar nos hace pensar que tal vez se debería hablar de que el álbum de familia en realidad no produce o preserva la memoria de la familia ni su historia, pero si una imagen sesgada de la misma. Por su puesto que preserva memorias, pero no la memoria; y también cuenta historias, pero no narra la historia de la familia.



Ilustración 39: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2017

Esta visión y selección sesgada de la realidad, de la historia y memoria de la familia es lo que define

al álbum de familia, su capacidad propagandística (de cara al exterior, pero también hacia la propia familia) nos hace percibir una parte reducida de la realidad de la familia, la parte fingida y amable en la que todos son iguales, felices y dichosos. La fotografía ha estado ligada siempre al apunte de lo efímero; su aportación principal es el registro, la captura de lo singular, lo fortuito, lo instantáneo. Para el teórico Hal Foster²⁰⁷, el archivo, el álbum de familia, es una estructura de protección contra el tiempo, la inevitable corrupción, para recuperar todo lo posible antes de que sea demasiado tarde. La fotografía solo guarda un momento; nosotros guardamos las fotografías para guardar esos momentos. Pero también para perderlos, pues nuestras imágenes del álbum, y lo que incluyen, no son más que promesas de memoria, de nostalgia, mucho más intensa que la memoria, y por lo tanto de duración. Como dice Sy en *Retratos de una obsesión*, “si esas fotos tienen algo importante que decir a las generaciones futuras es esto: Yo estuve aquí, yo existí, fui joven, fui feliz, le importé lo suficiente a alguien en este mundo para que me hiciera una fotografía”²⁰⁸. Aquellas fotografías construyen, demuestran que, por lo menos algún día, lo fuimos, en clara referencia al *esto ha sido* barthesiano. La fotografía familiar es un objeto de significados emocional y culturalmente complejos, un objeto que conjuga memoria, nostalgia, heridas del pasado, felicidad, sueños, contemplación, lo desconocido, memoria y pérdida al mismo

²⁰⁷ Hal Foster, *An Archival Impulse*, en *October* Vol. 110, MIT Press, 2004.

²⁰⁸ *One Hour Photo* (*Retratos de una obsesión*, Dir. Mark Romanek) Fox Pictures, 2002

tiempo, un trazo de vida y una proyección de la muerte. Por esta contemplación la fotografía se convierte en una especie de talismán en el cual el pasado es percibido como algo estanco, quieto, depositado en un determinado lugar de forma que puede volver a vivirse y experimentarse. Aunque la fotografía se ha entendido tradicionalmente como un contenedor para la memoria, no lo es tanto como productora de esa memoria produce y guarda, guarda y produce, pero sobre todo *produce*.



Ilustración 40: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2020

La fotografía ha moldeado nuestra memoria colectiva hasta tal punto que puede

sustituir a los propios hechos. Sin la necesidad de haber vivido un acontecimiento es posible tener muchas memorias visuales de esos hechos, tantas que puede parecer que se estaba allí en ese momento incluso aunque no se hubiese nacido todavía. Cuando recordamos un evento ya pasado lo que estamos realmente recordando es la última vez que lo recordamos, según apuntan Donna J. Bridge y Ken A. Paller²⁰⁹. Nuestra memoria necesita de prótesis que le ayuden a recordar, y las fotografías son magníficos ejemplos de ello. Creemos que recordamos los acontecimientos pero si utilizamos las fotografías para ayudar a nuestra memoria a paliar su propia fragilidad lo que vamos a recordar en realidad son las fotografías que tenemos de esos momentos. La fotografía familiar (re)construye y sitúa el pasado en el presente, como Marita Sturken apunta en *The Image as Memorial*²¹⁰; nuestros álbumes familiares tienen la capacidad de crear, interferir y poner en crisis nuestra propia memoria individual y colectiva. Como tecnologías de la memoria inducen, de manera simultánea y paralela, a la memoria y al olvido, a la fantasía y a lo real, en la lucha ideológica contra

²⁰⁹ Donna Bridge y Ken Paller, "Neural Correlates of Reactivation and Retrieval Induced Distortion", en *The Journal of Neuroscience*, Society for Neuroscience, 32(35), 2012

²¹⁰ Marita Sturken, "The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory" en *The Familial Gaze*, ed. Marianne Hirsch (Hanover: University Press of New England, 1999)

nuestra propia memoria tenemos todas las de perder, la propaganda familiar es demoledora y definitiva. Cuenta con la ayuda de unas evidencias que son incontestables e irrefutables: las fotografías, solo recordamos lo que nos enseñan, y a quienes nos muestran. Y lo recordamos exactamente como es mostrado, porque en realidad, es muy posible que solo recordemos fotografías en lugar de los hechos. La fotografía familiar determina directamente qué recordamos y cómo lo recordamos; es por eso, quizás, por lo que el álbum es la mejor manera de olvidar, de poder hacer desaparecer lo que no somos, de fingir lo que somos. En la misma línea Annette Kuhn, hablando de las fotografías de familia, comenta que “lo que más me interesa es cómo es que las imágenes y los sonidos de, o en referencia al "pasado" - de un pasado que precede a mi propia vida - pueden sentirse tan familiares; y cómo este sentido de reconocimiento podría conectarse con la actividad de recordar, tanto a nivel personal como colectivo”²¹¹. Según Don Slater, “la fotografía es un eje importante en la modernidad occidental, estética y tecnológicamente. Según él, la fotografía en el ámbito doméstico fue (y sigue siendo) fundamental para la construcción y la consolidación de la identidad individual y personal del individuo moderno, una identidad individual y propia y característica de la modernidad y parte fundamental de la identidad colectiva, familiar (sin individuo no hay familia)”²¹². La producción de álbumes de fotografía familiar ayuda a esta construcción produciendo memoria, una memoria individual y personalizada en un primer momento y colectivizada y socializada posteriormente. Formar parte de un álbum de familia, tener, contemplar y hacer fotografías familiares, de una manera individual o colectiva, refuerza esa construcción como un acto más consciente, organizado, planificado y temporalizado en la construcción de nuestra identidad. En el acto de archivar en el álbum de familia encontramos lo que somos y fuimos, pero también, y aún más importante, descubriremos lo que no somos. Nuestro álbum de familia actúa como un talismán desde el cual percibimos nuestro pasado, podemos revivirlo con solo ver las fotografías, y muchas de las veces solo mediante ellas. Pero, 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. Tal y como apunta Marita Sturken²¹³ las fotografías dan forma a nuestras historias y funcionan como tecnologías de la memoria produciendo tanto memoria como olvido, así como un conjunto de reglas visuales que las

²¹¹ Annette Kuhn, *Family Secrets Acts of Memory and Imagination* (Londres: Verso, 1995), pág. 107 (*What interests me more is how it is that images and sounds of from, or referring to 'the past' – from a past indeed that precedes my own lifetime – can feel so familiar ; and how this sense of recognition might connect with the activity of remembering, at both a personal and a collective level*)

²¹² Don Slater, “Domestic Photography and Digital Culture” en *The Photographic Image in Digital Culture*, ed. Martin Lister (Londres: Routledge, 1995)

²¹³ Marita Sturken, “The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory” en *The Familial Gaze*, ed. Marianne Hirsch (Hanover: University Press of New England, 1999)

modelan y por las que se rige nuestra memoria. Las imágenes tienen la capacidad de crear, interferir y poner a prueba nuestras propias memorias, individuales y colectivas.

Hasta tal punto es así que para Jacques Derrida “la memoria es por esencia finita”²¹⁴, una memoria sin límite no sería una memoria, sino la “infinitud de una presencia, pues la memoria siempre tiene necesidad de signos para acordarse de lo no presente con lo que necesariamente tiene relación”²¹⁵. Por lo tanto, la memoria, para ser eficaz, útil, para poder ejercer de memoria, necesita de suplementos artificiales que nos faciliten esa labor de recordar. Las fotografías nos ofrecen esa ayuda complementaria, son piadosas con nuestras limitaciones y se convierten en signos para nuestra frágil memoria, una muleta en la que apoyarnos ante las ausencias en nuestra memoria y el olvido de nuestros recuerdos. Estos dos principios, olvidar y recordar, denotan el funcionamiento de la fotografía de familia, unir para separar, fotografiar para postergar, recordar para poder olvidar, y olvidar para poder recordar.



Ilustración 41: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2019

Según el antropólogo francés Marc Augé²¹⁶ tenemos la necesidad, y la obligación, de olvidar

ciertos acontecimientos, no tanto la historia como algunos de sus hechos. El olvido está en estrecha relación con la memoria y es tan necesario como ésta para la construcción de nuestra identidad social y personal. De hecho, para poder olvidar necesitamos traer a la memoria aquello vivido, y para poder recordar hemos de haberlo olvidado previamente. Para los neurólogos “el olvido es una parte central de la experiencia humana y del proceso mismo del pensamiento; la vasta red de sinapsis de un cerebro normal se vería desbordada si

²¹⁴ Jacques Derrida, *La diseminación* (Madrid: Editorial Fundamentos, 2015) pág. 163

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ Marc Augé, *Las formas del olvido* (Madrid: Gedisa, 2009)

recordáramos exactamente cada hecho del pasado y cada estímulo que recibimos”²¹⁷. Buen ejemplo de ello es lo que le ocurre a Irene Funes, protagonista del cuento de José Luis Borges *'Funes el memorioso'*²¹⁸, un campesino de Fray Bentos, Uruguay, quien después de caerse de un caballo y golpearse la cabeza con fuerza recupera la conciencia con la increíble habilidad, o tal vez la maldición, de recordar absolutamente todo. Para Funes su capacidad de recordar todo lo que le ocurre no es otra cosa que un trágico delirio. Olvidar para él, más que una limitación, es una necesidad. La fotografía posibilita una nueva forma de visión de la realidad, según apunta Michelle Perrot, “como soporte que es de la imaginación, la fotografía renueva la nostalgia. Por primera vez, le resulta posible a la mayoría de la población representarse a sus mayores desaparecidos y a sus parientes desconocidos”²¹⁹. Somos testigos privilegiados de los acontecimientos, no tanto porque los vivimos, pero porque podemos revivirlos y recordarlos aunque no hayamos estado ni en el lugar ni en el momento que ocurrieron. Como observadores, tanto de nuestras propias fotografías como de fotografías de otros, descubrimos que las imágenes de familia contienen detalles, datos, elementos que nos permiten descubrir y descifrar aspectos sobre las personas retratadas. Estas fotografías documentan y ofrecen testimonio, pero uno parcial y distorsionado, condicionado por la subjetividad del contexto, por las intenciones del propio fotógrafo y la edición de las imágenes. Esta distorsión ideológica determina lo denotativo y lo connotativo de la imagen, lo que se ve y lo que se entiende, y quien lo ve y quien (y como) lo entiende. Bajo esa aparente espontaneidad inocente se esconden intenciones, amores, odios, pasado, tensiones, deseos, frustraciones, perversiones, anhelos de futuro, ternura..., eso sí, solo visibles para quienes saben leerlos.

En su texto *Sweet it is to Scan...: Personal Photographs and Popular Photography* Patricia Holland distingue dos posturas en la lectura de una fotografía de un álbum familiar: la del *usuario* y la del *lector*. Según Holland, ante nuestro propio álbum de familia somos *usuarios* de esas fotografías; la cantidad de códigos que hay detrás de cada foto y cada historia hace que solo sean *usables* de manera plena y completa por nosotros, conocedores y dueños de sus secretos y de sus claves, ocultas a simple vista para el resto del mundo. Son precisamente esos códigos los que hacen que estas fotografías sean únicas e irremplazables para nosotros²²⁰. Dentro de este contexto, las fotografías nos sirven para algo, sea lo que sea; podremos disfrutarlas, pero también servirnos de ellas: tendrán una utilidad más allá de la

²¹⁷ Ernesto Hernández, *Memoria y olvido en la era de internet*;

https://elpais.com/diario/2010/09/30/opinion/1285797611_850215.html ; (consulta: 2 de septiembre 2019)

²¹⁸ José Luis Borges, “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, (Buenos Aires: Emecé Editores, 1944)

²¹⁹ Michelle Perrot, “La vida en Familia”, en *Historias de la vida privada, Vol. 4. De la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial* (Madrid: Taurus, 1989) pág. 195

²²⁰ Patricia Holland, “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” en *Photography a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (Oxon: Routledge, 2015)

estética. En este tipo de fotografía, cuando *usamos* esas imágenes los valores que realmente importan distan mucho de los que priman en otros tipos de fotografía, como por ejemplo la artística o la publicitaria. Son imágenes más valiosas por su contexto y su contenido personal que por su calidad artística, técnica o estética. Aquí importa su origen, cuándo y dónde fue tomada la foto, quién está y quién no está en ella, quién la realizó y por qué la hizo, además de quién posee esa fotografía y en qué contexto. Lo que realmente importa es nuestra relación con esa foto y las circunstancias que la rodean, por qué la usamos y, aún más importante, para qué la usamos. Por otro lado, las fotografías del álbum de familia de alguien totalmente desconocido son en un alto porcentaje indescifrables, incompresibles; ante ellas nos convertimos en simples *lectores*, pues desconocemos los significados ocultos detrás de esas imágenes: solo alcanzamos a verlas como contenedores codificados. Tenemos que limitarnos a imaginar las historias que esconden esas fotografías, siempre desde la comparación con nuestro propio álbum de familia, intentando identificar situaciones y momentos similares a los que aparecen en él para dar sentido a esas fotografías desconocidas.



Ilustración 42: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2018

Solo alcanzamos a leer una ficción (lo que no significa necesariamente que comprendamos lo que leemos); podemos y tenemos que interpretar, oír, descubrir y observar, pero siempre desde la distancia. Y es que eso es lo máximo que frente a una fotografía de familia ajena nos está permitido: observar, imaginar. Los *usuarios* de fotografías familiares tienen acceso al mundo en el que esas fotos construyen su sentido; en realidad viven en él. Gracias a ellas viven, existen. Nuestro álbum nos hace existir, nos ubica, es rotundo y definitivo, y en este aspecto es incontestable, es un final. Por el contrario, los *lectores* de fotografías familiares deben trasladar ese significado privado a un ámbito público, al suyo propio. Desde el álbum ajeno se sueña, se desea; esas fotografías son abiertas, discutibles, relativas, provisionales:

son un principio. En una fotografía de familia, mientras que el *lector* busca el hecho, lo acontecido, la evidencia, el *usuario* busca (re)conocerse, identificarse.

En la misma línea Geoffrey Batchen apunta que “la separación de cualquier instantánea de su narrativa contextual original hace que el espectador se concentre en detalles accidentales y en los efectos pictóricos contingentes del encuadre y el recorte”²²¹, y el espectador por lo tanto “se ve obligado a prestar atención a los elementos formales internos de la toma de las fotografías, olvidando que esto es solo un aspecto de cómo se determina el significado de una fotografía”²²². El espectador, sin una relación directa con la fotografía familiar centrará su observación de la misma en aspectos formales y superficiales, pero no por ello carentes de importancia. Como se ha visto anteriormente, el formato de la fotografía no solo tiene valor sino que puede determinar un significado de la fotografía. Estas imágenes, predecibles en contenido y formato, son al mismo tiempo fotografías poco emocionantes, “capaces de inducir una experiencia fotográfica que puede ser intensamente individual, a menudo emocional, e incluso a veces incluso dolorosa”²²³. Estas imágenes son tremendamente aburridas e insípidas, pero tremendamente emotivas al mismo tiempo sin las cuales no podríamos vivir, es un tipo de imagen que te pueden hacer reír y llorar al mismo tiempo. Para Batchen, cualquier estudio de la este tipo de fotografía debería centrarse en la “dinámica de esta contradicción (imagen aburrida para mí, imagen en movimiento para usted) a través de una teoría de la percepción fotográfica”²²⁴. Patrizia Di Bello apunta que “deberíamos abrazar la coquetería de las fotografías, sin ceder nunca a un significado concluyente y estable; y aprender a coquetear con ellas”²²⁵. El proceso de la producción del significado de las fotografías no debe ser fijado, o ni siquiera reducido a un solo significado, por el contrario, Di Bello propone que deberíamos “encontrar formas de adoptar y construir sobre la relación abierta, indeterminada y ambigua entre la fotografía y el significado, y reconocer que esta recalcitrante ambigüedad y mutabilidad para ser atrapada por un solo discurso, una práctica o

²²¹ Geoffrey Batchen, “Snapshots. Art History and the Ethnographic Turn”, en *Photographies* 1, no. 2, Taylor & Francis, Londres, 2008, pág.133 (the separation of any snapshot from its original contextual narrative makes you concentrate on incidental details and on the contingent pictorial effects of framing and cropping)

²²² *Ibid.*, (you are thereby forced to attend to the internal, formal elements of photographic picture-making, forgetting that this is only one aspect of how the meaning of a photograph is determined)

²²³ *Ibid.*, (capable of inducing a photographic experience that can be intensely individual, often emotional, sometimes even painful)

²²⁴ *Ibid.*, (dynamics of this contradiction (boring picture for me, moving picture for you) by way of a theory of photographic reception)

²²⁵ Patricia Di Bello, “Seductions and Flirtations”, *Photographies* 1, no. 2, Taylor & Francis, Londres, 2008, pág.143 (we should embrace the flirtatiousness of photographs, never yielding to one conclusive and stable meaning; and learn to flirt back)

un conjunto de herramientas teóricas, es la fuerza de la fotografía”²²⁶. Quizás la tensión entre *usar* y *leer*, entre conocer e imaginar, entre la relación de una imagen con sus consecuencias y lo que provoca, entre estas dos posiciones ante una fotografía de familia, es uno de los elementos que generan la fascinación que muchas personas sienten por las fotografías de familia ajenas, e incluso propias, y que obliga a estudiar la fotografía de familia como un dispositivo social complejo y un talismán personal, en lugar de simplemente como un objeto artístico estático y estético. Ante una fotografía desconocida uno se siente frágil, inocente, distante, pero listo para imaginar, para proyectar su propia historia o para construirla. Además, ese lienzo en blanco que es la fotografía nunca nos desdirá, nunca negará nuestras ilusiones y frustraciones, nuestros miedos y deseos; nos permitirá anhelar, fantasear, muy al contrario que las fotografías propias. Lo fingido y lo imaginado del álbum es la mentira colectiva, construida entre todos, necesaria, lo que alienta el deseo colectivo de querer ser, o serlo; es lo que construye la vida, nuestra vida, lo que nos (des)ubica en el presente, hacia el pasado o desde el futuro; lo que da sostenibilidad a ese núcleo familiar contemporáneo, inestable y cambiante que, aún, llamamos *familia*.



Ilustración 43: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2019

Independientemente de su formato, su condición, su contexto o su naturaleza, las fotografías

que cuentan historias y construyen memorias son una parte muy importante de las raíces y de la existencia de cada uno de nosotros, de nuestra historia y, por lo tanto, de nuestra sociedad. Son unas fotografías sin pretensiones, nada presumidas, a las que no les preocupa ser o no consideradas arte, que no se inquietan por si son o no un fiel reflejo de la realidad, que no se

²²⁶ *Ibíd.*, (find ways to embrace and build upon the open, indeterminate and ambiguous relationship between photography and meaning, and recognize that this ambiguity, mutability, recalcitrance to being pinned down by one discourse, one practice, one set of theoretical tools, is photography's very strength)

obsesionan con si están manipuladas o no, a las que les es indiferente ser inocentes o culpables, que no desvelan si son documentos o discursos, que no se interesan por si mienten o no.

Son fotografías para ser vividas; como el álbum del que forman parte, hay que vivirlas, experimentarlas, sentirlas. Desde ahí, la fotografía familiar compone, suma, añade, confecciona, conoce y reconoce. Solo se (pre)ocupa, sincera y verdaderamente, por existir. Sin documento no hay historia, afirmaba el historiador Jacques Le Goff²²⁷. Sin fotografías familiares, probablemente, no hay tampoco historia familiar, ni quizás familia. Las fotografías de nuestro álbum navegan eternamente entre el contenido y su estética, lo concreto y lo ambiguo, la intención y la casualidad, lo personal y lo histórico, la causa y el efecto, entre la memoria y el olvido. Estas imágenes tienen una gran carga simbólica, pero son anecdóticas por sí mismas. Son inocentes y perversas, con un marcado carácter privado pero con vocación pública, abiertas a interpretaciones pero codificadas en su significado, son un producto moral, estructurador de nuestra identidad individual y colectiva. El álbum de familia se asienta en el análisis de las apariencias, en el rescate de la memoria y creación otras nuevas, en su estructura global pero con un contenido local, en el proceso de archivar historias coleccionándolas y creándolas, siendo la familia su consumidora y productora, su origen y fin. Esta constante dualidad convierte a la fotografía familiar en un objeto de gran complejidad emocional y cultural. La tensión constitutiva del álbum de familia tiene como una de sus causas, por un lado, la constante inestabilidad y desconexión temporal y espacial en la que coexiste: fotografías hechas ayer, allí, para ser vistas mañana, aquí. Esta condición temporal de la fotografía ha sido ampliamente tratada a lo largo de la historia, desde el famoso *esto ha sido* de Barthes²²⁸ hasta las nuevas prácticas fotográficas como los selfies o la distribución masiva de fotografías por redes como Instagram, que no hacen sino afirmar que hoy en día hacemos fotografías simplemente para ratificar nuestra existencia, para declarar que existimos *aquí y ahora*, generando un nuevo noema de la fotografía: *esto es*.

Por otro lado, la inestable relación de la fotografía con su referente, con lo fotografiado, también causa desequilibrios estructurales en las fotografías de familia. Así, los dos principios fundamentales que rigen la naturaleza de la fotografía administran también la articulación del álbum de familia. Primero, una fotografía no existiría si no existiera la imagen de alguien, no se puede hacer una fotografía de *nada*, es necesaria la existencia de alguien para poder realizarle una fotografía. La fotografía está atada por siempre a la persona

²²⁷ Jacques Le Goff hace suya esta afirmación de Charles Samaran en *El orden de la memoria, el tiempo imaginario*, (Barcelona: Ediciones Paidós, 1991), pág. 231.

²²⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989), pág. 121

que aparece en ella, fotografía y fotografiado están unidos eternamente. El segundo principio contradice radicalmente el anterior pero por eso mismo es igualmente indispensable para la existencia de una fotografía. Este parte de la necesidad de la fotografía de ser capaz de existir sin lo fotografiado, de separarse de su referente, sin estar supeditada a estar junto a él o incluso a la existencia de lo fotografiado. Un retrato de alguien que ha fallecido seguirá siendo una fotografía, de una persona, y actuará como tal, eternamente. El álbum de familia es un objeto de significados emocional y culturalmente complejos, un conjunto de prácticas domésticas que conjuga memoria, nostalgia, heridas del pasado, felicidad, sueños, lo desconocido, lo imaginado, pérdidas y hallazgos, todo ello al mismo tiempo. Este tipo de fotografía tan cotidiana es una especie de talismán en el cual el pasado es percibido como algo estanco, quieto, depositado en un determinado lugar, de forma que puede volver a vivirse y experimentarse, infinitamente.



Ilustración 44: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2019

Esta *producción* de memorias define el siempre carácter construido y constructivo

de las fotografías del álbum de familia. Las fotografías familiares son pura construcción, parten de la realidad, pero friccionándola mediante el medio fotográfico. El álbum de familia es un sistema de archivo doméstico, selectivo, como todos los archivos, o quizás acaso el más subjetivo de todos. Nos permite reordenar la historia, nuestra historia, de tal forma que podemos eliminar aspectos y momentos que queremos olvidar, o no recordar, pero también vivir, organizar, presentar, representar, recordar, reorganizar y revivir nuestras vidas con nuestras propias reglas a través de las imágenes que componen nuestro álbum. Esta construcción es puro teatro, se produce delante y detrás de la cámara, antes y después de hacer las fotografías. Posamos para la foto y para hacer la foto, actuamos ante la cámara y detrás de la cámara, intervenimos antes y después de la fotografía. “Me constituyo en el acto de *posar*, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en

imagen”²²⁹ apunta Barthes. La importancia, o banalidad, del momento de hacer la fotografía condiciona el significado e implicación posterior de la fotografía. El contexto particular de cada momento fotográfico afecta, y determina, el mensaje final de la imagen. El cómo se dice acaba afectando a lo que finalmente se acaba diciendo.

Zygmunt Bauman, en su teoría de la *modernidad líquida*, explora el tránsito de una modernidad *sólida*, estable, repetitiva, a una *líquida*, flexible, voluble²³⁰; de una época rígida a unos tiempos de constante cambio en los que las estructuras sociales tradicionales ya no se mantienen el tiempo necesario para solidificarse, establecerse y mantenerse y en donde ya no sirven más como marcos de referencia para esa sociedad por su volatilidad y su inestabilidad. Perdemos los referentes, y, al cambiar estos, nos perdemos por el camino. Bauman también se refiere a ese miedo (tan contemporáneo) que tenemos a establecer relaciones duraderas y estables (basadas en el compromiso) y a la fragilidad de esas otras relaciones que parecen depender solamente del beneficio que puedan generar de una manera más o menos inmediata y que huyen de cualquier proyección de futuro. No en vano el propio Bauman ha apuntado²³¹ la evolución del concepto de *relaciones personales* hacia el de *conexiones*, donde ya no nos relacionamos con personas, sino que nos vinculamos y conectamos con otras personas, siempre con fines particulares y concretos son lo que define nuestra sociedad contemporánea: ya nada es para siempre. Joan Fontcuberta comenta por su parte que “el tránsito del álbum a Facebook sacude muchos de los parámetros de la foto familiar y personal y trastoca sus motivaciones originales: las fotos ya no sustentan el recuerdo, sino que son gestos de comunicación. Expresan voluntades de relación o de negociación. Son monedas con las que establecer vínculos sociales”²³². Ni los trabajos para toda la vida son para toda la vida ni las parejas han de esperar a que la muerte los separe. En esta sociedad *líquida*, muchos adolescentes han vivido en varias familias (y tienen varias familias) y un considerable número de niños empiezan a tener abuelos divorciados con nuevas parejas que no son sus abuelos (situación impensable en una cultura como la nuestra hasta hace bien poco y que hará que nuestros bisnietos tengan una concepción de la familia inimaginable para nosotros). Hoy en día cualquier combinación posible de relaciones entre personas se puede considerar una familia, incluso la no relación, como sería la familia unipersonal. Para Bauman, tras la caída

²²⁹ *Ibid.*, pág. 37

²³⁰ Adolfo Vásquez, *Zygmunt Bauman: Modernidad líquida y fragilidad humana*, <http://theoriaucm.blogspot.com/2012/10/zygmunt-bauman-modernidad-liquida-y.html> (Consultado el 18/5/20)

²³¹ Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 2005)

²³² Joan Fontcuberta, “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 153

del muro de Berlín la sociedad occidental entró en la denominada *modernidad líquida*²³³, en la que, entre otras innovaciones características de esta época, se ha impuesto la fotografía digital, además de los nuevos sistemas para compartir imágenes a través de Internet, el teléfono móvil y dispositivos portátiles como tabletas electrónicas, etcétera.

Según Bauman, estos cambios tecnológicos, puestos al alcance de millones de personas en todo el mundo, están impregnados de un estado de ánimo que combina la nostalgia, la esperanza y el miedo, motivados a su vez por una búsqueda constante e infinita de la identidad personal que ha provocado la eclosión y la saturación de los millones de imágenes que continuamente estamos tomando, compartiendo y consumiendo; documentamos todo a nuestro alrededor, muchas veces sin saber por qué lo hacemos. En nuestra vida moderna, valores tradicionales como el trabajo, la familia y la salud continúan siendo preocupaciones esenciales para la mayoría de nosotros; sin embargo, la memoria fotográfica ha desplazado su centro de gravedad de la familia al individuo, pasando de lo colectivo al individualismo, del acto de compartir al egocentrismo.



Ilustración 45: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2017

En estos tiempos *líquidos* nuestra familia somos nosotros mismos y, nuestras

circunstancias. En el pasado las fotografías de nuestro álbum de familia trataban sobre nuestra historia, la de nuestra familia; las fotografías se hacían desde el pasado para el futuro con la intención de guardar memorias, para preservarlas del olvido y que pudieran ser (re)vividas después por nosotros y por nuestros descendientes, para que nos permitieran *usar* el álbum desde su estructura cronológica en el ámbito de lo privado. En esta *modernidad líquida* muchas de las fotografías de nuestro álbum familiar tratan sobre el presente, sobre

²³³ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 2002)

nosotros mismos, nosotros y solo nosotros; se utilizan de forma inmediata, son efímeras, sin apenas vida ni duración, sin intención de perdurar; se consumen en el ámbito público, de una forma desestructurada y caótica y sin una cronología aparente. No están pensadas para durar, no intentan preservar nada, sino afirmar, testificar, decir “sí, soy yo”, aquí y ahora, y no “sí, era yo”, allí y entonces. Pierden su condición temporal, de permanencia, pero ganan en ubicuidad, en presencia. Nuestra sociedad del siglo XXI ha conseguido convertir lo irrelevante en relevante, lo insignificante en significativo; prueba de ello es la cantidad de fotografías de escenas ordinarias y triviales que se hacen a diario y que han pasado no solo a formar parte de nuestros álbumes, sino a ser nuestros álbumes. Acorde a Fontcuberta, “estos clics sin cesar desactivan el principio de trascendencia (la presencia de la cámara realizando el acontecimiento) y la indiscriminación trivializa irremediablemente el resultado: las imágenes se secularizan”²³⁴. En lugar de vivir nuestras experiencias nos limitamos a fotografiarlas; quizás es nuestra manera contemporánea de recordar: fotografiar y fotografiar nuestras experiencias, sin necesidad de ver después las fotos, viviendo experiencias solo para poder fotografiarlas, haciendo que ese acto fotográfico sea lo esencial, *la experiencia* definitiva.

Esta cantidad ingente de imágenes banales la compartimos con un círculo de personas muy amplio comparado con aquel número reducido (la familia) con el que mirábamos los álbumes fotográficos o realizábamos los pases domésticos de diapositivas de los domingos por la tarde. También hemos cambiado la forma de compartir esas imágenes; ahora ya no hemos de tener un álbum: nos basta con usarlo. Nuestra cultura está evolucionando hacia una sociedad en la que no tenemos que poseer bienes: nos basta con poder usar esos bienes. Los libros, las películas o la música hace tiempo que dejaron de existir necesariamente como objetos, ni siquiera como archivos digitales: nos basta con consumirlos desde *la nube* escuchando música en *Spotify* o viendo películas desde *You Tube* sin que sea preciso tener los archivos. No consumimos objetos, sino sus contenidos. Los ordenadores tienen un disco duro cada vez más reducido; ya no nos hace falta guardar. Estamos probablemente ante el fin de la cultura del objeto; ahora se potencia la memoria RAM, la capacidad de procesar, la agilidad y rapidez, la presencia, y no el almacenamiento ni la permanencia. Los álbumes familiares de cartón y papel, tal y como los conocíamos, irán pasando a la historia, “sin condición de objeto físico la imagen ya no puede ser depositaria de su carga mágica y deja de actuar como talismán y reliquia”²³⁵, apunta Fontcuberta. Antes llevábamos fotografías de nuestra familia en la cartera, y probablemente solo de nuestra familia; ahora llevábamos fotos de nuestras nuevas familias, de amantes, de compañeros de trabajo, de mascotas, de amigos, de personas

²³⁴ Joan Fontcuberta, ““Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 153

²³⁵ *Ibíd.*

con las que coincidimos en el gimnasio, de amigos de nuestros hijos y de desconocidos; eso sí, las llevamos en el teléfono móvil. Nuestras fotografías, con suerte, quedarán en, y pertenecerán a, *Facebook* o *Instagram*; nos estará vetado el volver a sentir lo que sentimos aquella tarde en la que ojeábamos fotografías viejas o cuando nos encontramos por casualidad dentro de un libro aquella foto de hace veinte años. Esta nueva manera de hacer y guardar fotografías “se resiste a su fetichización, perdiendo así la capacidad de desplegar su potencial simbólico”²³⁶, sugiere Fontcuberta. Sin duda es ahí donde subyace la verdadera sentencia al álbum. Ahora nuestras fotografías personales son desechables, de usar y tirar, no las volvemos a mirar excepto acaso cuando hemos de liberar la memoria de nuestro teléfono móvil para poder seguir acumulando cantidades ingentes de imágenes. Esta naturaleza efímera de las imágenes las hace menos definitivas, menos rotundas, más volátiles, menos significativas, menos simbólicas, transcendentales y efectivas como evidencias de la memoria.



Ilustración 46: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2016

²³⁶ *Ibíd.*

2.4 El álbum de familia como género de estudio

La fotografía familiar es una de los tipos más comunes de fotografía que existen, la mayoría de las personas en el mundo occidental han realizado fotografías de familia, y de alguna manera u otra ha creado un álbum, bien sea en un libro, en una antigua caja de galletas, en un álbum, en una pared o en marcos encima de una cómoda. Pero el álbum también se ha producido desde su propia inmaterialidad, especialmente desde los años 2000, cuando la aparición de la fotografía digital supuso una nueva democratización de la fotografía familiar. Sin embargo, no ha sido hasta recientemente cuando la fotografía familiar se ha estudiado no solo en el campo de la antropología, sino en el de la historia y teoría de la fotografía, la estética o la sociología entre otros. El uso de la autobiografía y del álbum de familia en la creación fotográfica artística contemporánea no es algo nuevo de este siglo XXI, aunque sí que es en las dos primeras décadas del siglo XXI cuando este género autobiográfico es utilizado y explotado por numerosos artistas de todas las disciplinas. Pese a la universalidad y lo común del álbum de familia y lo autobiográfico como temas y realidades cotidianas, no es hasta las décadas de los 60 y 70 cuando se establece como práctica artística más o menos definida. Especialmente, desde la década de los 90 del siglo XX no solo se ha multiplicado la cantidad de artistas que utilizan de una u otra forma el álbum de familia en sus trabajos, sino que, como consecuencia de este incremento de artistas investigando el tema, también se han venido sucediendo diferentes exposiciones, publicaciones y monografías relativas al tema.

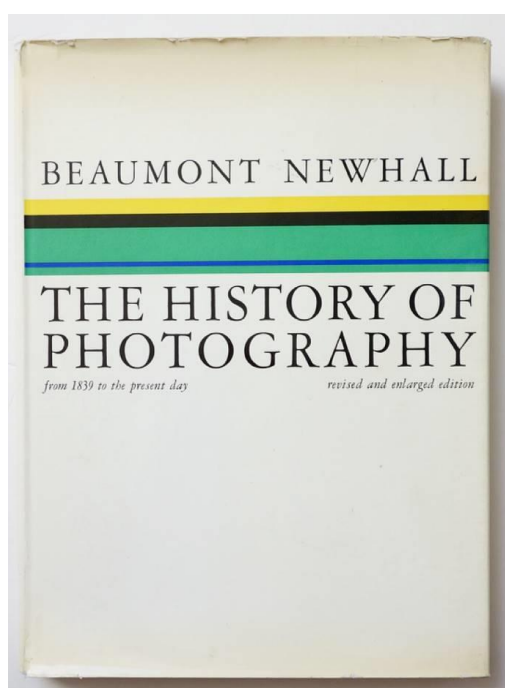


Ilustración 47: Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, 1937

Uno de los libros más influyentes en el estudio de la historia de la fotografía y referencia clave para generaciones de historiadores de la fotografía, *The History of Photography: From*

*1839 to the Present*²³⁷ de Beaumont Newhall publicado por primera vez en 1937 en Nueva York, y con numerosas reediciones, no menciona el álbum de familia en sus páginas. Apenas se hace tampoco en un volumen más contemporáneo, *Photography: A Cultural History*²³⁸ de Mary Warner Marien publicado en 2002. En este libro, Marien se aproxima a la historia de la fotografía desde todos los géneros, explorando los límites entre los fotógrafos aficionados y los profesionales y los artísticos, incorporando las últimas investigaciones y usos de la fotografía, así como los múltiples desarrollos de la fotografía y los contextos históricos y culturales en los que los fotógrafos vivieron y trabajaron. Solamente al final de las 530 páginas del libro hay una pequeña sección titulada “Family Pictures” de 18 páginas dedicada a la fotografía familiar, en donde apenas en una página se habla verdaderamente de este tipo de fotografías, en el resto de la sección de lo que Marien realmente habla es de artistas y fotógrafos contemporáneos que han usado o bien fotografías de familia, o bien fotografías que parecen de familia en su trabajo artístico, pero no de la fotografía de familia hecha por la familia.



Ilustración 48: Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias, estéticas*, 2017

En el más reciente volumen sobre la historia de la fotografía en España editado hasta la fecha a cargo de Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias, estéticas*²³⁹,

tampoco hay una referencia explícita a este tipo de fotografía. En el volumen de Vega de 908 páginas apenas hay un par de referencias a la fotografía de familia o al álbum familiar. En el capítulo 3 del libro, dedicado a la expansión comercial de la fotografía se dedica media

²³⁷ Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1937)

²³⁸ Mary Marien, *Photography: A Cultural History* (Londres: Laurence King, 2002)

²³⁹ Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias, estéticas* (Madrid: Cátedra, 2017)

página a hablar de la aparición de los álbumes como consecuencia de la popularización de las *carte de visite*, en ese capítulo se dedica más adelante una doble página a la importancia del retrato como mantenedor de la memoria de la familia, y en el capítulo 6 se analiza la importancia de Kodak en el desarrollo de la fotografía. En otra de las últimas publicaciones en torno a la historia de la fotografía, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*²⁴⁰, de Publio López Mondéjar, tampoco se hace mención explícita la álbum de familia o fotografía familiar, más allá de referencias a temas como las *carte de visite* o la democratización de los retratos. Resulta extraño que no se mencione el álbum de familia en un libro sobre historia de la fotografía que en su propio título contiene las palabras “fotografía y sociedad”, o que, como se afirma en la contraportada de la solapa, “el libro constituye, además, un deslumbrante espejo gráfico de la imagen de la vida española (...) se trata de la primera gran historia social de la fotografía española”²⁴¹. Es cuando menos sorprendente que en un libro que aspira a ser la gran historia social de la fotografía española no se incluya un estudio detallado o al menos referencias claras a la práctica de la fotografía familiar o al álbum familiar, elemento social donde los haya. Estos son solo unos pocos ejemplos de algunos de los libros dedicados a la historia de la fotografía y la poca atención que la fotografía de familia ha tenido en estos trabajos más allá de los proyectos de artistas que han usado la fotografía de familia como materia prima de sus obras. Merece tomar en consideración lo poco que se ha estudiado por parte de historiadores de la fotografía el álbum de familia, especialmente en lo concerniente a su uso y práctica social. En estos ejemplos de libros de historia de la fotografía (como ocurre con otros muchos libros sobre la historia de la fotografía) la fotografía de familia o el álbum familiar no han sido del interés de los historiadores e investigadores sobre la fotografía, o quizás no se ha sabido cómo abordar este tipo de fotografía o desde que disciplina hacerlo. Sin embargo cada vez más aparecen estudios e investigaciones que si analizan el trabajo de artistas contemporáneos que usan este tipo de fotografías en su trabajo, dada la importancia en la creación artística de las últimas décadas de este tipo de trabajos. Sin embargo, muy pocos trabajos e investigaciones de historia de la fotografía han tomado como objeto de estudio las fotografías de familia hechas por las familias²⁴².

²⁴⁰ Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI* (Barcelona: Lunwerg Editores, 2005)

²⁴¹ *Ibíd.*

²⁴² En este sentido he hacer una autocrítica e incluir al propio programa VISIONA dentro de esos ejemplos de investigaciones que han dejado de lado y obviado la práctica de la fotografía familiar, pero que por otro lado se han ocupado fundamentalmente de estudiar lo que podríamos llamar la práctica contemporánea del álbum de familia, es decir, a artistas que han trabajado con ese tipo de fotografía. En las cinco ediciones de VISIONA dedicadas al álbum de familia apenas se estudió o mostró en sus exposiciones el álbum de familia o la fotografía familiar como práctica social y cultural, al menos de forma directa y no como consecuencia del trabajo de un proyecto artístico. Esto cuenta con la excepción del proyecto *Archivo de archivos* incluido en la

La fotografía familiar ha sido estudiada, fundamentalmente fuera de nuestras fronteras, desde otras disciplinas como la antropología, la sociología, los estudios culturales, la literatura, la filosofía o la psicología entre otras, pero apenas se ha hecho desde la propia fotografía, desde su historia, teoría o estética. Quizás, la complejidad de este tipo de fotografías, su carga emocional, psicológica y afectiva para las personas relacionadas con ellas, pero al mismo tiempo su absoluto hermetismo para quien es ajeno a las mismas, así como su importancia en la construcción de las identidades individuales y colectivas de una sociedad, hace que el estudio este tipo de fotografías requiera, además de estudiarlas desde la fotografía la inclusión de otras disciplinas que la completen. El álbum de familia es un objeto sensible que representa las complejas relaciones sociales y familiares de la sociedad, lleno de misterio y de desconcierto, y que en algunos casos representa un homenaje a la familia, sirve como acto de venganza o burla. Otro posible motivo para este olvido del estudio de las fotografías familiares es su aparente banalidad y monotonía, cargadas de escenas que se ciñen a un repertorio visual muy limitado y que se reduce a momentos de celebración festiva de fechas señaladas y de disfrute durante el tiempo de ocio, como apunta Gillian Rose²⁴³. Por su parte, Geoffrey Batchen afirma que las fotografías de familia “no encajan fácilmente en la narrativa histórica (de la fotografía), todavía ansiosa, insegura, centrada en la originalidad, innovación e individualidad del fotógrafo”²⁴⁴. La historia de la fotografía ha dado la espalda a la fotografía familiar por estar demasiado ocupada en el estudio y legitimación de la individualidad del artista, olvidándose de lo cotidiano, de la fotografía que se ha hecho, y se sigue haciendo cada día por la mayoría de nosotros. Apunta Batchen, “quiero abordar el problema de escribir una historia para la fotografía instantánea, un problema generado por la dificultad de decidir qué poner y qué dejar fuera; es decir, al encontrar una justificación sobre la cual basar los juicios de valor, un elemento clave de la práctica histórica del arte tradicional”²⁴⁵. En ese sentido, continua Batchen “se podría decir que las instantáneas son para la historia de la fotografía lo que la fotografía es para la historia del arte; cada uno representa una amenaza significativa para la estabilidad de su disciplina de acogida”²⁴⁶. La historia del a fotografía, acostumbrada a unas metodologías, dinámicas y discursos, quizás no

exposición *Otras narrativas domésticas* del año 2013, en donde se incluyó una selección de fotografías y álbumes familiares provenientes de la Fototeca Provincial de Huesca.

²⁴³ Gilliam Rose, *Doing Family Photography: The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment* (Londres: Ashgate Publishing, 2010), pág. 23

²⁴⁴ Geoffrey Batchen, “Snapshots. Art History and the Ethnographic Turn”, en *Photographies* 1, no. 2, Taylor & Francis, Londres, 2008, pág.124 (they don’t easily fit into a historical narrative still anxiously, insecurely, focused on originality, innovation, and individualism)

²⁴⁵ *Ibíd.*, pág.121 (I want to address the problem of writing a history for the snapshot, a problem generated by the difficulty of deciding what to put in and what to leave out; that is, on coming up with a rationale on which to base value judgments, a key element of traditional art historical practice)

²⁴⁶ *Ibíd.*, (In that sense, it could be said that snapshots are to the history of photography as photography is to the history of art; each represents a significant threat to the stability of its host discipline)

ha encontrado la forma de estudiar la compleja, anárquica e inestable fotografía de familia. Los álbumes de familia son una característica común de la gran mayoría de nuestras culturas, son demasiado comunes pero también infinitamente heterogéneos y difíciles de clasificar. Quizás por ello los historiadores de la fotografía tienden a reducirlos a la evidencia del consumo, de las *cartes de visite*, de las instantáneas o de la aparición y expansión de Kodak. Los álbumes de familia rara vez se han valorado como objetos por derecho propio ni han entrado realmente en la Historia de la Fotografía, o ni tan siquiera en cualquier otra historia. Si poca es la atención que el álbum de familia del siglo XIX y XX ha recibido, mucho menor es el estudio del material fotográfico familiar privado en plataformas sociales en Internet, el álbum de familia contemporáneo, aunque con la explosión de la fotografía con los teléfonos inteligentes y la difusión en Internet ha aparecido un renovado interés en la fotografía familiar contemporánea, reconociendo sus cualidades emocionales y afectivas, así como su ambigüedad y mutabilidad, y la importancia para la construcción de nuestras múltiples identidades en este momento digital²⁴⁷.

Batchen continúa en el mismo artículo diciendo que “la fotografía instantánea, precisamente porque es la forma de representación fotográfica más numerosa y popular, representa un problema interpretativo absolutamente central para cualquier historiador de la fotografía”²⁴⁸. Quizás esta es la cuestión central, ¿cómo interpretar una fotografía que sólo tiene sentido para quien tiene una relación directa con ella? Solamente es posible hacerlo desde dos posiciones, desde la interpretación o desde el reconocimiento e identificación con lo representado, en ambos casos con la consiguiente ficcionalización del significado de las fotografías familiares analizadas. Estas fotografías, afirma Batchen, son “ajenas a los prejuicios artísticos que aún guían a muchos de los historiadores de la fotografía, las fotografías familiares nos desafían a encontrar otra forma de hablar sobre fotografía, una forma que de alguna manera pueda explicar la determinada banalidad de estas, y de hecho más que otras, imágenes

²⁴⁷ Prueba de este reciente interés por este tipo de fotografías son las publicaciones aparecidas recientemente sobre el tema: Edgar Cruz, *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital* (Barcelona: UOC Press, 2012); Martin Lister, (ed.) *The Photographic Image in Digital Culture* (Londres: Routledge, Londres, 2013); Alexandra Moschovi, Carol McKay y Arabella Plouviez (eds), *The Versatile Image, Photography, Digital Technologies and the Internet* (Leuven: Leuven University Press, 2013); Jonas Larse y Mette Sandbye (eds.) *Digital Snaps, The New Face of Photography* (Londres: I.B. Tauris, 2014); Anabella Pollen, *Mass Photography: Collective Histories of Everyday Life* (Londres: I.B. Tauris, 2015); Edgar Gómez y Asko Lehmuksallio (eds.) *Digital Photography and Everyday Life* (Londres: Routledge, 2016); Ben Burbridge y Anabella Pollen, *Photography Reframed. New Visions in Contemporary Photographic Culture* (Londres: I.B. Tauris, 2018)

²⁴⁸ *Ibid.*, (the snapshot, precisely because this is the most numerous and popular of photographic forms, represents an interpretive problem absolutely central to any ambitious scholarship devoted to the history of photography)

fotográficas”²⁴⁹. Batchen formula algunas preguntas de interés en la exploración de los motivos por los que la fotografía de familia²⁵⁰ no se ha estudiado de forma proporcional como corresponde al impacto que ha tenido (tiene) en la sociedad o al número de fotografías familiares realizadas,

“¿cómo se escribe una historia para algo que escapa a una definición fácil, no tiene límites discernibles y funciona según el principio de la reflexión (cómo, por ejemplo, se puede separar una fotografía de lo que es o del contexto de desarrollo de su recepción)? ¿Cómo se inventa una voz (o voces) para esta historia que pueda hablar de los efectos emocionales de la fotografía, así como de sus características físicas y formales y sus ramificaciones económicas y políticas? ¿Cómo se puede hablar de y desde una posición local y, sin embargo, abarcar el alcance global de la fotografía y sus múltiples expresiones de diferencia cultural?”²⁵¹

Para Batchen, estas cuestiones suponen el principal problema que la historia de la fotografía ha de afrontar, generar una transformación en la forma que la historia de la fotografía estudia la fotografía, de tal forma que esta historia pueda abordar la fotografía en todos sus formas, condiciones y manifestaciones. Según Batchen, esta transformación ya ha empezado con la publicación de textos por una nueva generación de académicos inter-disciplinares “quienes dan por sentado que la fotografía es predominantemente una práctica vernácula y siempre ha sido una experiencia global”²⁵². Para Batchen esta nueva generación de pensadores está representada por autores como Marina Warner, Jennifer Tucker, Elspeth Brown, Christopher Pinney, Carol Williams, Martha Langford, Patricia Johnston, Robin Kelsey, Shawn Michelle Smith, Carol Mavor, Nicholas Mirzoeff o Elizabeth Edwards entre otros. Estos investigadores han combinado elementos de disciplinas como la historia del arte, los estudios culturales, filosofía, estudios de mujeres, antropología, estudios americanos, literatura y sociología, entre

²⁴⁹ *Ibíd.*, (Oblivious to the artistic prejudices that still guide much of that scholarship, family photographs challenge us to find another way of talking about photography, a way that can somehow account for the determined banality of these, and indeed most other, photographic pictures)

²⁵⁰ Batchen no se refiere exclusivamente a las fotografías de familia sino al término anglosajón *snapshot*, (this essay is about art history’s worst nightmare: boring pictures. I’m speaking, of course, about snapshots, that most ubiquitous and familiar of photographic genres).

²⁵¹ Geoffrey Batchen, “Snapshots. Art History and the Ethnographic Turn”, en *Photographies* 1, no. 2, Taylor & Francis, Londres, 2008, pág.126 (How do you write a history for something that escapes easy definition, has no discernable boundaries, and operates on the principle of reflection (how, for example, do you separate a photograph from what it’s of or from the unfolding context of its reception)? How do you invent a voice (or voices) for this history that can speak to photography’s emotional effects as well as its physical and formal characteristics and economic and political ramifications? How can you speak of and from a local position and yet encompass photography’s global reach and its multiple expressions of cultural difference?).

²⁵² *Ibíd.*, (who take for granted that photography is predominately a vernacular practice and has always been a global experience).

otros modelos interpretativos, y “se interesan por fotografías comerciales y ordinarias en lugar de solo como objetos de arte, y tienden a centrarse en cuestiones como la raza, la sexualidad, el poder y la experiencia cotidiana; en otras palabras, se centran en la relación de la fotografía con la vida”²⁵³. Estas nuevas formas de abordar histórica y socialmente la fotografía de familia se centran realmente en lo importante, en las relaciones que las imágenes tomadas en el ámbito familiar generan con los elementos, personas y contextos con los que conviven, y dejan atrás las pesadas e baldías cargas artísticas y de significación que la historia de la fotografía ha impuesto a la fotografía. Quizás, para la mayoría de los historiadores y teóricos de la fotografía, la fotografía de familia puede representar un problema *interpretativo* ya que hasta hace muy poco, la historia y la teoría de la fotografía han estado más preocupadas por *qué es* una fotografía más que por *qué hace* una fotografía. Sin duda, la fotografía, pero en especial la fotografía de familia necesita ser analizada desde esta segunda forma, más que perderse en interminables y estériles debates sobre su naturaleza. Lo esencial de este tipo de fotografías es para que valen, cuáles son sus funciones, para quienes y en qué momentos funcionan, y como lo hacen y porque lo hacen como lo hacen. El álbum de familia ha de entenderse y estudiarse como un conjunto de fotografías que tienen relación al mismo tiempo con lo personal, lo emocional, lo afectivo, lo social, lo económico, lo histórico, lo tecnológico y lo cultural, y no desde otros prismas improcedentes.

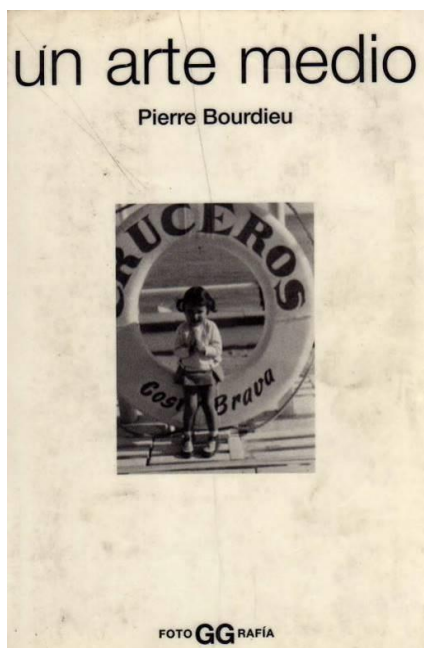


Ilustración 49: Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, 2003

²⁵³ *Ibíd.*, (They address themselves to commercial and ordinary photographs rather than just to art objects, and tend to focus on issues like race, sexuality, power and everyday experience – they focus, in other words, on photography’s relationship to life).

Uno de los primeros estudios²⁵⁴ sobre la fotografía y sus usos sociales como la fotografía de familia es el influyente libro de Pierre Bourdieu “*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*”²⁵⁵, publicado en 1965 en Francia en el que Bourdieu demostraba cuanto profundamente convencional y ritualizada podía ser la fotografía familiar en la época. Bourdieu analiza en su libro la poca improvisación y mucha preparación a las que está sometida la fotografía doméstica, llena de reglas y convenciones, generalmente invisibles, pero que someten a este tipo de fotografía en su opinión a una estructura visual rígida y con poco espacio para la improvisación y creatividad.

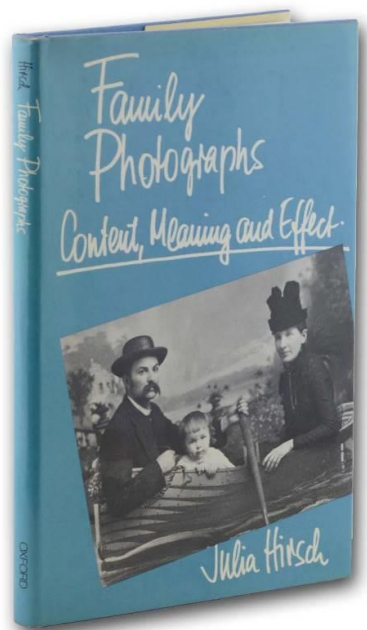


Ilustración 50: Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*, 1981

En 1981 Julia Hirsch publica el que probablemente es el primer libro dedicado exclusiva y particularmente al análisis de las fotografías de familia, “*Family Photographs: Content, Meaning and Effect*”²⁵⁶ en donde aborda, lejos de ser un manual de como tomar fotografías de familia, un análisis semiológico detallado de los retratos de la familia, de las expresiones, gestos, relaciones, agrupaciones en estas fotografías, examinando las relaciones interpersonales dentro de la familia y su representación a través de las fotografías familiares mostrando cómo la fotografía ha emulado las convenciones de la pintura clásica desde el Renacimiento. El libro, centrado en gran parte al análisis de la lectura de las fotografías de familia, denuncia desde el principio que muchos manuales se han dedicado al estudio de las cuestiones y avances técnicos de la fotografía pero pocos, o ninguno hasta esa fecha, se ha preocupado de estudiar cómo y qué cuentan las fotografías de

²⁵⁵ “Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie” es traducido por primera vez al castellano como “La fotografía: un arte intermedio”, traducido por Tununa Mercado, México, Nueva Imagen, en 1979. No obstante, la edición en castellano más conocida es *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, publicada por la editorial Gustavo Gili en 2003.

²⁵⁶ Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect* (Oxford: Oxford University Press, 1981)

familia. Para Hirsch, la fotografía de familia es una biografía ficcionalizada, siendo cada álbum de familia, en una manera u otra, un psicoanálisis de la propia familia y su contexto, proyectamos significación sobre las fotografías, pero también se lo quitamos, cambiando y fluctuando constantemente su significado. Hirsch también incluye en su libro una crítica a la mirada patriarcal de familia proyectada por el álbum de familia, reclamando una familia de la mujer en lugar de la constante familia del hombre. Otro pionero en el estudio de las fotografías de familia es el antropólogo norteamericano Richard Chalfen y su monografía “*Snapshot, Versions of Life*”²⁵⁷ que aparece en la segunda mitad del siglo XX. Publicado en 1987, el libro de Chalfen realiza una incursión en la cultura de la fotografía y la vida familiar desde la perspectiva de la antropología y la etnografía, basado en un estudio de fotografías de familia de hogares de clase media norteamericanos en el periodo 1940-80. En el examen de lo que Chalfen llama la fotografía "modo fácil", explora instantáneas, presentaciones de diapositivas, álbumes familiares, películas caseras, y vídeos caseros, descubriendo lo que las personas hacen con sus fotos, así como cuáles son sus fotos personales hacen para ellos. Chalfen reclama que la fotografía de familia ha de verse al mismo tiempo como un proceso y una acción, un acto de comunicación y una actividad simbólica. Para Chalfen, como antes hizo Bourdieu, la redundancia del estilo, contenido y formato de las fotografías familiares no hace otra cosa sino, reafirmar los valores culturales y estructurales del álbum. En el libro ya existe una preocupación por la falta hasta entonces de estudios sobre la fotografía familiar, incluso reclamando Chalfen estudios que analizaran la cultura Kodak en otros países más allá de Estados Unidos, Francia o Reino Unido, o incluso en países de oriente o África.

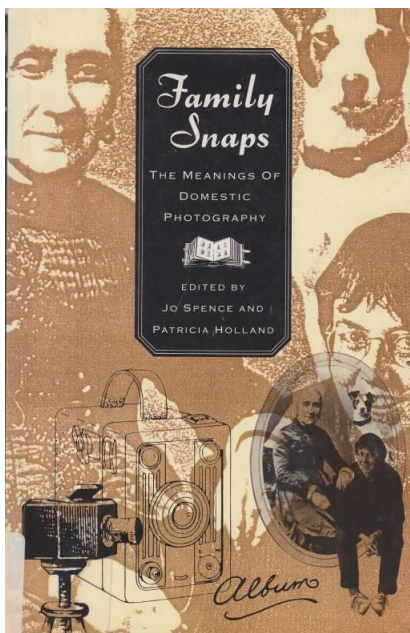


Ilustración 51: Patricia Holland y Jo Spence, *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, 1991

²⁵⁷ Richard Chalfen, *Snapshot, Versions of Life*, (Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987)

Por su parte, *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*²⁵⁸ es recopilación de textos de diferentes autores editado por la Jo Spence y Patricia Holland en 1991. El libro incluye las contribuciones de Stuart Hall, Annette Kuhn, Jo Spence o Val Williams entre otros y parte de la idea de que las fotografías en los álbumes de familia juegan un rol fundamental en la representación de las complejas y variables relaciones que hay dentro de cada familia, en contraposición a los retratos pictóricos en donde se enfatizaba la formalidad de los lazos familiares. Para Spence y Holland, los textos contenidos en el libro miran a los múltiples y cambiantes significados de las fotografías de familia, así como la transformación del álbum de familia en relatos de la propia comunidad, las consecuencias de los cambios en la tecnología en la manera de representar a la familia, o la fototerapia a través de los álbumes de familia como una forma de explorarse a uno mismo.

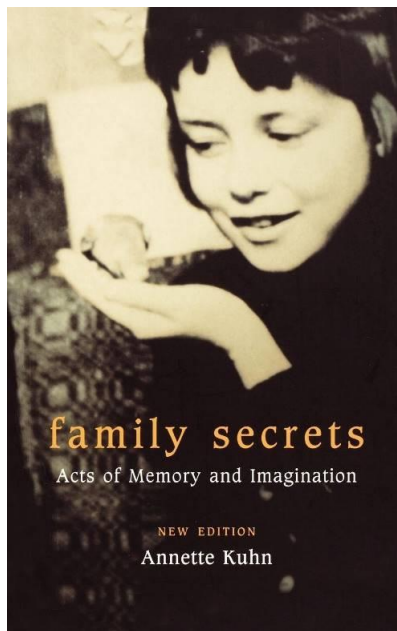


Ilustración 52: Annette Kuhn, *Family Secrets Acts of Memory and Imagination*, 1995

En su libro “*Family Secrets Acts of Memory and Imagination*”²⁵⁹ la escritora y teórica inglesa Annette Kuhn²⁶⁰ aborda el álbum de familia desde una perspectiva plenamente autobiográfica, y desde el enfoque de los estudios culturales y el feminismo. En su libro, Kuhn centra su estudio en la deconstrucción de las imágenes más cercanas a su propia infancia y las imágenes de su pasado para trazar una trayectoria de la experiencia personal a los actos colectivos de la memoria, mostrando nuevas formas de aprender a hacer nuestras propias historias personales

²⁵⁸ Patricia Holland y Jo Spence, *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography* (Londres: Virago Press Ltd., 1991)

²⁵⁹ Annette Kuhn, *Family Secrets Acts of Memory and Imagination* (Londres: Verso, 1995)

²⁶⁰ Este libro, como ninguno de los comentados en esta sección (con la excepción de *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*), no ha sido traducido al castellano. Sin embargo, un extracto del mismo, revisado y comentado por la propia Annette Kuhn, y con el título de “Otra mirada a Family Secrets”, fue traducido e incluido en el libro *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, editado por Pedro Vicente y publicado por La Oficina de ediciones y la Diputación Provincial de Huesca en 2013.

y colectivas. Para Kuhn las fotografías de familia encierran tantas historias que esto las hace potencialmente interminables en el sentido que siempre hay más preguntas que realizar frente a estas imágenes. Al final del libro, Kuhn ofrece a modo de conclusión unas tesis que reflejan ciertos patrones en la forma en la que la memoria es producida y construida al mismo tiempo que son una exploración de las conexiones y desconexiones entre la memoria personal y colectiva. Estas tesis son: la memoria da forma a nuestros mundos internos; la memoria es una producción activa de significados; los textos²⁶¹ de memoria tienen sus propias convenciones formales; los textos²⁶² de memoria expresan una imaginación colectiva; la memoria encarna tanto la unión como la fragmentación; la memoria es formativa de comunidades y nacionalidades²⁶³.

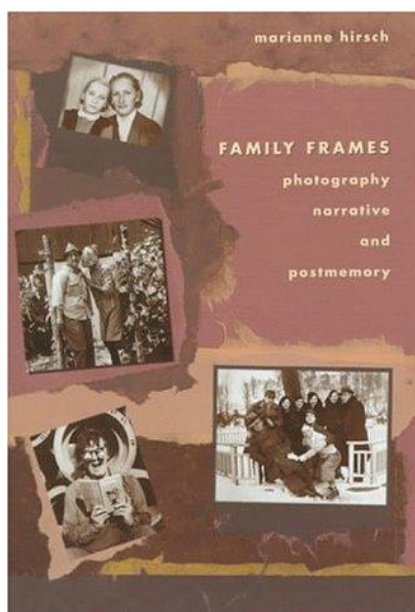


Ilustración 53: Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, 1997

La teórica, rumana de nacimiento pero afincada en Estados Unidos, Marianne Hirsch ha publicado dos libros que han supuesto una importante contribución al estudio del álbum de familia desde la creación artística.

El primero de ellos, “*Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*”²⁶⁴ es publicado en 1997 y en él Hirsch explora las convenciones fotográficas para la construcción de las relaciones familiares y discute diferentes estrategias artísticas para cuestionar estas construcciones. El título del libro hace referencia tanto a la forma en que enmarcamos las fotografías familiares como a cómo estas nos enmarcan. Según Hirsch, artistas y escritores

²⁶¹ Aquí Kuhn no se refiere literalmente a un texto si no que se refiere en realidad a los elementos, objetos o mensajes que llevan implícita la memoria o poder ser usados para recordar. Estos pueden ser un texto escrito, una fotografía, un video, una grabación de audio, etc.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Annette Kuhn, *Family Secrets Acts of Memory and Imagination* (Londres: Verso, 1995) pág 159-169, (Memory shapes our inner worlds. Memory is an active production of meanings. Memory texts have their own formal conventions. Memory texts voice a collective imagination. Memory embodies both union and fragmentation. Memory is formative of communities and nationhood)

²⁶⁴ Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Londres: Harvard University Press, 1997)

contemporáneos han puesto de manifiesto la brecha entre la realidad vivida y la percepción ideal del mundo que proyecta el álbum de familia, para ser testigo de las contradicciones que dan forma a las representaciones visuales familiares, exponiendo las pasiones y rivalidades, las tensiones y ansiedades que tienen en su mayor parte lugar en los bordes o fuera de los álbumes. A Hirsch interesa especialmente la forma en que agrupamos las imágenes fotográficas y cómo la constante fricción entre el aspecto familiar y la mirada familiar culturalmente construida influyen en nuestra forma de ver las imágenes familiares. Para Hirsch además, las fotografías de familia son especialmente importantes en términos de posmemoria debido a su capacidad, a veces, simultánea para apoyar y distorsionar otras formas de recuerdo, especialmente en aquellas personas que crecieron dominados por hechos que precedieron a su nacimiento, como por ejemplo los descendientes y familiares de víctimas del holocausto. En su segundo libro, “*The Familial Gaze*”²⁶⁵, hace de editora y recopila 22 textos de diferentes escritores, fotógrafos, críticos y teóricos que exploran la fotografía de familia como el principal instrumento de autoconocimiento y representación de la familia, el medio por el cual la memoria familiar se continúa y se perpetúa. Los textos de este libro examinan las fotografías familiares para revelar su poder para dar forma a nuestros recuerdos personales y autoconcepciones, y exponer el impacto cultural de las imágenes privadas y el poder de estas fotografías para dar forma a nuestras propias memorias, exponiendo al mismo tiempo la resistencia de este tipo de imágenes a las convenciones sociales y estéticas. El libro cuenta con las colaboraciones, entre otros de Mieke Bal, Jane Gallop, Annette Kuhn, Lorie Novak, Art Spiegelman, Leo Spitzer, Marita Sturken, Larry Sultan o Ernst van Alphen.

Publicado en 2001, el libro de Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*²⁶⁶, analiza como el álbum crea significados como un objeto dotado de cierta complejidad que es, y la importancia de la tradición oral en esa creación de significado en los álbumes de familia que son atesorados por las familias, coleccionados por museos y examinados por académicos de diferentes campos. Para Langford, el álbum de familia no está diseñado para informar a personas ajenas al propio álbum pero para actuar como pistas mnemotécnicas para las personas involucradas en diferentes etapas del álbum, desde tomar las fotografías hasta posar para ellas, desde hacer los álbumes hasta mostrarlos a familiares. El libro analiza y estudia 41 álbumes de familia depositados en el Museo McCord de Historia Canadiense, según Langford, cuando un álbum de familia pierde su contexto original y pasa a ser parte de la colección de un museo el álbum suspende su conversación sostenida, quedándose el álbum sin su función social y significado original. El álbum de

²⁶⁵ Marianne Hirsch (ed.), *The Familial Gaze* (Hanover: University Press of New England, 1999)

²⁶⁶ Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums* (Québec: McGill-Queen's University Press, 2001)

convierte en un puzle, que solo cobra nuevamente sentido cuando alguien vuelve a *leer* el álbum, cuando la oralidad otorga la clave necesaria para volver a dar sentido al álbum. Para Langford, la correlación entre fotografía y oralidad muestra como los álbumes están diseñados para funcionar como acciones, y cómo podemos descifrar sus misterios, siendo el álbum en este sentido un acto de comunicación. Sin embargo, las conversaciones del álbum no pueden crear narrativas estables, ya que el presente afecta la forma en que realizamos el recuerdo del pasado y el álbum se pasa a las nuevas generaciones o cae en el olvido²⁶⁷.

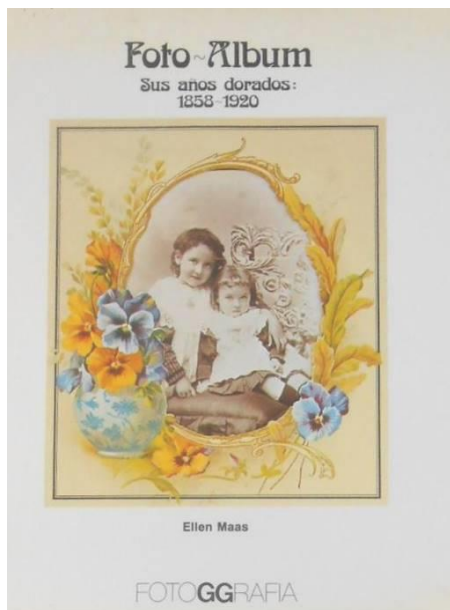


Ilustración 54: Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920*, 1982

Una mención aparte merece el libro *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920*²⁶⁸ escrito por Ellen Maas y publicado en alemán con el título de *Die Goldenen Jarre der Photoalben*²⁶⁹ en 1977 y traducido al castellano en 1982 por Manolo Laguillo. En *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* Maas plantea una posible historia del álbum de fotografías en donde se realiza un detallado estudio de la evolución del formato físico de los álbumes de familia del siglo XIX y principios del XX. Con casi 400 imágenes, el libro analiza las imágenes que forman los álbumes analizados y como la tipología de imágenes realizadas para el álbum fueron también cambiando conforme lo hacían los tiempos. Además, esta publicación se fija en la materialidad y objetualidad del álbum, y como estas propiedades del álbum han fueron evolucionando desde la aparición del álbum. Según dice Joan Fontcuberta en una breve introducción en la solapa de la versión en castellano, el libro incluye “detalles humildes y no menos curiosos sobre las

²⁶⁷ No obstante, y aunque no se trata de un libro sobre el álbum o la fotografía de familia, o incluso se podría llegar a decir que ni tan siquiera es un libro exclusivamente sobre la fotografía, cabría destacar aquí *Cámara Lucida* de Roland Barthes como libro en castellano que de alguna forma ha tratado algunos aspectos de la fotografía familiar, o mejor dicho consecuencias de la fotografía familiar, especialmente por su enfoque fenomenológico de la fotografía y la importancia en el estudio del afecto profundamente personal e incluso el dolor que las fotos familiares pueden provocar en quienes las contemplan.

²⁶⁸ Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982)

²⁶⁹ Ellen Maas, *Die goldenen Jarre der Photoalben* (Colonia, DuMont Buchverlag, 1977)

cubiertas y su generalmente fastuosa ornamentación, los cierres, los embellecimientos de las láminas o la artesanía de la confección en general”²⁷⁰. En la edición castellana Glacy Fatorelli y Cristina Zelich escriben una introducción al libro, además de completar cada uno de los capítulos con ejemplos españoles y latinoamericanos de álbumes de fotografía.

En este punto hay que destacar la falta de bibliografía e investigación en castellano sobre este campo de estudio. Existen diversos artículos de diferentes autores que estudian y profundizan en determinados aspectos de este campo de estudio, muchas veces centrándose en cuestiones como la autobiografía, la memoria o el papel del archivo en la creación contemporánea. A pesar de la existencia de estos artículos y publicaciones, la bibliografía en castellano es más bien escasa. Ninguno de los libros mencionados anteriormente, que han supuesto la base bibliográfica para la gran mayoría de investigadores y estudiosos del tema, se ha traducido al castellano, aunque sí algunos de sus textos o adaptación de los mismos.

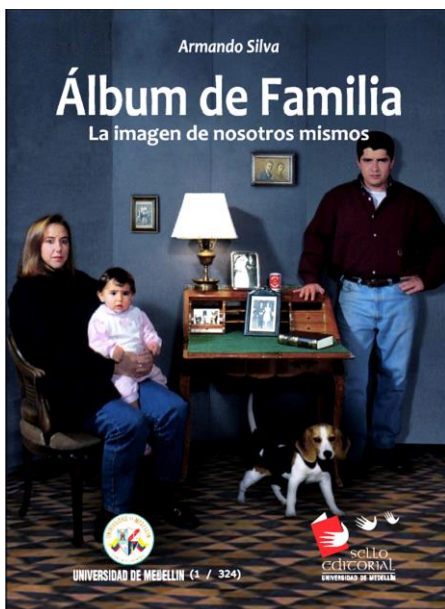


Ilustración 55: Armando Silva, *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, 1998

Uno de los libros en castellano que más influencia ha tenido en los estudios del álbum de familia ha sido *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*²⁷¹ de Armando Silva, originalmente escrito en inglés como tesis doctoral y posteriormente publicada como libro, *Family Photo Album: The Image of Ourselves*²⁷², y bajo la asesoría del filósofo Jacques Derrida, y que cual investiga los efectos de la fotografía en la producción del imaginario familiar burgués del siglo XX. Para Silva, la lectura de las imágenes familiares necesariamente hemos de hacerlas de tal forma que los usos de las fotografías ubiquen el entorno y atmosfera de sus ritos. Las fotografías del álbum de familia muestran la intimidad de la familia y por lo tanto de la sociedad, y revela

²⁷⁰ Joan Fontcuberta en Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982) (en solapa de cubierta)

²⁷¹ Armando Silva, *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos* (Bogotá: Norma, 1998)

²⁷² Armando Silva, *Family Photo Album: The Image of Ourselves* (Irvine: UCI, 1996)

tanto los aspectos más dulces como las zonas más oscuras de nuestros deseos y memorias. El álbum no es solamente un libro que se guarda en el salón de casa, su concepto incluye elementos como la familia, quien lo hace posible y que a su vez narra y construye ese espacio de ficción que es el álbum; la fotografía, el medio que visualiza a la familia; el álbum, la forma de clasificar, coleccionar y ordenar las memorias de la familia; y la forma de narrar las historias derivadas de los tres elementos anteriores, relato y hecho literario. Según Silva, no podemos olvidar que en el caso del álbum de familia la tecnología afecta la vida familiar y sus modos de representación y como se archivan las memorias familiares, así como que analizar los nuevos álbumes digitales es fundamental para entender la sociedad contemporánea²⁷³.

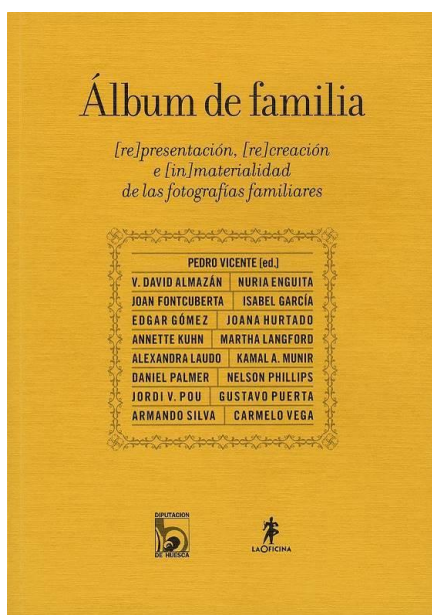


Ilustración 56: Pedro Vicente, (ed.) *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, 2013

Aún a riesgo de resultar pretencioso, y a excepción de la publicación de Silva, me aventuro a mencionar en este contexto que quizás otras dos de las publicaciones monográficas que estudian de forma más detallada desde una perspectiva teórica y en conjunto este campo de estudio son dos libros publicadas en el contexto de VISIONA por la Diputación de Huesca. La primera de ellas, *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*²⁷⁴, editada por el autor de esta tesis y publicada por La Oficina de Arte y Ediciones y la Diputación Provincial de Huesca en 2013. El libro reúne 16 textos, de los cuales 4 son traducciones inéditas de textos que se consideraron importantes traducir al castellano. Dividido en cuatro bloques, el libro parte de la hipótesis de que los álbumes de familia y la fotografía están viviendo una segunda juventud al amparo de las nuevas realidades familiares

²⁷³ Aún con la carencia de bibliografía de castellano la repercusión del trabajo de Silva ha sido más bien escasa en las investigaciones de los investigadores en nuestro país. Esto puede ser debido en parte a la escasa distribución del libro de Silva en España, así como que la edición del libro se encuentre agotada desde hace muchos años.

²⁷⁴ Pedro Vicente, (ed.) *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013)

y de los últimos avances tecnológicos de la fotografía²⁷⁵. Los textos incluidos en esta publicación estudian el álbum de familia, pero también, y quizás de manera más incisiva, las fotografías familiares, poniendo en crisis a la familia y su representación, al menos tal y como las hemos entendido hasta ahora, reflexionando sobre la producción, el uso, el consumo y la difusión de esas fotografías fuera del álbum de familia o incluso dentro de él, así como sobre el propio álbum y hasta sobre su ausencia. Estos textos tienen una intencionada diversidad y mestizaje en sus contenidos, a lo largo de los cuatro capítulos se estudia el álbum de familia desde diferentes disciplinas como el arte, la antropología, el cine, la historia del arte, los estudios visuales, la psicología, la sociología, el psicoanálisis, la filosofía, los estudios culturales, la historia, los estudios de empresa y, por qué no, la propia fotografía. Esta intencionada diversidad y pluralidad de planteamientos y enfoques tiene como objetivo hacer una publicación lo más aceptablemente heterogénea y mestiza posible, que intenta modestamente aportar un granito de arena a la construcción de una base teórica en castellano para los trabajos e investigaciones en torno a las fotografías familiares y el álbum de familia. Todos los textos son inéditos, a excepción de cinco de ellos. Por un lado, el texto de Armando Silva, “Álbum: deseos de familia” es una reedición del primer capítulo de su libro *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, agotado en castellano, y se incluyó en este libro aquí por su papel fundacional en la escasa bibliografía en nuestro idioma que existe hasta el momento en cuanto a estudios sobre el álbum de familia. Por otro, cada uno de los cuatro capítulos contiene un artículo ya editado en inglés pero que se traduce por primera vez al español en este libro: se trata de los textos de Kamal Munir y Nelson Phillips, “El nacimiento del momento Kodak”; Martha Langford, “Contando el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico”; Annette Kuhn, “Otra mirada a Family Secrets” y Daniel Palmer, “Archivos emocionales: el intercambio de fotos online y el cultivo del yo”. El primer capítulo, *Álbum, memoria y colección*, reúne textos que establecen y definen, cada uno a su manera, el álbum de familia como memoria, deseo, documento, futuro, colección: como parte fundamental de nuestras vidas. En el segundo, *Álbum, representación e imaginario*, se dirige la mirada a otros tipos de álbum y a otras formas de entenderlos, relacionarse con ellos y consumirlos, así como a su (re)presentación en determinados contextos a través del imaginario colectivo. El tercero, *Álbum, creación y narración*, reúne estudios sobre el trabajo de diferentes artistas que han hecho del álbum de familia y las fotografías familiares el objetivo fundamental de su obra, tanto a través de la recuperación de archivos como mediante la construcción de nuevos archivos domésticos. Por último, el cuarto capítulo, *Álbum, tecnologías e (in)materialidad*, analiza el álbum y la fotografía desde la perspectiva de la tecnología de producción y sus

²⁷⁵ Algunos de los textos incluidos en este libro tienen como origen la participación de sus autores en el seminario *Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico* organizado conjuntamente por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y VISIONA, dirigido por Pedro Vicente, y que se desarrolló en Huesca los días 20, 21 y 22 de septiembre de 2012 en Huesca.

efectos, el modo en que nos relacionamos con esas tecnologías y la (in)materialidad del álbum como objeto. Todos estos textos no tratan solamente del álbum de familia ni solamente de las fotografías familiares: engloban ambos conceptos, en conjunción o en disyunción, tanto se necesitan como se niegan, y que cuestionan esta moda del álbum como objeto de culto quizás no sea otra cosa que un nuevo cuestionamiento tanto de la figura y la función de la familia en nuestra sociedad como del rol de la fotografía y el álbum de familia en ese proceso.

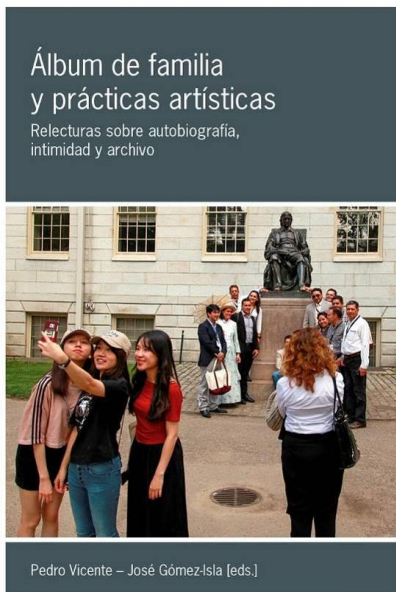


Ilustración 57: José Gómez Isla y Pedro Vicente (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, 2018

En el año 2018 se publicó un segundo libro monográfico, *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*²⁷⁶, editado por José Gómez Isla y Pedro Vicente y publicado por la Diputación Provincial de Huesca, generados a raíz de los seminarios organizados en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo entre 2013 y 2016²⁷⁷ y posteriormente ampliados y editados, y cuyo principal objetivo era poner en valor la importancia de la fotografía familiar como fuente de inspiración y referencia para diversos tipos de investigación artística compleja e interdisciplinar. Además, el libro se planteaba como una continuación al libro *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* editado en 2012, y como cierre a cinco años de programación de actividades en VISIONA en torno al álbum de familia. La publicación *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*

²⁷⁶ José Gómez Isla y Pedro Vicente (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018)

²⁷⁷ Estos seminarios fueron: En 2013 *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*, dirigido por Rebeca Pardo y Montse Morcate; en 2014 *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*, dirigido por José Gómez Isla y Pedro Vicente; en 2015 *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, dirigido por Tomás Zarza y Pedro Vicente; en 2016 *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*, bajo la dirección de Víctor del Río y Pedro Vicente.

se articula en tres bloques temáticos²⁷⁸, en donde en el primer bloque los ensayos abordan la temática del álbum, la biografía y la auto representación. En concreto, se analiza cómo muchos de los relatos que se construyen a través del álbum de familia se convierten ahora en un elemento estético del que se han apropiado muchos creadores contemporáneos, tanto para representarse a sí mismos como para narrar su propia versión del mundo. La intención última de estos artistas no es tanto hablar de ellos mismos, en cuanto retratados, sino realizar una crítica metalingüística de los estereotipos culturales socialmente asumidos. Con sus propuestas artísticas lanzan preguntas al medio fotográfico para desvelar su semántica invisible y la carga ideológica que este oculta. En el segundo bloque se aborda la relectura del álbum y el concepto de *intimidad* en nuestro contexto actual, debido al exceso de exposición pública al que sometemos a nuestras fotografías domésticas y nuestros discursos privados. En estos ensayos se reflexiona sobre la disolución paulatina de las diferencias, hasta ahora bien definidas, entre lo público y lo privado. Se hacen eco también de cómo, en las últimas dos décadas, lo privado ha terminado por diluirse en lo público. La intimidad, exhibida sin pudor en álbumes de fotos personales (y no familiares como antaño), sobre todo a través de las redes sociales, ha devenido ahora en pura *extimidad*. En el último bloque se aborda el paralelismo inevitable que existe entre álbum de familia y archivo. Erigidos ambos en depósitos de memoria, sus lógicas discursivas proponen metodologías de construcción que pueden distar enormemente entre sí, tanto formal como conceptualmente, pero que también pueden ser reflejo de la manera en que visualizamos tanto lo social como lo personal (como espejos enfrentados), estableciendo así concordancias, conexiones y puntos de encuentro entre ambas lógicas. Los textos de este libro giran en torno a creaciones artísticas contemporáneas que desbordan los límites formales y conceptuales del álbum de familia desde un punto de vista crítico y poético, con el fin de subvertir sus narrativas dominantes y ofrecer la posibilidad de construir nuevos relatos. De igual modo, estos textos reflexionan sobre la nueva significación social y los usos actuales del álbum de familia como eje vertebrador de nuestra identidad individual y colectiva y como paso de lo privado a lo público, en sus más de ciento cincuenta años de historia como artefacto cultural. Al mismo tiempo, uno de los objetivos de VISIONA con estos dos libros era la de visualizar algunos trabajos inéditos y otros que habían tenido su origen los seminarios organizados por VISIONA y la UIMP, y por otro aportar modesta y humildemente un granito de arena a la construcción de una base teórica en castellano para los trabajos en torno a las fotografías familiares y el álbum de familia.

²⁷⁸ Una parte de este texto se ha extraído y adaptado de la introducción al libro *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, y del que José Gómez Isla es coautor.

Me gustaría aclarar un par de cuestiones sobre las publicaciones en torno al álbum de familia que he comentado en esta tesis. Por un lado, solo he comentado los libros que personalmente considero más importantes, y que han podido tener mayor relevancia para mí y para otros investigadores, autores y artistas. Por otro lado, se han comentado exclusivamente libros del contexto anglosajón por una cuestión práctica, al no dominar el autor de esta tesis idiomas como el francés o el alemán me ha resultado imposible acceder a la bibliografía existente en esos idiomas²⁷⁹. No obstante, más allá de las publicaciones en castellano comentadas podemos encontrar algunos artículos aislados en revistas especializadas, catálogos de exposiciones o algunos monográficos que han tratado, además del tema del álbum de familia de forma directa, otros temas directamente relacionados como la memoria y la fotografía, la auto representación o autobiografía, etc. Por citar algunos ejemplos de estas publicaciones se podrían mencionar el número 20 de la revista *EXIT Imagen y Cultura* dedicado a la familia y su representación fotográfica; el número 49 de la misma revista dedicada a la autobiografía; el catálogo *Àlbum. Imatges de la família en l'art* publicado por la Generalitat de Catalunya en 2004; las actas de las XIII Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid, *En primera persona: la autobiografía*; libro de Ana María Guasch *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Siruela 2009; catálogo de la exposición *Domestic*, realizada por la Photographic Social Vision en 2010; el de Estrella de Diego *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Siruela 2011; *Arte y archivo: 1920-2010*, Akal, 2011 de Ana María Guasch o el catálogo del proyecto *Constel·lacions Familiars* de Alexandra Laudo desarrollado en el contexto de Terrassa Comissariat en 2012 u otros catálogos de diferentes exposiciones entre otros. Lógicamente la lista de publicaciones relacionadas al tema de estudio es muchísimo más amplia que esta que aquí apunto, se puede encontrar una bibliografía mucho más extensa en la propia bibliografía de esta tesis. Esta pequeña lista solo pretende poner de manifiesto que la grandísima mayoría de publicaciones es castellano sobre el álbum de familia son en realidad o artículos sueltos o publicaciones cuyo tema principal es otro, pero que de alguna forma más o menos explícita tratan del álbum de familia. Sin embargo, la escasísima bibliografía disponible en lengua castellana no ha desanimado a numerosos doctorandos universitarios a realizar sus tesis sobre este campo de estudio. Este sentido hay que apuntar que las principales contribuciones al tema han venido por parte del contexto universitario, en concreto de recientes tesis doctorales que estudian el álbum de familia y prácticas artísticas relacionadas con el mismo desde diferentes aproximaciones y perspectivas este campo de estudio, reforzando también en el plano teórico el interés por creadores e investigadores en el tema. Estos investigadores han tenido que apoyarse y utilizar las referencias y bibliografía, mayoritariamente anglosajona, en el desarrollo de sus

²⁷⁹ Considero que una de las muchas tareas pendientes después de esta tesis es precisamente esta, identificar bibliografía sobre el álbum de familia en otros idiomas.

investigaciones, poniendo énfasis una vez más la carencia de estudios en castellano en este campo de estudio²⁸⁰. Estas tesis doctorales fueron el origen y germen de diversas ponencias realizadas en diferentes congresos sobre imagen que se han desarrollado a lo largo del territorio del estado español, siendo estos muchos y diversos, y excediendo su análisis el objetivo de esta tesis. Entre todas cabe mencionar las *Cuartas Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología*²⁸¹, organizadas y celebradas en la Universidad Carlos III los días 4, 5 y 6 de julio de 2005. Estas jornadas, organizadas por el Instituto de Cultura y Tecnología “Miguel Unamuno” y por el Instituto de Documentación y Gestión de la Información “Agustín Millares, y bajo la edición científica de Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco, tuvieron como uno de sus temas de trabajo la fotografía de familia como objeto de investigación²⁸².

²⁸⁰ Algunas de estas tesis que en los últimos años han estudiado el álbum de familia en la creación contemporánea son: *El álbum de familia. De la caja de zapatos a los weblogs*, de Tomás Zarza Núñez (Universidad Complutense de Madrid, 2007); *La fotografía privada como objeto y estrategias de apropiación por parte de artistas contemporáneos*, de Isabel García (Universidad de Vigo, 2008); *De la cultura kodak a la cultura Flickr: prácticas de fotografía digital en la vida cotidiana*, de Edgar Gómez Cruz (Universitat Oberta de Catalunya, 2011); *La autorreferencialidad en el arte (1970-2011). El papel de la fotografía, el vídeo y el cine domésticos*, de Rebeca Pardo Sainz (Universidad de Barcelona, 2012); *Evolució sociològica i narrativa de l'àlbum fotogràfic familiar. Anàlisi pragmàtic de l'àlbum familiar analògic i digital des dels anys seixanta fins a la primera dècada del segle XXI*, de Mariona Visa Barbosa (Universitat de Lleida, 2012); *La autobiografía en la fotografía contemporánea*, de Ana Jiménez Revuelta (Universidad Complutense de Madrid, 2013); *Duelo, muerte y fotografía. Representaciones fotográficas de la muerte y el duelo desde los usos domésticos al proyecto de creación*, de Montserrat Morcate Casera (Universidad de Barcelona, 2014); *Video arte doméstico en España*, de Carlos Trigueros Mori (Universidad Complutense de Madrid, 2015); *Els arxius públics de fotografia domèstica com a instrument de preservació de la memòria dels ciutadans. L'experiència a tarragona del projecte "Capsa de sabates"*, Francesc Perramon Zapatero, Universidad de Barcelona, 2015; *Auto referencialidad en la fotografía contemporánea. Francesca Woodman, Antoine d'Agata y Alberto García-Alix*, Erika Goyarrola Olano, Universidad Pompeu Fabra, 2016; *La imagen fortuita. La fotografía personal en la época de la telefonía móvil*, Martha Delgado Parra, Universidad Pompeu Fabra, 2016; *Photography On Instagram: Self-Representation, Identities And New Ways Of Sociability. An Analysis About The Representations Of Self On Photos Posted By Students From Pompeu Fabra University And From The Federal University Of Rio De Janeiro On Instagram*, Mariana Ferraz Musse, Universidad Pompeu Fabra, 2016; *Representación cultural y mediática de los 'africanos/as' en andalucía: de la invisibilidad a la auto-representación (vídeos domésticos, participativos y 'video films' de nollywood)*, Marian del Moral Garrido, Universidad de Granada, 2016; *Fotografía e identidad. Apropiaciones, desmontajes y reinenciones*, Valle Galera de Ulierte, Universidad de Granada, 2017; *La presencia de la familia en la fotografía contemporánea: de lo privado a lo público. (1986-2016)*, Eunice Miranda Tapia, Universidad Pablo de Olavide, 2017; *La vida social en las fotografías familiares en contextos de violencia (ciudad real 1939-2016)*, Jorge Moreno Andrés, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2017.

Consulta realizada entre los días 2 y 7 de julio de 2017, y actualizada el 12 de diciembre de 2018 en la web del Ministerio de Educación www.educacion.gob.es/teseo

²⁸¹ Amador Carretero, Robledano Arillo, Ruiz Franco (eds.), *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, (Getafe: Editorial Archiviana, Universidad Carlos III de Madrid, 2006)

²⁸² Entre los 32 trabajos publicados en sus actas la mitad de ellos están dedicados al álbum de familia y a la fotografía familiar: *Del álbum de familia a los weblogs y los moblogs. La representación de lo cotidiano como elemento discursivo*, Tomás Zarza Núñez; *Cristales de la memoria. Imaginario étnico en la fotografía familiar chaqueña*, Mariana Giordano y Patricia Méndez; *Una lectura antropológica de la fotografía familiar*, Carmen Ortiz García; *Pedro Meyer y la propuesta Fotografío para recordar: una mirada al retrato familiar*, Iñigo Sarriugarte Gómez; *Fotografía J. Porta: 50 años de retratos de estudio en Lérida*, José Ignacio Rodríguez Duque;

A excepción de las *Cuartas Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología*, y alguna otra conferencia celebrada de forma aislada, tanto en alguna otra edición de las *Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología* como en otros eventos, así como otras conferencias en torno a algún aspecto relacionado más con la conservación y preservación de los álbumes familiares, son escasas las conferencias o seminarios que hayan tenido un estudio profundo del álbum de familia. Además de la intención de ser un programa centrado en la educación, formación y divulgación, esta ausencia de foros y encuentros donde se pudiera profundizar en un estudio multidisciplinar del álbum de familia, fue lo que generó que uno de los ejes estructurales de la programación de VISIONA desde sus comienzos fueran los seminarios organizados anualmente en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Entre 2012 y 2016 se celebraron 5 seminarios de 20 horas de duración cada uno de ellos, centrándose cada año en algunos aspectos concretos y diferentes sobre el álbum de familia, la memoria, la autobiografía y el relato personal, siempre desde un enfoque multidisciplinar y teniendo como ponentes tanto artistas y creadores, como pensadores y diferentes profesionales. En esos 5 años se organizaron 5 seminarios en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo con un total de 100 horas de conferencias y en los cuales hubo 388 alumnos inscritos, participaron 67 ponentes, entre los que había miembros de la Real Academia de la Lengua Española, Premios Nacionales de Ensayo y Fotografía, ganadores de Premios Goya, catedráticos, profesores, artistas, escritores, filósofos, dibujantes gráficos, comisarios, cineastas, abogados, historiadores, restauradores, fotógrafos, sociólogos, investigadores, arquitectos o médicos entre otras disciplinas. Además, 56 investigadores presentaron sus trabajos más recientes en los seminarios, todos ellos recogidos en las dos Actas de Seminario publicadas en 2015 y 2016 las cuales contaron con su correspondiente ISBN. Aunque más adelante en esta tesis se analizará con más profundidad algunas de las ideas exploradas en estos 5 seminarios, introduzco aquí a modo de resumen de conceptos, algunas de las líneas de trabajo e investigación que más se repitieron a lo largo de estos 5 años de seminarios:

La fotografía de familia, una herramienta de construcción de la historia social. Análisis de un caso en particular: La familias de inmigrantes y su relación con la economía mendocina, Daniel Grilli; *La fotografía de familia como objeto de investigación*, Francisco José Sánchez Montalbán; *La fotografía de familia como memoria visual del pasado. Los recuerdos de los Fernández de Mesa*, Beatriz de las Heras Herrero; *Arqueología y familia en la fotografía de finales del siglo XIX principios del XX*, Ricardo del Molino García; *Madres enmarcadas: La mujer española en la fotografía decimonónica de familia*, María Rosón Villena; *Otra historia en negros y blancos: Mabel, mi abuela sueca, la familia y Cádiz*, Fernando Portillo Guzmán; *La imagen de la familia en la pintura y la fotografía*, Gloria Camarero Gómez; *La fotografía familiar y la didáctica de las ciencias sociales*, M. Teresa Arqué Bertrán; *La construcción de la memoria visual. La fotografía al servicio del poder*, Antonio Pantoja Chaves.

- Las creaciones artísticas que desbordaban los límites formales y conceptuales del álbum de familia desde un punto de vista crítico y poético, con el fin de subvertir sus narrativas dominantes y ofrecer la posibilidad de otros relatos.
- La significación social y los usos del álbum de familia como eje estructural de nuestra identidad individual y colectiva y como paso de lo privado a lo público, desde el siglo XIX hasta la actualidad.
- El álbum de familia como colección y contenedor de las memorias familiares, como archivo doméstico de consumo privado que representa los momentos felices de la historia de cada familia.
- Los trabajos artísticos que investigan cuestiones como la nostalgia asociada al concepto de hogar, la homogeneización de los hogares y el efecto de la globalización de cultura material en la construcción del hogar, la extensión de lo doméstico y la colonización y domesticación del espacio público, la escisión familiar y las relaciones de familia derivadas en relación a los movimientos migratorios y la subsecuente disgregación del hogar, el hogar entendido no como espacio sino como lugar emocional y mental.
- Las consecuencias de la construcción social de nuestra mirada y que expone la manera que tenemos de representarnos en nuestros álbumes de familia, en donde la interpretación y el significado de las fotografías no siempre se corresponde ni con lo que vemos ni con su apariencia, generando nuevos significados plurales, colectivos y abiertos para el espectador.
- El papel de la representación de lo doméstico, como la casa, el hogar, la domesticidad e incluso el territorio se convierten en lugares para la (re)construcción de la intimidad y (re)presentación de la fotografía de familia.
- El trabajo de artistas cuyas prácticas artísticas son autobiográficas, haciendo de y con ellos mismos su propio trabajo artístico y explorando desde diferentes campos y aproximaciones el concepto contemporáneo del “yo” y artista que trabajan como arqueólogos de la memoria, ofreciéndonos la concepción de la memoria bajo nuevas lecturas en las que el artista las rescata, recupera, restaura, crea y finalmente la representa en forma de archivo.

- La compleja relación entre la privacidad y lo público de las relaciones domésticas y familiares por parte del arte contemporáneo y la ética de las prácticas artísticas que implican una publicidad de la privacidad.
- Los actuales enfoques terapéuticos del álbum de familia tanto desde la medicina oncológica como desde la psicología o arte terapia, estudiando el papel de la enfermedad, el duelo o la muerte en las narrativas y representaciones familiares y domésticas.
- La importancia de la nostalgia por la materialidad y objetualidad del álbum familiar, la tecnología analógica versus lo digital en la creación y conservación de las memorias familiares, y la importancia del formato del medio (vídeo, cine, fotografía, Internet, analógico, digital, móvil...) en la manera de configurar la memoria y la representación actual de lo familiar y la intimidad, y la evolución del formato y su importancia en la manera de producir el álbum.
- Los nuevos usos y abusos de los álbumes familiares en las redes sociales y el uso de las biografías desde la redes sociales donde el ser y el parecer se diluyen, y los cambios que la sociedad digital está provocando en la construcción del yo y la transformación de los conceptos tradicionales de intimidad, recuerdo y álbum familiar.
- La preservación de la intimidad propia, los límites de la práctica autobiográfica y la autoría, la influencia de la tecnología en la construcción de nuestra propia identidad o la aparición de nuevos géneros autobiográficos, explorando los límites entre conceptos como autorretrato, auto-representación, auto-ficción o autobiografía.
- La actual crisis de la memoria y las discrepancias y desacuerdos nacidos en el seno de las estructuras con las que ordenamos nuestros materiales biográficos.

2.5 El álbum de familia como elemento expositivo

Al igual que no ha existido una gran cantidad de bibliografía o de seminarios en torno al álbum de familia y su uso en el arte contemporáneo, ocurre algo parecido con la existencia de exposiciones en donde el álbum de familia haya sido el eje central de las mismas. Han existido numerosas exposiciones de carácter documental, etnográfico, social o histórico en donde el álbum de familia se ha mostrado como documento y no como objeto artístico, más allá del valor y contenido estético propios del álbum como objeto, muestras en donde el álbum ha sido estudiado como dispositivo de la memoria, como testigo de la historia y en donde el álbum de familia se estudia por sí mismo y aislado de cualquier relación o interpretación artística, y en donde los álbumes no se han interpretado más allá de su lectura histórica, social, económica o antropológica. Pero no han sido muy numerosas las exposiciones que han partido del álbum de familia como objeto de interpretación por parte de artistas, o en donde la fotografía familiar ha sido el punto de partida, y a veces de llegada, del discurso artístico. Estas dos formas de mirar e interpretar el álbum de familia, desde lo doméstico o desde lo artístico es lo que marca las diferentes muestras en torno al álbum de familia. Peter Galassi, comisario de *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* apunta en el texto del catálogo de dicha exposición que las generaciones previas de fotógrafos y artistas a la década de los años 60, cuando hacían fotografías de familia lo hacían o bien haciendo retratos muy estéticos controlados, lejos de cualquier rastro sospecho de ser considerados como fotografías domésticas²⁸³, o bien hacían fotografías que eran “fundamentalmente fotografías instantáneas, domésticas, alejadas de las reivindicaciones y oportunidades como prácticas artísticas del fotógrafo”²⁸⁴. La mayoría de estos fotógrafos habían fotografiado a sus familias, desde lo personal y lo doméstico, sin la intención de que esas imágenes fueran consideradas parte de su obra artística, siendo este aspecto visible en la propia estética y resultado final de las imágenes. En las décadas de los 60 y 70 del siglo XX, y como parte y consecuencia de los cambios políticos, culturales, sociales y económicos vividos en esos años, y que permitieron construir un mundo en muchos aspectos esencialmente nuevo, se cuestiona y revisa el concepto tradicional de familia, su estructura y composición.

²⁸³ El autor del texto utiliza la expresión “drained of domesticity”, que se podría traducir como “agotado de domesticidad” o “exhausto de domesticidad”. Lo traduzco aquí de una forma más libre para beneficio de la fluidez del texto.

²⁸⁴ Peter Galassi, *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1991), pág. 14 (there were essentially snapshots, quarantined from the demands and opportunities of the photographer’s art).

Paradójicamente, los fotógrafos de esta época, generalmente muy comprometidos, parecen alejados de estos cambios en la manera de entender y vivir la familia, mostrando poco o nulo interés en el uso de fotografías familiares como parte de su propia práctica artística. Quizás, como apunta Ralph Rugoff en su texto *Shooting the Family*²⁸⁵ del catálogo de la exposición *Shoot the Family*, esto puede ser debido a que los artistas de esta época estaban más preocupados por otros conceptos más abstractos y conceptuales en su práctica artística, así como un cierto rechazo por parte de esos artistas hacia obras de arte con matices biográficos o cargadas de connotaciones personales y emocionales.

Durante las últimas décadas muchos de los trabajos y exposiciones realizadas han representado a la familia como una institución social dinámica, revelando que los asuntos familiares nunca son simplemente personales sino que inevitablemente abarcan consideraciones históricas, sociales, antropológicas y económicas más amplias, vinculando a la familia con problemas sociales que incluyen el estatus de clase y financiero, la transmisión de estereotipos de género y étnicos, el cambio de roles maritales y generacionales, el impacto de la guerra y la inmigración, la violencia de género y el maltrato, convirtiendo a la fotografía familiar en una fuente de investigación esclarecedora de la cultura contemporánea. El álbum de familia, que contiene un material tan altamente manipulativo, solo podía debilitar (o eso pareció en su momento) el ideal de transparencia y objetividad ideológica que caracterizaba mucho del arte más vanguardista de la época, especialmente el arte conceptual. Al mismo tiempo, las prácticas con un enfoque claramente social de artistas de la época que incluían métodos de investigación en torno a la propia realidad del artista estaban poniendo las bases para los artistas que poco después empezarían a trabajar de una manera más estructurada, continuada y crítica la fotografía familiar. Para Rugoff, el trabajo de artistas como Piper, Vito Acconci, Mary Kelly o Joan Jonas, entre otros, cuestionaba como las convenciones culturales forman y contextualizan nuestra subjetividad e imagen²⁸⁶. En la década de los 80 un creciente número de artistas de diferentes disciplinas, empezaron a explorar e investigar críticamente la fotografía de familia, sus convenciones y tradiciones, sus resultados y consecuencias, enfatizando las formas en las que la identidad del individuo se veía sometida desde la esterotipificación visual de los individuos en relación al género, cuestiones de raza o sexualidad. A partir de este momento que coincide con el cuestionamiento y replanteamiento de las estructuras más tradicionales de la familia en la sociedad occidental, los artistas empiezan a utilizar el álbum de familia (entendido de forma genérica y simbólica para hablar de fotografía de familia, familiar, autobiográfica, etc.) como medio para denunciar, criticar, investigar, explorar o revisar con sus trabajos la forma de representar a la familia,

²⁸⁵ Ralph Rugoff, R., *Shoot the Family* (Nueva York: Independent Curators International, 2006), pág. 11

²⁸⁶ *Ibíd.*, pág. 11

cuestionándola, y alejándose de formas más figurativas, formales e inocuas de representarla. El artista decide darle la vuelta a la cámara y convertirse en sujeto de su propia obra, dejando de mirar al mundo para mirarse a él mismo, o mejor dicho, a mirarse así mismo bajo el prisma del mundo, a través del mundo. El tradicional álbum de familia se complejiza, se eliminan las fotografías de los momentos felices e idílicos, dejando paso a los momentos oscuros, traumatizantes, trágicas, tristes y decepcionantes de la historia familiar. En estos trabajos artísticos en torno al álbum de familia a partir de los años 80 se puede apreciar la influencia de las fotografías familiares más tradicionales, así como de la fotografía documental y escenificada, al mismo tiempo que reciben influencias del arte conceptual y performativo. Estos trabajos ofrecen una visión multicapa de la familia como institución socialmente compleja mediante fotografías emocionalmente incisivas y visualmente atractivas. Estas fotografías por lo general tratan temas que escapan los recogidos en el tradicional álbum de familia como el cumpleaños, la boda o las celebraciones navideñas, sino que representan momentos, escenas e historias más allá de una temporalidad concreta y fija. Como apunta Rugoff, “la imagen familiar no es y termina en sí misma sino que es un punto de partida conceptual”²⁸⁷. La imagen se convierte en detonante e indicio de historias familiares que nunca son simplemente personales, estos trabajos hacen referencia a historias que van mucho más allá de lo personal e íntimo, historias sobre las realidades políticas, económicas y sociales que afectan directamente a la familia en múltiples formas, y en las que la familia frecuentemente aparece no como un refugio sino como algo extremadamente vulnerable e incluso frágil. Este tipo de trabajos exploran la porosidad y permeabilidad de las familias, así como su carácter moldeable y alterable, considerando a la familia no solo en términos biográficos, sino también como una entidad en la que lo personal y lo social están profundamente enredados.

En definitiva, la familia no es el objeto ni el sujeto de estos trabajos, sino más bien es un medio, un filtro conceptual bajo el cual los artistas examinan la interacción entre la identidad y las relaciones familiares, y analizan el carácter ambiguo de los intercambios sociales y las comunicaciones que emergen desde la familia. Otro de los aspectos que muestran los trabajos sobre el álbum de familia realizados por artistas son las invisibles relaciones personales entre la persona que hace la fotografía, el artista, y las personas retratadas, su familia. La lectura de estas imágenes está condicionada por el conocimiento particular del espectador sobre ese tipo de relación. Alguien que no sea padre no leerá una imagen en la que aparezcan los hijos del artista de la misma forma que lo haría una persona que sepa de primera mano lo que es la paternidad. Las fotografías revelan las variadas formas por las que están connotadas y

²⁸⁷ Ralph Rugoff, *Shoot the Family* (Nueva York: Independent Curators International, 2006), pág. 9 (The familial image is not and end in itself so much as a conceptual starting point).

estructuradas por una compleja e inestable red de relaciones y deseos interpersonales. Durante la década de los 90 se suceden diferentes exposiciones especialmente en Estados Unidos, Francia y Reino Unido sobre el álbum de familia y las fotografías familiares, poniendo especial atención en las relaciones interpersonales de los miembros de la familia, tanto dentro como fuera de la misma, así como la importancia de los diferentes roles estereotipados incrustados en las relaciones familiares.



Ilustración 58: Vista instalación de *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1991

Una de las primeras exposiciones más significantes sobre el álbum de familia es sin duda

Pleasures and Terrors of Domestic Comfort, organizada en 1991 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y que tuvo lugar del 26 de septiembre de 1991 al 31 de diciembre de 1991. Peter Galassi, director entonces del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York, fue el comisario de esta exposición que incluía el trabajo de 74 artistas²⁸⁸ y más de 150 fotografías. En *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*²⁸⁹ Peter Galassi muestra el trabajo de estos artistas con una deliberada y calibrada ambigüedad, esas fotografías, todas ellas con una clara aproximación postmoderna a la imagen, confrontan formalmente con la imagen doméstica tradicional, tanto desde el punto de vista de la estética como desde la intencionalidad de las mismas, mostrando una renovada visión del estado de la felicidad doméstica implícita al sueño americano. *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* se organizó temáticamente, explorando los rituales y situación de la experiencia de la década de los 80 en Estados Unidos. Como se apunta en la nota de prensa de la exposición, “las fotografías sencillas de estilo documental aparecen junto a imágenes escenificadas, francamente artificiales, y con una amplia gama de trabajos que se encuentran entre estos dos

²⁸⁸ Entre otros, se incluía el trabajo de artistas como Robert Adams, Tina Barney, Ken Botto, Ellen Brooks, James Casebere, Bruce Charlesworth, Gregory Crewdson, Philip-Lorca DiCorcia, William Eggleston, Mary Frey, Lee Friedlander, Nan Goldin, Susan Kandel, Sally Mann, Abelardo Morell, Nic Nicosia, Nicholas Nixon, Lorie Novak, Cindy Sherman, Stephen Shore, Laurie Simmons, Sage Sohier, Joel Sternfeld, Larry Sultan, Carrie Mae Weems, Henry Wessel o Neil Winokur.

²⁸⁹ Peter Galassi, *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1991)

polos del trabajo contemporáneo. La exposición concluye con un conjunto de imágenes que toman instantáneas y fotografías familiares como tema”²⁹⁰. Para Galassi, los artistas “comenzaron a fotografiar su casa, no porque fuera importante en el sentido de que los asuntos políticos son importantes, sino porque estaba allí, el único lugar al que es más fácil llegar que a la calle. Después de haber trabajado durante un tiempo, muchos también se dieron cuenta de que la oportunidad pasada por alto también era rica, llena de misterios desconocidos”²⁹¹. Estos fotógrafos, ocupados por otros temas entonces más conceptuales se dieron cuenta que lo doméstico estaba lleno de códigos y de posibilidades artísticas y expositivas, empezando a trabajar muchos de ellos de forma continua con lo doméstico, la familia y lo autobiográfico. Pero también otros fotógrafos mezclan sutilmente la ficción y la realidad en torno a este tema, provocando que los espectadores tengan que imaginar sus historias a través de sus imágenes. En *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* muchos de los artistas participantes pertenecen a la generación del baby boom norteamericano, y muchas de sus imágenes retoman los mitos domésticos de su juventud, evocando ironía y nostalgia, con una variedad de trabajos que combinan el humor irónico con una ausencia de sentimentalismo, tal y como se apunta en la nota de prensa de la exposición.

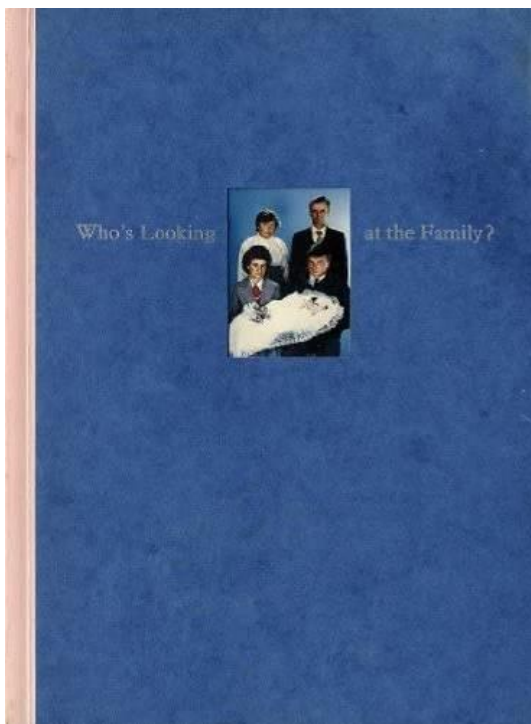


Ilustración 59: Catálogo exposición *Who's Looking at the Family?*, 1994

²⁹⁰ *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1991) <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/347> (Consultado el 15/9/19)

²⁹¹ Peter Galassi, *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1991), pág 14, (began to photograph at home not because it was important, in the sense that political issues are important, but because it was there—the one place that is easier to get to than the street. After they had worked for a while, many also realized that the overlooked opportunity was also a rich one, full of uncharted mysteries).

*Who's Looking at the Family?*²⁹², exposición organizada en el Barbican Art Gallery de Londres entre el 26 de mayo y el 4 de septiembre de 1994, y comisariada por Val Williams, Carol Brown y Brigitte Lardinois, es otra de las exposiciones sobre el uso de la fotografía familiar en el arte contemporáneo que se organizan en la última década del siglo XX, y que legitima estos nuevos usos del álbum de familia. La muestra incluye el trabajo de 34 artistas como Richard Billingham, Bruce Gilden, Jim Goldberg, Susan Lipper, Sally Mann, Martin Parr, Thomas Ruff, Joachim Schmid, Thomas Struth, Larry Sultan o Nick Waplington. Las comisarias de *Who's Looking at the Family?* realizan una aproximación a la familia desde un punto de vista lejano a la representación tradicional de la misma. Las fotografías de la exposición muestran enfermedades, padres borrachos, personas muriendo, escenas ordinarias, fotografías de personas desconocidas o de objetos domésticos. La exposición fue en parte un intento de emular la exposición de Galassi en el MoMA, pero esta vez en tierras inglesas, las comisarias de la exposición trataron de distanciarse de la misma incluyendo una mayor cantidad de artistas europeos, y ampliando los temas incluidos en la exposición, particularmente fotografías encontradas y fotografías hechas fuera de la familia, pero que tenían un carácter familiar. Las fotografías incluidas en *Who's Looking at the Family?* mostraban la colisión de la comedia y la tragedia, en definitiva, el gran drama de la vida cotidiana, el cual está en el corazón de la vida familiar. Para Williams, era fundamental “la importancia del gesto y las señales codificadas, que son un significado importante del lenguaje familiar”²⁹³. Al igual que en *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, una parte muy importante de las obras en *Who's Looking at the Family?* tenían que ver con la domesticidad, el hogar, la cotidianidad de la vida familiar y la memoria, Williams hacía una analogía con la lámpara de Aladino diciendo que frotando la lámpara de la memoria (la fotografía familiar) aparece el genio para conceder deseos²⁹⁴. Para Williams la fotografía familiar, aparentemente tan abierta e informal, opera según sus propias reglas claramente delineadas, y las familias de todo el mundo occidental la utilizan para crear un reflejo favorable de la vida doméstica, reflejando la vida familiar como debería ser o más bien lo que desearíamos que fuera. Con motivo de la exposición se publicó un catálogo que incluía los diferentes trabajos y categorías expuestos así como textos que acompañaban a los mismos. En la contraportada del catálogo se incluyó un pequeño espejo, cada uno cuidadosamente insertado a mano, pero no era espejo real, daba una visión distorsionada, fracturada e insustancial. Como apunta Williams, “al igual que la exposición en sí, fue parcial, cómica y

²⁹² Val Williams, Carol Brown y Brigitte Lardinois, *Who's Looking at the Family?* (Londres: Barbican Art Gallery, Londres, 1994)

²⁹³ Val Williams, “Who's Looking at the Family, Now?”, en *PhotoWorks Family Politics 20* (Brighton: Photoworks, 2013), pág. 88 (I was interested in the importance of gesture, and the coded signals that are such a significant part of family language).

²⁹⁴ *Ibid.*, pág 13

algo irrespetuosa. Cuando miramos a la familia, nos recuerda que realmente nos estamos mirando a nosotros mismos”²⁹⁵.

Who's Looking at the Family? tuvo una gran repercusión tanto mediática en periódicos y revistas de la época, así como entre la comunidad artística. Durante la década de los 80 y buena parte de los 90 para los sucesivos gobiernos conservadores del Reino Unido la familia era el pilar de las políticas sociales y económicas, como la propia Margaret Thatcher llegó a decir “no hay no hay tal cosa como la sociedad. Hay hombres y mujeres individuales y hay familias. Y ningún gobierno puede hacer nada excepto a través de las personas, y las personas deben cuidarse a sí mismas primero”²⁹⁶. *Who's Looking at the Family?* Fue una respuesta a estas políticas, para Williams, “fue un intento de destapar la familia, ver sus secretos y sus mentiras, así como sus comedias y sus alegrías. Fue una especie de respuesta a una sociedad que parecía estrecharse y restringirse”²⁹⁷. Tal fue la repercusión de *Who's Looking at the Family?* que diferentes artículos y exposiciones han rendido de una u otra forma homenaje a esta exposición. La más reciente de ellas, una exposición con el título de *Who's looking at the family, now?*, comisariada por Tim Clark en 2019 para la feria de arte London Art Fair y que exploraba algunas de las cuestiones fundamentales sobre la vida familiar, sus dinámicas y complejidades, incluyendo el trabajo de 14 artistas contemporáneos, entre los que se encontraban David Moore, Trish Morrissey, Léonie Hampton, Mariela Sancari, Alba Zari, Amak Mahmoodian o Lebohang Kganye. La exposición incluía desde fotografía documental y fotografía encontrada hasta trabajos más conceptuales o performáticos, que en todos los casos deconstruían la fotografía familiar explorando los límites entre los mundos internos y externos de no solo las imágenes sino también de sus autores. Esta exposición, además, ponía énfasis en los múltiples cambios producidos en los 25 años entre ambas muestras tanto en la familia como en la fotografía. El mismo año de *Who's Looking at the Family?* se inaugura en el National African American Museum, perteneciente a la Smithsonian Institution en Washington, la exposición *Imagining Families: Images and Voices* comisariada por Deborah Willis y que incluía en trabajo de los artistas Albert Chong, Fay Fairbrother, Lonnie Graham, David Keating, Fern Logan, Lynn Marshall-Linnemeier, Lorie Novak, Lorna Simson,

²⁹⁵ Val Williams, “Who’s Looking at the Family, Now?”, en *PhotoWorks Family Politics 20* (Brighton: Photoworks, 2013), pág. 91 (Like the exhibition itself, it was partial, comic and somewhat disrespectful. When we look at the family, it remind us that we are really looking at ourselves).

²⁹⁶ Margaret Thatcher, Entrevista en *Woman's Own* con Douglas Keay, 23 septiembre de 1987, <https://www.margareththatcher.org/document/106689> (there is no such thing as society. There are individual men and women and there are families. And no government can do anything except through people, and people must look after themselves first) (consultado 19/3/19)

²⁹⁷ Val Williams, “Who’s Looking at the Family, Now?”, en *PhotoWorks Family Politics 20* (Brighton: Photoworks, 2013), pág. 90 (It was an attempt to prise the lid off the family, to see its secrets and its lies, as well as its comedies and its joys. It was something of a riposte to a society that seemed to be narrowing and constricting).

Clarissa Sligh, Margaret Stratton, Diane Tani, Christian Walker, Carrie Mae Weems, Pat Ward Williams y Florence Oy Wong y de la que se publicó un catálogo²⁹⁸. Las obras de estos artistas que provenían de diversos contextos sociales y culturales, exploraban las relaciones familiares y el papel que representaban esos individuos en sus familias, formulando diferentes visiones y precepciones de la familia norteamericana en ese momento.

En la primavera de 1996 se realiza la exposición *The Familial Gaze* en el Hood Museum of Art perteneciente a la universidad Dartmouth College, de Hanover, Estados Unidos. La exposición fue comisariada por Marianne Hirsch y Timothy Rub, y junto con en el congreso *Family Pictures/Shapes of Memory* organizado con motivo de la exposición en el Dartmouth College, dio origen posteriormente al libro *The Familial Gaze*²⁹⁹, editado por la misma Marianne Hirsch y que se ha comentado anteriormente en esta tesis. La exposición, que incluía los trabajos de Christian Boltanski, Carrie Mae Weems, Sally Mann, Sarah Wells y Darell Ellis, exploraba nuevas formas de intimidad tanto en lo público como en lo privado, así como nuevas formas de representar y enmarcar a la familia, examinando las implicaciones personales, políticas, sociales y estéticas de las fotografías de familia. En la década de los 2000 surge un cierto interés por el álbum de familia como objeto y archivo y las fotografías familiares encontradas. Una buena prueba de ellos es la exposición *Snapshot Chronicles: Inventing the American Photo Album*, realizada en el Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery en el 2005, y su posterior itinerancia a la San Francisco Public Library en 2006. La exposición, comisariada por Stephanie Snyder y Barbara Levine muestra la extraordinaria colección de álbumes fotográficos estadounidenses de Barbara Levine. Los álbumes mostrados en la exposición destacan no tanto por su materialidad y riqueza de materiales sino por su contenido, estructura narrativa y la extraordinaria creatividad de las personas que realizaban estos álbumes, convirtiéndolos en documentos visuales de gran valor.

Ese mismo año se inaugura *Shoot the Family*, exposición comisariada por Ralph Rugoff que incluía los trabajos de los artistas Yasser Aggour, Darren Almond, Janine Antoni, Richard Billingham, Miguel Calderón, Mitch Epstein, Hai Bo, Lyle Ashton Harris, Ari Marcopoulos, Malerie Marder, Jonathan Monk, Anneè Olofsson, Adrian Paci, Chris Verene, Gillian Wearing y Zhang Huan. La exposición, producida por la organización *Independent Curators International*, se estrena en el museo Cranbrook Art Museum de Estados Unidos, itinerando posteriormente por Knoxville Museum of Art, Massachusetts College of Art, Contemporary Art Museum St. Louis y Columbus College of Art and Design. *Shoot the Family* se centra en las representaciones de artistas contemporáneos de sus propias

²⁹⁸ Deborah Willis, *Imagining Families: Images and Voices* (Washington: Smithsonian Institution, 1994)

²⁹⁹ Marianne Hirsch, M. (ed.), *The Familial Gaze* (Hanover: University Press of New England, 1999)

familias, fotografías y videos de familiares y parejas que pueden ser terriblemente íntimos, cuestionando cualquier pretensión de objetividad entre el creador de imágenes y el sujeto.

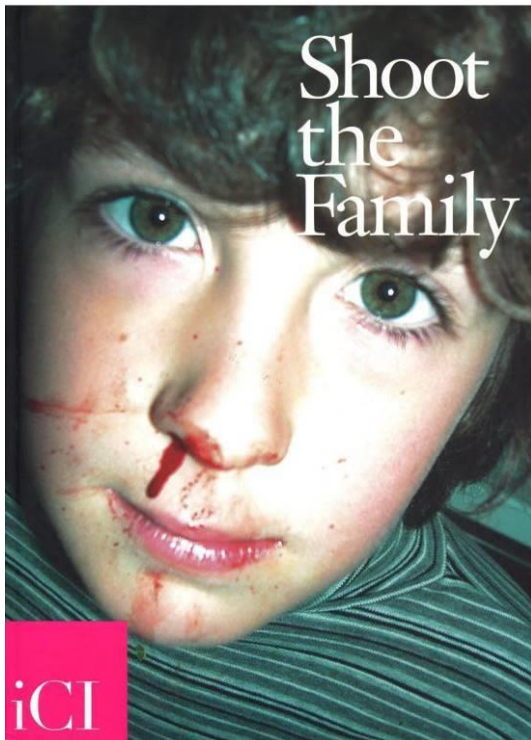


Ilustración 60: Catálogo exposición *Shoot the Family*, 2006

Entre junio y septiembre de 2011 se realizó la exposición *Albums de famille: les images de l'intime*, en el Musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône, y fue comisariada por un

equipo formado por François Cheval, Christelle Rochette, Anne-Céline Besson, Carole Cieslar, Caroline Lossent y Emmanuelle Vieillard a partir de los fondos del propio museo. La exposición trataba de determinar qué es el álbum de familia, a priori insignificante pero complejo en sus diferentes formas, fijándose tanto en su contenido (con las imágenes arquetípicas de la vida familiar: nacimientos, vacaciones, viajes, cumpleaños, celebraciones...), en su edición, maquetación o ritmo de su narrativa. La exposición partía de la pérdida del significado y función original de los álbumes expuestos una vez que habían ingresado en el museo, fragmentando sus historias y convirtiendo estas en atractivos misterios que el espectador había de resolver, teniendo un enfoque arqueológico sobre la representación de las narrativas familiares y el papel del álbum en la preservación y la transmisión de una memoria grupal.

Una aproximación totalmente diferente al álbum de familia es la ofrecida por la exposición *Album Beauty* comisariada por Erik Kessels y mostrada en el museo FOAM de Amsterdam en 2012 y en los Encuentros de Arles en 2013. *Album Beauty* estaba planteada un homenaje nostálgico al álbum de familia, y a su desaparición en la era digital, mostrando cientos de reproducciones a gran escala de diferentes álbumes pertenecientes a la colección del propio

Kessels, siendo la exposición una aproximación a una antropología visual del álbum de fotografías.



Ilustración 61: Instalación exposición *Album Beauty*, Rencontres Arles 2013

Si *Album Beauty* se fijaba fundamentalmente en la espectacularidad de la variedad, diversidad y

escalas imposibles del álbum de familia, la exposición *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi* se centraba en la representación del concepto de familia en el mundo contemporáneo. La exposición, producida y expuesta en el Centro di Cultura Contemporanea Strozzi Palazzo Strozzi, de Florencia en 2014 y comisariada por Franziska Nori y Riccardo Lami, incluía el trabajo de los artistas Guy Ben-Ner, Sophie Calle, Jim Campbell, John Clang, Nan Goldin, Courtney Kessel, Ottonella Mocellin y Nicola Pellegrini, Trish Morrissey, Hans Op de Beeck, Chrischa Oswald y Thomas Struth. *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi* planteaba dos líneas de trabajo, por un lado el análisis de las dinámicas que caracterizan a la familia, por otro, el reconocimiento de la imagen de la familia y de lo que se esconde detrás de ella. Los videos, fotografías e instalaciones incluidos en la exposición trataban y deconstruían el concepto tradicional de familia, combinando la subjetividad autobiográfica de cada artista con una búsqueda de significado colectivo y reflexionando sobre esos lazos culturales, morales, éticos y biológicos que definen e identifican a una familia³⁰⁰.

Ilustración 62: Catálogo exposición *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi*, 2014

Ilustración 63: Catálogo exposición *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi*, 2014

³⁰⁰ Otras exposiciones relevantes sobre el álbum de familia y las fotografías familiares, sobre todo en el contexto anglosajón son *Snapshots: The Photography of Everyday Life* en el museo San Francisco Museum of Modern Art en 1998; *Other Pictures* en el museo New York: Metropolitan Museum of Art en el año 2000; *Close to Home: An American Album* en el Paul Getty Museum de los Angeles en el año 2004; *Snapshots: From the Box Brownie to the Camera Phone* en el Museum of Photographic Arts de San Diego en 2005); *The Art of the American Snapshot* en la National Gallery of Art de Washington en el año 2007.

famiglia

QUESTIONI DI
Vivere e rappresentare la famiglia oggi



Mandragora

Ilustración 64: Catálogo exposición *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi*, 2014

En el territorio nacional las exposiciones dedicadas al álbum de familia o la fotografía familiar han sido bastante escasas, aunque es cierto que se ha incrementado su número en los últimos tiempos. La mayoría de las exposiciones que se han realizado en España sobre el álbum de familia o la fotografía familiar han tenido como origen el deseo de alguna institución, generalmente pública, de recopilar fotografías de familia para realizar un gran álbum colectivo de una ciudad o región. En este sentido han existido numerosas iniciativas de este tipo que han hecho un llamamiento a los ciudadanos para que compartan sus fotografías familiares de sus álbumes personales, generando exposiciones en donde el archivo familiar se ha expuesto sin alterarse, sin la mediación de un artista, como documento que no solo muestra la memoria e historia de una familia en particular, sino que lo hace de forma más

general. Este tipo de exposiciones nos muestran la historia de nuestra sociedad, nos enseñan como fuimos, como eran nuestras calles, nuestras ropas y pertenencias, son exposiciones en los que todos nos reconocemos. Y este es probablemente el motivo por el que este tipo de muestras suelen tener todos una gran acogida por parte del público, la ausencia de códigos artísticos cerrados por una parte, y la identificación de escenas y contextos por parte del espectador y la sensación de reconocimiento y familiaridad con el contenido mostrado en las fotografías expuestas por parte del espectador por otro lado. Por ejemplo, el proyecto *+Q1000 PaLaBRaS*³⁰¹, organizada por el Gobierno de Aragón y la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza en 2011, hacía un recorrido por la historia de las familias aragonesas durante el siglo XX y que ofrecía una visión de la diversidad de familias que han convivido en Aragón, así como se fijaba en los cambios sociales, económicos y culturales de las últimas décadas que han propiciado cambios en el modelo familiar. Otro proyecto de recopilación de fotografías familiares es *Álbum Familiar Región Murcia*³⁰², impulsado por el gobierno de Murcia desde 2008 con la intención de recopilar, digitalizar y divulgar los recuerdos gráficos de nuestros ciudadanos de la Región de Murcia, con el objetivo de crear un depósito fotográfico que sirva de memoria social y colectiva de la Región, y publicando libros monográficos por poblaciones. Sirvan estos dos proyectos como ejemplo de los numerosos proyectos similares que existen por toda la geografía nacional, teniendo muchos de ellos una característica común, haber sido impulsados y creados al amparo del nacimiento y crecimiento de diferentes archivos y fototecas provinciales y regionales. Todos estos proyectos suelen tener como origen y destino áreas generalmente muy localizadas, frecuentemente poblaciones pequeñas de provincias, y están impulsados por instituciones públicas cuyo objetivo es el de reunir, conservar y difundir el patrimonio fotográfico y audiovisual del territorio en el que operan, supuso en las dos primeras décadas del siglo XX una expansión de este tipo de proyectos de recogida de fotografías familiares. Estos proyectos generalmente se formalizaban con una exposición, muchas veces itinerante, y una publicación que recogía las fotografías y álbumes cedidos. Instituciones como el Instituto de Estudios Albacetenses con su proyecto *Álbum Familiar de Albacete*; la Diputación Provincial de Huesca con el proyecto *VISIONA* o las *Becas Angel Fuentes*; el Museu Comarcal de l'Urgell-Tàrrrega con su proyecto *Arxiu de família*; la Diputación de Tarragona y el proyecto *Capsa de Sabates 2.0*; la Región de Murcia y el *Álbum Familiar de Murcia*; el Arxiu de Barcelona con la puesta en marcha de diferentes exposiciones sobre el tema; el Instituto de las Identidades de la Diputación de Salamanca y su *Álbum de tradiciones salmantinas*; el Gobierno de La Rioja y *La Rioja en la memoria*; el Ayuntamiento de Barcelona y su proyecto

³⁰¹ <http://www.rsfs.es/exposicion-q1000palabras/> (Consultado el 1/10/19)

³⁰² https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.contenido?seccion=AlbumFamiliar&idsec=142&pa_el_div=._/arg.estructura.crea_galeria?padre_gictur=142# (Consultado el 1/10/19)

Finestras de la memoria; el proyecto *Déjame que te cuente...Cien años de álbum familiar* realizado por Martí Llorens y Pedro López Cañas para la Sociedad Estatal Nuevo Milenio para incluirse en la exposición *España Ayer y Hoy, Escenarios, Costumbres y Protagonistas de un Siglo* en el Museo Reina Sofía en 2000 o el Archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid y el proyecto *Madrileños* son muchas de las instituciones que han realizado proyectos de este tipo de recolección de imágenes de familia de diferentes generaciones. No obstante cabe destacar que también han aparecido proyectos similares de recopilación y exhibición de fotografías familiares a cargo de iniciativas privadas o a cargo de particulares, como el *Museo virtual de viejas fotos* impulsado por el periódico 20 Minutos, u otros proyectos nacidos de las facilidades de las redes sociales y la fotografía digital para localizar y compartir fotografías antiguas como el proyecto *Crónicas mecas*³⁰³.



Ilustración 65: Instalación exposición *Álbum Familiar*, La Casa Encendida, 2002

Un ejemplo de proyecto desde la iniciativa privada es *Álbum Familiar*, que comienza en el año 2002

bajo el patrocinio de la Obra Social Caja Madrid y bajo el comisariado de Myriam de Liniers y con la intención de crear una memoria visual histórica de la sociedad española a través del envío de fotografías personales de personas mayores de 60 años. *Álbum Familiar* se desarrolló durante 5 ediciones bianuales, del 2002 al 2010, funcionando bajo convocatorias temáticas y cronológicas, y recibiendo miles de fotografías, de las cuales solo se mostraban en una exposición aquellas seleccionadas por un comité de expertos. *Álbum Familiar* destaca del resto de los proyectos anteriormente citados fundamentalmente por su ámbito geográfico, que abarcaba todo el estado español.

³⁰³ <https://www.facebook.com/groups/cronicasmecas/> (Consultado el 1/10/19)



Ilustración 66: Instalación exposición *Territorio Archivo*, Fundación Cerezales, 2013

Otro proyecto destacable en este sentido es *Territorio Archivo*³⁰⁴, impulsado por el

artista Chus Domínguez y desarrollado por la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, junto con el Centro de Desarrollo Sociocultural de la Fundación Germán Sánchez Rupérez. *Territorio Archivo* se desarrolla de 2011 a 2014 y tiene como objetivo la recuperación y conservación de la memoria del territorio de siete núcleos de población ubicados en la comarca Condado-Curueño mediante una profunda tarea de análisis e investigación que pretende establecer los vínculos entre habitantes y lugares, así como las políticas y poéticas que se producen en este mundo rural³⁰⁵. *Territorio Archivo* es un punto de partida y una toma de contacto entre el equipo de investigadores que impulsan el proyecto y los habitantes de las poblaciones en donde realizan el proyecto, reconocidos como conservadores domésticos de un fondo documental común recogido en el álbum familiar, que da sentido al territorio. El proyecto deposita la principal autoridad en la construcción de los relatos comunes, aquellos que dan sentido colectivo a cualquier lectura social, cultural, económica o histórica de un lugar, sobre los propios habitantes de los núcleos señalados. El proyecto *Territorio Archivo* va más allá de la mera recopilación de fotografías y memorias de familia, teniendo como objetivos la transferencia del conocimiento generado durante el proyecto al público, la mediación de la institución con los donantes y usuarios del archivo, la potenciación del caudal de donaciones documentales al fondo, la reflexión crítica sobre la estructura del archivo, el establecimiento de narrativas y la definición de vínculos a partir de y entre la documentación recogida, y la visibilización del proyecto para el público en general³⁰⁶. El proyecto se formalizó con una exposición en 2012 en la Fundación Cerezales Antonino y Cinia que mostraba un recorrido analítico y descriptivo de los condicionantes que habían dado lugar al proyecto completo, y con una publicación, *Territorio Archivo*³⁰⁷, que recoge la

³⁰⁴ <http://www.territorioarchivo.org>

³⁰⁵ <http://www.territorioarchivo.org/about/> (Consultado el 1/10/19)

³⁰⁶ <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/node/683> (Consultado el 1/10/19)

³⁰⁷ VVAA. *Territorio Archivo*, Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, 2014

dinámica de trabajo y estudia los documentos más destacados reunidos entre 2011 y 2014 en el proyecto, con un énfasis especial en su periodo inicial. Analiza, desde una perspectiva crítica, los criterios empleados por el equipo de investigadores y conservadores domésticos asociados al proyecto, permitiendo indagar acerca de cómo construimos y respetamos los lugares comunes que habitamos a todos los interesados, así como comprender, replicar, adaptar o mejorar la metodología empleada³⁰⁸. Estas prácticas de recopilación de fotografías personales lógicamente no han sido exclusivas del territorio nacional sino que ha sido una práctica muy extendida, sobre todo en los países occidentales y especialmente durante la década de los 90 y principios del 2000.

Con la excepción de exposiciones individuales de artistas que han podido trabajar de una u otra forma el álbum de familia, las exposiciones en el estado español cuyo discurso curatorial girara en torno a el álbum de familia o la fotografía familiar y cuyas obras fueran trabajos artísticos y no solamente documentos de archivo han sido más bien escasas, y desde luego ninguna ha tenido la repercusión que han podido tener las exposiciones similares realizadas fuera de nuestras fronteras. En este sentido me parece interesante que esta tesis se fije en exposiciones colectivas y no en exposiciones centradas en la obra de un solo artista ya que las primeras ofrecen una mirada más amplia, diversa y transversal sobre el álbum de familia que exposiciones individuales de artistas³⁰⁹. La exposición *Àlbum. Imatges de la família en l'art* celebrada en el Museu d'Art de Girona en 2004 incluía pinturas, esculturas y fotografías, así como otros objetos a través de los cuales se establecía un hilo argumental de la muestra a través del ciclo vital de la vida simbolizado en el álbum de familia. Los comisarios, el antropólogo Xavier Roigé y la historiadora del arte Teresa Sala exploraban a través de las 60 obras que componían la exposición las diferentes miradas a la familia que ofrecían estas obras, de diferentes épocas y estilos, y entre las que había seis siglos de creación. La muestra contaba con obras de Agustí Centelles, Pablo Gargallo, Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Alberto García Alix, Manolo Hugué, Brangulí, Napoleón, entre otros artistas. La exposición, organizada en diferentes apartados como *gestación y nacimiento; madres y padres; infancia; amor, idilios y seducciones; escenas familiares y la memoria familiar* trazaba un recorrido por la estructura clásica del álbum de familia, y como organizamos no solo nuestras memorias, sino nuestras vidas. Con motivo de *Àlbum. Imatges de la família en l'art* se

³⁰⁸ <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/category/agentes/chus-dom%C3%adnguez> (Consultado el 1/10/19)

³⁰⁹ En este sentido artistas como Ana Casas Broda, Matías Costa, Enrique Marty, Richard Billingham, Iñaki Bonillas, Paco Gomez, Mira Bernabeu, Oriana Elicabe, Sebastian Friedman, Tanit Plana, Jon Uriarte, Bill Owens, Virgilio Vieitez o Lorena Amorós por citar solo unos pocos han tenido exposiciones individuales de su trabajo en los últimos años en diferentes salas dentro de nuestras fronteras.

publicó un catálogo que además de recoger las obras en la exposición contenía 13 artículos que exploraban desde diferentes disciplinas la representación de la familia a través del arte.

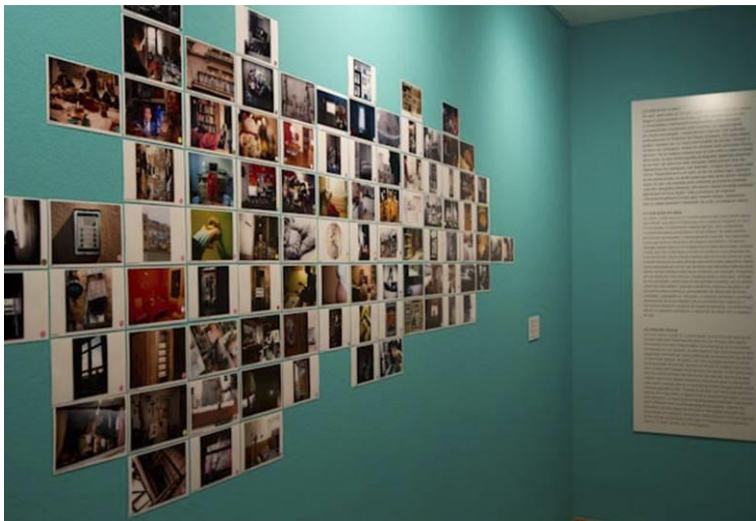


Ilustración 67: Instalación exposición *Domestic*, Caja Madrid, Barcelona, 2010

Domestic fue una exposición que aunque tenía como punto de partida el espacio doméstico que habitamos,

hacía una clara referencia a la fotografía familiar, organizada por la Obra Social Caja Madrid y la Fundación Photographic Social Vision, y comisariada por Arianna Rinaldo y Silvia Omedes, contaba con más de 300 fotografías y tuvo lugar en el Espai Cultural Caja Madrid de Barcelona del 29 de abril al 27 de junio de 2010. *Domestic* cuestionaba el rol del espacio doméstico, la casa, en la construcción de la identidad individual y familiar, pero también el papel del espacio doméstico en la transformación de la sociedad capitalista, volcada de lleno en la revolución digital y en la cultura de la imagen³¹⁰. La exposición estaba formada por dos grandes bloques, *Cada casa es un mundo* y *La casa en el mundo y el mundo en casa*, y que a su vez se dividían en cuatro partes cada una: *El espacio cerrado*, *El espacio de interacción*, *El ritual doméstico*, *De fuera a dentro / De dentro a fuera*; y *¿Cuestión de gustos?*, *El trabajo y el hogar*, *La lucha por el espacio doméstico*, *Un espacio en red* respectivamente.

El proyecto *La campana de la mora* del artista Joan Fontcuberta es un buen ejemplo de un proyecto que utiliza fotografías de familia y se las reinterpreta y dota con un nuevo significado a raíz de la intervención de un artista. Surgido a partir de un encargo de los *Encuentros de Arte* del pequeño pueblo riojano de Sajazarra, en 2010 Fontcuberta reunió más de 12.000 fotografías donadas por familias de esta localidad para elaborar su obra *La campana de la mora*, un foto mosaico que contenía todas esas imágenes y que tenía como imagen de partida la vista frontal de una campana, que según una leyenda local de origen medieval, había sido regalada al pueblo de Sajazarra por una reina mora que había decidido convertirse

³¹⁰ <https://www.photographicsocialvision.org/domestic/proyectos.php?op=1&lang=esp> (Consultado el 1/10/19)

al cristianismo, en agradecimiento por ser acogida en esta localidad riojana. Para Fontcuberta, más allá de la generación de este archivo de imágenes de habitantes de Sajazarra, la significación del proyecto pasa por la manifestación de una “voluntad colectiva de compartir vivencias y memoria, de abolir las fronteras de lo privado y lo familiar para construir un círculo de comunidad más amplio”³¹¹.



Ilustración 68: Instalación *La campana de Mora*, Joan Fontcuberta, Sajazarra, 2010

La campana de la mora está instalada de forma permanente en el pórtico de

la entrada de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción de Sajazarra, con todas las imágenes impresas en piezas de foto cerámica; este conjunto de imágenes familiares de los habitantes supone una especie de muro de Facebook, en donde los recuerdos privados son ahora públicos.



Ilustración 69: Catálogo exposición *Constel·lacions Familiars*, 2012

El proyecto *Constel·lacions Familiars*, comisariada por Alexandra y ganadora de la

convocatoria Terrassa Comisariat 2012, se componía de siete exposiciones individuales de un mes de duración cada una a cargo de los artistas Lúa Coderch, *Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu família*; Lola Lasurt, *Amnèsies*; Paco Chanivet, *Comissariar el meu avi*

³¹¹ Joan Fontcuberta, “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 158

Pepe; Katerina Šedá, *It doesn't matter*; Ryan Rivadeneyra, *No man's land*; Matías Costa, *The family Project*; Sergi Botella, *The loser n°9 "Luna Park"*. El proyecto partía de las relaciones entre los miembros de una familia y planteaba cuestiones sobre la organización de las familias, la memoria, la transmisión de valores, la biografía o el archivo, el sentido y significado de hablar de la familia en el siglo XXI, del tipo de estructuras familiares que existen hoy en día, de la validez de la estructura familiar como pilar de la sociedad contemporánea, la influencia de nuestra familia en la construcción de nuestra propia identidad.



Ilustración 70: Cartel *MYALBUM. Bienvenido al reino de la apariencia*, Centro de Arte Huarte, 2013

La exposición *MYALBUM. Bienvenido al reino de la apariencia*, comisariada por Alexandra Baurés, partía del

hallazgo fortuito de fotografías de familia, tanto propias como ajenas, por parte de alguno de los cuatro artistas que formaban la muestra. La muestra, expuesta en el Centro de Arte Huarte en el año 2013 y que posteriormente itineró por diferentes salas de exposiciones de Navarra, contaba con el trabajo de los artistas María Alché, Paco Gómez, Mainer Kuadra y María Zafra. La exposición cuestionaba el papel de la fotografía en la construcción de la memoria, y los trabajos expuestos intentaban “reinventar los instantes vividos, apropiándose de ellos en un intento fantasioso de retar la memoria”³¹², usando para ello un lenguaje común a todos nosotros, el del álbum de familia. Partiendo del imaginario colectivo de cómo son los álbumes de familia, los artistas de *MYALBUM. Bienvenido al reino de la apariencia* planteaban al espectador cuestiones en forma de adivinanzas visuales en donde el tiempo en el que fueron realizadas las fotografías, quienes las habían realizado, donde se habían tomado, cuando se habían hecho o quien era el autor de las imágenes y su relación con las personas retratadas cuestionaban la veracidad y fidelidad de los recuerdos.

³¹² http://archivo.centrohuarte.es/actualidad/myalbum-bienvenido-al-reino-de-la-apariencia_trashed/ (Consultado el 1/10/19)

La mayoría de estas exposiciones, tanto las que han ocurrido dentro como fuera de nuestras fronteras, han generado una importante bibliografía y textos sobre el álbum de familia y su uso por parte de artistas contemporáneos. Muchas de estas exposiciones estaban acompañadas de la publicación de un catálogo con las obras expuestas en las exposiciones, así como con diferentes textos que exploraban distintos aspectos del tema. Estos textos fueron en su momento, y siguen siendo, una significativa aportación al objeto de estudio, ya que aportaban diferentes líneas de investigación desde distintas disciplinas, más allá de la descripción o análisis de la obra de los artistas expuestos por parte del comisario. Además, estos textos aportan un análisis directo del uso por parte de artistas contemporáneos del álbum de familia en su trabajo, suponiendo una importante aportación al estudio del álbum de familia y su uso en el arte contemporáneo. En los catálogos de las exposiciones realizadas en VISIONA igualmente se utilizaron estos catálogos para producir nuevos textos que analizaran diferentes aspectos del álbum de familia, produciéndose 3 textos inéditos, además de el del comisario, explorando diferentes aproximaciones y desde diferentes disciplinas al tema. En total en VISONA se encargaron para los catálogos de las exposiciones del 2013 al 2016 12 textos inéditos que se incluyeron en los mismos³¹³.

³¹³ Para el catálogo de la exposición *Otras narrativas domésticas* de 2013 se encargaron textos a Álvaro de los Ángeles, Josefina Roma y Obarra Nagore; en el catálogo de 2014, *Asuntos domésticos* se incluyeron textos de Alexandra Laudo, Paula Sibilia y Mariona Visa; en el catálogo de la exposición *Yo, me, mi, contigo* de 2015 se incluyeron los textos de Nerea Ubieto, Gema San Cornelio y Elena Zapata; en el catálogo de 2016, *Revisiones: álbumes, promesas y memorias*, se incluyeron los textos de Hasan López, Arola Vals y Romina Resuche.

3. (Otras) Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar (2012-14)

3.1 Álbum de familia en VISIONA

En la edición cero de VISIONA³¹⁴ se decidió el tema del álbum de familia como eje temático estructurador de los contenidos de VISIONA, planteándose con una duración para los dos años siguientes. En principio se había propuesto, y decidido, un tema diferente para los dos siguientes años posteriores al álbum de familia, este tema era el de *ritos*. No obstante, nos vimos abordados por imprevistos y circunstancias que no esperábamos, y tuvimos que incorporar ciertos cambios y giros de rumbo sobre lo que habíamos diseñado, especialmente en relación a la temática de VISIONA. Desde la primera edición nos dimos cuenta de la gran acogida que tenían todas nuestras actividades y acciones relacionadas con el álbum de familia, tanto por el público local como por el público especializado de diferentes lugares de la geografía española. Especialmente significativo fue la acogida por parte del público de la primera exposición de VISIONA así como del primer seminario VISIONA/UIMP y ciclo de cine. En ese momento fuimos plenamente conscientes de la carencia de bibliografía, conferencias, exposiciones y material de estudio en castellano sobre el álbum de familia en el arte contemporáneo. Justo al principio de la segunda edición de VISIONA, cuando se estaba desarrollando el segundo seminario de la VISIONA/UIMP nos dimos cuenta que con los dos años inicialmente previstos para trabajar el álbum de familia como tema no eran suficientes para poder abordar el tema con intensidad y rigor. Así pues, nos dejamos llevar por las circunstancias surgidas de la propia investigación abierta y constante que realizábamos en VISIONA y decidimos ampliar 3 años más el uso del álbum de familia como eje temático. A los dos años iniciales (2012-2013)³¹⁵ que se plantearon como un todo, un programa dividido en dos partes, una por año, y que abarcaba una gran cantidad de temas y enfoques en torno al uso del álbum de familia por parte de creadores contemporáneos, se le añadieron tres años en los que se planteó trabajar enfoques más particulares del álbum de familia como la domesticidad e importancia de lo domestico y la intimidad en la creación artística (2014), el

³¹⁴ En este periodo 2012-2016 VISIONA estuvo organizado por la Sección de Cultura de la Diputación Provincial de Huesca bajo la dirección de Jose Miguel Pesqué; contó con la coordinación de las Técnicas de Artes Plásticas Teresa Luesma y María González; todo el material gráfico e impreso fue diseñado por la técnica de la DPH Blanca Otal; la comunicación corrió a cargo de Joseba Acha, personal externo a la DPH, con el apoyo del servicio de prensa de la DPH; las actividades didácticas de las exposiciones fueron organizadas por Desiderata Proyectos Culturales; y VISIONA contó en la dirección con Pedro Vicente.

³¹⁵ Cada edición de VISIONA no se corresponde con un año natural sino que en realidad se desarrolla entre dos años. Cada edición ha empezado en otoño de un año, y se ha prolongado hasta principios de primavera del siguiente año. Así, cuando me refiero al a edición de 2012 esta empieza en septiembre de 2012 y acaba en marzo de 2013, y sucesivamente con el resto de ediciones.

uso de la autobiografía como elemento de creación (2015), o la importancia del archivo en la creación contemporánea (2016).

La elección del álbum de familia como eje estructurador de los contenidos de VISIONA se basó en su funcionamiento como un elemento en el que se congregan diferentes experiencias en torno a una de las instituciones en que se basa cualquier sociedad contemporánea: la familia. La evolución y transformación que a la que se ha visto sometida la figura de la familia ha supuesto un cambio radical en, no solo nuestra manera de entender el mundo, sino también en nuestra manera de relacionarnos con él. En álbum de familia todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas, convirtiéndose en un registro del paso del tiempo, de la memoria, del olvido, de determinadas ausencias, y una constatación del valor documental que toda imagen posee. El álbum de familia nos permitía poner en relación aspectos fundamentales de la imagen (sea histórica o contemporánea) con la historia doméstica (pasada o reciente) y las transformaciones que se han producido en los modos de definir conceptos como familia, historia, recuerdo, tecnología, lo público y lo privado, la identidad individual y colectiva. De esta forma, el gesto cotidiano y familiar de realizar colecciones fotográficas de familia funciona como una alternativa para conocer la sociedad en la que nos movemos y de la que somos parte, una sociedad cada vez más diferente y diversa, en la que coexisten diferentes modelos familiares, desde los más tradicionales a otros que han ido adquiriendo reconocimiento social y legal. Pero además, la elección de un tema tan cercano y popular nos permitía no tener que explicar en cada acción cual era el eje temático de VISIONA, como nos hubiera pasado si hubiéramos escogido un tema más complejo y codificado artísticamente. Para nosotros ha sido siempre fundamental la cercanía con el público, y hemos intentado eliminar cualquier barrera que nos separase conceptual y culturalmente del espectador. VISIONA no es un festival de arte contemporáneo, es un programa cultural que usa el arte contemporáneo con una marcada vocación educativa que ha de intentar acercarse a nuevos públicos para atraerlos y fidelizarlos. La elección de un tema tan cercano y popular nos permitió el estudio del álbum de familia con diferentes niveles de análisis y lectura de las imágenes y permitió trabajar a través del arte contemporáneo en un triple sentido: como práctica artística, como reflexión teórica y como acción social. Al mismo tiempo, nos permitió trabajar valores como la diversidad, la memoria colectiva e individual, la identidad o la inteligencia emocional mediante la exploración de conceptos como el olvido, el recuerdo, la instantánea, lo efímero, la imagen como objeto, el uso de la imagen en las redes sociales y su evolución tecnológica o la (in)materialidad de las imágenes en el siglo XXI. Los contenidos planteados para los dos

primeros años iniciales de VISIONA, edición 2012³¹⁶ y edición 2013, partían de la representación de múltiples niveles de la familia como una institución social rica en asociaciones emocionales y precedentes históricos, y contaba con artistas cuyos enfoques incluían prácticas inspiradas en fotografía documental y escenificada, así como arte conceptual y performance.

³¹⁶ La primera acción de la primera edición de VISIONA fue una declaración sus intenciones de trabajar en torno a la imagen desde la educación y la participación organizando un curso, junto con el Centro de Profesores y Recursos de Huesca, dirigido a profesores de primaria y secundaria de toda la provincia de Huesca con el título de *La utilización didáctica de la imagen. Fotografía y video*, desarrollado los días 30 y 31 de marzo y 4, 5 y 26 de mayo de 2012. El curso fue impartido por el artista y galerista Mira Bernabeu, y su objetivo era reflexionar sobre la utilización de la fotografía y el vídeo en la cultura artística contemporánea de una forma teórico-práctica, especialmente en relación al uso del álbum de familia. El curso incluyó un pequeño taller en el que se desarrolló y produjo un proyecto personal por parte de los profesores participantes a partir de la imagen fotográfica y cuyo eje vertebral era la idea de la familia y del álbum de familia. Por medio de la experiencia y desarrollo personal de este proyecto, se analizaron metodologías pedagógicas relacionadas con la imagen y se desarrollaron las herramientas necesarias para su utilización posterior en las aulas por parte de los profesores asistentes.

3.2 Seminario *Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico*

En cada edición de VISIONA se han realizado una serie de actividades de forma regular y fija, componiendo estas la estructura fundamental de VISIONA. Estas actividades son la exposición en la sala de exposiciones de la Diputación provincial de Huesca, el seminario realizado en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, el ciclo audiovisual y diversas actividades formativas y expositivas adecuadas a diferentes públicos y a las temáticas de cada año. Además de este grupo de actividades, puntualmente cada año se realizaron algunas otras de carácter más puntual que se adecuaban a colaboraciones e interés concretos de cada edición³¹⁷. Cronológicamente, la primera de las actividades de cada edición de VISIONA ha sido el seminario realizado en colaboración con la UIMP, que de alguna forma trataba de marcar las líneas teóricas de actuación de VISIONA, tanto de ese año como del siguiente. Estos seminarios, de 20 horas de duración cada uno, tenían lugar en otoño en Huesca, al principio de cada edición³¹⁸. El primero de ellos, celebrado los días 20, 21 y 22 de septiembre de 2012 tuvo como título *Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico*³¹⁹ y estuvo dirigido por el autor de esta tesis junto con Joseba Acha como secretario. En este seminario participaron los ponentes David Almazán, profesor Historia del Arte, Universidad de Zaragoza; Antonio Ansón, profesor Literatura Francesa, Universidad de Zaragoza; Virginia Espá, profesora de Fotografía, Escuela de Arte de Huesca; Enrique Carbó, profesor de Fotografía, Universidad de Barcelona; Joana Hurtado, responsable de programación artes visuales de Can Felipa; José Miguel Pesqué, jefe de la sección de cultura DPH; Valle Piedrafita, técnico en bibliotecas y fototeca DPH; Ángel Fuentes, restaurador fotográfico; Pilar Irala, profesora de Fotografía, Universidad San Jorge; Carmelo Vega, profesor de Historia de la Fotografía, Universidad de La Laguna; Gustavo Puerta, profesor Literatura Infantil, Universidad Autónoma de Barcelona; Nuria Enguita, comisaria independiente de exposiciones y Joan Fontcuberta, artista y ensayista.

El seminario partía del hecho de que desde la década de los 80 había habido una proliferación de investigaciones y prácticas artísticas sobre el concepto del archivo familiar, y en particular

³¹⁷ La programación completa de cada año está disponible en los folletos editados para cada edición y que están disponibles en www.visionahuesca.es para su libre descarga.

³¹⁸ Todos los programas de los seminarios VISIONA/UIMP se encuentran en el apéndice de esta tesis

³¹⁹ Programa completo del seminario *Representación y recreación del álbum familiar: el archivo auto biográfico* en <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2012> (Consultado el 9/9/19)

un creciente interés por la conservación o la recuperación de la memoria, tanto personal como histórica, tema de actualidad que ha convertido a las imágenes familiares en el centro de importantes obras artísticas o de investigaciones académicas que abordan la cuestión desde diferentes enfoques y ámbitos. Muchos habían sido, y siguen siendo, los artistas que han explorado el archivo como parte fundamental de su trabajo. Paralelamente, muchos creadores se han acercado a su obra desde una postura personal, autobiográfica, olvidando aspectos más generales y centrándose en lo referente a su propia vida. Hasta tal punto se pueden encontrar tal cantidad de referencias sobre el archivo y lo autobiográfico en el arte contemporáneo que se podrían considerar ambas prácticas como categorías y géneros artísticos en sí mismos, propios de finales del siglo XX y principios del XXI. Esta fascinación por la relación entre la fotografía y la memoria ha llevado a muchos artistas a explorar y desarrollar métodos de re-imaginar, re-poner en escena y re-contextualizar muchas imágenes sacadas de álbumes familiares que, hasta entonces, solo habitaban en el espacio de lo privado. Este seminario planteaba estudiar y analizar la importancia del álbum de familia en el arte contemporáneo, no solo su uso como materia prima de obras artísticas, sino también su utilización como génesis conceptual de otras muchas creaciones contemporáneas. Desde disciplinas como la historia del arte, los estudios culturales, los estudios de cine, la historia de la fotografía, la sociología, el derecho, la psicología, la literatura o la antropología se pretendía analizar cuestiones como la privacidad y lo público de las relaciones domésticas y familiares, los posibles enfoques terapéuticos del álbum de familia, la nostalgia por la materialidad y objetualidad del álbum familiar, la tecnología analógica versus digital en la creación y conservación de las memorias familiares, etc.

Si el objetivo inicial de cada seminario VISIONA/UIMP era el de establecer un campo teórico de trabajo para cada edición del programa, la primera edición de este seminario sembró en realidad las bases teóricas para los siguientes años de VISIONA. Esta circunstancia, descubierta a posteriori, queda reflejada en la vigencia de muchas de aquellas intervenciones, y su posterior edición tanto para el libro *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* como en otros textos y actividades de VISIONA. Como se ha apuntado antes en diferentes ocasiones, VISIONA nació con la intención de tener el álbum de familia como eje temático para los dos primeros años, y fueron los seminarios de 2012 y de 2013 una de las claves para darnos cuenta que en realidad podíamos trabajar en torno al álbum de familia durante más tiempo.

OBJETIVOS DEL CURSO

La fascinación por la relación entre la fotografía y la memoria ha llevado a muchos artistas a explorar y desarrollar métodos de re-imaginar, re-poner y re-contextualizar muchas imágenes sacadas de álbumes familiares, privadas hasta entonces. Este seminario estudiará y analizará la importancia del álbum de familia en el arte contemporáneo, no solo su uso como materia prima de obras artísticas, sino también su utilización como génesis conceptual de otras muchas creaciones contemporáneas.

Desde disciplinas como la historia del arte, los estudios culturales, los estudios de cine, la historia de la fotografía, la sociología, la literatura o la antropología se analizarán y estudiarán cuestiones como la privacidad y lo público de las relaciones domésticas y familiares, la ética de las prácticas artísticas que implican una publicidad de la privacidad, los posibles enfoques terapéuticos del álbum de familia, la nostalgia por la materialidad y objetualidad del álbum familiar, la tecnología analógica versus digital en la creación y conservación de las memorias familiares, la transformación de un archivo familiar en una colección pública, la importancia de la memoria en soporte fotográfico o la importancia de preservar las colecciones fotográficas familiares.

Además, en estos encuentros, se analizará la importancia de estas "nuevas" prácticas y la consiguiente legitimación del álbum de familia como género artístico en sí mismo (propio de finales del siglo XX y principios del XXI), género que se mueve entre la imagen y la autobiografía, entre el archivo-privado y la memoria-colectiva.

Perfil de los asistentes: estudiantes de grado y licenciados en Humanidades, Comunicación Audiovisual, Fotografía, Bellas Artes, Historia, Historia del Arte, Ciclos Superiores de Escuelas de Arte, artistas, fotógrafos, críticos, gestores culturales así como otros profesionales y público interesado en el contenido del encuentro.

Información, matrículas y becas

Lugar de celebración del encuentro:
Diputación Provincial de Huesca
Porches de Galicia, 4. 22002 HUESCA
La sesión matinal del viernes se realizará en:
Fototeca Provincial
C/ Gibraltar, 13. 22006 HUESCA

Más información:
Secretaría Sede Pirineos- UIMP
Escuela Politécnica Superior- Campus Huesca
Ctra de Cuarte s/n. 22071 Huesca
Tel.: 974 292 652
gestuimp@unizar.es

VISIONA, Programa de la Imagen de Huesca
Diputación Provincial de Huesca
www.visionahuesca.es
info@visionahuesca.es
artesplasticas@dphuesca.es

Solicitud de matrícula:
www.uimp.es/estudiantes/matriculacion-pirineos
Plazo hasta el 14 de septiembre
Precio: 72 €
Plazas limitadas

Solicitud de becas:
www.uimp.es/estudiantes/becas-pirineos
Plazo hasta el 5 de septiembre

Se validarán créditos de libre elección a los estudiantes de la Universidad de Zaragoza

UIMP

Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico

20 al 22 de septiembre

Diputación Provincial de Huesca
y Fototeca Provincial

Director: Pedro Vicente
Director del Programa VISIONA; Huesca
Director Master en Fotografía, ELISAVA,
Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
Secretario: Joseba Acha
Gestor cultural. Vocal de PROCURA, Zaragoza

PIRINEOS 2012

Síguenos también en:



Facebook



Twitter

www.uimp.es/blogs/pirineos

UIMP
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

www.uimp.es

Código: 61LX
Tarifa F

Patrocinan:



Álbum familiar de Saúl Gazo/ Fondo Saúl Gazo. Fototeca DPH

Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico

20 al 22 de septiembre de 2012

Programa

Jueves, 20 de septiembre

- 10:00 Inauguración
- 10:30 Fotografía y diversidad cultural. El álbum de la familia humana
David Almazán
Profesor de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza
- 12:00 Descanso
- 12:30 Scianna y familia. El álbum como modelo narrativo
Antonio Anón
Profesor de Literatura Francesa
Universidad de Zaragoza
- 16:00 Régimen familiar. Dos casos particulares de fotografía de familia
Virginia Espa
Profesora de Fotografía
Escuela de Arte de Huesca
Enrique Carbó
Profesor de Fotografía
Universidad de Barcelona
- 17:30 F(ri)cciones familiares. El imaginario familiar en el cine contemporáneo
Joana Hurtado
Responsable de programación de artes visuales de Can Felipa, Barcelona

- 19:00 Álbum de familia 2.0. Socialización de la memoria fotográfica
Jordi V. Pou
Fotógrafo

Viernes, 21 de septiembre

* La sesión matinal se realizará en la Fototeca Provincial

- 09:30 Recuperación y difusión del patrimonio fotográfico de la provincia de Huesca a través de los álbumes de la Fototeca
José Miguel Pesqué
Jefe de la Sección de Cultura
Diputación Provincial de Huesca
Valle Piedrafitra
Técnico en Bibliotecas y Fototeca
Diputación Provincial de Huesca
- 11:00 Descanso
- 11:30 Notas sobre el álbum de familia
Ángel Fuentes
Restaurador fotográfico
- 13:00 La imagen privada de un fotógrafo de lo público
Pilar Irala
Profesora de Fotografía
Universidad San Jorge
- 16:30 Ficciones fotográficas del álbum de viaje
Carmelo Vega
Profesor de Historia de la Fotografía
Universidad de La Laguna
- 18:00 La construcción infantil del recuerdo familiar
Gustavo Puerta
Profesor de Literatura Infantil
Universidad Autónoma de Barcelona

- 19:30 Mesa redonda. El álbum de familia, privacidad pública
Ángel Fuentes
Pilar Irala
Virginia Espa
Gustavo Puerta
Modera: **Pedro Vicente**

Sábado, 22 de septiembre

- 10:00 Narrativas domésticas. Mas allá del álbum de familia
Nuria Enguita
Editora de *Afterall*
Comisaria independiente de exposiciones
- 11:30 Descanso
- 12:00 El foto álbum como sitio vudú
Joan Fontcuberta
Profesor de Comunicación Audiovisual
Universidad Pompeu Fabra, Barcelona
Artista y ensayista
- 13:30 Mesa redonda. El álbum de familia contemporáneo
Carmelo Vega
Nuria Enguita
Joan Fontcuberta
Enrique Carbó
Modera: **Pedro Vicente**
- 14:30 Clausura



Álbumes de la familia Heras / Colección de álbumes de la Fototeca DPH

Ilustración 71: Folleto seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*, Huesca, 2012

La propia metodología y naturaleza de VISIONA nos llevó a dejar que el programa evolucionara por sí mismo, no cerrándonos a una estructura fija y predefinida, sino que quisimos en todo momento que la propia programación de VISIONA marcara sus acciones futuras. De esta forma, las diferentes intervenciones de los ponentes participantes en el seminario nos marcaron una hoja de ruta para los siguientes años, circunstancia de la que ahora soy consciente, una vez pasados esos años y realizado un análisis posterior de lo que ocurrió y como ocurrió. Los temas tratados en estos dos seminarios se repetirían no solo en posteriores seminarios sino en diferentes momentos y actividades de VISIONA. Así, la mirada al álbum de familia como memoria, deseo, documento, futuro, colección, archivo; el estudio de otros tipos de álbum y a otras formas de entenderlos, relacionarse con ellos y consumirlos, así como a su (re)presentación en determinados contextos a través del imaginario colectivo y la evolución del concepto de familia, de intimidad, de los espacios públicos y privados; el análisis sobre el trabajo de diferentes artistas que han hecho del álbum de familia y las fotografías familiares el objetivo fundamental de su obra, tanto a través de la recuperación de archivos como mediante la construcción de nuevos archivos domésticos y el concepto de reciclaje; el estudio del álbum y la fotografía desde la perspectiva de la tecnología de producción y sus efectos, el modo en que nos relacionamos con esas tecnologías y la (in)materialidad del álbum como objeto fueron los ejes que marcaron muchísimas de las actividades de VISIONA en posteriores años.

No es el objetivo de esta tesis el analizar todas las intervenciones de cada uno de los ponentes que intervinieron en los seminarios VISIONA/UIMP durante estos años, pero si se considera oportuno y pertinente reseñar y mencionar algunas de estas intervenciones, ya que ellas han sido el marco teórico, conceptual y de reflexión de VISIONA durante todo este tiempo. La conferencia inaugural del seminario *Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico* en 2012 a cargo de David Almazán, con el título *Fotografía y diversidad cultural. El álbum de la familia humana*³²⁰, es un magnífico ejemplo de como las diferentes conferencias de los seminarios VISIONA/UIMP no solo formaron el cuerpo reflexivo y marco teórico de VISIONA, sino que además marcaron y establecieron las líneas de trabajo futuras de VISIONA. Almazán en su conferencia apuntaba que desde sus inicios la fotografía ha tenido gran importancia en la forma de construir la imagen del mundo y, también, nuestra propia imagen, y que uno de los usos más significativos que se le ha dado a la fotografía ha sido el de representar a "los nuestros" y el de conocer a "los otros".

³²⁰ Las citas y referencias a la conferencia de David Almazán están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con el autor de la conferencia. Esta conferencia se publicó posteriormente revisada y ampliada con el mismo título en el libro *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013)



Ilustración 72: Asistentes al seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*

Para el autor, “el álbum familiar este conjunto de retratos y recuerdos de los acontecimientos vitales que convencionalmente solemos fotografiar, configura uno de los objetos más atractivos de nuestra civilización, pues nos permite reflexionar sobre el poder de la imagen, nuestra organización social y familiar, así como nuestro sistema de valores”³²¹. En su conferencia Almazán planteó que el desarrollo de la fotografía fue paralelo a la expansión colonial, comparando las similitudes y diferencias entre las narraciones visuales que podemos encontrar en nuestros álbumes de familia y el uso que hizo la antropología de la fotografía para representar la diversidad humana. Para poder comprender correctamente nuestros álbumes de familia el autor apuntaba que el discurso dominante de la fotografía y sus usos sociales están orientados desde un significado y un sistema de representación que en modo alguno es universal, sino más bien muy particular de nuestra cultura occidental. Al mismo tiempo, aunque en un principio pueda parecer que no hay nada más natural que la familia, nuestra definición de familia es un concepto propio de nuestra cultura, muy distinto al de la mayoría de las sociedades humanas. Para Almazán el desarrollo de la fotografía y sus usos como herramienta social se construyeron en un contexto marcadamente eurocéntrico, en donde la cultura occidental no era simplemente diferente a las restantes culturas del mundo, sino que se consideraba superior, imponiendo al resto de culturas la manera de entender y representar a la familia.

³²¹ David Almazán, “Fotografía y diversidad cultural. El álbum de la familia humana”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 53

En su conferencia *El foto álbum como sitio vudú*³²², Joan Fontcuberta definió la función totémica del álbum como “garante simbólico de la cohesión de una estirpe”³²³ en donde se articulan “las actas notariales de la pertenencia a la comunidad familiar, con sus jerarquías y relatos, al tiempo que contribuirán a reforzar la identidad colectiva”³²⁴.



Ilustración 73: Conferencia de Joan Fontcuberta en el seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*

Para Fontcuberta el álbum posee una “función balsámica, ya que funcionará como refugio de la memoria al que acudimos para obtener estabilidad y sentimiento de arraigo, para afianzar nuestro pasado y para inscribirnos, en fin, en un presente en el que no nos sintamos huérfanos ni abandonados”³²⁵. Esta función social, fundacional del álbum, esta propia necesidad del álbum de ser garantía y testimonio de pertenencia se verá dramáticamente transformado por el paso del tiempo, y por el uso e intenciones de quienes producen el contenido del álbum de familia. Hasta los años 40 y 50 del siglo XX los álbumes eran transgeneracionales, el mismo álbum contenía imágenes de personas de varias generaciones de la misma familia. Como apuntaba Fontcuberta, a partir de ese momento los álbumes pasaron a ser generacionales, conteniendo cada álbum las fotografías de una sola generación de la misma familia, y pasando los álbumes dos décadas después a ser personales, centrados y administrados por una sola persona. Este cambio en la naturaleza del álbum es consecuencia del hecho de que la “fotografía se convierte en una práctica cada vez más popular y generalizada, y el álbum se vuelve un aparador tanto de lo

³²² Las citas y referencias a la conferencia de Joan Fontcuberta están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con el autor de la conferencia. Esta conferencia se publicó posteriormente revisada y ampliada con el título de “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio” en el libro *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013)

³²³ Joan Fontcuberta, “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 152

³²⁴ *Ibíd.*

³²⁵ *Ibíd.*

cotidiano como también de lo privado. La crónica familiar es en parte sustituida por la autobiografía: se pasa de la historia de una estirpe a la historia de un individuo”³²⁶. Este supuesto declive o cambio de paradigma del álbum empieza a explicarse por “la propia crisis de la organización familiar en las sociedades posindustriales y la eclosión de sistemas de convivencia que desafían el concepto clásico de parentalidad”³²⁷. Hasta entonces el álbum era la representación, y por lo tanto legitimización, del modelo familiar existente basado en la idea de familia tradicional, en donde la propia institución familiar era su propio referente y se ocupaba de la transmisión de la historia y valores familiares. Para Fontcuberta hay otro factor que influye en este cambio estructural del álbum, las personas que hacen y deciden que fotografías forman parte del álbum de familia. En los años 90 se produce una tercera revolución en la simplificación técnica de la fotografía, después de la aparición del colodión húmedo y de la popularización de la fotografía por parte de Kodak, la fotografía digital, y sobre todo la aparición de teléfonos portátiles con cámaras de fotos, democratizaron aún más la fotografía. Ahora hacer fotografías no solo estaba reservado a los progenitores de cada familia, con la aparición de la fotografía digital hacer fotografías estaba al alcance de cualquiera. Según apunta Fontcuberta, en la década de los 90 “las estadísticas en un país como Estados Unidos demuestran que jóvenes y adolescentes ya hacen muchas más fotos que sus padres, y por consiguiente las temáticas más comunes se reorientan desde las exclusivas escenas familiares hacia situaciones de ocio. La fotografía se recrea en la esfera de lo lúdico”³²⁸. Esta democratización de la fotografía en donde todo el mundo toma fotografías con teléfonos y no con cámaras de fotos “desactivan el principio de trascendencia (la presencia de la cámara realizando el acontecimiento) y la indiscriminación trivializa irremediablemente el resultado: las imágenes se secularizan”³²⁹. Para Fontcuberta, la pérdida de fisicidad por parte de la fotografía de familia le impide ser depositaria de su carga mágica y deja inmediatamente de actuar como talismán y reliquia de la memoria, “desprovista de cuerpo, la pos-fotografía se resiste a su fetichización, perdiendo así la capacidad de desplegar su potencial simbólico. Sin duda es ahí donde subyace la verdadera sentencia al álbum”³³⁰. El tránsito del formato físico de álbum con fotografías pegadas dentro de él a las redes sociales como contenedores de las memorias familiares (o personales) trastoca inevitablemente las intenciones y objetivos tradicionales del álbum. El álbum de fotografías que nuestros hijos heredarán de nosotros será radicalmente diferente al que nuestros padres nos dejaron, tanto porque la familia es diferente como porque la forma de producir y consumir las fotografías de familia es distinta. El álbum ya no preserva, guarda y sustenta el recuerdo y las memorias,

³²⁶ *Ibíd.*

³²⁷ *Ibíd.*

³²⁸ *Ibíd.* Pág.153

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ *Ibíd.*

ahora las fotografías de familia son “gestos de comunicación, expresan voluntades de relación o de negociación, son monedas con las que establecer vínculos sociales”³³¹. Esta migración conlleva un cambio fundamental, obligándonos a redefinir lo público y lo privado, su relación y nuestra propia relación con nuestra privacidad.

Con esta cita comenzaba Joana Hurtado su conferencia *F(r)icciones familiares: el imaginario familiar en el cine contemporáneo*³³²:

Todas las familias felices se parecen unas a otras; pero cada familia infeliz tiene un motivo especial para sentirse desgraciada. En casa de los Oblonsky andaba todo trastocado. La esposa acababa de enterarse de que su marido mantenía relaciones con la institutriz francesa y se había apresurado a declararle que no podía seguir viviendo con él. Semejante situación duraba ya tres días y era tan dolorosa para los esposos como para los demás miembros de la familia. Todos, incluso los criados, sentían la íntima impresión de que aquella vida en común no tenía ya sentido y que, incluso en una posada, se encuentran más unidos los huéspedes de lo que ahora se sentían ellos entre sí.

La cita, comienzo de la novela *Ana Karenina* de León Tolstói, señala la homogeneidad que existe entre los motivos por los que las familias son felices y las múltiples razones que les causan infelicidad. La fotografía, como se ha visto anteriormente en esta tesis, a través de su valor documental ha servido de evidencia para ratificar visualmente la felicidad de la familia, como si la historia de la familia contada por la fotografía solo narrase una de sus versiones. Han sido los artistas visuales, descontextualizado la fotografía familiar fuera del ámbito doméstico, los que han explorado la idea de la falsedad representacional del álbum de familia, de su artificialidad y de su construcción social y cultural. Para Hurtado, “más allá de tomar la fotografía como verdad, la obsesión por embellecer la vida nos ha llevado a querer ajustar la verdad a la fotografía”³³³. La obsesión por mostrar solo momentos felices en nuestros álbumes de familia, de fotografiarnos solo sonriendo nos ha llevado, según Hurtado, a la locura de fotografiar cada momento de nuestras vidas para sentir que no nos perdemos nada, evidenciando “la voluntad de identificar la familia con una imagen, una máscara que, fijándose, se ratifica y afianza. Un ideal deseado que se busca afianzar a toda costa, hasta el

³³¹ *Ibíd.*

³³² Las citas y referencias a la conferencia de Joana Hurtado están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con la autora de la conferencia. Esta conferencia se publicó posteriormente revisada y ampliada con el mismo título en el libro *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013)

³³³ Joanna Hurtado, “F(r)icciones familiares: el imaginario familiar en el cine contemporáneo” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 90

punto de forzarlo o inventarlo. La falsedad estudiada de la sonrisa convertida en pose forzada nos ha llevado a todos a agrupar a la gente para una foto y pedir que sonrían..., aunque no quieran”³³⁴. Hurtado cuestiona como en la práctica contemporánea de la fotografía familiar se fuerza la realidad para que coincida con la máscara, como ella apunta, “pretender que el álbum sea la familia, que sea la familia la que se ajuste a la imagen, en vez de abrir la imagen a la pluralidad imperfecta de la realidad familiar”³³⁵. En el álbum familiar los trapos sucios de la familia no tienen cabida, el dolor, el luto, las infidelidades o las traiciones están censuradas. Sin embargo, el cine introduce una mirada externa entrando en el hogar familiar para contar todo, para hacer público lo privado, para desenmascarar las sonrisas y poses artificiales, que más allá de la temporalidad congelada de la fotografía se revelan como necesariamente falsas.



Ilustración 74: Mesa redonda en el seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*

Para Hurtado el álbum se encuentra encerrado en el modelo hegemónico, pero también se puede

descomponer desde dentro y poner en evidencia sus f(r)icciones. Hurtado aborda el cine como “revelador de realidades es lo que veremos a continuación: bien sea porque se descubre un secreto, algo que no sabíamos y que sin embargo ya estaba allí, algo presente pero disimulado en el mutismo de la imagen o en la memoria silenciada de la gente, o bien porque, simplemente, la situación de fingimiento se hace insostenible y aparece lo espontáneo más salvaje”³³⁶. Desde las teorías barthesianas, la fotografía (y la fotografía familiar) ha de entenderse como algo cerrado, un “esto ha sido”, sin posibilidad de reflexión o especulación, con solo la memoria y nostalgia como referentes. Estas fricciones familiares a las que se refiere Hurtado “surgen para destapar la ficción que se esconde bajo una máscara de imágenes, tanto físicas —fotografías y películas— como mentales —la memoria—. Pero tras

³³⁴ *Ibíd.*

³³⁵ *Ibíd.* Pág. 91

³³⁶ *Ibíd.* Pág. 92

la catarsis ya no hay máscaras que valgan: todo está sujeto a la interpretación”³³⁷. Esta interpretación, la que hagamos de las fotografías de familia, apunta a la circunstancia de que realidad y representación van siempre relacionadas, son siempre uno. Y no debemos olvidar que una fotografía, y por lo tanto también un álbum, es “la representación de una realidad que no es ella misma, sino un juego de representaciones”³³⁸. Hurtado también cuestiona la continuidad del álbum de familia en su paso de generación a generación, poniendo de manifiesto que cada generación que interviene en el álbum creará una visión nueva sobre el mismo, resaltando “el combate entre aceptar lo heredado y defender una perspectiva propia, entre un pasado universal o común que se impone y una singularidad nueva que busca su lugar. Entre la fotografía que se enmarca y la que se abre al gesto creativo”³³⁹. Porque, continúa Hurtado, “el acoso y derribo de un imaginario familiar fijo y seguro, cerrado e intocable, supone cuestionar su pasado, pero también su futuro”³⁴⁰.

³³⁷ *Ibíd.*

³³⁸ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos: la concepción de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), p. 199.

³³⁹ Joanna Hurtado, “F(r)icciones familiares: el imaginario familiar en el cine contemporáneo” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 97

³⁴⁰ *Ibíd.*

3.3 Exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*

Para Nuria Enguita, comisaria de la primera exposición de VISIONA, *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*³⁴¹, “el álbum surge de la imagen fotográfica, pero participa del teatro y de la literatura por la existencia de un argumento y de unos protagonistas, y sobre todo por la inclusión de la voz del narrador o el autor”³⁴². La necesaria presencia de estas disciplinas es lo que genera la característica polisemia del álbum de familia; narración y performatividad, junto con la presencia del narrador hacen del álbum “algo más que un continente que faculta un ordenamiento de las copias y provee a los contenidos de cierta protección”³⁴³, sino que lo convierte en un objeto fotográfico y un bien cultural como apuntaba Ángel Fuentes en una de las conferencias de la primera edición de los seminarios de VISIONA/UIMP. Estos elementos, teatralidad, literatura, narración y narrador, actúan en conjunto y dotan a la familia de la capacidad de prepararse ante la foto, para salir en ella, de actuar para ella. La exposición *Narrativas domésticas*³⁴⁴ abordaba el análisis de la imagen y del álbum de familia y su relación con el contexto cultural que lo codifica, hasta convertirlo en testimonio que va más allá de lo individual, mediante el trabajo fotográfico y sus procesos de creación, evidenciando las relaciones que se establecen entre los proyectos artísticos y la realidad del espectador, poniendo de manifiesto la utilidad social de la imagen a la hora de ayudar al espectador a ver, mirar y leer un mundo diferente y de manera distinta. Las obras reunidas en esta exposición desbordaban los límites formales y conceptuales del álbum de familia desde un punto de vista crítico y poético, con el fin de subvertir sus narrativas dominantes y ofrecer la posibilidad de otros relatos. Como apuntaba Nuria Enguita en la introducción a la exposición,

“A través de la descontextualización, la acumulación, la fragmentación y la yuxtaposición de imágenes y textos de diversa índole la imagen familiar se hace pública, se expone y se transforma mediante técnicas de montaje para

³⁴¹ La exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar* se desarrolló en la sala de exposiciones del a Diputación Provincial de Huesca del 30 de noviembre de 2012 al 17 de febrero de 2013.

³⁴² Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 115

³⁴³ Ángel Fuentes, conferencia “Notas sobre el álbum de familia”, en seminario *Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico*, Huesca 2012, no publicada.

³⁴⁴ <http://visionahuesca.es/index.php/acciones/exposicion-narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-de-familia/> (Consultado el 22/10/19)

ofrecer un conjunto nuevo de significados que ponen en crisis tanto su procedencia como su verdad. Las imágenes familiares se reinterpretan desde su reverso, y es lo que ocultan, lo que no muestran, lo que se pretende hacer visible desmontando las ideologías y los relatos dominantes que han marcado las representaciones de la familia, descifrando así los estereotipos de clase, género, sexualidad o raza que han sido naturalizados en el pasado y que se han mantenido hasta nuestros días”³⁴⁵.

Para Enguita, el álbum está marcado por la convención, no posee una estética pura, sino una estética dominada por los convencionalismos. “El álbum no puede acoger momentos oscuros o considerados negativos o desintegradores de la familia, ni enfrentamientos, ni representaciones de la enfermedad, ni mucho menos otras cuestiones relacionadas con el cuerpo o el sexo”³⁴⁶. El álbum tiene que ser inocente, amable, sin elementos que puedan alterar la paz familiar, o mejor dicho, la tranquilidad y afabilidad de las memorias familiares, esas en las que refugiarnos en tiempos de crisis existenciales. Para Pierre Bourdieu, el álbum de familia expresa la verdad del recuerdo social:

“las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el orden de las razones de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los momentos de su unidad pasada, o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello nada es más decoroso, más tranquilo y edificante que un álbum de familia. Cualquier aventura singular que el recuerdo individual guarde en la particularidad de un secreto se desvanece, y el pasado común, o, si se quiere, el pasado como el común denominador más alto, adquiere la fuerza casi coqueta de un monumento fúnebre fielmente visitado”³⁴⁷.

Y es precisamente este hecho lo que lleva a muchos artistas a trabajar con el álbum, a contar lo que este no cuenta, porque, como continua Bourdieu, “la fotografía popular, en la medida en que no puede desligarse de las funciones a las que debe su existencia, no puede fijarse sus propios fines ni responder a las intenciones específicas de una estética autónoma”³⁴⁸. La

³⁴⁵ <https://www.dphuesca.es/narrativas-domesticas-mas-alla-del-album-familiar> (Consultado el 22/10/19)

³⁴⁶ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 116

³⁴⁷ Pierre Bourdieu, *Un arte medio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003) p. 57.

³⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 69

exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar* pretendía precisamente cuestionar esta afirmación de Bourdieu “a través del trabajo de una serie de artistas que, en sus desvíos, derivas, deconstrucciones y ficciones sobre el álbum familiar, han realizado un trabajo de teoría y práctica crítica y propositiva que rompe con la ideología subyacente de la fotografía popular como una estética dominada”³⁴⁹.



Ilustración 75: Exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*

Las obras de la exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar* ponían de manifiesto las diferencias entre narrar y

relatar las fotografías del álbum³⁵⁰, como apunta Armando Silva. Una primera acción es la de actuar, fotografiar y narrar para el álbum, y otra distinta la de contar y relatar el álbum, (re)contextualizando o actualizando los contenidos, significados y sentidos del álbum. Cada intervención de cada artista supone una actualización de la narración inicial del álbum, un uso particular que reorienta su sentido, y que prolonga la teatralidad propia del álbum, ya que la fotografía de familia es un acto teatral también en (y para) todos aquellos que la observen. “Ante la foto siempre estamos abiertos a la creación de nuevos puntos de vista por su misma colocación en tiempos y lugares distintos, por los sujetos eventuales que la observarán y por el saber que aporta cada observador”³⁵¹, escribe Silva. Efectivamente, ante la fotografía solo podemos dejarnos por la forma de contextualizarla, por cómo y por quien se use, de qué forma, donde y en qué momento. Ante esta fragilidad e inestabilidad de la fotografía solo nos cabe aceptar que la fotografía “solo existe para ser mirada, y en ese mismo acto de ser vista

³⁴⁹ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 117

³⁵⁰ Armando Silva, “Álbum: deseos de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 25

³⁵¹ *Ibíd.*, pág. 24

define su suerte de comunicación”³⁵². Recordando las palabras de Dubois, “las fotografías, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto [lo que muestra] y con su situación de enunciación [con el que la mira]”³⁵³. Y esto es precisamente lo que tienen en común las obras reunidas en *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar* de los artistas Hans-Peter Feldmann, Santu Mofokeng, Gillian Wearing, Iñaki Bonillas, Sanja Iveković, Inmaculada Salinas y Jo Spence, la reutilización y resignificación de las fotografías, originalmente, familiares.



Ilustración 76: Vista de la instalación *100 Jahre*, Hans-Peter Feldmann, 2001

100 Jahre, la obra de Hans-Peter Feldmann, es una monumental serie que contiene 101 retratos

fotográficos de personas de 8 meses a 100 años de edad, y compuesta por imágenes de los familiares, amigos y conocidos del artista. En este trabajo Feldmann abandona momentáneamente el uso de fotografías encontradas, muy presente en el resto de su obra artística, para realizar él mismo las fotografías de sus retratados. La serie tardó tres años en completarse, en algunos casos tuvo que esperar un año para que alguien alcanzara la edad que necesitaba. El trabajo de Feldmann dibuja una cronología de la vida humana dentro de la cual los espectadores pueden ubicarse, vislumbrando el pasado, el presente y el futuro y pone en primer plano las memorias e imaginaciones individuales y colectivas, funcionando como la base de datos personal del artista, así como una exploración accesible del ciclo de la vida. Es casi inevitable realizar una comparación del trabajo de Feldmann con el de August Sander *Retratos del siglo XX*, un intento de realizar un *archivo* del hombre del siglo XX ordenado por tipos humanos que Sander no pudo acabar. Este proyecto clasificador y catalogador de

³⁵² *Ibíd.*

³⁵³ Philippe Dubois, P., *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1986), pág. 50

Sander supuso una gran influencia para toda una generación de fotógrafos alemanes, encabezados por Hilla y Bernd Becher, y la posterior escuela de Düsseldorf. Nuria Enguita se hace eco de esta conexión entre el trabajo de Sander y de Feldmann, para ella *100 Jahre* “sigue al pie de la letra las enseñanzas de Sander en cuanto a enfoque y contexto, y, como él, con su modo neutro deja que el fotografiado adquiriera todo el protagonismo”³⁵⁴, evitando decir nada sobre sus modelos, incluyendo la edad de cada persona fuera de la propia fotografía. Para Enguita, “es difícil no ver un comentario al proyecto totalizador de Sander en su serie de retratos, pero también se trata de una cita homenaje a los numerosos retratistas anónimos que poblaban las ciudades en aquella época”³⁵⁵, las fotografías de Feldmann “ignoran cualquier diferencia social y afirman solo lo que no se puede argumentar: que nacemos, vivimos, morimos”³⁵⁶. Estas fotografías podrían estar en cualquier álbum de familia, son retratos normales de personas normales en poses normales, son, en realidad, fotografías de familia aunque se hayan realizado con un interés distinto: el de formar parte de una obra artística.



³⁵⁴ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 120

³⁵⁵ *Ibíd.*

³⁵⁶ *Ibíd.*



Ilustración 77: *100 Jahre*, Hans-Peter Feldmann, 2001

The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950 de Santu Mofokeng es una serie de retratos coloniales de familias negras sudafricanas del siglo XIX reelaborados digitalmente, rescatados de los archivos de nueve familias trabajadoras negras y de clase media urbana sudafricanas de Soweto y otras regiones del país. Con un estilo pictórico, las imágenes evocan los artificios de la fotografía victoriana, algunas de las fotografías son ficción, una creación del artista en términos de escenario, accesorios, vestimenta y pose; sin embargo nos creemos estas imágenes, nos revelan algo sobre cómo estas personas se imaginaban a sí mismas. Como apunta Enguita, “constituye un documento interesantísimo en lo que respecta a la auto representación de la población negra sudafricana en un momento marcado por el colonialismo y los discursos de dominación a partir de teorías pseudocientíficas sobre la raza”³⁵⁷. En este trabajo, Mofokeng analiza las sensibilidades, las aspiraciones y la

³⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 121

autoimagen de la población negra y su deseo de representación y reconocimiento social en tiempos de dominación y represión coloniales. Para Enguita,

“Frente a la imagen colonial, en la que las personas de color aparecían como un objeto más de la imagen, al lado de los animales o las plantas y con los mismos objetivos de taxonomía y clasificación para la investigación, los retratos de estudio que recoge Mofokeng muestran una clase incipiente de trabajadores urbanos que habían recibido educación y tenían propiedades, y que adoptaron los estilos de vida que veían en la población inglesa. Frente a quienes claman por la pureza y el estancamiento atemporal de los llamados nativos, relegados a un tiempo inmóvil y sin historia, Mofokeng presenta una serie de individuos que se contaminan y desarrollan un nuevo modo de vivir, y además en un momento en el que se está formando uno de los sistemas de dominación más opresivos de nuestra historia reciente”³⁵⁸.

Las fotografías de Mofokeng, con un importante interés histórico y antropológico, son descontextualizadas al ser exhibidas en las paredes de un museo, generando nuevos significados y discursos sobre la representación de la clase media negra de la Sudáfrica de la primera mitad del siglo XX. Partiendo de la representación familiar y de la memoria de esas familias, el significado se desplaza a la forma en cómo se imaginaron y representaron a ellos mismos, no buscando una identidad o auto representación propia si no que copiaron los modelos representativos coloniales de los ingleses. *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950* es una proyección de diapositivas en donde se intercalan las fotografías familiares con textos incluidos por Mofokeng. Estos textos incluyen “Mírame”, “¿Quién está mirando?”, “¿Esto son meras reliquias solemnes de narrativas interrumpidas o estas imágenes son expresivas de la condición humana en general?”, “¿Estas imágenes son la prueba de una colonización mental o sirvieron para desafiar las imágenes imperantes del “africano” en Occidente?”³⁵⁹. Los textos no solo ponen de relieve estos aspectos en relación a la representación occidentalizada del trabajo de Mofokeng sino que además interpelan al espectador, señalándolo directamente, “Mírame”, “¿Quién está mirando?”, haciéndolo participe de esa auto representación y poniendo en cuestión el papel del espectador en la construcción de la representación de los sujetos.

³⁵⁸ *Ibíd.*

³⁵⁹ Textos de *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950*, de Santu Mofokeng, escritos por el artista.



Ilustración 78: Vista de la instalación *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950*, Santu Mofokeng, 1997

Las fotografías de Mofokeng coinciden con los tipos de fotografías que predominan en los álbumes

familiares occidentales de finales del siglo XIX y principios de XX, que como apuntaba David Almazán en su conferencia tienen un contexto eminentemente eurocéntrico. En las imágenes en el trabajo de Mofokeng la pose, las jerarquías, la composición repiten sin complejo los estereotipos representados por las familias burguesas europeas, convirtiéndose en una crítica a los mismos. Uno de los elementos clave en esa repetición de los elementos representativos es la pose de los sujetos en las fotografías. Ya se ha estudiado en esta tesis “la teatralidad inherente a la pose, vinculada al sistema simbólico en el que se inscribe, que define para cada uno las normas y las formas convenientes en la relación con otros”³⁶⁰. Posar es mostrarse en una postura que se supone que no es natural, en una postura construida según ciertas ideologías normativas en cuanto a edad, origen, sexo y clase social. Como sujeto fotografiado Roland Barthes se confesaba, “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de «posar», me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen”³⁶¹. La pose guarda una íntima cercanía con la máscara la cual resalta la teatralidad de la pose pues “la máscara era aquello con lo que, en el teatro romano, el actor se cubría la cabeza y mediante lo cual aumentaba o hacía más clara y poderosa su voz”³⁶². Esta performatividad de la pose, esta máscara, denota la ficción construida y repetida no solo de la fotografía de familia, sino de la propia fotografía, “lo que fundamenta la naturaleza de la Fotografía es la pose”³⁶³. La pose, convertida en la principal característica del álbum de familia, oculta más de lo que es capaz de mostrar, muestra las

³⁶⁰ Pierre Bourdieu, *Un arte medio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), pág. 142

³⁶¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989), pág. 37

³⁶² Armando Silva, “Álbum: deseos de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 22

³⁶³ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989), pág. 122

poses estereotipadas la máscara social como respuesta a un sistema de normas impuestas, como apunta Enguita³⁶⁴.



Are these images evidence of mental colonisation or did they serve to challenge prevailing images of 'The African' in the western world?



Did these images serve to challenge prevailing western perceptions of the African?

Ilustración 79: *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950*, Santu Mofokeng, 1997

³⁶⁴ Nuria Enguita, "Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia", en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 121

La fotografía toma del teatro su condición de máscara, por un lado la pose, por otro la mirada del espectador, ambos elementos (re)construyen la escena, lo representado. El trabajo de Iñaki Bonillas, *Una tarjeta para J. R. Plaza*, es un magnífico ejemplo de esta teatralidad y mascarada implícita en las fotografía. Para crear este trabajo, Bonillas estudió fotografías, álbumes y diapositivas que heredó de su abuelo, José María Rodríguez Plaza, quien se exilió en México cuando tenía veinte años y nunca regresó, entre las que se encontraban más de 30 álbumes familiares, 800 diapositivas y otros objetos. Incluido en el archivo había una especie de álbum lleno de tarjetas de visita, cada una correspondiente a un puesto que su abuelo mantuvo durante su vida profesional como vendedor. Además de esas tarjetas reales, el tarjetero contenía once tarjetas que Plaza diseñó y creó, representando profesiones que nunca tuvo pero que le hubiera gustado tener, incluyendo borreguero y modelo. Inspirado por las tarjetas de visita, Bonillas combina varios de los autorretratos de su abuelo con las tarjetas de visita ficticias, explorando el interés de su abuelo en la auto-presentación, y construyendo una serie de nuevas narrativas sobre su propia historia familiar, visibilizando de forma gráfica la mascarada de la fotografía.



Ilustración 80: Vista de la instalación de *Una tarjeta para J. R. Plaza* y *Recuerdo de las Navidades*, Iñaki Bonillas, 2006 y 2007

Entre los objetos de su abuelo, Bonillas también heredó su máquina de escribir, lo que lo inspiró a

crear una última tarjeta de presentación: "autorretratista". La segunda pieza de Bonillas en la exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar* es el trabajo *Recuerdo de las Navidades*. En uno de los álbumes del archivo de su abuelo Bonillas se encontró un retrato fotográfico de su bisabuela Pilar. La imagen, firmada por su tío Carlos Somonte, fotógrafo profesional, en 1982, indicaba que se trataba de la copia número dos de cinco. Bonillas decidió rastrear el destino de las cuatro copias restantes, siguiendo las diversas vidas de la misma imagen en el entendimiento de que, en fotografía, la realidad de lo negativo siempre es espectral. Como apunta Enguita, "Bonillas habla de la fotografía como objeto a partir de

los usos que sus receptores hacen de ella, presentando distintas formas de configuración del álbum familiar, ya sea como una especie de altar a la vista de todos colocado sobre una pared o como el libro de imágenes al que estamos acostumbrados”³⁶⁵. Bonillas documenta el lugar donde están ahora las copias del retrato de su bisabuela Pilar, y las coloca junto a retratos de otros miembros de la familia en un diálogo intergeneracional, enfatizando la manipulación de la memoria y la dialéctica entre el original y la copia en la fotografía.



Ilustración 81: Una tarjeta para J. R. Plaza, Iñaki Bonillas, 2007

³⁶⁵ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 126



Ilustración 82: Recuerdo de las Navidades, Iñaki Bonillas, 2006

Pero “la relectura y la visualización de las fotos familiares empezó con los movimientos radicales de los años 70, que trajeron diferentes formas de entender la historia, más sensibles al tipo de información que contienen los documentos cotidianos, incluidas las fotografías familiares. No solo los historiadores académicos se propusieron desafiar la escritura de historia tradicional al mirar al pasado desde una perspectiva diferente”³⁶⁶, apunta Patricia Holland. Un gran número de artistas empezaron a utilizar imágenes del álbum familiar, en su mayoría de ellas mismas, en contraposición con las de los medios de comunicación que mostraban estereotipos de la construcción mujer. Había “un deseo de escribir la historia desde abajo, escuchar a la gente normal y de recuperar la textura de la vida cotidiana. Aquellos que habían estado ocultos en la historia, las mujeres, los negros, la clase trabajadora y muchas minorías, insistieron en escribir sus propias historias que iban en contra de la visión dominante de los eventos, y utilizaron sus fotografías personales como parte del proceso”³⁶⁷.



Ilustración 83: Vista de la instalación de *Doble vida*, Sanja Iveković, 1975

El trabajo de Sanja Iveković se nutre de los estereotipos (naturalizados) de género construidos por el cine, la publicidad y los medios de comunicación., y que, como apunta Enguita, “estos estereotipos son considerados identidades sustanciales de la persona y no identidades socialmente construidas e instituidas por una repetición estilizada de actos. Una construcción cultural que además obedece a ciertas ideologías dominantes y está al servicio de intereses precisos, como

³⁶⁶ Patricia Holland, “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” en *Photography a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (Oxon: Routledge, 2015), pág. 153 (A rereading and re-viewing of family pictures came with the radical history movements of the 70’s, which brought different ways of understanding history, more sensitive to the type of information carried by everyday documents, including personal snaps. Not only academic historians, set out to challenge the politics of traditional history writing by looking at the past from a different perspective.)

³⁶⁷ *Ibíd.* (There was a desire to write history from bellow, to listen to ordinary people’s accounts and to recapture the texture of ordinary lives. Those who had been hidden from history, women, black people, working class people and many minorities, insisted of writing their own histories that ran counter to the dominant view of events and the use personal photographs as part of the process.)

la familia heterosexual, núcleo primero de la estructura social, y la reproducción”³⁶⁸. En *Doble vida*, Iveković yuxtapone imágenes de sí misma extraídas de sus álbumes privados con anuncios comerciales recortados de las páginas de revistas y periódicos populares. Una parte de cada díptico representa a Iveković a través de distintos períodos de su vida, representando para la cámara diferentes poses, mientras que la otra parte muestra modelos publicitarios en revistas para mujeres. Estos dípticos están emparejados en función de las similitudes en pose, gestos, apariencia, accesorios, ubicaciones y situaciones. Todas las imágenes están fechadas, en la mayoría de los casos la artista no solo reflejaba las construcciones de feminidad estereotipadas de los medios, sino que las precedía: muchos de sus notables autorretratos fueron tomados antes de aquellos en los anuncios con los que coinciden. *Doble vida* supone una investigación de la representación de los medios de comunicación, así como la capacidad de estos medios de construir identidades. Como apunta Silvia Eiblmayr “la táctica subversiva de estas obras no consiste en la praxis de provocación tan habitual durante el decenio de los setenta, sino, al contrario (y aquí se anticipa al concepto de Cindy Sherman), consiste en acomodarse aparentemente a los códigos y las convenciones sociales de la vida cotidiana modelada por la cultura de masas. Pero precisamente a través de la repetición, el salto entre imágenes y la ausencia de un original se logra forzar el fantasma del placer psíquico y el fetichismo político”³⁶⁹. Para Enguita, el trabajo de Sanja Iveković marca claramente cómo los estereotipos de la feminidad que construyen los medios se abren camino en el álbum de fotos familiar para construir una narrativa específica que oculta relaciones de dominio, *Doble vida* trata de descodificar los regímenes de representación y las posturas ideológicas de las que surgen.

³⁶⁸ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 126

³⁶⁹ Silvia Eiblmayr, «Sanja Iveković. Alerta general», en *Sanja Iveković: selecció d’obres*, catálogo de la exposición, (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2008), p. 264

Diolen: Qualität, die Sie täglich erleben

Diolen-Fingerring. Am Morgen noch genauso beschwingt und lächelnd wie am Abend.

Diolen-Fingerring. Am Morgen noch genauso beschwingt und lächelnd wie am Abend. Diolen-Fingerring. Am Morgen noch genauso beschwingt und lächelnd wie am Abend. Diolen-Fingerring. Am Morgen noch genauso beschwingt und lächelnd wie am Abend.

Diolen

©1975

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

Sembra un cosino da niente. E invece è un fior di reggisenone.

Triumph

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

Yes, you can!

Bring good on the balance beam down to earth. Whether you're a beginner or an expert, you can use the Tampax tampon to help you stay balanced. And you can!

Available, gentle tampons are the only tampons you can use on the beam. They won't rub or irritate your skin and they're as soft as a feather.

The Tampax applicator is designed to guide the tampon into the vagina. It's so simple, even a beginner can use it. And unlike tampons, Tampax tampons don't have a string that can get caught in your fingers.

©1975, „Kosmos“ 1975.

TAMPAX
The internal protection that's worth the wait.

©1975, „Kosmos“ 1975.

Deveroid

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

seins jeunes
et
revêches naturels

Gigi
BOLERO

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

©1975, „Kosmos“ 1975.

Ilustración 84: Doble vida, Sanja Iveković, 1975

También el trabajo *Album*, de la artista Gillian Wearing versa sobre la teatralidad y mascarada de la fotografía, en este trabajo Wearing utiliza la máscara en su sentido más literal. Para realizar este trabajo autobiográfico la artista, utilizando prótesis de silicona, reconstruyó cuidadosamente viejas instantáneas familiares, transformándose en su madre, padre, tío y hermano como adultos jóvenes o adolescentes. Para hacer este proyecto Wearing colaboró con un extenso equipo de técnicos del museo de cera Madame Tussauds que esculpieron, moldearon, pintaron y aplicaron cabello para crear las máscaras, pelucas y trajes corporales utilizados en estas fotografías. Los elaborados disfraces que usa la artista, cuando se combinan con el "realismo" de las imágenes originales en las que se basan, crean una fascinante fascinación que sirve para revelar aspectos de su identidad en lugar de ocultarla. Para Wearing todas las fotografías de esta serie son autorretratos, “estaba interesada en la idea de estar genéticamente conectada a alguien aun siendo muy diferente. Hay algo de mí, literalmente, en todas esas personas: estamos conectados, pero somos muy diferentes”³⁷⁰.



Ilustración 85: Vista de la instalación de *Album*, Gilliam Wearing, 2006

Las máscaras utilizadas por la artista ocultan las identidades de sus sujetos, pero al mismo tiempo los liberan para revelar secretos

íntimos, como funcionaría cualquier álbum de familia. Wearing se trasforma literalmente en otro miembro de su familia mediante este acto performativo de meterse en la piel de sus familiares. La pose, reducida al gesto de la mirada, tiene algo de siniestra y nostálgica al mismo tiempo, para Enguita la pose “nos devuelve a otro tiempo y a otra realidad somos conscientes de que cada retrato no es solo semejanza, sino también índice, huella de algo que no se ve, pero que también nos pertenece”³⁷¹.

³⁷⁰ http://www.albrightknox.org/acquisitions/acq_2004/Wearing.html (Consultado el 25/10/19), (I was interested in the idea of being genetically connected to someone but being very different. There is something of me, literally, in all those people—we are connected, but we are each very different)

³⁷¹ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 131

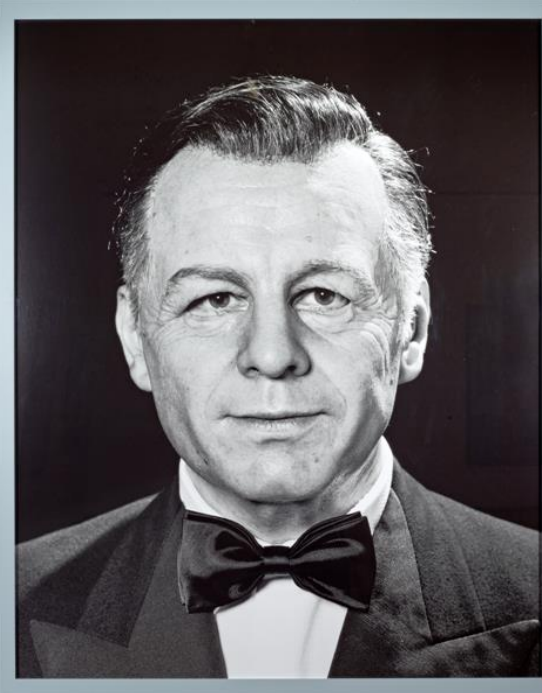
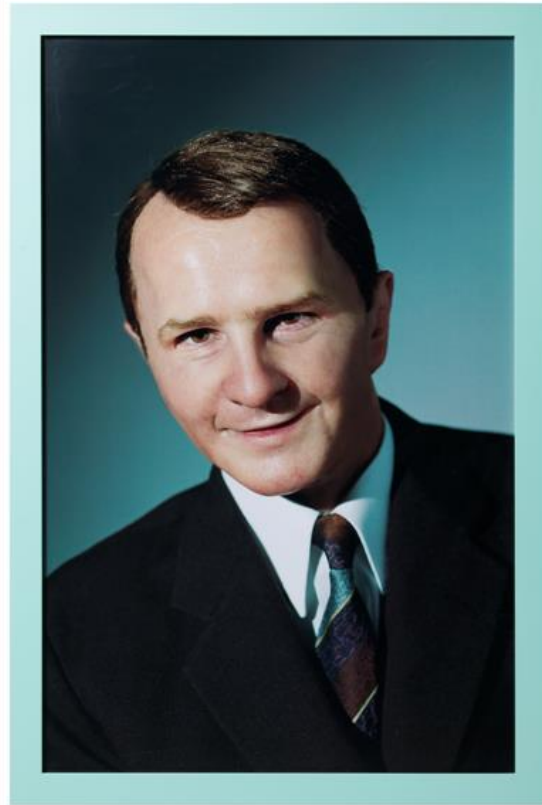


Ilustración 86: *Album*, Gilliam Wearing, 2006

El trabajo de Inmaculada Salinas analiza el álbum de familia desde la yuxtaposición de imágenes, la narrativa entre ellas que es el elemento que al final le da sentido. Salinas, con su proyecto *Microrrelatos en rojo*, analiza cómo se establecen los vínculos familiares, cuáles son los ingredientes de los que se nutren para ser contruidos, desvelando lo que ocultan. Salinas utiliza más de 7000 fotografías de familia de diferentes países de Europa para generar estos microrrelatos que están compuestos por tres fotografías, la primera es la que aparece en la primera hoja del álbum familiar, la segunda es la que la narradora escoge como la más significativa según su propio criterio y la tercera es la que aparece al final, en la última hoja del álbum.



Ilustración 87: Vista de la instalación de *Microrrelatos en rojo*, Inmaculada Salinas, 2012

El microrrelato se completa con citas de diversos textos escogido por Salinas, en los cuales el autor del texto habla con crudeza de

distintos aspectos de las relaciones familiares o afectivas. Los textos proceden de autores tan diversos como Elena Asins, Marcos Giralte Torrente, Alejandra Pizarnik, Reinaldo Laddaga, Héctor Abad Faciolince, Patricio Pron, Belén Gopegui, Bernardo Atxaga, Simone de Beauvoir, Franz Kafka, David Rieff, Siri Hustvedt, Orhan Pamuk, Georges Simenon, Richard Ford, Peter Handke o Marguerite Duras entre otros. Según Salinas,

“viendo esas fotos se tiene, en muchas ocasiones, la sensación de estar tragando, ya masticadas, ciertas relaciones, ciertos vínculos familiares. Por eso lo verdaderamente atractivo para mí era vislumbrar o incluso imaginar cómo son las partes de esos vínculos, cuáles son los ingredientes de los que se nutren para construirlos. Me interesaba hacer un viaje que tomase lo que se muestra en la imagen para poder llegar a lo que se oculta en ella. Me interesaba reflejar lo que podría ser la otra cara, la parte de atrás, la zona oculta en las fotos del álbum familiar, lo que esconden las sonrisas

congeladas, las miradas furtivas, los elementos que solo se insinúan; poder traspasar la visión de la propaganda familiar que suponen esas imágenes.”³⁷²

En *Microrrelatos en rojo* el protagonismo es siempre para la figura femenina, elemento principal sobre el que pivota todo lo que ocurre en las imágenes y en los textos. Salinas no pretende exaltar la figura femenina ni culparla o hacerla responsable de todo lo que normalmente se oculta en el escaparate del álbum familiar, pretende solo ubicarla en el centro, destinándole un lugar, se puede decir, en el que normalmente no ha sido colocada³⁷³.

F/056



Desde el punto de vista de la niña, al parecer los padres se pasan el tiempo intentando ganarse la vida y llevar la casa; el resto de su energía se emplea en tomar numerosas decisiones: negociar, discutir, disputar, luchar por alcanzar acuerdos o intentar estar en desacuerdo amistosamente. No parece que esto cause mucha satisfacción, pero los padres convencen a la niña de que ésta es la única manera de sobrevivir. La niña puede llegar a creer que su trabajo es darles ánimo.

³⁷² Cita de Inmaculada Salinas en Enguita, N., “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 134

³⁷³ *Ibíd.*

F/055



Desde el comentario de N. sobre mi ropa, me preocupo de lo que llevo puesto, de mi aspecto. Continamente tengo la sensación de que me están juzgando. Quiero su aprobación. Él tiene algo que me gusta: lo grande que es; es grandioso, de un tamaño mayor que el natural. A veces eso me asusta; a veces me atrae hacia otro mundo, un mundo de hombres.

F/030



Cafés bebidos para entonarse, para seguir estando donde no querian.



A mi madre no le agradaba la esfera doméstica pero había sido incapaz de encontrar otra vía de salida a sus deseos, ni a través del adulterio ni del trabajo.

Ilustración 88: *Microrrelatos en rojo*, Inmaculada Salinas, 2012

El último proyecto que se incluía en *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar* es el trabajo de Jo Spence, y que dio título a la exposición. *Beyond The Family Album, 1978-1979* plantea como comprender mejor, a través de formas visuales de representación, nuestras opiniones subjetivas de nosotros mismos y de otros, se estructuran y mantienen a través de las instituciones de los medios y a través de relaciones sociales jerárquicas. Para Spence la fotografía familiar era un espacio de negociación ideológica entre la familia, la clase social, el género y la vida social de la familia, enfatizando la necesidad de practicar una contra-fotografía de familia, una que pudiera quebrar los estereotipos de la fotografía familiar, para mostrar una representación más realista de la vida familiar. Spence se reveló contra el discurso de la fotografía familiar, frente a las narraciones y miradas estereotipadas y cuánto de lo que forma la vida familiar diaria no se fotografía ni representa. Tal y como apunta Enguita, “Spence elaboró una deconstrucción total de las convenciones del álbum familiar para reconstruirlo como potencial de transformación”³⁷⁴.

³⁷⁴ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 134



Ilustración 89: Vista de la instalación de *Beyond The Family Album*, Jo Spence, 1978-1979

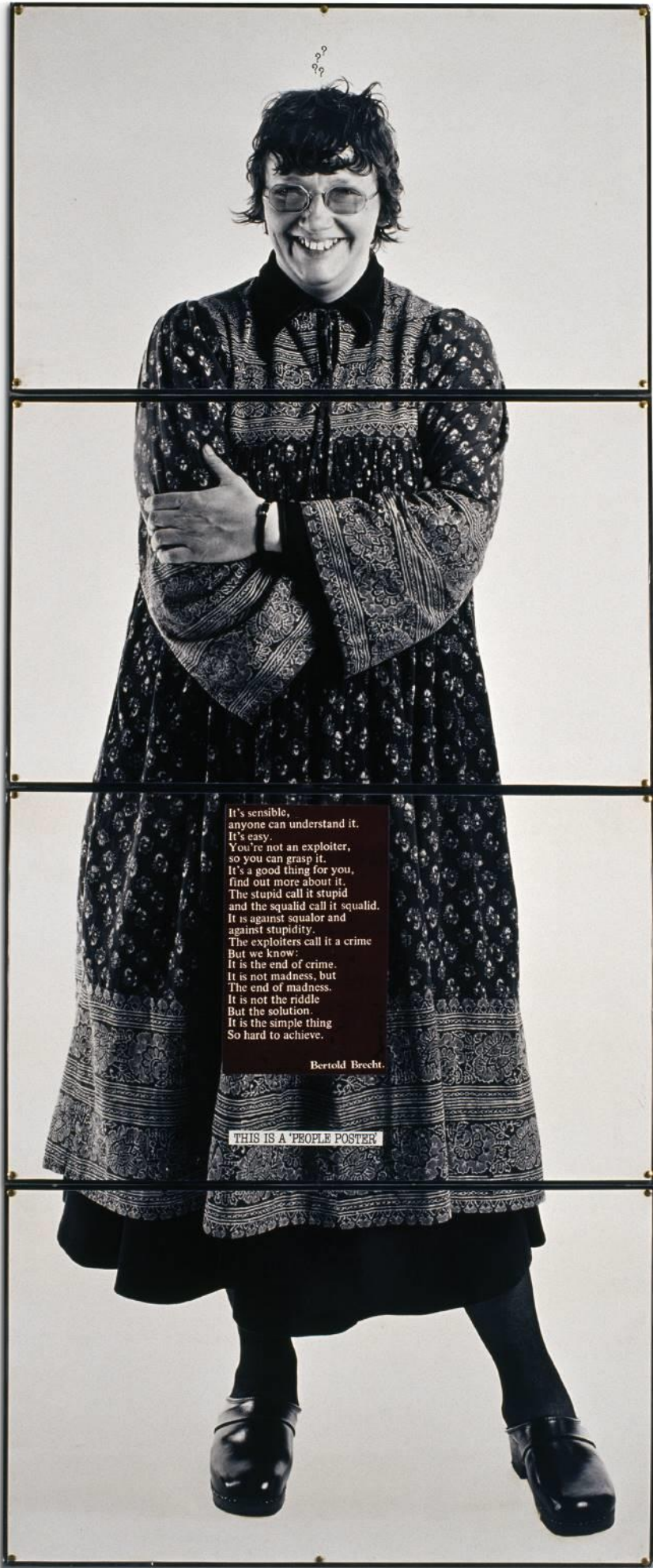
En su trabajo, Spence teatraliza las escenas domésticas no representadas por la fotografía familiar tradicional, amas de casa

maltrechas, niños traumatizados, abusos, miserias y desgracias, revelándose contra lo que el momento kodak había supuesto hasta entonces en la representación de la familia a través de la fotografía. Spence, en su trabajo, manifiesta que la fotografía de familia en realidad es una máscara, o como apuntaba Joana Hurtado, cuestiona la pretensión de la fotografía familiar de convertir el álbum en familia. Ya no vale quedarse solo en la representación, en el teatro, en la amable ficcionalización inherente en cada álbum de familia, Spence saca a la luz esos trapos sucios, que siempre han estado y estarán en nuestros álbumes, pero que pocas veces dejamos ver. En este sentido, como ha señalado John Roberts, “intervenir en el proceso de documentación de la familia significa juzgar por qué deben verse o no ciertas acciones y ciertos resultados. Lo impensable/indecible/incognoscible se hace visible”.³⁷⁵ Para Enguita, Spence propone “crear nuevas narrativas fragmentarias que nos permitan saber cómo se forma verdaderamente nuestra subjetividad, para que podamos ser agentes de nuestra propia representación y romper con los estereotipos, así como con los lugares donde hemos sido fijados. Sobre todo aquellos pertenecientes a las clases trabajadoras que nunca han sido dueños de su imagen”³⁷⁶. Mediante la fototerapia, Spence propone una serie de herramientas para poder tomar control de la propia auto representación. Según apunta la propia Spence, el álbum de familia es un “conjunto de *construcciones visuales* realizadas empleando técnicas fotográficas, códigos y métodos de trabajo que se aplicaron sobre mí como “tema”, que ahora se puede decir que me representan. Es evidente que esos códigos no son neutrales, sino que arrastran consigo ciertas formas aprendidas de leerlos y evaluarlos”.³⁷⁷

³⁷⁵ John Roberts, “Jo Spence: la fotografía, la autoafirmación y lo cotidiano”, en *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, ed. Jorge Ribalta (Barcelona: Museu d’Art Contemporani, 2005), pág. 67

³⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 135

³⁷⁷ Jo Spence, “Más allá del álbum familiar, 1979”, en *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta. Fotografía, subjetividad, antagonismo*, ed. Jorge Ribalta (Barcelona: Museu d’Art Contemporani, 2005), pág. 97



It's sensible,
anyone can understand it.
It's easy.
You're not an exploiter,
so you can grasp it.
It's a good thing for you,
find out more about it.
The stupid call it stupid
and the squalid call it squalid.
It is against squalor and
against stupidity.
The exploiters call it a crime
But we know:
It is the end of crime.
It is not madness, but
The end of madness.
It is not the riddle
But the solution.
It is the simple thing
So hard to achieve.

Bertold Brecht.

THIS IS A PEOPLE POSTER

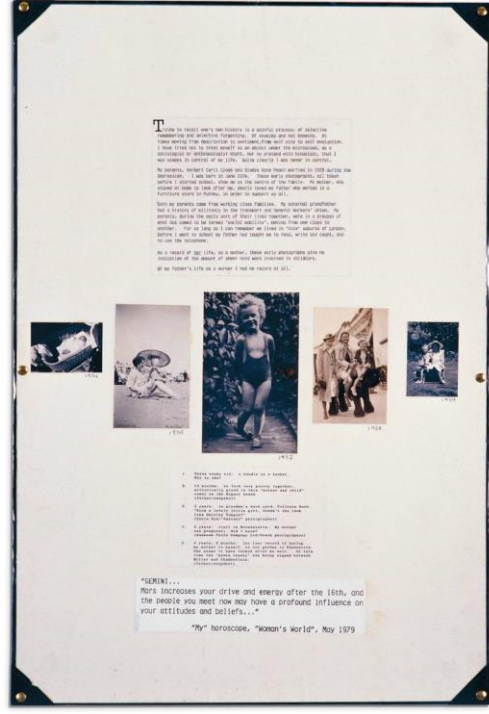
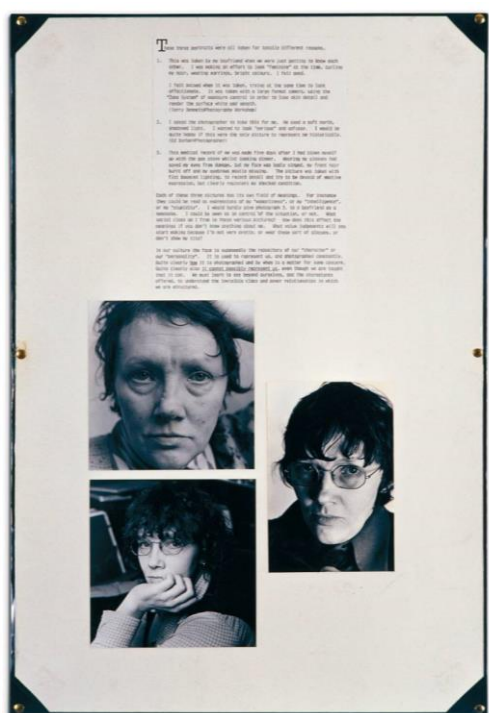


Ilustración 90: *Beyond The Family Album*, Jo Spence, 1978-1979

3.4 Ciclo de Cine *Álbum de Familia*

Entre los meses de noviembre de 2012 y febrero de 2013, y paralelamente a la exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*, se desarrolló por diferentes localidades de la provincia de Huesca un ciclo de cine³⁷⁸ comisariado por Pedro Vicente y que cuestionaba la representación de la familia en el cine, cuestionando el catálogo de estereotipos que se inmortalizan en nuestros álbumes de familia. Dentro de este ciclo se programaron cuatro bloques. El primero de ellos una colaboración con el festival FFFilm Project (Family Fiction Film Project), que se celebra en la ciudad portuguesa de Oporto y que explora trabajos en torno al tema de la familia, lo íntimo, lo personal o lo privado, la identidad, etc. a través de material de archivo y de películas domésticas. VISIONA mostró diferentes obras seleccionadas y presentadas en la edición de 2012 del festival que fueron: *You, Waguih* de Namir Abdel Messeh, 2005; *Errata* de Paula Albuquerque, 2001; *Formato ridotto: libere riscritture del cinema amatoriale* de Antonio Bigini / Claudio Giapponesi / Paolo Simoni, 2012; *Grandfather Never Saw the Sea* de Christine Hürzeler, 2011; *Ma famille en 17 bobines* de Claudie Lévesque, 2011; *Tu que lavas no rio* de Bruno Simões y Paulo Lima, 2012; *The Queen Has no Crown* de Tomer Heymann, 2011. El segundo bloque de proyecciones fueron trabajos de estudiantes de primero y segundo curso del ciclo de Fotografía Artística de la Escuela de Arte de Huesca que giraban en torno al tema de la familia y su representación desde diferentes puntos de vista. Los trabajos se realizaron desde la asignatura Medios Audiovisuales, coordinada por las profesoras Guadalupe Lardiés y Eva Vargas. Un tercer bloque de proyecciones se realizó en colaboración con el programa *Un día de cine*, programa pedagógico del Gobierno de Aragón. Este bloque tenía dos líneas de acción que marcaban su orientación didáctica: la alfabetización audiovisual y crecimiento personal de estudiantes de institutos de enseñanza secundaria de la provincia de Huesca. Después de cada proyección de trabajaba en el propio cine con los estudiantes que habías asistido a la proyección, trabajando con ellos la guía didáctica que previamente se había editado para poder trabajar las competencias lingüísticas y audiovisuales requeridas. Las películas proyectadas fueron *Fuerte Apache* de Mateu Adrover, España, 2006, en el Auditorio La Colina de Sabiñánigo; *Cobardes* de Juan Cruz y José Corbacho, España, 2008, en el Centro de Congresos de Barbastro; *En un mundo mejor*, Susanne Bier, Dinamarca, 2010, en el Centro de Entidades del Ayuntamiento de Tamarite de Litera.

³⁷⁸ <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2012> (Consultado el 13/4/20)



Ilustración 91: Fotograma *Fuerte Apache*, 2006

El cuarto bloque, y el más extenso fue el programado por Joana Hurtado con el título de *La familia mal,*

gracias y que se desarrolló en las localidades oscenses de Sabiñánigo, Barbastro, Tamarite de la Litera y Huesca. Según Joana Hurtado, con el álbum de fotos la familia se construye una identidad estable y estabilizadora. Una imagen, la de la familia unida y feliz, que la foto fija y el cine difunden, asegurando así tanto sus raíces como su futuro. Por eso las sociedades conservadoras, donde la familia se considera fundamento y metáfora de su rectitud moral, han visto y ven en el cine un altavoz propagandístico para asentar su ideal de familia. En la España franquista, por ejemplo, la política familiar vehiculaba la ideología del régimen (católica y ultraconservadora), convirtiéndose en el eje de su política social, que se traducían en subsidios para el matrimonio y la natalidad, como los premios para las familias numerosas, ya fueran de verdad (los Premios Nacionales de Natalidad) o de película. Es el caso de *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962), un film que cuenta las penas y sobre todo las alegrías de una familia compuesta por 18 miembros, que será declarado de interés nacional y cuyo éxito comercial desembocará en una saga: *La familia y... uno más* (también de Fernando Palacios, 1956) y *La familia, bien, gracias* (dirigida en 1979 por Pedro Masó, productor de las anteriores). Las películas que incluidas en *La familia mal, gracias* responden en negativo a la saga de Masó para cuestionar este modelo prefijado de familia grande y feliz, y abrirlo así a la variedad imperfecta que, por suerte, es la actual realidad familiar. Más allá del instante feliz que queda en la foto, se recuerda en el álbum y cierra el cine clásico, aparecen otros momentos, otras familias. Tiempos y personas no precisamente memorables, o simplemente diferentes, que amplían el concepto de familia que hemos heredado. Sin nostalgias, sin tabúes, este programa afrontaba el tema de la estructura y la memoria familiares para negarse a abrazar las ideas recibidas y poder analizar así las derivas contemporáneas que adopta la familia en la imagen³⁷⁹.

³⁷⁹ Texto extraído del folleto del ciclo de cine Álbum de familia, VISIONA 2012



Ilustración 92: Sesión en Sabiñánigo de *Un día de cine*

La familia mal, gracias se estructuró en cuatro apartados, “Hacer una foto. Más allá de la muerte:

alianzas y herencias”, “La foto no hace la familia”, “Lo extra fotográfico” y “Más allá del álbum familiar”. Los tres primeros se proyectaron en Sabiñánigo, Barbastro, Tamarite de la Litera respectivamente, y el último en Huesca ciudad. El apartado “Hacer una foto” tuvo lugar en la Casa de Cultura Antonio Durán Gudiol de Sabiñánigo, y se proyectaron las películas *Tres días con la familia* de Mar Coll, España, 2009; *Family Strip* de Luis Miñarro, España, 2009 y *Las horas del verano* de Olivier Assayas, Francia, 2007. La selección de estas piezas viene determinada, según Hurtado, por el hecho de que antaño el matrimonio era el enlace que propiciaba el inicio de un álbum de fotos. Hoy la alianza ya no es la única guardiana de la unidad familiar; de hecho, ¿dónde empieza y dónde acaba una familia? En estas películas se viaja de la promesa al recuerdo en tres historias. De la voz de una España que desaparece en un retrato al óleo a la imagen coral de un modelo de familia que se desintegra por momentos. De una pareja que sigue unida hasta que la muerte les separe a la muerte que separa el patrimonio y la supuesta armonía familiar. Lo que queda mantiene viva la memoria de los muertos, pero nada es para siempre. Y si hoy los cimientos familiares donde empezar el álbum son inciertos, también lo es dónde acabará cuando ya no esté ninguno de los representados. Mirar atrás a partir de los objetos supone comparar pasado y presente, pero también ver la tradición como un impuesto, algo que se asume y se pasa de generación en generación sin cuestionarse. ¿Cuál es el legado que queremos heredar? El segundo apartado, “La foto no hace la familia. Más allá del álbum: construcciones para una narrativa familiar” partía del supuesto que a menudo vemos lo que nos parece. Lo que creemos que es una foto de familia puede resultar el retrato de un grupo de auténticos desconocidos, de la misma manera que el relato de una familia puede ser, precisamente, eso, un cuento. En este bloque descubrimos que existen familias de mentira, de alquiler, contratadas para llenar el vacío de la soledad en un día señalado. O vidas de ficción, recuerdos que devienen fábulas contadas de padres a hijos más allá de la infancia, pues en la evocación lo ocurrido se alimenta de la imaginación.



Ilustración 93: Fotograma *Las horas del verano*, 2007

El álbum puede ser un catálogo de estereotipos, de momentos, identidades y conductas predecibles

porque se repiten y perpetúan, pero también un puzzle que es posible desmontar. La retórica de la identidad familiar se construye a través de las imágenes que nosotros escogemos para representarla, y si la realidad está hecha, también, de ilusiones, tanto la memoria como la vida en familia consisten en creer en esa alianza entre lo que tenemos y lo que querríamos. ¿Cuál es el imaginario familiar que queremos inmortalizar? Este bloque transcurrió en el Centro de Entidades de Tamarite de Litera, proyectándose las películas *Big Fish* de Tim Burton, Estados Unidos, 2003; *Familia* de Fernando León de Aranoa, España, 1996; y *The Family Album* de Alan Berliner, Estados Unidos, 1986.



Ilustración 94: Fotograma *Familia*, 1996

El tercer apartado llevó como título “Lo extra fotográfico. Más allá de la foto: genes y trastornos, vínculos y desmembramientos”, desarrollándose en el Centro de Congresos de Barbastro con las películas *Retratos de una obsesión* de Mark Romanek, Estados Unidos, 2002; *El desencanto*, de Jaime Chávarri, España, 1976; *Capturing the Friedmans* de Adrew Jarecki, Estados Unidos, 2003. Este bloque cuestionaba a la propia familia, la familia no se escoge, dicen. Capturar a varias generaciones en un álbum de familia es una buena manera de rastrear semejanzas y diferencias; pero no todo lo que se hereda son rasgos físicos, del mismo modo que hay cosas que no salen en las fotos. La consanguinidad no siempre es sinónimo de afinidad. A veces los vínculos entre padres e hijos son cadenas, relaciones que unen (que atan) sin que ambas partes se entiendan o convengan. De la rudeza atávica y atípica de los Panero, marcados por la figura del patriarca ausente, pasamos a una familia socialmente no aceptada, señalada por el escándalo de una acusación de pederastia que divide y enfrenta a sus miembros. Pero la patología psiquiátrica puede ser también la que busca a toda costa tener una familia perfecta. Lo ideal puede convertirse en una pesadilla, y, por tanto, los modelos de identificación y representación no pueden ser fijos. Aquí, las imágenes pueden manipularse desde fuera, según el contexto. ¿Cuál es la imagen de la familia que mejor la representa?



Ilustración 95: Fotograma *Los tachados*, México

El último bloque del apartado *La familia mal, gracias* estuvo directamente relacionado con la exposición *Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar*,

y se compuso de trabajos de cine y video arte donde la familia reaparece en toda su complejidad. Repasar los vínculos (de sangre, afectivos, etc.) que tejen las relaciones familiares a través de sus imágenes supone descubrir nuevos enfoques del imaginario colectivo. Porque los códigos con los que identificamos la familia se abren a una multiplicidad de perspectivas, y así, a base de mostrar la inestabilidad de lo representado, se cuestiona el orden de la representación establecido. Este bloque se proyectó en la sala de exposiciones de la Diputación de Huesca y estuvo formado por las obras: *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit*, José Luis Guerin, España, 1997; *Alumbramiento*, Víctor Erice, 2006; *Ray in bed*, Richard Billingham, 1999; *Phoenix Tapes #4: Why Don't You Love Me?*,

Christoph Girardet y Matthias Müller, 1999; *Una forma estúpida de decir adiós*, Paulo Pécora, 2004; *Ulysse*, Agnès Varda, 1982; *No pasaran, álbum souvenir*, Henri-François Imbert, Francia, 2003; *L'album de Famille de Jean Renoir*, Roland Gritti, 1956; *Haciendo memòria*, Sandra Ruesga, 2005; *Bárcena Mayor i Lloreda de Cayón, 1976*, Lola Lasurt, 2012; *Los tachados*, Roberto Duarte, 2011; *Álbum*, Eugènia Balcells, 1976-1978.

3.5 Proyecto *Álbum de vida*

Como se ha mencionado al comienzo de este capítulo, la primera y segunda edición de VISIONA fueron en realidad una única edición estructurada temporalmente en dos años. Ambas ediciones compartían objetivos, contenidos y enfoque, y muchas de sus actividades se podrían haber cambiado de año sin que esto supusiera un trastorno en la coherencia de la programación. Un buen ejemplo de esto es el proyecto *Álbum de Vida, Alzheimer e Imagen*³⁸⁰, que sirvió de puente entre ambas ediciones. *Álbum de Vida, Alzheimer e Imagen* se desarrolló entre finales de 2012 y la primavera de 2013 en colaboración con la Asociación Alzheimer de Huesca³⁸¹, y fue coordinado por David Viñuales y Victoria Falcó. El proyecto contó además con la colaboración y asesoramiento del equipo médico de la Asociación Alzheimer Huesca: María Ángeles García Soto, psicóloga clínica especialista en Terapia cognitivo conductual y psicóloga en el Hospital San Rafael de Cádiz; Patricia Mora Rodenas, Terapeuta Ocupacional; María Teresa Escuer Villellas, Trabajadora Social; Alicia Sipán Ortas, Coordinadora de la Asociación Alzheimer Huesca; Javier Olivera Pueyo, Doctor Médico Psiquiatra del Programa de Psicogeriatría del Hospital "San Jorge" de Huesca y Pedro Vicente, director de VISIONA.



Ilustración 96: Visita de los usuarios de la Asociación de enfermos de Alzheimer a la exposición *Narrativas Domésticas*

El proyecto tenía como objetivo promover la mejora de la calidad de vida de las personas que sufren

Alzheimer y otras demencias desde prácticas culturales fundamentadas en la imagen como motor de procesos cognitivos y culturales, además de explorar vías que promocionaran el

³⁸⁰ <https://www.dphuesca.es/documents/69814/7000cf3a-68a3-f4e8-698f-97e8145714a5>

³⁸¹ <http://www.alzheimerhuesca.es/>

descubrimiento, la movilización y el diálogo entre personas afectadas por la enfermedad, con especial interés en la relación (y su mejora) entre enfermos y cuidadores.



Ilustración 97: Visita de familiares de enfermos de la Asociación de Alzheimer a la exposición *Narrativas Domésticas*

El proyecto se desarrolló a través de dos acciones. La primera de ellas consistió en la realización de un Álbum

de vida compuesto por imágenes tomadas de la vida actual de los usuarios de la Asociación Alzheimer de Huesca. Desde el interés de la imagen como elemento posibilitador y promotor de la comunicación, tanto interna como externa de las personas, se creó un álbum de vida de diversos usuarios (enfermos) de la Asociación Alzheimer de Huesca, en el que se describía de forma visual y sensible diferentes actividades realizadas por los usuarios en el programa de terapia ocupacional, tales como sencillos logros de la vida cotidiana o como las emociones que surgen en diferentes momentos. Las fotografías fueron realizadas por David Viñuales, durante tres meses de convivencia con los enfermos participando en las actividades que se realizaron en la Asociación Alzheimer de Huesca. Los álbumes fueron confeccionados posteriormente mediante talleres con cuidadores de estos enfermos. En segundo lugar, se realizaron visitas guiadas a la exposición de *VISIONA Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, con enfermos de Alzheimer como sus cuidadores, dentro del programa de terapia ocupacional de la Asociación Alzheimer de Huesca. La realización de este proyecto propició el diálogo entre personas afectadas por la enfermedad y sus cuidadores, con la finalidad de mejorar su relación y calidad de vida desde la participación ciudadana a través de la educación visual y reflexión en torno a la imagen, y la familiarización de los participantes con los procesos artísticos de creación contemporáneos. El proyecto proporcionó un espacio en la relación cuidador-enfermo, donde explorar emociones positivas hacia el enfermo con la creación del Álbum de Vida, contribuyendo a mirar y leer el mundo y la cultura contemporánea mediante la utilidad social de la imagen. Además, el proyecto fomentó el tiempo de ocio compartido y positivo entre cuidador y enfermo, con la participación en algunas de las acciones programadas por *VISIONA* como la

visita a la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*. La actitud y respuesta tanto de enfermos como de sus cuidadores fue altamente positiva, participativa y pro-activa, especialmente en las visitas guiadas a la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar* que se extendieron en el tiempo y a más artistas de los previstos. Los cuidadores reflexionaron sobre sus propias experiencias con los álbumes y fotografías familiares, de esta manera se consiguió un paso más en el trabajo sobre la mirada hacia a los archivos de su vida compartida con los enfermos y a su exposición de manera pública frente a los demás familiares, reflexiones que ayudarían después en la realización de los talleres de los álbumes de vida. Los talleres con los cuidadores permitieron encontrar un acercamiento simbólico a su relación con los enfermos a través de las imágenes de los artistas en la exposición.



Ilustración 98: Talleres realización de álbumes de vida por parte de los usuarios de la Asociación de enfermos de Alzheimer de Huesca, 2013

3.6 Seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*

Entre los días 14 y el 16 de noviembre de 2013 se celebró el segundo seminario en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con el título de *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*³⁸², dirigido por Rebeca Pardo y Montse Morcate, contó con la presencia de Jordi Pou, fotógrafo; Edgar Gómez Cruz, profesor de sociología de la Universitat Oberta de Catalunya; Laia Esteban, abogada; Efrén Cuevas, profesor Teoría de la Comunicación Audiovisual, Universidad de Navarra; Sergio Oskman, cineasta; Maria Dolors Tapias, profesora de Historia del Arte, Universitat de Barcelona; Miguel Gallardo, ilustrador; Miguel Ángel Hernández, profesor de Teoría del Arte, Universidad de Murcia; Carmen Ortiz, investigadora del CSIC. Este seminario era la continuación del seminario celebrado en el año 2012, focalizando ahora la mirada en las prácticas artísticas en torno al álbum de familia en sus márgenes. En esta edición el foco de interés se centró en las fronteras de la representación de la familia, esas líneas difusas entre prácticas, géneros, derechos y tradiciones que siempre son territorios apasionantes donde se rozan lo propio y lo ajeno, lo clásico con lo nuevo, y donde el contacto se convierte en motor de transformación, así como los usos y destinatarios de las imágenes familiares, prestando especial atención al papel del duelo y su proyección en los trabajos donde se parte de la enfermedad o la muerte. Partiendo de los vertiginosos cambios producidos en los últimos años en el álbum de familia, en la intimidad o en la definición de lo público y lo privado, el seminario exploró los reciclajes del cine doméstico en documentales autobiográficos que intentan de algún modo “exorcizar” la memoria de otros tiempos, la representación del viaje y los emigrantes, la representación reivindicativa de los ausentes, el autorretrato, la fotografía pos-mortem, la significación de las redes sociales en la construcción de las narrativas íntimas, la representación de la maternidad y de los nuevos modelos de familia en el arte contemporáneo, analizando los nuevos imaginarios de las relaciones de parentesco.

³⁸² Programa completo del seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes* en <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2013> (Consultado el 9/9/19)

OBJETIVOS DEL CURSO

Estas jornadas se plantean como un análisis y debate sobre el papel del álbum familiar y su representación en nuestro tiempo, focalizando la mirada en los márgenes.

Con este fin, se explorará la importancia de los diferentes medios (la fotografía, el cine, el vídeo) en la construcción de los recuerdos, la memoria y la historia.

Se abordarán las nuevas prácticas del vídeo y de la creación artística relacionadas con imágenes de familia e intimidad, con frecuencia a través del reciclaje de material encontrado. Paralelamente se plantearán los usos y destinatarios de las imágenes familiares, prestando especial atención al papel del duelo y su proyección en los trabajos en los que se parte de la enfermedad o la muerte.

Se analizará también el papel de esas otras imágenes que recogen recuerdos directamente relacionados con los lugares (el hogar, los orígenes, los viajes): las imágenes del turismo, así como a la experiencia del emigrante y el retornado.

Se revisará el papel de la maternidad y el de los nuevos modelos de familia en el arte contemporáneo, analizando las nuevas representaciones de las relaciones de parentesco. Se explorará también el papel de las redes sociales en la construcción de las narrativas íntimas, de los nuevos álbumes familiares y de su accesibilidad.

Perfil de los asistentes:

El encuentro se dirige principalmente a licenciados, estudiantes de grado y posgrado de estudios afines como Bellas Artes, Fotografía, Historia del Arte, Sociología, Historia, Humanidades, Antropología, Comunicación Audiovisual, Escuelas de Arte, Ciclos Superiores y profesionales relacionados con el medio, así como artistas, fotógrafos, críticos, gestores culturales y otros profesionales y público general interesados en el contenido del encuentro.

Información, matrículas y becas

Lugar de celebración del encuentro:
Diputación Provincial de Huesca
Porches de Galicia, 4. 22002 Huesca
Tel.: 974 29 41 00

Más información:

Secretaría Sede Pirineos- UIMP
Escuela Politécnica Superior- Campus Huesca
Ctra de Cuarte s/n. 22071 Huesca
Tel.: 974 292 652
pirineos@uimp.es

Colabora:

VISIONA, Programa de la Imagen de Huesca
Diputación Provincial de Huesca
www.visionahuesca.es
info@visionahuesca.es
artesplasticas@dphuesca.es

Solicitud de matrícula:

www.uimp.es/estudiantes/matriculacion-pirineos.html
Plazo hasta el 7 de noviembre
Precio: 72 €
Plazas limitadas

Solicitud de becas:

www.uimp.es/estudiantes/becas-pirineos.html
Plazo hasta el 14 de octubre

Se validarán créditos de libre elección a los estudiantes de la Universidad de Zaragoza

UIMP
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes

14 al 16 de noviembre

VISIONA

Diputación Provincial de Huesca

Directoras: Rebeca Pardo

Profesora Universidad de Barcelona y Universidad Abat Oliba

Montse Morcate

Profesora Universidad de Barcelona y responsable de F. Català-Roca, espai de fotografia

PIRINEOS 2013

Síguenos también en:



Facebook



Twitter

www.uimp.es/blogs/pirineos

UIMP
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

www.uimp.es

Código: 61ZG
Tarifa F

Patrocinan:



Una historia para los Modlin, Sergio Oksman, 2012

El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes

14 al 16 de noviembre de 2013

Programa

Jueves, 14 de noviembre

- 09:30 Entrega de documentación y acreditaciones
- 10:00 Inauguración
- 10:30 El álbum familiar en la época de las redes sociales
Jordi V. Pou
Fotógrafo, Lleida
- 12:30 Sociología de la imagen digital: prácticas más allá de la representación
Edgar Gómez Cruz
Doctor de la Sociedad de la Información y el Conocimiento
Universidad de Leeds
- 16:00 Temas legales en el uso de las imágenes familiares
Laia Esteban
Abogada, Alicante
- 17:30 Reciclajes contemporáneos del cine doméstico
Efrén Cuevas
Profesor titular y Director del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual,
Universidad de Navarra
- 19:00 "Autorretrato e intimidad en el arte contemporáneo". Visionado de la obra de Alberto García-Álix

Viernes, 15 de noviembre

- 09:30 Retornos y turismo: territorio y paisaje en la imagen familiar
M. Dolors Tapias
Profesora titular Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Barcelona
- 11:30 Los álbumes dibujados. Familia, enfermedad, pérdidas, exilios y otros recuerdos gráficos
Antonio Altarriba
Catedrático de Universidad, Vitoria
- 13:00 Relaciones de parentesco al límite: otros modelos de representación de la intimidad
Rebeca Pardo
Profesora Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Barcelona
- 16:30 La memoria a contratiempo: imágenes del trauma/relatos de la historia
Miguel Ángel Hernández
Profesor titular Historia del Arte,
Universidad de Murcia
- 18:00 Fotografía y muerte: el álbum de los dolientes
Montse Morcate
Profesora Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Barcelona
- 19:30 Mesa redonda. Renovaciones y nuevas representaciones del álbum familiar contemporáneo
M. Dolors Tapias
Antonio Altarriba
Rebeca Pardo
Miguel Ángel Hernández
Modera: **Montse Morcate**

Sábado, 16 de noviembre

- 10:00 Duelo e imagen familiar: una visión antropológica
Carmen Ortiz
Investigadora científica, CSIC, Madrid
- 12:00 Una historia para los Modlin
Sergio Oksman
Director, ganador del Goya al mejor cortometraje documental. 2012, Madrid
- 13:30 Mesa redonda. La exposición de la intimidad: presencias y ausencias en la imagen familiar
Carmen Ortiz
Sergio Oksman
Montse Morcate
Modera: **Rebeca Pardo**
- 14:30 Clausura y entrega de diplomas



Mi lado femenino, Alberto García-Álix, 2002

Ilustración 99: Programa del seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*, Huesca 2013

Carmen Ortiz García, en su conferencia *Duelo e imagen familiar: una visión antropológica*³⁸³ partía de una idea general de tipo analítico, según la cual, y aunque en la actualidad los límites están cada vez más desdibujados, puede hablarse de una división fundamental entre la fotografía y el fotógrafo profesional y los amateurs; lo que es tanto como decir entre una visión “otra”, externa –hecha desde la otredad del técnico profesional o el experto en imagen- y una visión “interna”, personal o doméstica, donde se podría incluir tanto la del fotógrafo local como la del aficionado, porque se trataría de fotos hechas, en ambos casos, desde “dentro” de los códigos representacionales del propio grupo. Las funciones, los objetivos, los usos de las imágenes son igualmente distintos en estas dos clases o tipos de fotografías. Para Ortiz, la íntima unión de fotografía amateur como práctica corriente y familia ha convertido a los álbumes y colecciones de fotos domésticas en un artefacto habitual en prácticamente cualquier casa, e incluso en objetos dotados de valor patrimonial que, como tales, son atesorados y legados en el ámbito familiar. Las fotos, como tales objetos complejos, en estos contextos no solo sirven como representaciones más o menos objetivas de los sitios, las cosas, las personas y los grupos concretos. Además, se inscriben en narrativas amplias acerca de la identidad y el auto-reconocimiento personal y también adquieren un gran valor emocional que, en el caso, de las fotografías de personas fallecidas, alcanza una enorme importancia. En *Duelo e imagen familiar: una visión antropológica* Ortiz abordaba los distintos roles que la imagen fotográfica y los mismos fotógrafos cumplen en el caso de la representación de las personas muertas y la integración de su memoria y su recuerdo a través del duelo y sus rituales. Entre otros ejemplos de diverso tipo, Ortiz utilizó como caso concreto de investigación, las distintas funciones que la imagen fotográfica y los fotógrafos cumplieron en los homenajes y memoriales espontáneos que los ciudadanos anónimos desarrollaron en el espacio público después de los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid. Aunque en casos de muertes violentas y traumáticas como estas, las fotografías de la masacre y el dolor parecieran ser las más importantes, Ortiz expuso una forma de presencia de la fotografía, localmente relevante y significativa socialmente, que tiene que ver sobre todo con la memorialización pública y con la necesidad de anclar materialmente el recuerdo.

Por su parte, Efrén Cuevas en su conferencia *Reciclajes contemporáneos del cine doméstico*³⁸⁴ realizó una panorámica de los reciclajes del cine doméstico realizados por el

³⁸³ Parte de las citas y referencias a la conferencia de Carmen Ortiz están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con la autora de la conferencia.

³⁸⁴ Parte de las citas y referencias a la conferencia de Efrén Cuevas están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la información intercambiada con el autor de la conferencia.

cine contemporáneo, centrando el análisis especialmente en lo que se suele calificar como documental de creación, dejando por ello en un segundo plano tanto el uso del material doméstico como archivo visual para el documental televisivo, como su reciclaje en el cine experimental. Según Cuevas, el cine doméstico se puede caracterizar “a partir de esa peculiar condición autobiográfica: se trata de una práctica en la que cineastas, protagonistas y públicos coinciden, un cine hecho por miembros de la familia para ser disfrutado por la misma familia o allegados, que, como bien explica Roger Odin, solo se completa cuando es proyectado y comentado por su audiencia”³⁸⁵. Un cine de apariencia rudimentaria, pero que se construye a partir de elementos que cineastas de vanguardia como Stan Brakhage o Jonas Mekas han reivindicado, en particular en su dimensión abiertamente performativa, autoconsciente y no profesionalizada. Un cine “mudo” para aquellos que no pertenecen al círculo familiar, «aburrido» para cualquier espectador ajeno, pero que se carga de intensidad emocional cuando las imágenes forman parte de nuestra memoria familiar. Cuevas estructuró su intervención en tres partes. Por un lado, analizó cineastas que trabajan con metraje doméstico ajeno a sus vidas. Aquí destaca especialmente Peter Forgács, con una filmografía realizada íntegramente a partir de cine doméstico y amateur, como por ejemplo la serie *Private Hungary*, o *El perro negro* entre otras. Cuevas también analizó películas que aportan un enfoque específico al documental histórico, que encuentran un eco evidente en enfoques historiográficos como la microhistoria o la historia de lo cotidiano, entre las que destacó obras como la rusa *Private Chronicles* (1999) del cineasta Vitaly Mansky, la estadounidense *Something Strong Within* (1995) de Robert A. Nakamura o la española *Un instante en la vida ajena* (2003) de José Luis López-Linares y Javier Ríoyo. En una segunda parte Cuevas analizó propuestas autobiográficas, que llevan al cineasta a recuperar el archivo doméstico para indagar en su historia familiar como parte de su búsqueda identitaria, y que plantean la dimensión multicultural como inicio de su búsqueda autobiográfica, aportando nuevos matices al material doméstico reciclado. Aquí destacan ejemplos como la película estadounidense *Family Gathering* (1988) de Lise Yasui, la británica *I for India* (2005) de Sandhya Suri o la italiana *Un'ora sola ti vorrei* (2002) de Alina Marazzi. Por último, Cuevas exploró cineastas que articulan un discurso a medio camino entre lo doméstico y lo profesional, pues parten de premisas afines al modo doméstico, pero terminan plasmándose en películas que recibirán distribución pública. Este sería el caso, por ejemplo, del cine de Ross Mc Elwee con obras como *Charleen* (1977), *Backyard* (1984) o *Sherman's March* (1986); *Following Sean* (2004) de Ralph Arlyck, o *Anna 6-18* (1994) del cineasta ruso Nikita Mikhalkov.

³⁸⁵ Efrén Cuevas, “Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental”, en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 129



Ilustración 100: Asistentes al seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*

En la conferencia inaugural de seminario *El álbum familiar en la época de las redes sociales*³⁸⁶ Jordi Pou

analizaba la irrupción de las redes sociales en internet y la preponderancia de la imagen en ellas, especialmente las imágenes familiares, domésticas o de carácter privado. Para Pou, los nuevos canales de producción y distribución de fotografías modifican los flujos de trabajo habituales en la confección del álbum familiar, a su vez, la simplificación de esos flujos afecta, parece que irremediamente, al futuro del álbum familiar. Se contraponen la facilidad de circulación de imágenes por las redes sociales al cada vez más complicado proceso de creación del álbum familiar tradicional, que tiende a desaparecer con el mismo ritmo con que desaparece la copia fotográfica en papel. El concepto de fotografía personal, frente al de fotografía familiar clásica, hace que todo parezca indicar que estamos ante la desaparición del álbum de familia tal como lo conocemos, apuntaba Pou. La transición desde una sociedad de proximidad a una de globalizada condiciona la manera de comunicarnos, incluso con los que tenemos más cerca, la fotografía siempre ha evolucionado siguiendo los parámetros de la sociedad que la utiliza. La idea de la fotografía como contenedor de memoria ha mutado y tiende a desplazarse hacia un modelo basado en la satisfacción y el uso inmediato, mucho más cercano a los parámetros de la comunicación que a los de la memoria. Para Pou, la nueva sociedad en red, quizás la más individualista que haya existido nunca, encuentra en la fotografía personal un recurso comunicativo que le permite alimentar su propio ego, exaltando esa experiencia vital de cara al exterior. El volumen se convierte en el objetivo y las redes sociales en su espacio ideal. La creación de sentido, el diseño de la propia memoria como base del álbum familiar, queda relegado a un papel residual. Este tipo de fotografía nace directamente del individuo desde el momento en que la cámara se convierte en un objeto personal que llevamos constantemente con nosotros. Para Pou, “las imágenes

³⁸⁶ Parte de las citas y referencias a la conferencia de Jordi Pou están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con el autor de la conferencia.

que surgen de ella son ahora un lenguaje de comunicación visual. Como siguen teniendo una carga de realidad, de prueba, van mucho más allá que los mensajes de texto. Suelen estar destinadas a un consumo inmediato, y una vez que han cumplido su cometido pierden mucha de su importancia”³⁸⁷. La memoria ya no forma parte de la estructura de la imagen, como apunta Pou, “las imágenes de esta fotografía personal nacen, cumplen su función social y desaparecen. Ya no se conservan en papel ni en álbumes, sino que quedan grabadas en líneas de tiempo de redes sociales, y será precisamente el paso del tiempo el que las condene al olvido y la desaparición”³⁸⁸. Pero esta revolución expansiva del papel de la fotografía no está para nada concretada, comporta decisiones y riesgos que estamos todavía aprendiendo a valorar. De cómo los afrontemos dependerá el futuro de la fotografía y, por extensión, del álbum familiar. La pervivencia de la imagen, la experiencia de la imagen frente a la experiencia real, la desaparición progresiva de la cámara, la privacidad, etc... son solo algunos de los aspectos que deberíamos tener en consideración. Con la aparición de la cámara Kodak a finales del siglo XIX se puso las bases del futuro de la fotografía del siglo XX. Actualmente las redes sociales y los móviles están cambiando esas bases establecidas hace más de cien años. Kodak, que controló desde sus orígenes la etapa del álbum familiar, está en bancarrota. Según Pou, el futuro de la fotografía está en otras manos ahora, las de las redes sociales.



Ilustración 101: Seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*

³⁸⁷ Jordi Pou, “Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era smartphone/iPhone”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 205

³⁸⁸ *Ibíd.*

*Sociología de la imagen digital: prácticas más allá de la representación*³⁸⁹ fue el título de la conferencia impartida por Edgar Gómez Cruz. En ella, Gómez buscaba analizar la relación de la fotografía con la representación desde un análisis de las prácticas de fotografía digital, estableciendo una serie de reflexiones sobre la fotografía como una red socio-técnica distinta que la analógica que genera una cierta estética, y que puede tener implicaciones importantes en la concepción de lo público y lo privado. Para Gómez, la fotografía digital va más allá de su poder de representación influyendo en los procesos de digitalización en la vida cotidiana, así como en la conectividad en detrimento de la memoria. En un texto anterior, Cruz afirma que “tanto la materialidad como el uso de la imagen familiar para la memoria presentan elementos particulares en la fotografía digital y esto genera prácticas distintas. Por lo tanto, el lugar «natural» de la imagen digital no es ya el álbum familiar, sino que se co-constituye, a través de las prácticas que la generan/procesan/distribuyen, con nuevos usos que, en muchas ocasiones, son más de conectividad que de memoria”³⁹⁰. Aunque la forma de producir imágenes, y de distribuirlas, almacenarlas y compartirlas es diferente con la llegada de la tecnología digital, y todavía más con la aparición de las redes sociales, no conviene olvidar que el objeto de la fotografía sigue siendo la memoria, aunque tenga estos objetivos, intenciones y motivaciones diversas. Cruz, citando a Lev Manovich plantea lo que él llama la paradoja de la fotografía digital, es decir, “a pesar de que la fotografía digital es radicalmente distinta de 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)”³⁹¹. Para Cruz la fotografía digital es una red socio-técnica, diferente de la fotografía analógica, y ha de evitarse entenderla como una continuación de la analógica. Él propone la idea de imagen en red como “un concepto de trabajo analítico para dar cuenta de las especificidades y las prácticas que emergen con la fotografía digital. En este sentido, en lugar de plantear solamente un análisis de continuidades/discontinuidades con respecto a las prácticas de la fotografía analógica, sugiero que nuestro esfuerzo se centre en entender las prácticas emergentes de la fotografía digital, porque estas forman un ensamblaje cultural distinto, una cultura diferente de la cultura Kodak”³⁹². El álbum de familia tradicional, privado, cerrado y oculto, deja paso a un álbum público, abierto y accesible gracias a la fotografía digital en redes sociales y portales para compartir fotografías. El álbum ya no se guarda en la privacidad del hogar, se muestra en portales públicos, expuesto a

³⁸⁹ Parte de las citas y referencias a la conferencia de Edgar Gómez Cruz están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con el autor de la conferencia.

³⁹⁰ Edgar Cruz, “Sociología de la imagen digital: prácticas más allá de la representación”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 176

³⁹¹ *Ibíd.*, pág. 177

³⁹² *Ibíd.*, pág. 178

cualquiera en cualquier momento. Además, y como apuntaba Fontcuberta en su conferencia del seminario de VISIONA del año 2012, el álbum ha dejado de ser familiar, ahora es personal, o mejor dicho, unipersonal, ahora cada miembro aporta sus memorias, frente al tradicional papel de guardiana de la memoria familiar de la madre de familia. Esta fragmentación de la generación y preservación de la memoria genera además una memoria desestructurada, múltiple, formada por miles de fotografías desconectadas unas de otras, frente a la narración lineal del álbum tradicional.

3.7 Exposición *Otras narrativas domésticas*

En la edición de 2013 la exposición de VISIONA tuvo como título *Otras narrativas domésticas*³⁹³, y fue comisariada por Pedro Vicente con la asistencia de Obarra Nagore³⁹⁴, indagaba en la significación social y los usos del álbum de familia como eje estructural de nuestra identidad individual y colectiva y como paso de lo privado a lo público, desde el siglo XIX hasta la actualidad. La selección de obras incluía fondos locales de carácter histórico, tanto públicos como privados, y de otros de artistas contemporáneos de proyección nacional e internacional. Por un lado la exposición exploraba el álbum de familia como colección y contenedor de las memorias familiares, como archivo doméstico de consumo privado que representa los momentos felices de la historia de cada familia. Por otro lado, se incluía una selección de obras en las que el álbum es la materia prima, trabajos artísticos que se consumen de forma pública, en los que se generan otras narrativas diferentes a las más tradicionales y que demuestran que, a veces, nada es lo que parece.



Ilustración 102: Exposición *Otras narrativas domésticas*

³⁹³ Con motivo de la exposición *Otras narrativas domésticas* se editó y publicó un catálogo con el mismo título, y que contenía, además de una reproducción de las obras expuestas en la exposición, textos de Josefina Roma, Obarra Nagore, Álvaro de los Ángeles y del autor de esta tesis. Vicente, Pedro (ed.); *Otras narrativas domésticas*, Diputación Provincial Huesca, Huesca, 2013.

³⁹⁴ Obarra Nagore realizó un trabajo de asistencia al comisario en la preselección de fotografía y álbumes de familia provenientes de la Fototeca Provincial de Huesca, resultado de la convocatoria pública de Ayuda a la investigación de estos fondos y asistencia técnica al comisariado de la exposición *Otras narrativas domésticas* convocada por la Diputación Provincial de Huesca.

Otras narrativas domésticas cuestionaba en definitiva las consecuencias de la construcción social de nuestra mirada y expone la manera que tenemos de representarnos en nuestros álbumes de familia, en donde la interpretación y el significado de las fotografías no siempre se corresponde ni con lo que vemos ni con su apariencia, generando nuevos significados plurales, colectivos, abiertos para el espectador³⁹⁵. Una de las características comunes a las fotografías y trabajos reunidos en la exposición *Otras narrativas domésticas*, como toda fotografía de familia, necesitan *memorias* para convertirse en imágenes, para *ser*. Una vez las han conseguido, se convierten ellas mismas en memoria. Desde ahí, todas estas fotografías no solo tienen significado, producen significado. Y lo hacen desde diferentes ámbitos generando nuevos contextos con los que podemos repensar nuestros propios álbumes y memorias. Desde esta fragilidad e inestabilidad inicial de la imagen, todos los trabajos incluidos en esta exposición tienen en común el cuestionamiento de la construcción social de nuestra mirada y sus consecuencias en la (re)presentación de la familia. Todos ellos convergen en la manifestación de las distintas relaciones de poder generadas por la imagen, unas veces condicionada por su interpretación y significado; otras veces por su propia representación y apariencia. Pero no solo examinan el poder y rol de la fotografía como instrumento para la construcción de la familia como institución. Además, y aún más relevante, usan la fotografía como herramienta para oponerse a determinadas ideologías sociales y políticas ya instauradas, mirando más allá, o incluso fuera, de las propias imágenes. Por el contrario, esta exposición se centra en su interior, en *otros* usos de los álbumes de familia y su alteración por la inclusión de ciertas prácticas artísticas. La investigación de historias familiares, la utilización de nuevos contextos, la representación de escenas ficticias para ser fotografiadas, la recuperación de archivos y documentos, la búsqueda de memorias y recuerdos personales, la exploración de la identidad, la negación de la propia historia familiar o la edición y selección de fotografías son algunos de los procesos artísticos empleados. Estas provocan la evolución, transformación, alteración y renovación del significado original de las fotografías de familia utilizadas, dejando atrás los significados originales y personales, generando unos nuevos, plurales, colectivos, abiertos al espectador.

Otras narrativas domésticas pretendía subrayar la fotografía familiar como una compleja e interdisciplinaria forma de investigación artística que explora la significación de las fotografías domésticas en la construcción social de la familia y su representación: el álbum de familia. De una u otra forma, la fotografía de familia (a veces propia, a veces ajena) es el punto de partida para todas las obras presentes en *Otras narrativas domésticas*, las cuales utilizan este tipo de imágenes con diferentes estrategias e intenciones, cuestionando no solo ciertas

³⁹⁵ Pedro Vicente, "Otras narrativas domésticas" en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas*, Diputación Provincial Huesca, 2013

realidades sociales y culturales, sino también las propias tradiciones de representación familiar. Además, se centra en aspectos como la trascendencia de estas imágenes en la formación y creación de nuestra identidad tanto individual como colectiva, las consecuencias de la construcción social de nuestra mirada y como esta determina la manera que tenemos de representarnos en nuestros álbumes de familia, así como la evolución de la frontera entre lo privado y lo público desde el siglo XIX a la contemporaneidad. *Otras narrativas domésticas* no explora ni incluye un estudio de otros formatos o tipos de álbum de familia, como podrían ser los asociados a las redes sociales, los que todos llevamos en nuestros teléfonos móviles, los álbumes postmortem utilizados en otras culturas, las fotografías familiares previas incluso a la formación y existencia de la propia familia como son las ecografías prenatales o los tan de moda álbumes digitales, álbumes en soportes tan dispares como calendarios, cojines, tazas, camisetas o pisapapeles. Así, esta exposición tampoco se fija en el tipo o formato de “contenedor” de las fotografías familiares, en el objeto en sí mismo, ni en sus variaciones e implicaciones por la evolución tecnológica. Este enfoque, desde luego, hubiera necesitado de varias exposiciones para poder ser tratado en su totalidad. *Otras narrativas domésticas* reunió el trabajo de los artistas Matías Costa, Virginia Espá, Paco Gómez, Ana Casas Broda, Richard Billingham y Trish Morrissey, además de una selección de fotografías familiares y álbumes de familia de los fondos de Amado Millaruelo, Pérez-Fajardo, Julio Escartín, Feliciano Llanas, Lorenzo Almarza, Vicente Bellosta y José Oltra entre otros, provenientes todos ellos de la Fototeca Provincial de Huesca.

Otras narrativas domésticas se dividió en dos ámbitos, diferentes en contenidos y orientación. Por un lado se incluyó una selección de fotografías familiares y álbumes de familia de los fondos de la Fototeca Provincial de Huesca, y por otras obras artísticas que partían todas ellas del álbum de familia, propio o ajeno al artista. Eran trabajos contemporáneos que surgían desde las historias personales de sus autores y las cuales se convierten al mismo tiempo en origen, causa, efecto y consecuencia de la propia creación artística. Estos trabajos consideraban en qué formas la fotografía familiar, y el concepto de familia, es usada en público y la compleja relación entre lo privado, lo personal, lo político, la memoria personal y la Historia, generando *otras* narrativas diferentes a las más tradicionales que demuestran que, a veces, nada es lo que parece. Dentro de la selección de obras artísticas se encontraba el trabajo del oscense J. Ramón Día, *Retratos de aula callejera*, que tiene su origen en parte de los fondos de la Fototeca Provincial de Huesca. *Retratos de aula callejera* pretende revisar el proyecto fotográfico *Aula Callejera*, organizado por la Diputación Provincial de Huesca en 1992 e impulsado por José M^a Escalona. Este proyecto empezó originalmente como una serie de talleres de fotografía para capacitación profesional para jóvenes gitanos en riesgo de exclusión social, siendo su principal objetivo el de facilitar su

acceso al mundo del trabajo, como decía el propio José M^a Escalona, “sin trabajo no hay desarrollo”. De entre todos los talleres la Diputación Provincial de Huesca eligió el de fotografía para realizar una exposición de la que se editó un catálogo con una selección de las fotografías realizadas por media docena de los chicos participantes. *Aula Callejera*³⁹⁶ retrató a través de fotografías el entorno cotidiano de esos chicos que realizaron el taller de capacitación profesional y de sus familias, ofreciendo un retrato de marcado carácter documental de sus entornos de vida y la realidad familiar que vivían en primera persona.



Ilustración 103: Vista instalación de *Retratos de aula callejera*, Ramón J. Día, 2013

Veinte años después, J. Ramón Día retrata a algunos de los participantes en el proyecto *Aula Callejera*, los

cuales reflexionan a través de la memoria sobre la familia. Estos relatos parten de la familia gitana y se extienden por temas como la calle, la música, el culto, el gimnasio o el trabajo. *Retratos de aula callejera*³⁹⁷, título del trabajo de J. Ramón Día, pretendidamente elimina la imagen documental de las fotografías originales del proyecto, para centrarse fundamentalmente en el individuo y en la construcción de su memoria por medio del testimonio, evitando las connotaciones del entorno y de los convencionalismos. El proyecto de Día se centra en Santos Giménez, en dos de sus hijos, Teto y Senda (participantes en el proyecto *Aula callejera*) y en José M^a Escalona, en donde Santos, Teto y Escalona reflexionan en torno al retrato de Senda, ya fallecido, y sobre la importancia de la familia y la memoria en la cultura gitana. Este trabajo cuestiona la construcción de la realidad a través del recuerdo, confrontando la capacidad efímera de recordar del individuo frente al esfuerzo institucional

³⁹⁶ *Aula callejera. Un proyecto fotográfico en Huesca, fotografías 1991-1992*. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1992

³⁹⁷ *Retratos de aula callejera* es visible además en la web documental www.aulacallejera.es que es además una herramienta abierta que permitirá incluir otro tipo de piezas que complementen la narración y que pueda llegar a ser el germen de futuras experiencias formativas.

por conservar y documentar la historia. Un proceso donde el testimonio cobra fuerza, con todas sus imprecisiones, ya que ayuda al espectador a sentir empatía con las imágenes que puedan conformar cualquier archivo visual ya sea familiar o institucional.



Ilustración 104: *Retratos de aula callejera*, Ramón J. Día, 2013

La segunda de las piezas incluidas en *Otras narrativas domésticas*, *Los Modlin*, era una obra del fotógrafo Paco Gómez, para quien la investigación es tanto la metodología usada como el propio objeto del trabajo. Desde mediados del 2003, cuando el propio artista se encuentra en la basura de una céntrica calle de Madrid numerosos documentos y fotografías de la familia Modlin, ha estado reconstruyendo la vida de esta familia de artistas norteamericanos que se afincaron en Madrid en los años 70. Durante todo este tiempo, Paco Gómez ha restaurado con una paciencia infinita la vida de los Modlin, rastreando obsesivamente sus huellas, dibujando su vida tanto doméstica como pública, intentando con todo ello dar sentido a una vida arrojada sin contemplaciones a la basura, en una especie de homenaje póstumo. En su trabajo *Los Modlin*, Gómez ha reconstruido con la mayor exactitud, precisión y fidelidad posible la vida de esta particular familia, consiguiendo que la realidad supere, una vez más, a la ficción.



Ilustración 105: Vista instalación de *Los Modlin*, Paco Gómez, 2004-2013

Los miembros de la familia Modlin estaban constantemente fotografiándose, interpretando personajes que luego la fiaba,

Paco Gómez ha creado nuevas fotografías, en el mismo lugar donde fueron tomadas las originales, reviviendo y repitiendo las posturas, intentando rescatar algún dato más de sus vidas que le pudieran dar pistas adicionales para su reconstrucción. El trabajo detectivesco de investigación de Paco Gómez no solo se limita a la recopilación y reconstrucción de una historia y a la reinterpretación de sus fotografías, se ha metido en la propia historia de esta familia con tal intensidad que ha conseguido que estas nuevas fotografías sean ya parte, no solo del álbum familiar de los Modlin, sino de su propia historia personal. Como el propio Gómez apunta, la investigación le llevó a “reconstruir sus vidas de forma obsesiva. Con técnicas de detective inexperto, pero con una fuerza de voluntad infinita, rellené los huecos imposibles que dejaron sus fotografías a partir de pequeñas pistas inconexas, buscando su huella en los espacios que habitaron y penetrando en los misteriosos cuadros de Margaret”³⁹⁸. La interpretación que hace Paco Gómez de las fotografías de los Modlin no solo añade valor a su archivo familiar, lo extiende en el tiempo, lo rescata del olvido. Pero además acorta distancias, vincula unas memorias con otras, generando unas nuevas, metiéndose en el álbum de los Modlin, siendo parte de él, pero además *Los Modlin* muy posiblemente se han metido en su propio álbum. Hasta tal punto es así, como apunta el propio Paco Gómez, que “la odisea de estos años viviendo la vida de otros me ha puesto en contacto con las miserias del hombre y la incapacidad que tenemos para asumir nuestra insoportable levedad”³⁹⁹.

³⁹⁸ Paco Gómez, texto de artista en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas* (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 94

³⁹⁹ *Ibíd.*

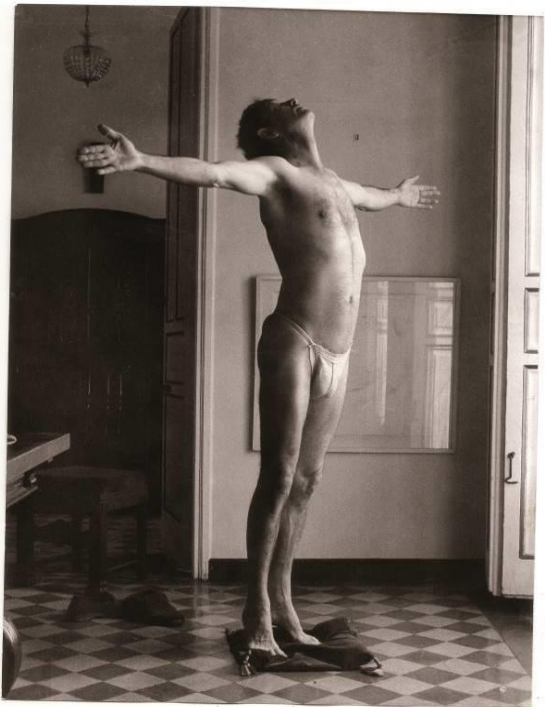




Ilustración 106: *Los Modlin*, Paco Gómez, 2004-2013

También la investigación es una piedra angular en el trabajo de Matías Costa, presente en *Otras narrativas domésticas*. Ante la intrincada historia de su familia, Matías Costa decide construir el “baúl de su memoria familiar” en *The Family Project*, viajando por todo el mundo rastreando las huellas de su familia. Este trabajo se plantea como la historia de su familia, pero también una historia del siglo XX. Muchos de los acontecimientos que se han vivido en la familia de Matías Costa tienen que ver con momentos claves en la historia universal, como son las migraciones europeas hacia América a principios del siglo XX, la primera guerra mundial, la persecución de judíos en la Rusia zarista y la Alemania nazi, las guerrillas latinoamericanas y su contrapartida en forma de dictaduras militares, la expansión de Estados Unidos como potencia mundial y finalmente, de nuevo, las migraciones de los americanos a Europa, nietos o bisnietos de los que se fueron hace un siglo, entre los que se encuentra el propio Matías Costa. En este viaje, además de unir todas las piezas del puzle de la historia de su familia, realiza fotografías en los sitios que su familia habitó, incorporándolas a su propio álbum.



Ilustración 107: Vista instalación de *The Family Project*, Matías Costa, 2008-2010

Desde la intención de responder a las preguntas y resolver los misterios que todo álbum de familia

contiene, Matías Costa rescribe su propia historia, pero sin encontrar respuestas. Al contrario, generando más interrogantes, más dudas, más incertidumbres, desvelando que, como decía Diane Arbus “la fotografía es un secreto que habla de un secreto, cuanto más te dice, menos te enteras”. Con la fotografía podemos ver más, pero entendemos menos. Estas Historias inacabadas, este mosaico de imágenes en *The Family Project* nos demuestra, una vez más, que no existe una sola Historia sino que hay muchas historias que contar y muchas formas de hacerlo. Cada una de esas historias crea, como el propio Matías Costa apunta, “un proceso de infinitas conexiones, que se va abriendo como las muñecas rusas, cada capa de la historia se posa frágilmente sobre la anterior, desvelando sus capas, narrándolas, y, de algún modo, cambiando la historia”⁴⁰⁰. La construcción de la historia, de la propia historia es el proceso en el que se embarca Costa en este proyecto, fragmentando todavía más la construcción de nuestra identidad. Como el propio Costa apunta, “me doy cuenta de que estamos hechos de otros. Somos depositarios de acciones y emociones no resueltas que generación tras generación se han ido apilando en el inconsciente colectivo de nuestro grupo familiar. ¿Puede uno guardar un recuerdo de algo que no ha vivido? ¿Se puede borrar lo que recordamos como si nunca hubiera sucedido?”⁴⁰¹. Pero para Costa el proyecto *The Family Project* va mucho más allá que reconstruir la historia de si familia, no cuenta ni siquiera su historia, ni la historia, “sino la imposibilidad de una sola historia. Es el caos de memoria, sin principio ni final. La trampa de las muñecas rusas”⁴⁰².

⁴⁰⁰ Cita sacada de entrevista personal del autor de esta tesis con Matías Costa.

⁴⁰¹ Matías Costa, texto de artista en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas* (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 106

⁴⁰² *Ibíd.*



Ilustración 108: *The Family Project*, Matías Costa, 2008-2010

La obra de Virginia Espá, *Engramas de familia*, tiene como origen y destino la investigación, pero sobre todo la búsqueda de lo olvidado, lo desconocido, lo reprimido, lo prohibido y lo negado. Un engrama es el hipotético cambio que se produciría en el cerebro al producirse un almacenamiento memorístico, sería la correspondencia física de los recuerdos, la unidad mínima de memoria estable. El reencuentro casual con una fotografía de su madre, Elena Lasasosa, fue el detonante que lleva a Virginia Espá a la imperiosa necesidad de elaborar la biografía de su madre, de reconstruir su vida a través de sus fotografías y documentos familiares, de generar engramas para su memoria, de construirla. Este proceso inevitablemente desemboca en la investigación sobre su abuelo materno, Domingo Lasasosa, cuya historia estaba envuelta en una amnesia familiar, desaparecida de la memoria, motivado por su ideología política ya que “su recuerdo era triste, angustioso, profundamente injusto, además de amenazador y peligroso en tiempos de Franco”.



Ilustración 109: Vista instalación de *Engramas de familia*, Virginia Espá, 2012-2013

Ante esta falta de memoria familiar, o en realidad, ante la negación de esa memoria, Virginia Espá se convierte

en buscadora, historiadora y restauradora de su propia historia familiar y de la de sus antepasados que, como el caso de Matías Costa, tiene mucho que ver con los acontecimientos más trágicos de nuestra historia reciente. Espá produce deliberadamente nuevos trazos en su memoria a través de un proceso de rememoración activo y cognitivo, de un inmenso trabajo detectivesco⁴⁰³. La memoria histórica habla del presente y este trabajo sobre el álbum de familia, como apunta la propia Espá, puede ayudarnos a rellenar muchas de las lagunas de nuestra historia, porque, sin duda, éstas marcan nuestro presente. Este trabajo va más allá de

⁴⁰³ Virginia Espá, texto de artista en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas*, (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 118

lo familiar, es en sí mismo un eficaz instrumento para la investigación de nuestra historia, de nuestra memoria, pero sobre todo de nuestro olvido. Su resultado nos desvela, no solo una historia familiar olvidada, escondida, borrada, sino la de nuestra propia sociedad, desde una nueva perspectiva y en un nuevo formato. Para Espá, este trabajo, ayuda a “rellenar esa laguna impuesta que marca y distingue la idiosincrasia del pueblo español. Soy una observadora transgeneracional que puede compensar las fallas de generaciones anteriores y procurar una narración fiel. No obstante, el conocimiento al que irremediamente me lleva el álbum pertenece al área del saber emocional, en el cual se ponen en juego la identificación, la participación y el reconocimiento”⁴⁰⁴.



Esta es la fotografía de mi abuelo Domingo Lasaosa Morer que siempre estuvo en el salón de casa. Se la hizo cuando fue nombrado Administrador de la Principal de Huesca, el 16 de marzo de 1936, por el Gobierno de la Segunda República. En 1916, según su expediente, con quince años, había aprobado los exámenes de oposición al Cuerpo de Correos. Pertenecía a la burguesía, era republicano y católico. Sus descendientes, la 3ª generación de la Guerra Civil Española, no sabemos casi nada de él. El régimen franquista borró de los registros a los represaliados y los delitos cometidos prescribieron. Nosotros, adaptados dócilmente, vivimos seguros ante la mirada de su retrato. Ahora cuando lo miro me dice “aunque te lo cuente no me creerás”, ese pensamiento que aflora en los momentos de angustia de los acusados inocentes. A menudo, cuando duermen durante su suplicio, sueñan que vuelven al hogar y aliviados cuentan los sufrimientos pasados a sus seres queridos, pero sus interlocutores no les escuchan, se dan la vuelta y se alejan en silencio.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*



Ilustración 110: *Engramas de familia*, Virginia Espa, 2012-2013

Álbum, la obra de la artista Ana Casas Broda, es el resultado de 14 años de obsesiva dedicación a la búsqueda de la propia identidad, de la necesidad de encontrar sus raíces a través de imágenes. Durante sus visitas anuales a la casa de su abuela materna en Viena, Ana Casas Broda descubrió que la complicidad entre ella y su abuela surgió a través de la fotografía. *Álbum* es una vuelta a la intimidad familiar, a la infancia de la artista y en particular a su relación con su abuela, generando un código que permite a la artista descifrar sus propios orígenes. De esta forma, las fotografías de los álbumes familiares de su abuela le sirven para preguntarse no solo por sus orígenes y las relaciones entre las personas retratadas, pero sobre todo por la veracidad de sus recuerdos, condicionados y sometidos a las propias imágenes. Según la propia artista, el proyecto se inició por la profunda atracción que ejercían sobre ella las fotografías tomadas por su abuela en Viena durante los primeros años de su vida. Como apunta Casas, “no lograba distinguir esas fotografías de mis propios recuerdos, sin saber si los estaba construyendo a partir de esas imágenes, al mismo tiempo que sentía que en ellas se escondía un misterio esencial para mí”⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Ana Casas Broda, texto de artista en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas*, (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 128



Ilustración 111: Vista instalación de *Álbum*, Ana Casas Broda, 1988-2000

“Me sumerjo en los álbumes como si escondieran un secreto, la clave de algún misterio, no distingo entre

las fotos y mis recuerdos, ya no sé si los he construido a partir de las imágenes”⁴⁰⁶, apunta la propia artista. En *Álbum* las fotografías y los textos “abordan temas como la memoria, la herencia personal y cultural, la historia y los vínculos familiares, la construcción del cuerpo y la fotografía como forma de búsqueda de la identidad, como acto de atención y como forma de relacionarme vitalmente con el mundo”⁴⁰⁷. Mediante la indagación de sus sentimientos más íntimos como el amor, la ternura o el dolor, Ana Casas Broda reflexiona en este trabajo sobre la relación entre la memoria y la realidad, entre lo que recordamos porque lo hemos vivido y lo que recordamos porque lo hemos visto fotografiado. La memoria se construye y se olvida continuamente, se manipula y cambia, no es necesariamente lineal y es tremendamente imprecisa y variable. Llena de matices para algunas experiencias, inexistente para otras. Es selectiva, abierta e inestable, y se expresa en múltiples voces que se contradicen continuamente. Por eso es imprescindible, como apunta Ana Casas Broda, registrarlo todo antes de que la memoria lo transforme.

⁴⁰⁶ Cita sacada de la web de Ana Casas Broda, <https://www.anacasasbroda.com/album-2> (Consultado el 13/11/19)

⁴⁰⁷ Ana Casas Broda, A., texto de artista en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas*, (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 128

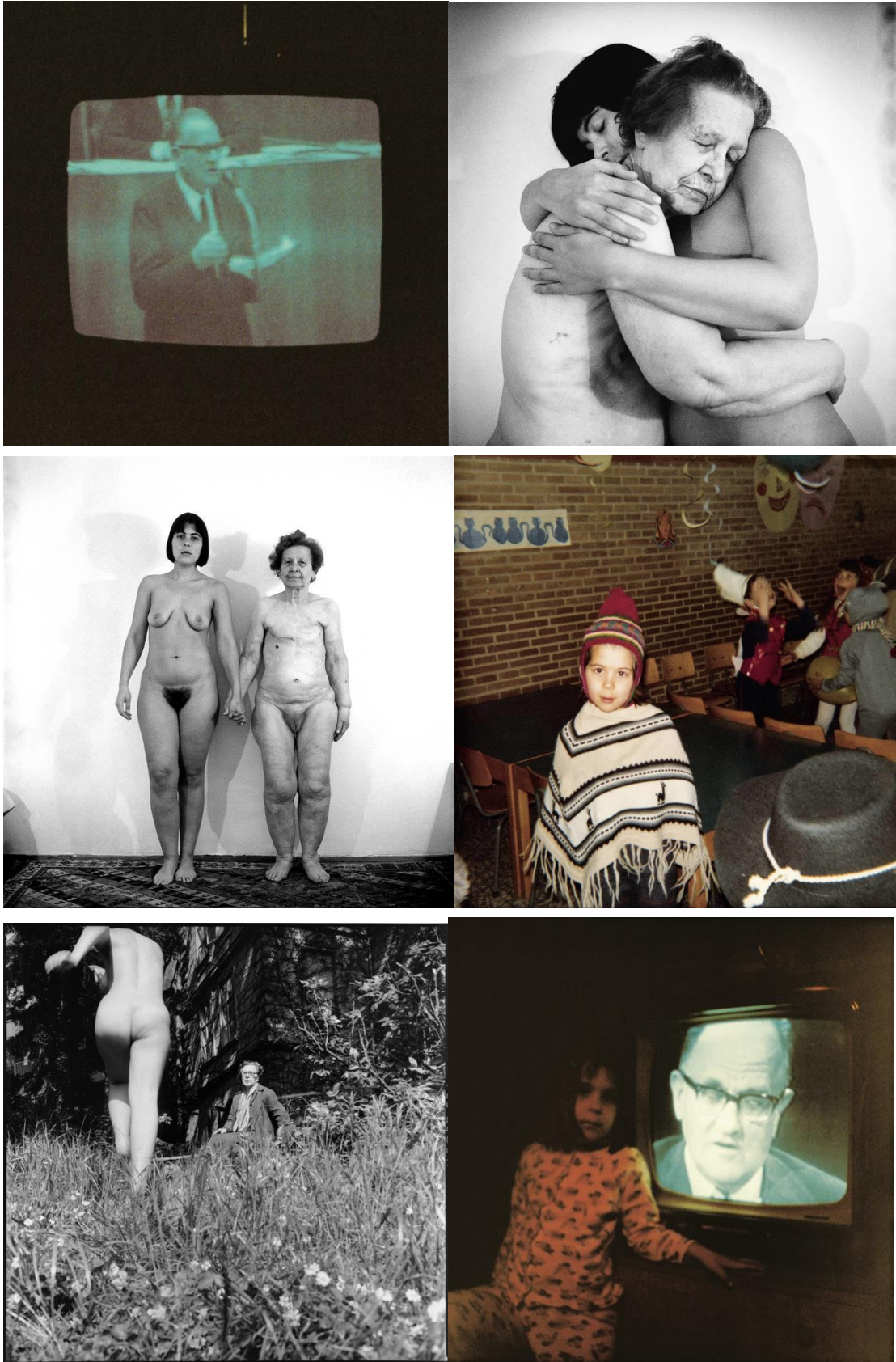


Ilustración 112: *Álbum*, Ana Casas Broda, 1988-2000

Cuando el artista inglés Richard Billingham tiene 10 años su padre Ray es despedido de su trabajo de mecánico en una fábrica local. Ante las escasas posibilidades en el mercado laboral de la era Thatcher su padre decide no buscar empleo, vivir del subsidio de desempleo y pasar los días bebiendo y durmiendo. Agotado el subsidio, su familia se ve obligada a vender la casa en la que residen hasta entonces para trasladarse a un piso de renta baja en un bloque de protección oficial cerca de Birmingham. Richard Billingham, estudiante de bellas artes en esa época, comienza a retratar a su padre, Ray, en escenas domésticas mediante pinturas y dibujos. Sin embargo, no consigue acabar ningún retrato de padre, le es imposible conseguir que Ray se quede quieto durante más de 10 minutos seguidos, así decide hacerle fotografías para poder utilizarlas más tarde como modelos o estudios para sus retratos. Esas fotografías, los bocetos para sus pinturas, son las que forman su obra *Ray's a Laugh*.

La propia descripción que hace Billingham de su propio trabajo no puede ser más directa y desgarradora:

“este trabajo trata sobre mi familia más cercana. Mi padre, Raymond, es alcohólico crónico. No le gusta salir a la calle y no hace nada más que beber y dormir. Mi madre, Elizabeth, apenas bebe, pero fuma muchísimo. Le gustan las mascotas y los objetos decorativos. Se casaron en 1970 y yo nací poco después. Mi hermano menor, Jason, estuvo bajo la custodia de los servicios sociales en una casa de acogida cuando tenía once años, pero ahora ya está de vuelta con Ray y Liz. Hace poco se ha convertido en padre. Ray dice que Jason es rebelde. Jason dice que Ray es divertido, pero no quiere ser como él”⁴⁰⁸.

La intensidad emocional, y la ternura e inocencia, que hay detrás de *Ray's a Laugh* solo puede ser expresada desde el amor de un hijo. En *Ray's a Laugh* no existe la intención de crítica o reproche hacia sus padres por parte del artista, todo lo contrario. El propio Richard Billingham especifica que no es su intención “provocar, ofender, ser sensacionalista o crítico, sólo hacer un trabajo que sea tan espiritualmente significativo como sea posible⁴⁰⁹”. De hecho, Richard Billingham se opone radicalmente a cualquier interpretación política o social de su trabajo, insistiendo en que su única intención al realizar esas fotografías era estudiar la relación de la figura humana con el espacio doméstico y su estética.

⁴⁰⁸ Richard Billingham, texto de artista en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas*, (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 140

⁴⁰⁹ Cita sacada de un correo electrónico de Richard Billingham al autor de esta tesis.



Ilustración 113: Vista instalación de *Ray's Laugh*, Richard Billingham, 1996

El propio Billingham usa una cita del fotógrafo Robert Frank, cuando dice que el trabajo de Billingham es un “álbum de familia británico tan genial que puedo ver y oír lo que ocurre entre las fotografías. No hay lugar para el juicio o la moral. La realidad sin pretensiones. Richard Billingham es el hijo, y él conoce a su familia”⁴¹⁰. Sin embargo, ante la brutalidad y cruda honestidad de estas imágenes, que colocan a la familia del artista en una situación de tremenda vulnerabilidad, el espectador ignora las intenciones originales del artista, demostrando que nuestros intereses y experiencias como espectadores afectan, y determinan finalmente, el significado último de una obra de arte. Tanto es así que en el momento de publicar este trabajo se vio envuelto en un gran revuelo, primero cuestionando si realmente era la propia familia de Billingham la que aparecía en las fotografías, y posteriormente por la crudeza de las mismas. El trabajo de Billingham, como el trabajo de otros muchos artistas expuestos en la exposición *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*⁴¹¹, muestra una imagen de la familia “real”, sin propaganda, sin aditivos ni colorantes, descubriendo una realidad escondida hasta entonces a la mirada pública, o incluso en muchos casos para el círculo más íntimo del artista. Como el propio Billingham ha manifestado al autor de esta tesis en una conversación mantenida a través del correo electrónico, este trabajo le sirvió entre otras cosas, y a modo de terapia, para darse cuenta de la realidad social y económica en la que vivía con sus padres, y para reafirmarse de la realidad que no quería vivir como lo habían hecho sus padres.

⁴¹⁰ Cita de Robert Frank en el texto de artista de Richard Billingham en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas*, (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 140

⁴¹¹ *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1991.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/347> (Consultado el 20/3/20)



Ilustración 114: *Ray's Laugh*, Richard Billingham, 1996

En su serie *Seven Years*, Trish Morrissey reinterpreta algunas de sus propias fotografías de familia, representando junto a su hermana los diferentes personajes, celebraciones y momentos presentes en esas fotografías de los años 70 y 80. Estas recreaciones están minuciosamente preparadas por la artista, su intención es que la apariencia final de las imágenes sea lo más *real* posible, como si realmente pertenecieran a su álbum. En realidad, solamente mediante la imitación perfecta de fotografías reales este trabajo puede cuestionar, mediante la ficción, la construcción inherente en toda fotografía de familia. Según apunta la propia Morrissey:

“cuestiono las convenciones propias de las fotografías de familia, y en ellas tanto mi hermana como yo posamos y actuamos ante la cámara para construir imágenes con la intención de que parezcan auténticas fotografías de familia de los años setenta y ochenta. Ambas asumimos diferentes roles y utilizamos el lenguaje del cuerpo para revelar el trasfondo de las tensiones psicológicas inherentes a todas las relaciones familiares. Las fotografías resultantes visibilizan un instante en el que lo inconsciente se filtra por detrás de la fachada de la cara y se manifiesta a través de la expresión corporal”⁴¹².

La artista imita la fotografía familiar, meticulosamente, para deconstruirla junto con todos sus estereotipos. En su serie *Front* Trish Morrissey va un paso más allá, ya no reinterpreta viejas fotografías, ahora las construye, intercambiándose el papel de “madre de la familia” con familias que encuentra por la paya y que se prestan a ello.



Ilustración 115: Vista instalación de *Seven Years* y *Front*, Trish Morrissey, 2001-2004 y 2005-2007

⁴¹² Trish Morrissey, texto de artista en catálogo exposición *Otras narrativas domésticas*, (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013), pág. 154

En este trabajo las emociones y sentimientos son traicionados por el lenguaje corporal, visibilizándose de forma diferente en cada una de las fotografías de esta serie. Con este trabajo, Trish Morrissey nos hace reflexionar no solo sobre cómo se crean las fotografías de familia sino en cómo se construye la familia y como esta se presenta, cruzando las fronteras físicas y psicológicas de las fotografías, y de familia. Las fotografías de *Front*, “altamente performativas, se crean por la casualidad de los encuentros con desconocidos y por lo que ocurre cuando se cruzan las fronteras físicas y psicológicas”⁴¹³.

Estas dos series de fotografías de la artista irlandesa Trish Morrissey se diferencian radicalmente del resto de obras en *Otras narrativas domésticas* por su naturaleza y origen: todas sus imágenes son pura ficción, inventadas, puestas en escena creadas por la propia artista. Este hecho, sin embargo, no las hace menos reales o auténticas, todo lo contrario. Trish Morrissey, consciente de la importancia del *posado* y la *ficción* en toda fotografía de familia y del doble rol actor/espectador que representamos en nuestro propio álbum, toma estos aspectos como ejes de su trabajo potenciándolos y magnificándolos en sus reconstrucciones. Como apunta Nuria Enguita, la pose es un acto performativo, teatral y por lo tanto la fotografía familiar es siempre una ficción construida y reconstruida en la repetición de algunas poses definidas que se consideran naturales, pero que en realidad no lo son⁴¹⁴. Además, su obra explora el concepto tradicional de la fotografía de familia como instrumento ideológico, utilizado para *naturalizar* a la familia con el fin de disfrazar sus características estereotipadas y codificadas. Trish Morrissey deconstruye en su trabajo la fotografía de familia representando lo inesperado mediante la ruptura de los límites entre hechos y ficción.



⁴¹³ *Ibíd.*

⁴¹⁴ Nuria Enguita, “Narrativas domésticas: Más allá del álbum de familia”, en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 121



Ilustración 116: *Seven Years*, Trish Morrissey, 2001-2004



Ilustración 117: *Front*, Trish Morrissey, 2005-2007

La exposición *Otras narrativas domésticas* incluyó un apartado, titulado *Archivo de archivos*⁴¹⁵, que, coordinado por Obarra Nagore, que incluía fotografías familiares y álbumes de familia de los fondos de Amado Millaruelo, Pérez-Fajardo, Julio Escartín, Feliciano Llanas, Lorenzo Almarza, Vicente Bellosta y José Oltra, todos ellos pertenecientes a los fondos fotográficos de la Fototeca Provincial de Huesca⁴¹⁶. Este apartado planteaba el álbum como colección y depósito de las memorias familiares, como archivo doméstico de consumo privado que representa los momentos felices de la historia de cada familia. Aquí, la fotografía funciona como un modo de representación familiar preestablecido, en un contexto cultural e histórico específico y determinado. Estas imágenes son fotografías y álbumes de familia que forman parte de los fondos de la Fototeca Provincial de Huesca, donadas a esta institución por diferentes familias oscenses y que en su mayoría se muestran en público por primera vez. Estas fotografías tuvieron como función principal la de ser archivos domésticos de momentos felices de cada una de estas familias y fueron hechas sin ninguna intención artística más allá que la meramente estética. Fueron tomadas en la intimidad para ser vistas en la intimidad, como cualquiera de las que componen nuestro álbum de familia, sin más finalidad que la de ser un registro privado de la historia familiar, pero al presentarlas un contexto expositivo adquieren una renovada función y finalidad.



Ilustración 118: Vista instalación de *Archivo de archivos*, 2013

⁴¹⁵ El título hace una clara referencia al trabajo de la artista Montserrat Soto y su proyecto *Archivo de archivos*, 1998-2006

⁴¹⁶ Uno de los objetivos de VISIONA ha sido desde sus comienzos el intentar llegar a todo el territorio oscense con diversas acciones y actividades. En este sentido, cuando ha sido posible, se ha utilizado una parte de la exposición anual de VISIONA para elaborar una exposición más pequeña que pudiera itinerar por diferentes poblaciones de la provincia de Huesca. *Archivo de archivos* se expuso en 5 localidades oscenses durante los tres años siguientes.

Todas las fotografías incluidas en este apartado reflejan diferentes miradas de la vida cotidiana, abarca desde finales del siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX y son en su mayoría fotografías realizadas por fotógrafos aficionados oscenses con fines exclusivamente personales, sin pretender ser una selección cerrada ni sistemática. En estos casos las fotografías de un álbum familiar son imágenes más valiosas por su contexto y contenido personal que por su calidad artística, técnica o estética. Aquí importa su origen, cuándo y dónde fue tomada la foto, quién está y quien no está en ella, quién la realizó y por qué la hizo, además de quién posee esa fotografía y en qué contexto la guardó. Lo que realmente importa es nuestra relación con esa foto y las circunstancias que la rodean, por qué la usamos y aún más importante, para qué la usamos, como apuntaba Pierre Bordieu, “es la función familiar lo que hace que la fotografía no sea un arte mayor”⁴¹⁷. Para esta exposición se han escogido grupos de fotografías y álbumes que, aunque tienen un significado especial y único para las familias a quienes pertenecen, por su composición, temática, formato y contenido tienen al mismo tiempo un carácter universal, siendo representativas de los diferentes aspectos que componen cualquier álbum de familia, como los viajes, los niños o las celebraciones familiares. Además, estas imágenes visibilizan como se ha representado la familia tradicionalmente y con qué intención se ha hecho. Desde la proximidad geográfica y social, estas fotografías son presentadas y contextualizadas en esta exposición junto con otros trabajos artísticos, de una forma y con la mirada e interpretación contemporáneas de la comisaria.

De los fondos seleccionados se diferenciaron dos grupos: las colecciones integradas por fotografías familiares sueltas y las imágenes incluidas en álbumes, ubicación por excelencia de la foto familiar. En el primer caso, las fotografías aisladas permiten contemplar su parte posterior (dedicatoria, fecha o nombre del fotógrafo) y distinguir en ellas las huellas dejadas por su uso (manchas, grapas...) que nos aportan más información y valor objetual a la fotografía. En el caso de los álbumes familiares de Saúl Gazo, Mario Heras, Vicente Cajal, Alberto Boned, José Oltra, Leoncio Escartín y Pedro Lafuente, el propio objeto puede ser interesante y construye una narración con las fotografías que contiene, establece una secuencia con las demás fotografías, con las notas, con otros documentos o escritos, es un contenedor donde se intensifica la idea de álbum como archivo. Dentro de este repertorio visual familiar encontramos una gran pluralidad de artefactos. Se mostraron diferentes soportes, técnicas y formatos, álbumes, fotografías sueltas, hojas de contacto, visores; procedimientos fotográficos variados, copias de gelatinas de revelado químico y copias de ennegrecimiento directo sobre distintas generaciones de papel fotográfico; copias de época

⁴¹⁷ Pierre Bourdieu, *Un arte medio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), pág. 57

originales y reproducciones realizadas para exposiciones de difusión; archivos que recogen escenas variadas y otros que se centran en un solo miembro de la familia.

Ya se ha visto en esta tesis que el álbum de familia es la forma más común de organización y archivo de las fotografías domésticas con el fin de registrar, preservar y consumir una historia familiar. Un álbum se hace para que sea visto en el futuro, y su elaboración se produce durante un tiempo prolongado, a veces meses, años o incluso toda una vida. La fotografía que aparece en un álbum de familia constituye un elemento importante de su narración, pero no el único. El tipo de álbum, el número de hojas, la minuciosidad y el cuidado prestados a la hora de realizarlo, la cantidad y la calidad de las imágenes, la presencia de otros documentos relacionados con la historia familiar, los distintos formatos de fotografía, la incorporación de texto en el álbum o las características de los materiales que lo componen también determinan y matizan las historias y las memorias que en él se guardan.



Ilustración 119: Vista instalación de *Archivo de archivos*, 2013

Los álbumes incluidos en *Archivo de archivos* pertenecían a las familias de Saúl Gazo (Boltaña, 1888-

Huesca,1957), Vicente Cajal (Huesca, 1877-1964), Alberto Boned (Huesca 1928-1996), José Oltra (Huesca, 1913-1981), Leoncio Escartín (Aineto, 1912-1980) y Pedro Lafuente (Huesca, 1929-2000), y son tan diferentes entre sí como personales y únicas son las imágenes que contienen. Realizados desde principios del xix hasta el siglo xx, nos permiten ver cómo ha evolucionado la familia, su representación, la fotografía y la elaboración de los álbumes a lo largo de todo este tiempo.

El extenso archivo fotográfico de Amado Millaruelo (Huesca, 1912-1994) es una colección privada que incluye imágenes exclusivamente familiares que van desde finales del siglo XIX y hasta los años cuarenta del XX. Las fotografías de este archivo no se encuentran físicamente

pegadas en un álbum, lo cual resalta la fotografía como *objeto* y, por lo tanto, la importancia de los soportes secundarios de las imágenes de esa época. Esto confiere a la fotografía un valor objetual añadido que aporta información más allá de la calidad o la composición de la imagen. En el archivo fotográfico de Amado Millaruelo destacan por un lado las instantáneas realizadas por el propio Millaruelo, en las que capta a su esposa, amigos y familiares en diferentes situaciones cotidianas, paseos por la calle o días de excursión. Por otro lado, este archivo contiene numerosos retratos de estudio realizados por los gabinetes fotográficos más importantes de la provincia en ese momento, como los de Félix Preciado, Fidel Oltra o Manuel Gallifa.



Ilustración 120: Amado Millaruelo. 1940 Colección Amado Millaruelo/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

La colección Pérez-Fajardo abarca un conjunto de fotografías tanto de la familia paterna como de la materna realizadas en la provincia de Huesca entre el siglo XIX y la década de los noventa del XX. Este archivo constituye un ejemplo perfecto de álbum familiar: un archivo doméstico de consumo exclusivamente privado que contiene memorias y momentos felices

de una familia. Al igual que en la colección de Amado Millaruelo en él podemos encontrar instantáneas de la vida diaria captadas por familiares aficionados a la fotografía, así como un grupo extenso de retratos de estudio que recogen celebraciones y acontecimientos puntuales que se fotografían para ser mostrados a los allegados. En estas fotografías la pose es absolutamente estereotipada y establecida y está marcada por ciertos convencionalismos socioculturales (la exposición frontal de los personajes, de pie o sentados, inmóviles, en actitud solemne, a una distancia media y en decorados clásicos o de paisaje) heredados de la historia de la representación pictórica de la familia. La pose, como señala Bourdieu, solo puede comprenderse vinculada al sistema simbólico en el que se inscribe, que define para cada uno las normas y formas convenientes en la relación con otros. De esta forma, posar es mostrarse en una postura que se supone no es natural, es decir, una postura construida según ciertas ideologías normativas en cuanto a edad, origen, sexo y clase social.



Ilustración 121: Varios autores, 1900-50. Colección Pérez-Fajardo/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Las instantáneas del archivo fotográfico de Julio Escartín Barlés (Huesca, 1914-1988) captan las escenas familiares más importantes, como nacimientos, bautizos, comuniones, bodas, etcétera, cumpliendo con la función principal de cualquier fotografía familiar: ser el registro vital de la historia de la familia. La gran mayoría de ellas fueron tomadas durante los años sesenta en la provincia de Huesca, fundamentalmente en la capital y en Arascués, donde los

Escartín tenían una casa familiar. Las imágenes de este archivo sobresalen por su formato de presentación, en hojas de contacto con 6 fotografías cada una. Este formato genera dentro del propio álbum unos micro-relatos en los que las imágenes de un mismo acontecimiento construyen una narración paralela e interna de un episodio de la historia de esa familia. Todas estas fotografías cuentan historias, captan momentos que, vistos uno tras otro, configuran el relato de esta familia, de cualquier familia, capturando escenas familiares (nacimientos, bautizos, comuniones, bodas,..), y cumpliendo con la función de registro vital de todas estas etapas o ceremonias sociales.



Ilustración 122: Julio Escartín, 1960-70. Colección Escartín/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

En las instantáneas familiares del fotógrafo Feliciano Llanas Aguilaniedo (Fonz, 1880-Huesca, 1936) el *álbum* no existe como soporte de papel, sino que es el visor estereoscópico el que hace las veces de archivador y medio para contemplar las imágenes. Las fotografías de Llanas fueron realizadas entre 1918 y 1922, están montadas sobre cartón y en sus márgenes, en muchos casos, aparece la fecha exacta de la toma y comentarios manuscritos del autor, expresados a menudo con cierta ironía. Las imágenes de este archivo, protagonizadas por la familia de Feliciano Llanas, sobre todo por sus hijos y sus sobrinos, muestran fundamentalmente escenas familiares y retratan la vida local oscense de principios de siglo XX, celebraciones religiosas, fiestas de Huesca y excursiones por la provincia.



Ilustración 123: Feliciano Llanas, 1919-1920. Colección Llanas/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Lorenzo Almarza Mallaína (Ezcaray, 1887-Zaragoza, 1975) fue Socio fundador de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza y su presidente durante 35 años. Dentro del archivo de Lorenzo Almarza destacan las placas de vidrio estereoscópicas dedicadas a viajes, que conforman un grupo importante por su número y por su temática común, recurrente dentro de la producción fotográfica de su autor. Almarza, como parte de la burguesía de la época, viajó por motivos tanto profesionales como personales y utilizó la fotografía para documentar sus vivencias. Su mirada va más allá de la típica fotografía de turista y hace hincapié en la escala, la dimensión, la composición, las perspectivas, las líneas compositivas y el contraste entre luces y sombras. Destacan las imágenes captadas durante su largo viaje de novios, en el que visitó numerosas ciudades de Francia, Italia y Suiza, donde retrata a su mujer, María del Carmen Laguna de Rins, junto a emblemáticos monumentos que ya formaban parte del

imaginario de los turistas de la época en ciudades como Venecia, Roma, Niza, Marsella, Córdoba, Granada o Barcelona. Las fotografías del archivo de Vicente Bellosta (Ligüerre de Ara, Huesca, 1911-1988) consisten fundamentalmente en retratos de niños, entre los que destacan los de su hijo Ramón, realizados entre 1955 y 1959 en poblaciones del Alto Aragón como Biescas, Benasque, Jaca, Huesca o Guayente. Ramón Bellosta aparece en escenarios domésticos y en situaciones poco habituales o incluso sorprendentes, como pueden ser las de un niño con un hacha o rezando sin pantalones encima de una mesa. Estas imágenes se diferencian de otras fotografías familiares por una peculiar mirada, encuadres diversos y composiciones singulares que denotan una intención creativa que va mucho más allá de la meramente documental de escenas cotidianas. En estas fotografías se respira vida, alegría: son en sí mismas una celebración de la historia familiar y en ellas se ubica y construye la propia memoria individual y colectiva.



Ilustración 124: Lorenzo Almarza, 1913-1914. Colección Almarza/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

3.8 Ciclo de Cine *Álbum de Familia*

El ciclo de Cine *Álbum de Familia*⁴¹⁸ de la edición de 2013 se desarrolló entre noviembre de 2013 y abril de 2014 por diferentes localidades de la provincia de Huesca, y estuvo comisariado por Pedro Vicente. El Ciclo se dividió en dos grandes secciones: *Ficciones desde la familia*, que se desarrolló en distintos municipios de la provincia de Huesca, y *Otras memorias, otros relatos*, que se llevó a cabo en la capital oscense. El ciclo de cine con sus dos secciones, pretendía tener en cuenta la utilidad social de la imagen a la hora de ayudar al espectador a ver, mirar y leer de manera distinta un mundo diferente. Mediante un hilo conductor, el álbum de familia, se engloba la familia desde una lectura contemporánea hasta el rescate y el recuerdo de identidades colectivas e individuales que nos miran desde el pasado. Una ventana a través de la cual podemos vernos reflejados y mirar al mundo en busca de un sentido común. La primera sección del Ciclo, *Ficciones desde la familia*, se subdividió a su vez en tres secciones atendiendo a criterios geográficos y al propio contenido de las nueve películas que la constituyen: *Retratos de interior*, que tuvo lugar en Boltaña; *Regreso a la familia*, en la localidad de Graus, y *La familia en movimiento*, en Monzón. Bajo el título *Retratos de interior* se proyectaron en Boltaña tres obras que se cobijan y tienen lugar en el interior de la casa, entendida como refugio, como lugar de unión, de protección, de reclusión, de autoridad, de escondite, de transformación... La casa, en los tres títulos, es vivida como un espacio amniótico que roza el exterior y el interior, y es ahí donde los personajes se desnudan, reflejan sus miedos y sus deseos y los comparten con personas que llegan, de un modo repentino e inesperado, a sus vidas. Retratos de interior son retratos de nosotros mismos realizados por otras personas cuando se inmiscuyen en nuestro espacio personal, retratos trazados con las proyecciones de nuestros anhelos, nuestros secretos y nuestras falsas identidades, reflejados en nuestra relación con el otro. Las obras proyectadas fueron *En la casa* de François Ozon, Francia, 2012; *Un dios salvaje* de Roman Polanski, Francia, 2011 y *Una jornada particular* de Ettore Scola, Italia, 1977.

⁴¹⁸ <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2013> (Consultado el 13/4/20)



Ilustración 125: Fotograma *Un dios salvaje*, 2011

Los protagonistas de las obras que se recogen en la sección *Regreso a la familia* proyectada en la localidad

de Graus son personajes que han vivido el concepto de familia en la distancia y no saben muy bien a qué atenerse cuando deciden regresar. El paso del tiempo, las circunstancias políticas o la búsqueda de identidad son los hilos que guían ese regreso a la familia que, forzado o no, siempre descubre y revela nuevas subjetividades. La familia entendida como el círculo de confidentes del que una vez se fue parte, que con la distancia o el tiempo se desdibuja. El momento del retorno es experimentado desde la individualidad y desde la distancia, con otra mirada distinta, la de un niño que después de ser exiliado vuelve con su familia, la de un grupo de amigos que solo se encuentran en sus vacaciones, la de una antigua estrella de rock que busca la identidad cumpliendo un deseo de su padre. Momentos de retorno que aparentemente siempre son bienvenidos. Esta sección incluía las obras *Un lugar donde quedarse* de Paolo Sorrentino, Italia, 2011; *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila, Argentina, 2011 y *Pequeñas mentiras sin importancia* de Guillaume Canet, Francia, 2010.



Ilustración 126: Fotograma *Un lugar donde quedarse*, 2011

La sección *La familia en movimiento*, proyectada en Monzón planteaba el viaje como eje central, cruzando las historias de estas tres películas y las de las familias y los personajes reflejados en ellas. En un momento preciso de sus vidas, el viaje en familia, o por motivos familiares, les hace experimentar numerosas situaciones donde la transformación de sus personalidades y las vivencias colectivas e individuales son una constante. El viaje como metáfora de la experimentación de su individualidad dentro de la familia, en definición permanente. En todas ellas se mezclan situaciones estrambóticas, surreales y de conflicto que generan retratos itinerantes de las relaciones familiares unidas en un camino común. La elaboración colectiva del sentido de sus viajes no será nunca una tarea fácil; serán las vivencias experimentadas en el camino las que generen los motivos de su transformación.



Ilustración 127: Fotograma
Pequeña Miss Sunshine, 2006

En *La familia en movimiento* se proyectaron las obras *Familia rodante* de Pablo trapero, Argentina, 2004;

Pequeña Miss Sunshine de Jonathan Dayton y Valerie Faris, Estados Unidos, 2006 y *Una historia verdadera* de David Lynch, Estados Unidos, 1999. Al igual que en el Ciclo de Cine del 2012, se realizaron tres sesiones en colaboración con el programa *Un día de cine* del Gobierno de Aragón, que, dirigidas a adolescentes de la provincia, tienen como finalidad educar a un público activo y crítico y facilitar al profesorado de secundaria las herramientas adecuadas para utilizar el cine como material curricular. Boltaña, Graus y Monzón acogieron estas tres sesiones matinales en las que se proyectaron *Vivir para siempre* de Gustavo Ron, España, 2010 en Graus y *La parte de los ángeles* de Ken Loach, Reino Unido, 2012, en Boltaña y Monzón.

La segunda sección de este Ciclo de Cine, *Otras memorias, otros relatos*, se desarrolló en la capital oscense, y continuaba con la labor iniciada con el Ciclo de Cine de 2012, generando un espacio para diversos formatos, autores y temáticas que siguen explorando narrativas familiares. Miradas, todas ellas, estrechamente ligadas al espacio de pensamiento generado por la exposición *Otras narrativas domésticas*. La sección *Otras memorias, otros relatos*,

formada a su vez por siete sesiones que atienden a distintas narrativas y diferentes contextos locales y nacionales, crea un espacio para mostrar una variada selección de autores y trabajos que aportan una mirada personal y siempre enriquecedora al hilo conceptual de la temática de la segunda edición de VISIONA. Estas sesiones fueron: sesión de videoarte, cortometrajes, Espiello, Muestra de Realizadores Oscenses, FFFilm Festival, Escuela de Arte de Huesca e IES Pirámide. Todas estas sesiones tuvieron lugar en el salón de actos de la Diputación de Huesca durante enero y febrero de 2014. La sesión de videoarte y la dedicada a cortometrajes recogían trabajos de un variado grupo de autores con un lenguaje firme y una mirada muy personal en sus narrativas en torno a la familia. Dos sesiones que, a través de obras más o menos recientes, conforman una perspectiva amplia, unas veces divertida, otras más reflexiva e intimista, a situaciones, registros o sentimientos vinculados al ámbito familiar.



Ilustración 128: Fotograma *Una historia para los Modlin*, 2012

Las obras seleccionadas fueron en la sesión de cortometrajes *Raíz* de Gaizka Urresti, 2003;

Éramos pocos de Borja Cobeaga, 2005; *Mi papa es director de cine* de Germán Rueda, 2012; *Fotos de familia* de Paula Ortiz, 2005; *Todo Queda En Familia* de Luis Fabra, 2010 y *Adiós papa, adiós mama* de Luis Soravilla Hernández, 2010. En la sesión de videoarte se proyectaron *Dramatis Personae* de Laboratorium, 2005; *Paraíso* de Sergio Belinchón, 2006; *Una historia para los Modlin* de Sergio Oksman, 2012; *Caixa de Sapato* de Cia de Foto; *1/4 / C regeneraciones* de VHS a VHS de Antoni Pinent, 2000; *Trocitos de mi vida 10: Cómo se conocieron mis padres* de Mauro Entrialgo, 2007 y *Detesto el sentimentalismo barato* de Jorge Torregrossa, 2003.

La colaboración con el FFFilm Project (Family Fiction Film Project), que se celebra en Oporto, nos permitió nuevamente mostrar en una sesión independiente las obras de ficción seleccionadas para la última edición del festival, directamente relacionadas con la familia. Estas obras fueron *Deconstruction of Memory* de Nathalie teirlink, Bélgica, 2010; *This is For You* de Kat Steppe, Bélgica, 2012; *Go Burning Atacama Go* de Alberto Gemmi, Italia / Francia / Alemania (colaboración con Home Movies Italia), 2012; *Diary of Pamplona* de

Gonzalo Egurza, Argentina, 2011; *Rastros* de Jeymer Gamboa y Franco Castro, Argentina, 2013; *Night Out* de Rani Avidan, Israel, 2013; *Another Colour TV* de Youngrrr, Indonesia, 2013; *Não são favas, são feijocas* de Tânia Dinis, Portugal, 2012. La cuarta sección de este Ciclo es la iniciada con la Escuela de Arte de Huesca en el curso académico 2011-2012, que hizo posible la presentación de dos documentales hechos por alumnos o profesores y que giraban en torno al tema de la familia y su representación. Todos los trabajos se realizaron dentro de la asignatura Medios Audiovisuales, impartida por la profesora Eva Vargas. Las obras seleccionadas fueron *Y vosotros, ¿qué buscáis?* de Roberto Morote, España, 2013; *Abuela Aurora* de Marcos Núñez Cid, España, 2013 y *famili@enfoto.hu* de Javi Albors, Elena Altau, Alba Bagüeste, Beatriz Castellón, Javier Escribano, Elena Espurz, Chus Fenero, Irene Gállego, Jara Gállego, Andrea Guerrero, Jessica Hernández, Pablo Ibáñez, Nerea Imaz, Nerea Martínez, Luis Morante, Walter Ospina, Enrique Peña, Begoña Pérez, lourdes Pueo, Juan Tabuena, Claudia Urdangarín, Irene Val, Clara Vidal, Eva Zamora (edición de Virginia Espá y Lupe Lardiés), España, 2013.

La importancia de la formación en los objetivos de VISIONA se completó con una sesión de dos audiovisuales realizados por alumnos del IES Pirámide de Huesca como parte de la asignatura Cultura Audiovisual de 1º de bachillerato y el cortometraje resultante del taller de animación stop-motion *Álbum de familia*, organizado por ViSiONA, impartido por Coke Rioboo y dirigido a docentes de primaria y secundaria de la provincia. Estas dos obras fueron *La guerra de yayo: Ángel y las colonias escolares* de Ángel Gonzalvo, IES Pirámide / Cultura Audiovisual, España, 2013 y *Recuerda: tu familia y los medios audiovisuales* de Javier Gurpegui y Ángel Gonzalvo, IES Pirámide / Cultura Audiovisual, España, 2013. La sexta sección de este Ciclo resultó de una colaboración con Espiello, Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe, la cual deriva en la presentación de una sesión que engloba una pequeña selección de los fondos documentales reunidos por el Festival en estos primeros once años de existencia, entre los que se encontraban *Horizonte artificial* de José Irigoyen, España, 2007; *La Boda* de Marina Seresesky, España, 2012 y *What has to be photographed!* De Irina Linke, Alemania, 2011. La última sección del Ciclo de Cine de 2013 se dedicó a una selección de trabajos que habían participado en la Muestra de Realizadores Oscenses, apoyando de esta forma la creación artística local. Estas obras fueron *Nosa Video System* de Nosa Sunday, 2005; *De luz y de color* de Patricia Oriol y Hector Añaños, 2007; *Victoria* y *Vitorino* de José Luis Blasco, J. Ramón Día, 2009 y *Cuatro preguntas sobre Pura* de Tomás Generelo, 2012-

3.9 Proyecto *famili@enfoto.hu*

El proyecto *famili@enfoto.hu* nació de una colaboración entre VISIONA y los alumnos de la asignatura Teoría Fotográfica⁴¹⁹ de la Escuela de Arte de Huesca durante el curso 2012-2013. Los alumnos se dividieron en dos grupos y trabajaron sobre dos conceptos fundamentales: el "retrato de familia" como producto de representación, pero también como acto, como momento en el que posar para la historia; y la "memoria oral" y su importancia, no solo en la construcción de la identidad individual y colectiva, sino en el proceso de interpretación, consumo y transmisión del álbum familiar dentro de la propia familia. Durante un trimestre se impartieron una serie de charlas, conferencias y seminarios en torno a la familia y su representación en el arte, especialmente en la fotografía. Durante estas sesiones se estudiaron tanto artistas contemporáneos como diferentes textos en torno a este tema. El proyecto se realizó además en colaboración con la Asociación Vecinos del Casco Histórico y con el colectivo RE-GEN⁴²⁰, y tuvo como primer objetivo la recogida, clasificación, digitalización y posterior uso y reinterpretación de fotografías y álbumes familiares de vecinos del Casco histórico. Estas fotografías fueron material de estudio, pero en ningún caso se planteó utilizarlas como material expositivo, se trataba de estudiar de primera mano cómo los oscenses se habían representado a sí mismos en las últimas décadas. Durante varios meses los alumnos investigaron sobre el concepto del álbum de familia, de su representación e importancia en la construcción de la memoria e identidad, tanto individual como colectiva. A partir de las fotografías recogidas, como material de investigación pero no de exhibición, se empezó a fotografiar a familias del casco histórico, cuestionando y replanteando los roles y estereotipos establecidos en el retrato familiar, todos los sábados del mes de mayo de salió a realizar fotografías de familia en los distintos solares abandonados en casco histórico de Huesca.

⁴¹⁹ La asignatura de Teoría fotográfica era impartida por Virginia Espa y contó la tutorización del director de VISIONA, Pedro Vicente.

⁴²⁰ <https://regenu.wordpress.com/> (consultado 5/4/19)



Ilustración 129: Fotografía de familia de los participantes en el proyecto *famili@enfoto.hu*

El proyecto se formalizó en dos acciones. Por un lado una instalación fotográfica en el solar rehabilitado por

RE-GEN en la calle Quinto Sertorio 9 de Huesca. La intervención consistió en la presentación de más de un centenar de carteles, pegados a los muros del solar, que contenían las fotografías tomadas a numerosas familias oscenses junto con reflexiones en torno a la familia y su representación y a la fotografía, provenientes tanto de autores estudiados previamente como desde los propios estudiantes. Durante la intervención se presentó el segundo elemento del proyecto, un audiovisual que documentaba todo el proceso de trabajo del proyecto *famili@enfoto.hu*. Este audiovisual mostraba el proceso participativo de familias e individuos en la creación de un álbum de familia audiovisual, callejero y colectivo del proyecto, y en donde se incluían además de las fotografías realizadas por los participantes en el proyecto las fotografías recogidas en los inicios del proyecto y que sirvieron de objeto de estudio e inspiración del proyecto. La banda sonora, compuesta por fragmentos de entrevistas en las que se indaga sobre la noción de familia en el presente, constituye el principal hilo narrativo del álbum. *famili@enfoto.hu* cuestionaba los códigos y discursos de la fotografía de familia, reuniendo a una variedad de familias que comparten las calles del Casco Viejo y contar con los significados que el propio medio audiovisual desliza en las imágenes.



Ilustración 130: Making off del proyecto *famili@enfoto.hu*



Ilustración 131: Selección de fotografías de familia del proyecto *famili@enfoto.hu*



Ilustración 132: Instalación del proyecto famili@enfoto.hu



Ilustración 133: Presentación del proyecto famili@enfoto.hu

4. Asuntos domésticos (2014/2015)

4.1 Seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*

La tercera edición de VISIONA (2014/15) se centró en la cuestión de la intimidad en relación al álbum de familia, y como esta influye en el concepto contemporáneo de lo doméstico, que se exploró con más profundidad en la exposición de esta edición. Como en cada edición, el seminario en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo fue la primera actividad de VISIONA, y marcó las bases teóricas sobre las que se desarrolló el programa. Con el título de *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*⁴²¹ este seminario fue dirigido por José Gómez Isla y Pedro Vicente, y se desarrolló en Huesca del 6 al 8 de noviembre de 2014. En el seminario participaron como ponentes José Carlos Suárez Fernández, profesor de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona; Carlos Trigueros Mori, investigador cultural; Juan Naranjo, historiador de la fotografía y comisario de exposiciones; Pau Waelder, comisario y crítico de arte; José Luis Pardo, filósofo y profesor de la Universidad Complutense de Madrid; Tomás Zarza, profesor de la Universidad Rey Juan Carlos; Laura Bravo López, profesora de la Universidad de Puerto Rico; Estrella de Diego, profesora de la Universidad Complutense de Madrid; Javier Codesal, artista y Anna María Guasch, profesora de la Universitat de Barcelona. Las conferencias del seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística* analizaron diferentes aproximaciones, miradas y prácticas en torno al “álbum de familia” como elemento de creación en el arte contemporáneo, estudiando entre otros temas la autobiografía en la creación artística; la relación entre la fotografía y la memoria; la utilización de las imágenes familiares privadas en ámbitos públicos o el uso de las películas domésticas en el contexto del arte contemporáneo; la creciente nostalgia por la fisicidad y objetualidad del álbum familiar; la evolución del formato del “álbum de familia”; la revisión de la privacidad y lo público de las relaciones domésticas por parte del arte contemporáneo; los nuevos usos de los álbumes familiares en las redes sociales y la transformación del concepto de intimidad. Este seminario era planteado como una continuación de los dos anteriores, profundizando en algunos aspectos y temas que se abordaron en su día, abriendo ahora nuevas vías de aproximación al objeto de estudio desde las prácticas fotográficas, documentales y

⁴²¹ Programa completo del seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística* en <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2014> (Consultado el 9/9/19)

Información, matrículas y becas

Objetivos del curso:

El presente seminario analizará diferentes aproximaciones, miradas y prácticas en torno al "álbum de familia" como elemento de creación en el arte contemporáneo. Entre otros temas se estudiarán la autobiografía en la creación artística; la relación entre la fotografía y la memoria; la utilización de las imágenes familiares privadas en ámbitos públicos o el uso de las películas domésticas en el contexto del arte contemporáneo; la creciente nostalgia por la fisicidad y objetualidad del álbum familiar; la evolución del formato del álbum de familia; la revisión de la privacidad y lo público de las relaciones domésticas por parte del arte contemporáneo; los nuevos usos de los álbumes familiares en las redes sociales y la transformación del concepto de intimidad.

La importancia del álbum de familia en el mundo contemporáneo se estudiará desde disciplinas como la historia y teoría del arte, los estudios culturales, los estudios de cine, la historia de la fotografía, la sociología, la filosofía o la antropología. Este ciclo de conferencias continúa con el análisis iniciado en los seminarios de años anteriores, profundizando en algunos aspectos y temas que se abordaron en su día, abriendo ahora nuevas vías de aproximación al objeto de estudio desde las prácticas fotográficas, documentales y cinematográficas que buscan su materia prima en el álbum familiar.

Perfil de los asistentes:

El encuentro se dirige principalmente a licenciados y estudiantes de grado y posgrado de estudios afines a su naturaleza como Bellas Artes, Historia del Arte, Sociología, Historia, Humanidades, Antropología, Comunicación Audiovisual, Escuelas de Artes, Ciclos Superiores y profesionales relacionados con el medio. Aficionados y público en general.

Certificados:

Se reconocerán créditos a los alumnos universitarios que superen el 85% de asistencia y un trabajo final.

Lugar de celebración del encuentro:

Diputación Provincial de Huesca
Porches de Galicia, 4. 22002 Huesca
Tel.: 974 29 41 00
<http://www.dphuesca.es/>

Más información:

Secretaría Sede Pirineos- UIMP
Escuela Politécnica Superior- Campus Huesca
Ctra de Cuarte s/n. 22071 Huesca
Tel.: 974 292 652
pirineos@uimp.es
<http://www.uimp.es>

Solicitud de matrícula:

Plazo hasta el 30 de octubre de 2014
Precio: 80 € (60€ de tasas académicas y 20 € de tasas administrativas)
Descuento del 20% para estudiantes universitarios matriculados en el año 2013/2014

Solicitud de beca:

Plazo hasta el 6 de octubre de 2014

Este curso forma parte del programa VISIONA

Diputación Provincial de Huesca
artesplasticas@dphuesca.es
www.visionahuesca.es

Plazas limitadas hasta completar aforo

www.uimp.es

Código:

Transporte:



Patrocinan:



UIMP Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

PIRINEOS 2014

Álbum de familia: la representación de la intimidad desde la creación artística

6 al 8 de noviembre

ViSIONA

Diputación Provincial de Huesca

Directores:

José Gómez Isla
Universidad de Salamanca

Pedro Vicente
Director de VISIONA



Pedro Vicente, 2011

Programa

Jueves, 6 de noviembre

09:00 Recepción y entrega de documentación

09:30 Inauguración

10:00 Álbum familiar: la representación de la
intimidad desde la creación artística
D. José Gómez Isla
Universidad de Salamanca
D. Pedro Vicente
Director de VISIONA

11:00 Evolución histórica y temática del cine
doméstico español
D. José Carlos Suárez Fernández
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

12:30 Descanso

13:00 Del cine al vídeo doméstico, un cambio de
paradigma
D. Carlos Trigueros Mori
Investigador cultural

14:30 Pausa comida

16:30 El álbum fotográfico, de contenedor de
memoria a espacio discursivo
D. Juan Naranjo
Historiador de la Fotografía y comisario de
exposiciones

18:00 Descanso

18:30 Mesa Redonda
Intervienen: D. José Carlos Suárez,
D. Carlos Trigueros Mori, D. Juan Naranjo,
y D. José Gómez Isla
Modera: D. Pedro Vicente

Viernes, 7 de noviembre

09:30 Lo familiar siniestro: intervenciones
artísticas en la intimidad cotidiana
D. Pau Waelder
Comisario y crítico de arte

11:00 Descanso

11:30 Público, privado, íntimo. Exhibición del yo
y pobreza de la experiencia
D. José Luis Pardo
Universidad Complutense de Madrid

13:00 Relatos familiares y recreaciones en las
redes sociales
D. Tomás Zarza
CES Felipe II. Universidad Rey Juan Carlos

14:30 Pausa comida

16:30 Usos del álbum de familia en el arte
contemporáneo: autobiografía, ficción y
domesticidad
Dña. Laura Bravo López
Universidad de Puerto Rico-Recinto de Río
Piedras

18:00 Intimidades desveladas. La fotografía como
performance
Dña. Estrella de Diego
Universidad Complutense de Madrid

19:30 Mesa Redonda
Intervienen: D. Pau Waelder, D. José Luis
Pardo, D. Tomás Zarza, D. Pedro Vicente y
Dña. Estrella de Diego
Modera: D. José Gómez Isla

Sábado, 8 de noviembre

10:00 Ley del retrato. ¿Hay vídeo familiar?
D. Javier Codesal
Artista

11:30 Descanso

12:00 El archivo personal como 'locus' entre lo
vernacular y lo cosmopolita
Dña. Anna María Guasch
Universitat de Barcelona

13:30 Mesa redonda.
Intervienen: D. Javier Codesal, Dña. Anna
María Guasch, Dña. Laura Bravo y D. Pedro
Vicente
Modera: D. José Gómez Isla

Ilustración 134: Programa del seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*, Huesca 2014

cinematográficas que buscan su materia prima en el álbum familiar, subrayando la importancia del álbum de familia en el mundo contemporáneo se estudiará desde disciplinas como la historia y teoría del arte, los estudios culturales, los estudios de cine, la historia de la fotografía, la sociología, la filosofía o la antropología.

Laura Bravo comenzó su conferencia, titulada *Usos del álbum de familia en el arte contemporáneo: autobiografía, ficción y domesticidad*⁴²², citando la obra de John Tagg *El peso de la representación*, en donde Tagg analiza la democratización de la imagen y la responsabilidad que de ella tienen la fotografía y la industria a finales del siglo XIX. En concreto Bravo cita a Tagg cuando este habla de los nefastos presagios que Charles Baudelaire predecía sobre el Salón de la Fotografía de 1859, en el que denunciaba como “una sociedad nauseabunda se ha lanzado, como Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal”⁴²³. Baudelaire condenaba a la fotografía, por haberse convertido en un objeto de consumo masivo muy extendido entre las clases medias y altas de la sociedad francesa, que podían permitirse que un fotógrafo documentara sus largos momentos de ocio en sus ostentosos hogares, al mayor de los fracasos en gran medida debido a la falta de talento de los artistas frustrados que eran los fotógrafos. Aquellas envenenadas profecías lejos quedaron de hacerse realidad, como el mismo Tagg apunta en su análisis, la historia iba a acabar convirtiendo a la cámara en el centro de unos actos cotidianos y de unos rituales sociales indispensables en cada hogar contemporáneo⁴²⁴. Para Bravo, como para otros muchos historiadores y teóricos como se ha visto previamente en esta tesis, el hecho que acabaría convirtiendo el deseo de retratarse en algo masivo y popular fue la aparición de las numerosas cámaras Kodak. Una consecuencia ya estudiada de la estrategia de Kodak de disociar la toma del revelado fue la transformación de la estructura y estética del retrato familiar gracias a millones de fotógrafos no profesionales que evidenciarían la improvisación de sus tomas y la merma en la calidad de las composiciones, según Bravo. Como la misma Gisèle Freund apunta en su libro *La fotografía como documento social*⁴²⁵, este proceso fue revolucionario puesto que fueron los aficionados, y no los profesionales, los que se encargaron de conducir a la fotografía hacia un sendero visual, técnico y práctico sin precedentes en toda la historia. Para Bravo, citando el trabajo Patricia Holland ‘*Sweet it is to*

⁴²² Parte de las citas y referencias a la conferencia de Laura Bravo están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la información intercambiada con la autora de la conferencia. Un versión actualizada de esta conferencia se publicó posteriormente con el mismo título en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018)

⁴²³ John Tagg, *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), pág. 51

⁴²⁴ *Ibíd.*

⁴²⁵ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993)

*scan...'. Personal photographs and popular Photography*⁴²⁶, el deseo de millones de familias por autorretratarse generó un inabarcable torrente de fotografías, gracias también a la comercialización de las cámaras para aficionados, la cual trajo como consecuencia un importante cambio de escenario en los espacios que entonces comenzarían a documentarse insaciablemente: el del hogar y el de las actividades de ocio. La fotografía, anteriormente entendida como una práctica profesional dentro del estudio del fotógrafo sufrió un proceso de domesticación por parte de aficionados. Estos dos elementos tendrían una determinante repercusión en el desarrollo del género de la fotografía de familia y su relación se vería reforzada a lo largo del tiempo. Así, décadas después del lanzamiento de la cámara Kodak, la imagen y la experiencia del hogar como un espacio interior de sereno descanso e impregnado de virtud y afecto, en el que también se desarrollaba la educación de los hijos, experimentó un gran impulso, según Bravo. La producción del retrato de familia, la generación de la memoria familiar en forma de fotografía, se traslada del estudio del fotógrafo profesional con falsos decorados domésticos al domicilio familiar, al contexto doméstico con situaciones y escenarios reales, idealizando el modelo de familia patriarcal con hijos y que respondía a las idealizaciones creadas para la clase media, producto de una fusión entre la ideología burguesa y las nuevas aspiraciones obreras como apuntaba Bravo.



Ilustración 135: Asistentes al seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*

Posteriormente Bravo analizó la obra de diferentes artistas que exploraban precisamente esta idea de “representación familiar”, y como lo “doméstico” se había representado en esas obras. Especialmente se centró en el proyecto *Fotos de familia*, de la artista puertorriqueña Lorna Otero en el que se partía de la representación que cada familia construye de sí misma, así como el escenario en el que esta decide enmarcarla, motivaron Lorna Otero a generar una convocatoria pública en la que los potenciales espectadores pudieran actuar también como colaboradores. Sin restricciones temporales ni geográficas en

⁴²⁶ Patricia Holland, “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” in *Photography a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (Oxon: Routledge, 2015)

cuanto a la procedencia de las fotografías, uno de los objetivos de Otero se concentraba en reconocer si, más de ciento veinte años después de la invención de la cámara Kodak, este género se había transformado sustancialmente o si su estructura permanecía vigente en la actualidad. Entre los diferentes hallazgos que permitió la convocatoria, se pudo comprobar que la fotografía familiar no ha experimentado cambios fundamentales en todo este tiempo. Las amplias sonrisas, las escenas pretendidamente espontáneas y la apariencia condensada de felicidad continúan imperando en las fotografías de millones de familias, haciendo gala a uno de los célebres eslóganes de aquella legendaria marca: *Save your happy memories with a Kodak*⁴²⁷. Para Bravo, gran parte de la responsabilidad de la idealización de la familia, y de su representación feliz, especialmente en el entorno del hogar, recae sobre la publicidad, que desde los años cincuenta y sesenta del siglo veinte han utilizado la figura de la familia con hijos y feliz como modelo en sus campañas, especialmente aquellas que se han desarrollado en el ámbito doméstico. Como apunta Bruce Brown en *Images of Family Life in Magazine Advertising: 1920-1978*⁴²⁸, los juegos y la diversión entre padres e hijos en la publicidad no hacían otra cosa más que generar símbolos visuales de unión entre ellos. Para Bravo, esas escenas supusieron un modelo a seguir e imitar por las familias, usándola fotografía como dispositivo legitimador y certificador de tal felicidad. Pero será desde la creación artística desde donde se cuestione ese estereotipo de la felicidad ilimitada de la familia, especialmente a partir de los años ochenta cuando aparece una generación de artistas que cuestiona de forma rotunda esa dicha eterna de la familia. Para Bravo, y para el autor de esta tesis como anteriormente en esta tesis se ha manifestado, uno de los proyectos más interesantes que analizan esta subversión artística frente al estereotipo creado de la familia feliz fue la exposición *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, comisariada por Peter Galassi, director entonces del departamento de fotografía del MoMA de Nueva York en 1991. Para Bravo, artistas como Philip-Lorca diCorcia o Larry Sultan “desenmascaraban la falacia de la felicidad que tradicionalmente había empapado la fotografía familiar, construyendo entonces discursos encontrados a través de escenas llenas de ambigüedad o incluso de una amarga parodia de los clichés generados por la publicidad o por la tradición de aquel género”⁴²⁹. Para Bravo no solo se sustituían los tradicionales momentos de felicidad familiar por escenas de tristeza o enfermedad, sino que también se documentaban momentos de banalidad, dando un vuelco a la representación de la vida doméstica familiar. Ya no solo se fotografiaba los momentos extraordinarios, ahora se fotografiaba también lo banal, lo ordinario,

⁴²⁷ Parte de este texto se ha extraído del artículo “Retrato de familia en cuatro movimientos” de Laura Bravo, publicado en el catálogo *Fotos de familia. Lorna Otero*, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico, 2013, pág. 10-11

⁴²⁸ Bruce Brown, *Images of Family Life in Magazine Advertising: 1920-1978* (New York: Praeger Publishers, 1981)

⁴²⁹ Laura Bravo, “Retrato de familia en cuatro movimientos” en el catálogo *Fotos de familia. Lorna Otero*, (San Juan de Puerto Rico: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2013), pág. 13

convirtiéndose, paradójicamente en extraordinario por el mero hecho de ser fotografiado. Para Bravo, un artista que es especialmente destacable en este sentido es Richard Billingham, que con su trabajo *Ray's a Laugh* supone quizás uno de los trabajos más provocadores frente a la imagen idealizada de la familia y especialmente del entorno doméstico. *Ray's a Laugh*, que muestra a los padres y hermano de Billingham con todos sus problemas y miserias en su caótico y casi repugnante hogar. Según Bravo lo realmente significativo de este trabajo es, además de esa nueva y “real” representación de la familia, la presentación pública de esas imágenes, lejos del “álbum familiar y abiertas a la mirada examinadora y desconcertada del público, aportaba a la historia del género un cambio de rumbo trascendental”⁴³⁰. Las imágenes de artistas como Sultan, DiCorcia o Billingham, entre otros muchos, para Bravo demostraban que “la realidad de cada hogar escondía, más allá de la descontextualización de la instantánea de posada prosperidad que inundó la historia del género, un motivo particular para su propia infelicidad, y que éste había permanecido oculto de la mirada pública o incluso de su círculo íntimo, hasta entonces”⁴³¹.



Ilustración 136: Conferencia de Laura Bravo en el seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*

Tomás Zarza, en su conferencia *Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales*⁴³² trazaba un atlas de las prácticas contemporáneas de la autobiografía, y como estas prácticas

⁴³⁰ *Ibíd.*

⁴³¹ *Ibíd.*

⁴³² Parte de las citas y referencias a la conferencia de Tomás Zarza están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia

inevitablemente suponen una renuncia a la intimidad, o al menos, un cambio en la forma de entenderla. La tecnología digital ha cambiado radicalmente las formas de producción cultural, especialmente aquellas relacionadas con la imagen fotográfica, que ha ido cambiando a lo largo de la historia según ha ido evolucionando y desarrollándose la tecnología asociada a la misma. Y no solo en cuestiones formales, también en cuanto a estructura visual, contenidos, usos y difusión. Para Zarza, los primeros retratos de estudio en los que el fotógrafo era quien dictaba como posar ante la cámara, con una aproximación a la imagen restrictiva, difieren mucho de las autofotos realizadas por los propios usuarios con sus teléfonos en donde la mirada amateur cobra todo el protagonismo. Es precisamente esta evolución la que, según Zarza, ha reconvertido los álbumes de generacionales a líneas de tiempo individual, como por otro lado apunta Joan Fontcuberta⁴³³ y se ha citado anteriormente en esta tesis. Las redes sociales han cambiado la manera de usar y relacionarnos con las imágenes familiares, transformando el recuerdo en un vínculo virtual donde imagen y memoria no ocupan un mismo lugar en la línea de tiempo, para Zarza “si nuestra percepción visual no es utilizada para copiar la realidad, sino tan solo para simbolizarla, lo real se transforma pues en ficción y esto nos conduce a nuevas relaciones con el tiempo de lo real. De esta manera, las autofotos nos ayudarán a explicar por qué los álbumes han dejado de ser transgeneracionales para convertirse ahora en líneas de tiempo individuales”⁴³⁴. La masiva producción de imágenes ha transformado el significado de la fotografía de familia, y la ha vaciado de su sentido emotivo previo, tal y como había sido hasta entonces. Una vez se ha perdido el miedo a las cuestiones técnicas, creativas y de significado de la imagen surgen en las redes nuevas formas de apropiación que reutilizan la imagen de forma diferente a la que fue creada, estas formas de apropiación ofrecen una imagen del álbum en el que la relación descriptiva y temporal de los acontecimientos se desinfla y vacía, alejándose de su carácter notarial y ofreciendo un nuevo significado a la imagen. Para Zarza la sociedad digital ya no basa su construcción cultural en el documento y la memoria, no al menos de la manera formal en la que se construyó la sociedad del siglo XIX y XX, la relación actual con las imágenes de archivo es más bien superficial y todo sucede en la pantalla.

intercambiada con el autor de la conferencia. Una versión actualizada de esta conferencia se publicó posteriormente con el título “Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales. Selfies, apropiaciones, gifts y neoliberalismo” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018)

⁴³³ Joan Fontcuberta, “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 152

⁴³⁴ Tomás Zarza, “Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales. Selfies, apropiaciones, gifts y neoliberalismo” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 113

Este cambio del papel a la pantalla, de lo analógico a lo digital ha transformado también la manera de representarnos, según Zarza estas taxonomías visuales “privilegian la intimidad como espectáculo, eclipsando los modos de introversión tradicionalmente ocultos y ofreciendo, además, información adicional sobre aficiones, estados de ánimo, apetencias musicales, lecturas y sindicación por gustos similares en tiempo real”⁴³⁵. Sin duda esto supone un cambio significativo en nuestra manera de representarnos, camino de una banalización de nuestras propias vidas. Esta prácticas contemporáneas de la autofoto y similares no desvelan otra cosa sino la necesidad del individuo contemporáneo de ratificar continua y constantemente su propia existencia mediante la generación de sus propias imágenes representacionales, “una práctica visual de auto-vigilia que desdeña la memoria de lo común y celebra la difusión y el retorno continuo al ego como reafirmación del individuo”⁴³⁶. Zarza analiza desde tres puntos de vista este cambio en la manera de representarnos, desde lo histórico, lo formal y lo social. Partiendo de las primeras prácticas en torno a la auto representación en redes sociales en donde se crearon “las primeras comunidades cibernéticas alojadas bajo una piel virtual que los protegía de la exposición excesiva al ojo público”⁴³⁷, Zarza se realizaba un análisis de la estética del *selfie*, marcada esta estrechamente por el desarrollo de la propia tecnología como ha ocurrido a lo largo de la historia. La aparición de los primeros teléfonos con cámara de fotografías, allá por el año 2000, y la incorporación en estos de un pequeño espejo junto a la cámara, o la aparición de los primeros teléfonos con cámara en la parte delantera, fue determinante para el cambio, no solo en la forma de hacer las imágenes, sino en el propio aspecto formal de ellas y su significado. Desde el punto de vista social,

“el hecho singular de que dichas autofotos sean creadas para ser publicadas en redes sociales, las convierte en elementos de una arquitectura social conectada que pierde su función sostenedora de la memoria y nos adentra en un mundo de nodos globales donde, inevitablemente, los términos memoria individual y álbum familiar se transforman sensiblemente en algo diferente a lo que habían significado hasta ahora, puesto que privilegian conexión y experiencia compartida frente a memoria”⁴³⁸.

Estas conexiones nos remiten a la evolución del concepto de *relaciones personales* hacia el de *conexiones* que realiza Zygmunt Bauman, en donde ya no nos relacionamos con personas, sino que nos vinculamos y conectamos con otros individuos, siempre con un fin particular y

⁴³⁵ *Ibíd.*, pág. 112

⁴³⁶ *Ibíd.*

⁴³⁷ *Ibíd.*

⁴³⁸ *Ibíd.*, pág. 115

concreto⁴³⁹. La memoria frente a la inmediatez, y efimeridad de las conexiones hace que la relación que mantenemos con nuestras propias imágenes ya no ocupen la misma línea del tiempo, hemos acabado con la fotografía/objeto para generar estas narraciones lineales, a veces no tan si quiera secuenciales, que al mismo tiempo se ve desbordada por la masiva y banal producción de imágenes. Como apuntaba Zarza, estamos aprendiendo a conectarnos en torno a hipervínculos, aunque los más jóvenes son a menudo criticados por vivir sobre esta aparente relación horizontal con el conocimiento, abusando de la cultura del corta y pega y el fútil “me gusta”. Para Zarza, “esta irrefrenable necesidad de contarnos ha transformado la idea de lo privado en un espectáculo en abierto”⁴⁴⁰, en donde se cuentan historias que “se alejan de la épica del relato autobiográfico y se centran en un discurso de vanidades con variaciones de peinado, pérdidas de peso y aumento de masa muscular, como base de una historia insustancial y que Paula Sibilía, actualizando el viejo concepto lacaniano, redefinió como “extimidad”⁴⁴¹. Esta “extimidad”, desde lo banal, es lo característico de muchos de los álbumes familiares contemporáneos, producidos la mayoría de las veces con teléfonos móviles o cámaras digitales compactas, en donde se rinde culto a lo ordinario. Esta ritualización transforma lo ordinario en extraordinario, llenando nuestros álbumes de momentos poco memorables, pero que gracias al poder de la imagen se convierten en la representación banal de nuestras banales vidas. Como apuntaba Zarza, la imagen, sea original o copia “protagoniza un papel sustancial en el proceso constructor de la realidad”⁴⁴², si fotografiamos lo banal la representación de nuestra vida, y por lo tanto nuestra vida, acabará siendo banal.

Comenzaba Pau Waelder su conferencia *Lo familiar siniestro: intervenciones artísticas en la extimidad cotidiana*⁴⁴³ definiendo el concepto de “desconocido familiar” acorde al sociólogo Stanley Milgram como las personas que uno se encuentra normalmente en su vida diaria (por la calle, transporte público, en las tiendas, restaurantes...) y que aunque resultan familiares

⁴³⁹ Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos* (Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 2005)

⁴⁴⁰ Tomás Zarza, “Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales. Selfies, apropiaciones, gifts y neoliberalismo” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 116

⁴⁴¹ *Ibid.*, pág. 117

⁴⁴² *Ibid.*, pág. 117

⁴⁴³ Parte de las citas y referencias a la conferencia de Pau Waelder están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con el autor de la conferencia. Una versión actualizada de esta conferencia se publicó posteriormente con el título “Lo familiar siniestro: tecnologías de vigilancia para una intimidad compartida” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018)

son desconocidas ya que no se ha entablado relación alguna con ellas. Para Milgram⁴⁴⁴ esta falta de relación se trata de una manera diferente de relación ya que establecer un vínculo social con todas las personas que nos cruzamos en nuestro día a día sería agotador. Waelder realizó una analogía de este concepto de “desconocido familiar” con las relaciones y conexiones que tenemos en las redes sociales.



Ilustración 137: Asistentes al seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*

Los cientos o miles de amigos y seguidores no son otra cosa más que “desconocidos familiares” que constituyen un refuerzo de nuestra identidad y autoestima ya que un simple “like” no puede considerarse una verdadera interacción en si misma comparable a una interacción en el mundo real por el poco esfuerzo que se requiere para realizarla. Para Waelder “por efecto de la cuantificación de estas interacciones y el uso que hace de ellas la propia plataforma, ya no importan tanto las personas que expresan su aprobación de un contenido como el número de usuarios que reaccionan a dicho contenido”⁴⁴⁵. No se trata tanto de quién o quienes, sino de cuantos, y cuantos más mejor ya que un número mayor de seguidores supone un mayor reconocimiento público. Como apuntaba Waelder, de esta manera las redes sociales no potencian tanto la interacción como la acumulación de “desconocidos familiares”. Ver de forma continuada esa acumulación de “desconocidos familiares” nos proporciona seguridad, “nos da una cierta sensación de normalidad, en cuanto solemos evaluar nuestro entorno identificando ciertos elementos familiares. Acudir a estos lugares y no reconocer a nadie suscitaría extrañeza y nos llevaría a cuestionar la normalidad de la situación”⁴⁴⁶. Necesitamos rodearnos de esos extraños para dar

⁴⁴⁴ Stanley Milgram, “The Familiar Stranger: An Aspect of Urban Anonymity” en *Mobile Media Practices, Presence and Politics: The Challenge of Being Seamlessly Mobile*, eds. Kathleen Cumiskey y Larissa Hjorth (Nueva York: Routledge Studies in New Media and Cyberculture, 2013)

⁴⁴⁵ Paul Waelder, “Lo familiar siniestro: tecnologías de vigilancia para una intimidad compartida” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 99

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 100

sentido a nuestra cotidianeidad, al fin y al cabo, forman una parte muy importante de ella, “lo familiar se define así, paradójicamente, por la presencia de estos relativos desconocidos y se traduce en un continuo proceso de inspección de nuestro entorno”⁴⁴⁷. Hasta tal punto que estos “desconocidos familiares” se convierten en agentes de vigilancia y control, análogo a la vigilancia que ejercen los padres sobre sus hijos o el estado sobre sus ciudadanos, y que es aceptada por los vigilados como parte de su propia seguridad. Esta vigilancia supone una irrupción, y por lo tanto pérdida, de intimidad del vigilado, para Waelder “la separación entre lo público y lo privado se diluye, a la vez que la pérdida de privacidad es aceptada (o incluso deseada) por las personas a cambio de sentirse más seguras, ya sea en relación con una amenaza externa (como el terrorismo, que sirve a los Gobiernos para justificar todas las medidas de control y vigilancia), o en relación con su propia autoestima”⁴⁴⁸. Es el hogar, para Waelder, el principal campo de batalla de esta pérdida de la intimidad y la irrupción de lo externo en el ámbito de lo personal, basado fundamentalmente por el acceso a la tecnología como teléfonos y dispositivos móviles que comparten datos como localización geográfica, historial de navegación, datos biométricos. “Así, tanto el cuerpo como la mente de la persona, sus hábitos e intereses, en suma, aquella información que normalmente es accesible a sus seres queridos, pasa a ser compartida con numerosas empresas, desligada del propio individuo, cuantificada y convertida en parte de una estadística destinada a prever necesidades y tendencias de consumo”⁴⁴⁹. En los últimos años además han aparecido los altavoces inteligentes, dispositivos que incorporan a nuestro hogar un “desconocido familiar”, dotados de un programa de inteligencia artificial conectado a ciertos servidores con quien podemos interactuar hasta cierta medida. Para Waelder estos dispositivos presentan una clara similitud con las pantallas presentes en los hogares de *1984* de George Orwell, pero con una gran diferencia. En *1984* era el estado quien instalaba en cada casa de forma autoritaria esas pantallas, ahora somos nosotros mismos quienes instalamos esos dispositivos en nuestros hogares de forma voluntaria, supuestamente para mejorar nuestra vida diaria, pero pagando un alto precio en cuanto a nuestra intimidad. Para Waelder, “con la introducción de la radio y, posteriormente, la televisión en los hogares se normaliza la fusión entre lo público y lo privado al ser recibidos en el ámbito doméstico los mensajes generados por Gobiernos, empresas y medios de comunicación para el conjunto de la población”⁴⁵⁰

Acorde a Waelder, el psiquiatra Serge Tisseron, viendo la versión francesa del programa de televisión *Gran Hermano* se plantea como definir la identidad y retoma el concepto de “extimidad” como la acción de enseñar una parte de su vida íntima. Como apunta Waelder,

⁴⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 101

⁴⁴⁹ *Ibíd.*

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 102

“este término había sido empleado antes por Jacques Lacan con connotaciones más profundas es recuperado por Tisseron en el contexto de una sociedad marcada por los medios de comunicación y dedicada al culto a la personalidad. El desarrollo de mejores y más asequibles dispositivos digitales y la creación de plataformas de difusión de contenidos generados por los usuarios (entre las cuales se encuentran las redes sociales) refuerzan la búsqueda de protagonismo de los cada vez más numerosos usuarios de Internet. La opción por defecto es compartir lo que se hace, se piensa o se produce con un público amplio, difuso y parcialmente invisible”⁴⁵¹.

En las prácticas contemporáneas de auto representación es el ego lo que prima, y no solo en cuestión de lo que se representa, sino también en cuestiones de difusión y de reconocimiento del ego por parte de las redes sociales. Para tener cada vez más reconocimiento y protagonismo se ha instaurado la necesidad de exponerse, de enseñar partes de la vida íntima de cada uno con el fin de conseguir más y más “desconocidos familiares” a base de fabricar una imagen ideal de uno mismo. Para Waelder las fotografías subidas a las redes sociales, y especialmente a Instagram, “no son el simple registro de un momento sino la estetización de lo vivido: por medio de un encuadre cuidadosamente escogido, y una serie de filtros y manipulaciones, las instantáneas narran una historia que va más allá de la experiencia real y se convierte en una ficción ligada al ego ideal del usuario”⁴⁵². Instagram, entre otras redes sociales, se ha convertido en el álbum de familia para millones de personas, reforzando la idea previamente analizada en esta tesis de que el álbum de familia solo se construye y muestra con fotografías de momentos felices. En Instagram la felicidad de estos momentos felices es sobredimensionada por los filtros, poses y puestas en escena tan cuidadosamente preparadas.

Durante el seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística* se realizaron una serie de presentaciones de trabajos e investigaciones de algunos de los alumnos asistentes al mismo. Durante las dos ediciones anteriores se recogieron numerosas peticiones de poder realizar comunicaciones o presentaciones de los trabajos e investigaciones de los propios asistentes al curso. En 2014 se decidió dar cabida en el programa del seminario a estos trabajos, y se hizo una convocatoria solamente entre los alumnos que ya se habían matriculado en el seminario. Al ser la primera vez que convocábamos algo así no quisimos hacer una convocatoria pública abierta, y hacerlo de una

⁴⁵¹ *Ibíd.*

⁴⁵² *Ibíd.*, pág. 108

forma más controlada. Durante el seminario de 2014 se realizaron un total de 12 presentaciones entre las que se incluían trabajos artísticos en curso, proyectos de investigación, proyectos de mediación cultural o proyectos terapéuticos, todos ellos en torno al álbum de familia. Cabe destacar en este punto que los alumnos que tuvimos durante estos 5 años de seminarios, del 2012 al 2016, fueron profesionales de diferentes ámbitos, y no tanto estudiantes de estudios reglados en busca de créditos. Los alumnos que asistieron a los seminarios venían del campo de las Bellas Artes, Historia del Arte, Sociología, Historia, Humanidades, Antropología, Comunicación Audiovisual, Escuelas de Arte, Medicina, Psicología, Filosofía, Terapia Ocupacional y Gestión Cultural y en torno al 85% de los mismos eran profesionales en ejercicio, y que venían a los seminarios como parte de su formación continua. Además, se dio un altísimo caso de alumnos que repetían, cada año aproximadamente un 45% de los alumnos repetían, y un 20% eran alumnos que aunque no habían estado el año anterior si habían estado en otras ediciones anteriores. Además, en torno al 90% de los alumnos eran de fuera de Aragón, y en torno a un 15% de fuera de España. De esta forma, sobre un 65% de los alumnos eran alumnos que ya habían estado en alguno de los seminarios anteriores. Es importante citar este dato ya que define muy bien el tipo de alumnos que tuvimos durante estos 5 años: alumnos muy interesados en la materia, profesionales que viajaban desde diferentes puntos de toda la geografía española, que estaban trabajando en un área directamente relacionada con los contenidos de los seminarios y que lo que buscaban era formación e información, y no tanto reconocimiento de méritos o créditos. De los casi 400 alumnos que tuvimos en estos cinco años ninguno de ellos pidió acogerse al reconocimiento de créditos que cada año ofrecía la Universidad de Zaragoza a estudiantes universitarios, dato clave para entender la tipología de los alumnos de estos seminarios de VISIONA / UIMP. La realización de estas presentaciones por parte de alumnos en 2014, y que posteriormente se convertirían en comunicaciones abiertas en las ediciones de 2015 y 2016, sintonizaba perfectamente con los objetivos de VISIONA de promocionar y difundir la creación y pensamientos contemporáneos en torno a la imagen, y en particular al álbum de familia. Para nosotros era un objetivo fundamental dar toda la visibilidad posible, y acorde a nuestras posibilidades, a trabajos artísticos e investigaciones sobre el álbum de familia.

4.2 Exposición *Asuntos domésticos*

La exposición de VISIONA del año 2014 llevaba por título *Asuntos domésticos*⁴⁵³ y estuvo comisariada por Alexandra Laudo y Pedro Vicente y partía de la idea de que la casa, el hogar y la familia son temas recurrentes en la cultura visual de los siglos XX y XXI, siendo muchos los artistas que las han convertido en objeto de reflexión y representación artística. Probablemente ello no es sino reflejo de la importancia que el tema de la casa familiar y el hogar, y por lo tanto, su presencia, ausencia, posesión o pérdida, tiene en nuestra cultura, y de su función como principio de organización básica de los individuos y familias en nuestra sociedad. Esta exposición pretendía seguir explorando el álbum de familia, pero en esta ocasión partiendo desde ideas como la casa, el hogar o la domesticidad, y cómo estos conceptos se convierten en lugares para la (re)construcción de la intimidad y (re)presentación de la fotografía de familia. La casa es el espacio material en el que se recoge y protege la familia, es el espacio desde el que se construye la intimidad y lo autobiográfico, un espacio que ha determinado tradicionalmente el límite entre lo público y lo privado, un origen y principio para la familia. En la casa empieza la familia, o mejor dicho, la historia familiar, es su condición necesaria, el contexto espacial donde la familia habita y existe. Habitando la casa se construye el hogar, una casa se puede comprar pero un hogar hay que construirlo; esta construcción es un proceso constante e interminable al mismo tiempo. En el hogar se transforma y transgrede la intimidad, es el lugar en el que la familia evoluciona, se define, se afirma, escribe y fotografía su historia. En este proceso, en el hogar, la casa se llena de significados sociales y emocionales producidos por el propio proceso de habitar. Y en este desarrollo de la construcción del hogar aparece inevitablemente lo doméstico, es decir, su consecuencia. Lo doméstico es un estado, una facultad, una condición que otorga habitar, vivir, experimentar, en definitiva, las relaciones con el otro y con uno mismo en el contexto del espacio. Lo doméstico está basado en el hábito, en la conciencia, más allá del espacio físico, pero fijado a la intimidad y existencia de la familia en donde esta se define y determina como vivir su cotidianidad.

⁴⁵³ Con motivo de la exposición *Asuntos domésticos* se editó y publicó un catálogo con el mismo título, y que contenía, además de una reproducción de las obras expuestas en la exposición, textos de Alexandra Laudo, Paula Sibilia, Mariona Visa y del autor de esta tesis, *Asuntos domésticos* (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2014)



Ilustración 138: Vista instalación exposición *Asuntos domésticos*

Lo doméstico es “lo perteneciente o relativo a la casa o al hogar”⁴⁵⁴, dice la definición del

diccionario de la RAE. Cuando nos referimos al concepto de doméstico normalmente nos imaginamos un espacio privado en el interior de una casa, un lugar para la intimidad de cada persona, una parte del hogar construido por el grupo familiar y que queda fuera y preservado del ámbito público. Lo doméstico y lo público han sido pensados y proyectados tradicionalmente como mundos independientes, entornos en los que para entrar en uno hay que salir del otro, siendo en ese sentido excluyentes. En el hogar nos encontrábamos con lo familiar y nos alejábamos de lo público, lo rechazábamos. Lo doméstico no podía existir tradicionalmente en lo público (ni lo era), así como lo público no podía ser parte de lo doméstico. El hogar siempre se ha pensado como un espacio en el que retirarse, protegerse, sentirse seguro y en donde la disputa, el conflicto, el desacuerdo o la violencia no tenían cabida, dándose estos en el espacio público. Sin embargo, numerosos factores como la tecnología, las nuevas migraciones, la movilidad, la nueva estructuración poblacional de las sociedades o el cambiante rol de la familia en la sociedad contemporánea han hecho que esa oposición entre lo doméstico y lo público sea cada vez más invisible, si es que no ha desaparecido ya en muchos casos. Las fronteras entre lo privado y lo público cada vez son más difíciles de establecer, vivimos nuestra privacidad en espacios públicos, las redes sociales hacen pública nuestra intimidad. El propio concepto de intimidad ha evolucionado en los últimos 20 años como no lo había hecho en todo el siglo XX, tanto que quizás el propio término de intimidad se ha quedado ya obsoleto. Los avances tecnológicos y la proliferación de las redes sociales han traído un cambio radical en la manera de entender, vivir, compartir, observar e incluso legislar y proteger nuestra intimidad. Lo doméstico, tradicionalmente íntimo, se ha convertido en un contexto lleno de condicionantes físicos, externos, sociales, tecnológicos, sensitivos y culturales los cuales modifican radicalmente

⁴⁵⁴ <https://dle.rae.es/dom%C3%A9stico>, (Consultado el 31/3/20)

cualquier noción anterior. En la Alemania de la posguerra, entre 1950 y 1975, se desarrollaron una serie de conferencias públicas, las *Darmstädter Gespräch*, con la intención de ayudar a la reconstrucción de Alemania. En el contexto de estos coloquios, el 5 de agosto de 1951 el filósofo alemán Martin Heidegger lee la conferencia *Construir, habitar, pensar*⁴⁵⁵ frente a un público mayoritariamente formado por arquitectos e ingenieros, reunidos para debatir el problema de la escasez de viviendas en Alemania después de la Segunda Guerra Mundial.



Ilustración 139: Vista instalación exposición *Asuntos domésticos*

Para Heidegger “la auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales

primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que tienen que aprender primero a habitar”⁴⁵⁶, para Heidegger “ser humano significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar”⁴⁵⁷. Solo si “somos capaces de habitar, sólo entonces podemos construir”⁴⁵⁸, porque construir no es solamente un medio cuyo fin último sería el habitar, en realidad Heidegger entiende el concepto de habitar como una resultante del construir, la apropiación del lugar significa construirlo, habitarlo; somos en la medida en que habitamos, ser hombre y ser mujer significa estar en la tierra como mortal, significa habitar. Para Heidegger habitar una casa, un lugar, no sólo es ocupar físicamente su espacio o estar en un lugar determinado. “No habitamos porque hemos construido, sino que construimos y hemos construido en la medida que habitamos, es decir, en cuanto que somos los que habitan”⁴⁵⁹. Habitar es un proceso mediante el cual al relacionarnos con el espacio lo llenamos de significados en el propio proceso. Y es precisamente este acto de codificación emocional del espacio el que da forma a nuestra experiencia y nos define como individuos y como parte de un grupo familiar. Según Adolfo Vásquez, para Heidegger, “la casa es una extensión de la

⁴⁵⁵ Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, en *Conferencias y artículos* (Barcelona: Odós, 1994)

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 156

⁴⁵⁷ *Ibíd.*, pág. 141

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, pág. 155

⁴⁵⁹ Martin Heidegger, *Interpretaciones de la poesía de Hölderlin* (Barcelona: Ariel, 1983)

persona, una especie de segunda piel, un abrigo o caparazón, que exhibe y despliega tanto como esconde y protege. Casa, cuerpo y mente se encuentran en una continua interacción; la estructura física, el mobiliario, las convenciones sociales y las imágenes de la casa permiten, moldean, informan y reprimen al mismo tiempo las actividades y las ideas que se desarrollan dentro de sus paredes, un entorno creado y decorado como escenario de la habitabilidad”⁴⁶⁰. La casa y el hogar son elementos que facultan al hombre para evolucionar su propio yo, pertenecer a un lugar determinado, de arraigarlo y darle sentido a su existencia.



Ilustración 140: Montaje exposición *Asuntos domésticos*

En ese sentido, para el filósofo Gastón Bachelard, “todo espacio realmente habitado contiene la

esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado”⁴⁶¹. Existe en esta visión un “paralelismo entre la casa y el cuerpo como depósito de memoria, no sólo los recuerdos, también las cosas que hemos olvidado están almacenadas”⁴⁶². Recordando la casa, el hogar, evocando nuestras domesticidades aprendemos a mirar dentro de nosotros mismos, a conocernos y reconocernos y sobre todo a seguir construyendo. Así pues, para Bachelard, la casa

⁴⁶⁰ Adolfo Vásquez, “La arquitectura de la memoria: Espacio e identidad”, *A Parte Rei* Revista de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid Nº 37, 2005

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page47.html> (Consultado el 31/3/20)

⁴⁶¹ Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Madrid: Ed. FCE., 1993)

⁴⁶² Adolfo Vásquez, “La arquitectura de la memoria: Espacio e identidad”, *A Parte Rei* Revista de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid Nº 37, 2005

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page47.html> (Consultado el 31/3/20)

representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso⁴⁶³. En ella, el hombre y la familia, afianzan su identidad, su memoria, su imagen y se reconocen en el trato que establecen con el mundo. Bachelard alude, a través de la imagen de la casa, al sentido espiritual del hogar como espacio en el que se produce la unión espiritual de los seres humanos con las cosas. Esta mirada se corresponde con la tesis de Heidegger del *habitar poético* “del hombre en el mundo en el que el hombre se mide con los dioses, encontrando así su naturaleza, esencia y dimensión de hombre y la cercanía existencial de las cosas, entendiendo el proceso de habitar en el sentido tanto físico de la morada, como espiritual de la moral”⁴⁶⁴.



Ilustración 141: Montaje
exposición *Asuntos domésticos*

En la introducción de su libro *Las formas de la exterioridad*⁴⁶⁵, con una clara influencia

heideggeriana, el filósofo José Luis Pardo hace hincapié en que la experiencia del espacio es algo propio del ser humano; una condición fundamental de íntima relación entre el individuo y el espacio que supera la simple idea de un lugar ocupado por cada ser humano. Para Pardo, el espacio necesita algo más que una explicación desde lo físico, se trata más bien de un sistema de principios organizadores bajo los cuales se disponen ciertas ideas, actitudes, comportamientos y situaciones producidas por un individuo o un grupo humano determinado. En esta producción constituye un lugar que puede ser reconocido y diferenciado de otros, dando lugar, entre otros, al espacio doméstico. Este espacio doméstico es entendido como un conjunto indisoluble de objetos y la existencia de eventos que constatan su condición espacial

⁴⁶³ Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Madrid: Ed. FCE., 1993)

⁴⁶⁴ Adolfo Vázquez, “La arquitectura de la memoria: Espacio e identidad”, *A Parte Rei* Revista de la Sociedad de Estudios Filosóficos de Madrid Nº 37, 2005

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page47.html> (Consultado el 31/3/20)

⁴⁶⁵ Jose Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad* (Valencia: Pre-textos, 1992)

y se visibiliza básicamente por la huella que en él dejan, y que a su vez marcan al que lo habita irremediabilmente. Además, el espacio doméstico determina las condiciones y características de los objetos y de los sujetos que lo habitan, afectando y determinando sustancialmente a las cualidades y relaciones de y entre sus habitantes. Este espacio se habita de una forma heideggeriana, siendo ese habitar el lugar en donde radica el verdadero acontecimiento que permite la conciencia de la existencia familiar. El espacio doméstico potencia la experiencia existencial, es el origen de la felicidad y la tristeza, de los comienzos y de los finales, del respeto y la violencia más cruel, del amor y del odio; es el espacio sagrado de la familia, un lugar, una condición y su consecuencia, pero también un estado, una configuración, una forma, un procedimiento, una imagen.



Ilustración 142: Vista instalación exposición *Asuntos domésticos*

El espacio doméstico es el resultado del proceso de la construcción de unos códigos estéticos que se

tejen a partir de las condiciones sensibles del habitar en la vida cotidiana y que hacen que cada familia codifique y llene de significados particulares y únicos cada espacio doméstico. Son espacios vividos que sostienen unas relaciones sociales tan intensas que se acaban convirtiendo en el lugar para la construcción de la memoria familiar, tal es la importancia del espacio doméstico tanto en la construcción como en el mantenimiento del álbum familiar. La fotografía de los rituales domésticos ha pasado no solo a formar parte de los propios rituales domésticos sino que es el ritual doméstico por excelencia. Es imposible imaginar el cumpleaños de un niño sin sus padres a su alrededor haciendo cientos de fotografías. ¿Quién no ha tenido que esperar a soplar las velas de su tarta de cumpleaños porque la cámara no estaba todavía preparada? El álbum de familia no solo contiene fotografías de los miembros de la familia, también incluye sus ritos, eventos y celebraciones que forman parte del paisaje doméstico cotidiano. Los motivos que fotografiamos también han evolucionado debido a la tecnología, ahora nuestro álbum se compone sobre todo de momentos banales, ordinarios, insignificantes, sin ninguna relevancia frente a la tradición de la cultura Kodak del siglo XX

de fotografiar los momentos y ocasiones más especiales y memorables de la familia. Las fotografías ya no sirven únicamente para contar y preservar la historia familiar, ahora representan lo más trivial de la vida, pasan a formar parte de lo ordinario de nuestra vida diaria, son, en realidad, la vida cotidiana.

La exposición *Asuntos domésticos* incluyó una selección de artistas internacionales contemporáneos como Christopher P. Baker, Adrian Paci, John Clang, Xavier Ribas, Eva y Franco Mattes, Andrés Jaque, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, Shizuka Yokomizo y Yeondoo Jung y una selección de vídeos domésticos de los fondos de la Fototeca Provincial de Huesca que representan el punto de partida del discurso curatorial de la exposición mostrando lo que tradicionalmente se ha asociado a los conceptos de casa, hogar y doméstico. Desde esta posición, los trabajos de los artistas contemporáneos cuestionaban de una u otra forma todos estos conceptos, así como la relación entre lo público y lo privado que inevitablemente define estos conceptos y los ponen en un contexto contemporáneo actualizando su significado, ofreciendo a su vez distintas miradas sobre la compleja relación entre vida privada, familia y hogar, así como sobre sus ámbitos de intersección con lo público y lo anónimo. En la obra de estos artistas se investigan cuestiones como la nostalgia asociada al concepto de hogar; la homogeneización de los hogares y el efecto de la globalización de cultura material en la construcción del hogar; el urbanismo vertical, el tipo de ciudades y relaciones sociales que genera en nuestras sociedades; el *no lugar* doméstico; la extensión de lo doméstico y la colonización y domesticación del espacio público; la escisión familiar y la relaciones de familia derivadas en relación a los movimientos migratorios y la subsecuente disgregación del hogar; el hogar entendido no como espacio sino como lugar emocional y mental; el límite de lo público y lo privado en la distribución y la percepción de las imágenes personales; la globalización doméstica de nuestros hogares o el límite entre la realidad y la ficción en la reconstrucción de la memoria familiar. Estos lugares, o *no lugares*, marcan también lo que forma y conforma la familia, y como ella, están llenos de contradicciones y conflictos internos. Desde este punto de vista el hogar, como lo público y la familia, no es un lugar, sino un proceso abierto y continuo que se da allí donde estamos. *Asuntos domésticos* miraba a lo doméstico como una condición existencial del hombre frente a la naturaleza, la idea racional del mundo es una domesticación de éste desde su condición salvaje mediante su experimentación y utilización. Experimentando y utilizando el mundo lo domesticamos, lo amansamos, en definitiva, lo sometemos.

La exposición *Asuntos domésticos* comenzaba con una selección de vídeos domésticos provenientes de la Fototeca de la Diputación Provincial Huesca. Esta selección incluía vídeos de los fondos de José Oltra Mera, José Luis Ortas Durán, Miguel Martínez Velilla, Miguel

Ángel Santolaria y Alberto Boned Martínez. Todos estos vídeos, telecinados a archivos digitales, partían de la documentación de escenas y momentos de la vida familiar de las familias de los propios fotógrafos, en donde se representaba una imagen de la familia y de la casa que responde a un modelo tradicional, mostrando escenas familiares en Huesca y su provincia entre las décadas de los años 30 y los años 80 del siglo XX. Estos documentos familiares de bodas, comuniones, viajes, celebraciones, fiestas, vacaciones, tradiciones, actos religiosos o escenas domésticas no solo suponían un acercamiento a la cotidianidad de estas familias en particular y a nuestras historias, memorias, costumbres y tradiciones, sino que además funcionaban como contrapunto al tipo de representaciones de la familia y el hogar que ofrecían los otros artistas de la exposición.



Ilustración 143: Vista instalación selección de vídeos domésticos provenientes de la Fototeca de la Diputación Provincial Huesca

De imágenes familiares también parte el trabajo de las artistas Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré.

Las fotografías familiares de cuatro hermanas palestino-libanesas (familiares de Eid-Sabbagh) que vivieron cada una en una ciudad distinta del mundo forman parte del trabajo *Vidas posibles e imaginarias*, que también está compuesta por postales, entrevistas reales y recreadas y hasta de un tema musical que funciona como un posible himno a las mujeres que protagonizan la historia, y a su vez, como una banda sonora que realza la vinculación emocional que el visitante experimenta al recorrer la instalación. Las artistas parten del registro documental proporcionado por las fotografías de familia, pero lo amplían y ficcionalizan con datos, anécdotas y hechos vitales imaginados y contruidos, construyendo así un relato familiar diverso sobre la migración, el exilio y la distancia, en el que la ficción complementa al documento histórico, no para explicar la historia de estas cuatro mujeres sino, como las mismas artistas defienden, para contar su mito, y para equiparar sus fantasías a sus experiencias. *Vidas posibles e imaginarias* explora las distintas formas de archivo, de recopilar, guardar y escuchar la historia, para hacer que las palabras y las historias emerjan juntas en una sola narración, reflexionando sobre la manera de recrear en el presente estas

palabras e historias de la forma más vívida posible, mediante la combinación de las experiencias internas de estas mujeres con las experiencias vividas de sus reuniones.



Ilustración 144: Vista instalación de *Vidas posibles e imaginarias*, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, 2012

Como apuntan las propias Eid-Sabbagh y Quéré, lejos de ser un retrato de hecho o

histórico de estas cuatro hermanas, *Vidas posibles e imaginarias* es un intento de transmitir las excentricidades y los delirios de estas mujeres, así situar sus imaginaciones un estado igual a la realidad. Mediante la combinación de viejas fotografías familiares y texto no queremos contar su historia, sino escribir su mito. Además, a través de las vivencias de estas cuatro mujeres en ciudades tan relevantes como París, Nueva York, El Cairo y Beirut, el proyecto traza también un recorrido fragmentario por algunos momentos destacados de la historia del S.XX, hilvanando de esta forma la gran narración histórica, pública y compartida, con lo imaginado, con las microhistorias personales y la vida privada.

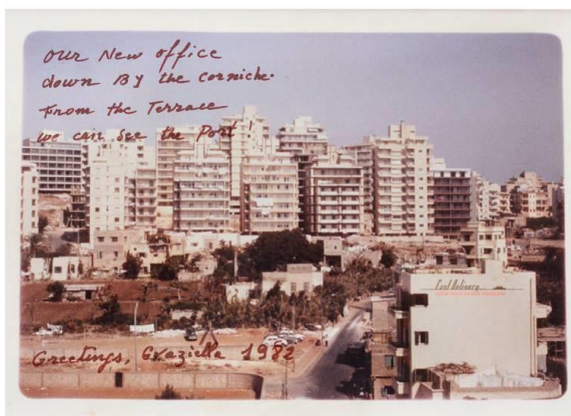




Ilustración 145: *Vidas posibles e imaginarias*, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, 2012

La obra *Back Home* del artista albanés Adrian Paci la componen cuatro fotografías familiares de familias e individuos albanos que abandonaron su país con motivo de la guerra y que desde hace ya tiempo viven en Italia como residentes. Es una práctica relativamente habitual entre muchas familias migrantes que han podido prosperar en otros países, retratarse delante de sus nuevos hogares y mandar esas fotografías a los parientes que han permanecido en su país de origen. Estas fotografías funcionan como un documento visual que acredita los logros de los familiares emigrados, ofreciendo una imagen familiar en la que el éxito vendría representado, no sólo por la evidente prosperidad económica materializada en la nueva casa, sino sobre todo por la prueba fehaciente de que esos familiares han sido capaces de construir un nuevo hogar en un entorno inicialmente ajeno. En las fotografías de Paci podemos apreciar como las familias retratadas en lugar de posar antes sus nuevos hogares lo hacen ante unos fondos pintados por el propio Paci. En estos fondos pintados se representa el hogar que cada familia tenía en Albania antes de migrar precipitadamente a causa de la guerra.



Ilustración 146: Vista instalación de *Back Home*, Adrian Paci, 2001

Con el permiso de las familias, Paci visitó y fotografió esos hogares para posteriormente poder

realizar esos fondos a tamaño natural. En este trabajo Paci no se centra en la cara positiva de la nueva vida del migrante, y en vez de fotografiarlo antes su nuevo hogar y posesiones hace una vuelta al pasado, a un pasado abandonado y trágico. En esta representación, como apunta Michele Robecchi, en *Back Home* Paci “juega sutilmente con la nostalgia y las verdaderas fortunas de los emigrantes en comparación con los que se quedaron atrás”⁴⁶⁶. El trabajo de Paci recuerda a aquellas fotografías realizadas en el estudio del fotógrafo en donde se producían los retratos familiares de gran parte del siglo XX, con falsos decorados domésticos, y que como se ha apuntado antes en esta tesis, idealizaban el modelo de familia patriarcal con hijos y que respondía a las idealizaciones creadas para la clase media, producto de una fusión

⁴⁶⁶ Michele Robecchi, *Adrian Paci* (Milán: Charta/Galleria Civica, 2006), pág. 35

entre la ideología burguesa y las nuevas aspiraciones obreras. Los hogares abandonados de estas familias se representan desde la nostalgia, el recuerdo y la frustración de lo abandonado, desde la imposibilidad de volver.





Ilustración 147: *Back Home*, Adrian Paci, 2001

Aunque de otro carácter, también de hogares abandonados habla la obra del artista John Clang, *Being Together*, compuesta por una serie de retratos de familias de Singapur en las que uno de sus miembros vive en otro país. Clang realizó estos retratos usando programas de video llamadas tipo Skype, fotografiando a las personas que estaban lejos de la casa familiar mientras se realizaba una video llamada a los familiares que estaban en Singapur, proyectando a escala real a esos familiares en la casa del miembro de la familia que estaba lejos. De esta forma, y de manera virtual, Clang conseguía reunir a padres e hijos, que estaban a muchos kilómetros de distancia, proyectando la imagen de unos en la casa de otros, recreando el estilo tradicional del retrato familiar idealizado por la publicidad, exactamente igual que si estuvieran juntos en el mismo espacio. La familia vuelve a estar reunida, de forma momentánea y frágil como corresponde a los encuentros virtuales, en una especie de tercer espacio que generan estas fotografías.



Ilustración 148: Vista instalación de *Being Together*, John Clang, 2010-2012

Clang, originario de Singapur y emigrado a Nueva York, parte de su propia experiencia para

realizar el trabajo, documentando en este trabajo la naturaleza de esta diáspora contemporánea, familias de distintos lugares del mundo, que por diferentes motivos, se enfrentan a la disgregación y separación de sus miembros por diferentes lugares del mundo. En su texto *Contrapuntal Visions*⁴⁶⁷ David Spalding apunta unos de los aspectos claves del trabajo de Clang, la simultaneidad, esencial en el proyecto, en donde el propio acto performativo de construir el retrato es tan importante como el retrato en sí mismo, estos retratos familiares se basan en el posado al mismo tiempo, interactuando entre ellos como si estuvieran juntos en el mismo espacio. Sin embargo no lo están, y Clang no pretende hacer parecer que lo están, para el artista es importante evidenciar las distancias físicas, no esconderlas o disimularlas, dejando un rastro evidente del intento imposible de unir dos

⁴⁶⁷ David Spalding, "John Clang. *Being Together*", en *Photoworks 20 Family Politics* (Brighton: Photoworks, 2013), págs. 34-39.

realidades distantes, visibles en la inclusión metafórica de las sombras de los familiares proyectados en los diferentes espacios domésticos. A pesar de la simultaneidad del retrato, del encuentro virtual entre los miembros de cada una de las fotografías de Clang, sigue existiendo una distancia física infranqueable entre esos miembros de cada familia, poniendo de manifiesto que aunque las nuevas tecnologías, las video llamadas por internet en este caso, posibiliten un acercamiento emocional de las personas separadas, no permiten superar la distancia física entre personas. *Being Together* además plantea la cuestión de la relación entre el espacio físico y el concepto de hogar, cuestionando si el hogar ha de estar subyugado a un espacio físico, o si por el contrario, el concepto de hogar está más relacionado con el vínculo entre quienes lo forman que con un espacio doméstico en concreto. Las similitudes entre las obras de Adrian Paci y John Clang son obvias desde las diferencias, ambas parten de la imagen como elemento conector entre el hogar abandonado y la familia que lo ha dejado atrás. La imagen en ambos casos es lo que conecta a esas familias con su hogar, en un caso desde su forma arquitectónica, como es el caso de Paci, y en otro caso desde lo efímero de las tecnologías digitales, en el caso de Clang. Se desvanecen los límites entre el interior y el exterior de la casa, y su incidencia en los procesos de representación de los individuos y/o de sus familias.



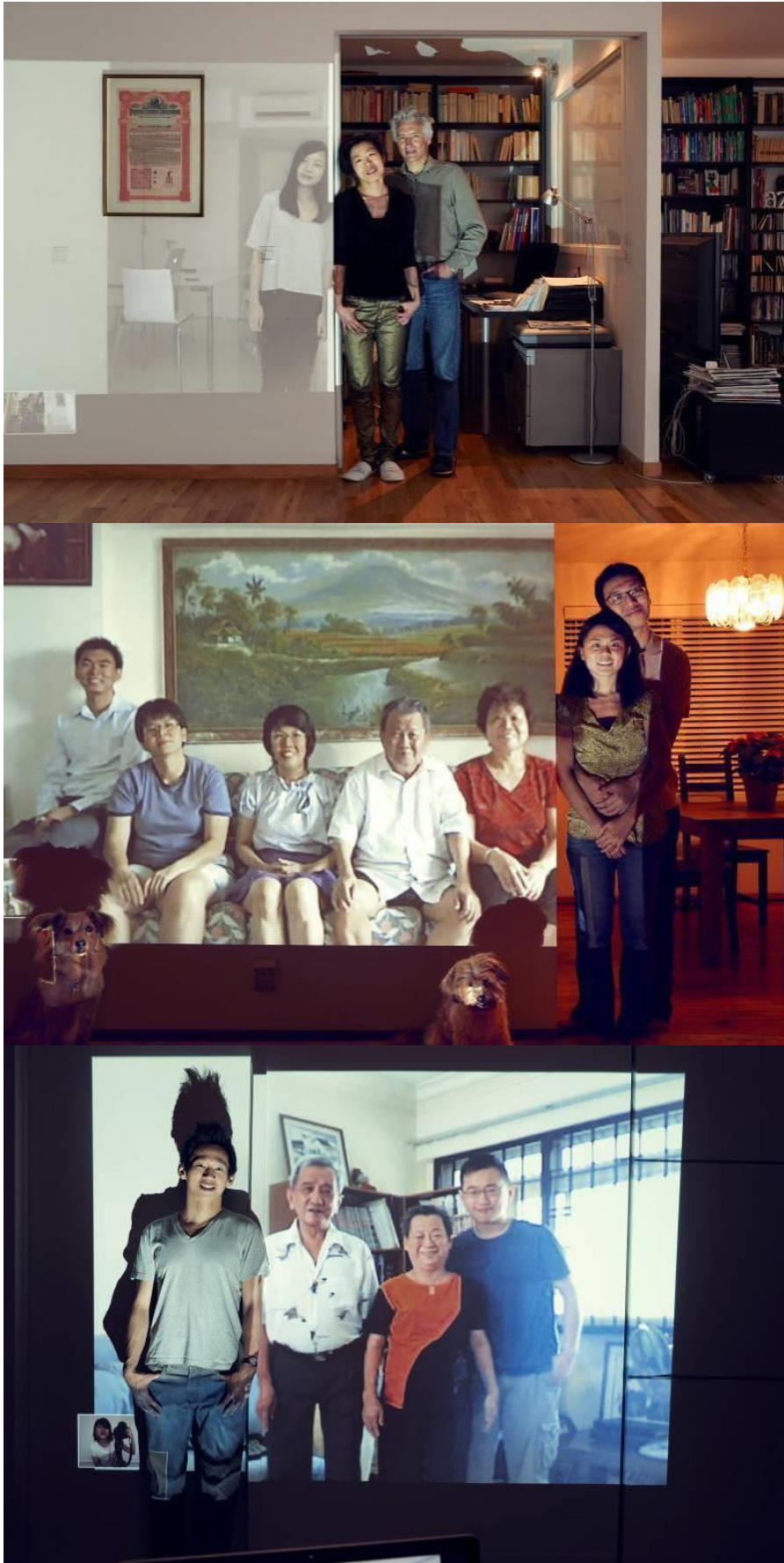


Ilustración 149: *Being Together*, John Clang, 2010-2012

En el caso del trabajo de Christopher Baker se produce una apertura del espacio doméstico y privado hacia la esfera de lo público, como apunta Paula Sibilía, en nuestro espacio doméstico “los muros se dejan infiltrar por miradas técnicamente mediadas o mediatizadas, que flexibilizan y ensanchan los límites de lo que se puede decir y mostrar”⁴⁶⁸. Su obra *Hello world! or: How I learned to Stop Listening and Love the Noise* estaba formada por una videoinstalación compuesta por un mosaico de 5.000 video diarios encontrados en redes sociales, en donde cada uno de estos diarios aparecía una persona hablando a un público potencialmente masivo y virtual. Estas personas que realizaban estos video diarios lo hacían desde la intimidad de sus hogares, desde espacios domésticos como la cocina, el comedor o su propia habitación, hablando de temas que ellos mismos habían decidido. El trabajo de Baker es apabullante en su formato físico, una proyección a gran escala (aproximadamente de unos 14 metros de largo) que genera un espacio físico hipnótico formado por la saturación de imágenes y audios.



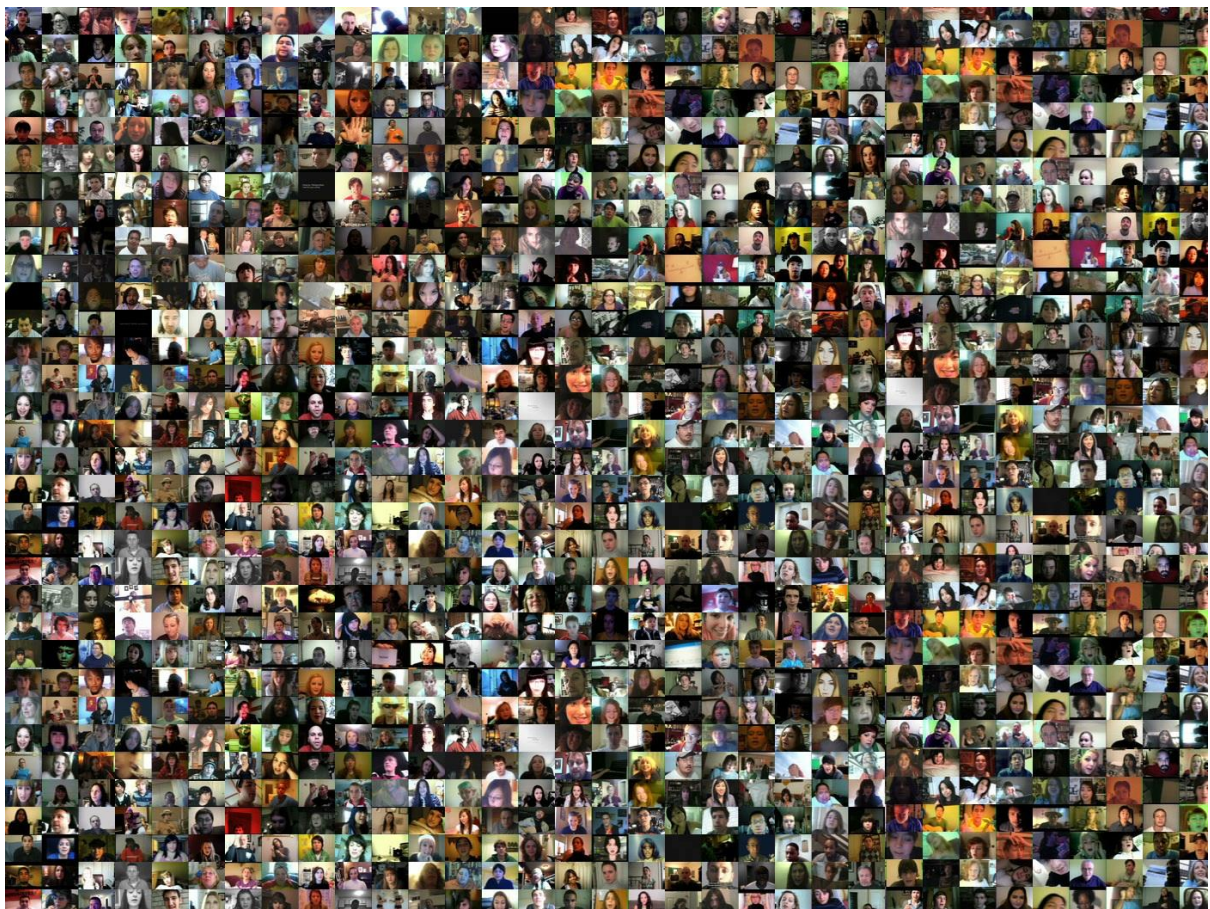
Ilustración 150: Vista instalación de *Hello world! or: How I learned to Stop Listening and Love the Noise*, Christopher Baker, 2008

Hello world! cuestiona la supuesta visibilidad que Internet ofrece a individuos

anónimos, y como el exceso de imágenes acaba por frustrar cualquier intento de democratizar las redes sociales ante una saturación de mensajes imposibles de comprender individualmente. La instalación mostraba estos 5.000 videos personales de forma simultánea, así como los 5.000 audios que los acompañaban. Como apuntaba Waelder, se trata de una cuestión de cantidad, de número, de llegar a cuantas más personas mejor, siendo secundario el contenido o las intenciones. La obra de Baker plantea como manejamos en la sociedad contemporánea la *extimidad*, como personas desde el espacio doméstico, desde su intimidad, se comunican con el mundo exterior, en muchos casos desde su intimidad. Esta circunstancia sin duda transforma nuestra relación con el mundo, exponiendo nuestra intimidad,

⁴⁶⁸ Paula Sibilía, “En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien” en *Psicoperspectivas*, VIII (2), pp. 309-329, <http://www.psicoperspectivas.cl> (Consultado el 20/3/20)

exhibiéndola, y perdiendo por lo tanto su carácter inicial privado. *Hello world!* pone de manifiesto que los límites entre lo público y lo privado han desaparecido en la sociedad contemporánea, delimitando ahora esos límites el propio individuo acorde a lo que, y como, comparte con los demás. Baker explora en este trabajo las formas en que interactuamos con los otros a través de los medios digitales y redes sociales, como navegamos y vivimos en el espacio público, como nos representamos e imaginamos ante desconocidos, y como esos desconocidos acaban (re)conociéndonos en el espacio público de Internet.



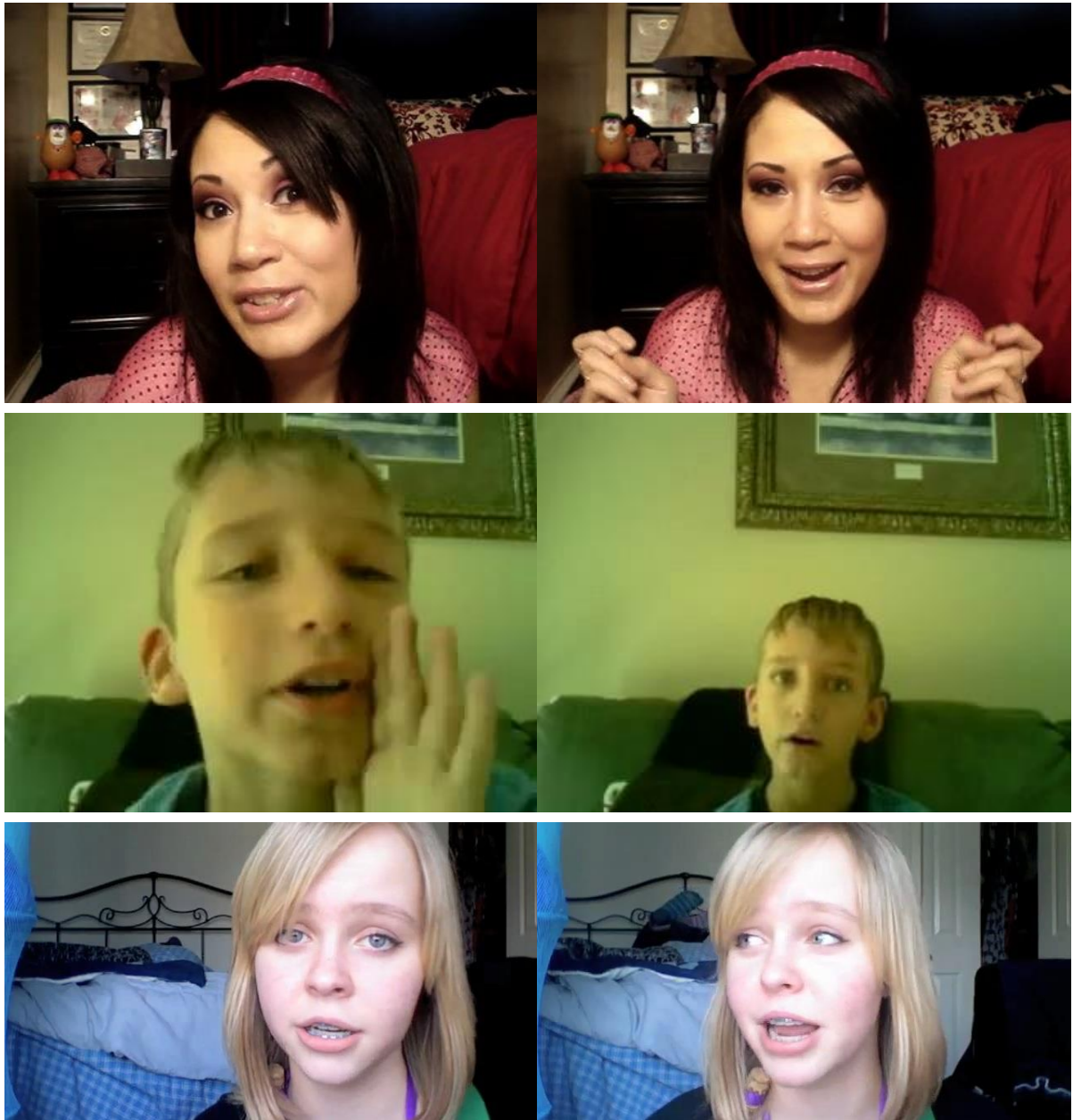


Ilustración 151: *Hello world! or: How I learned to Stop Listening and Love the Noise*, Christopher Baker, 2008

También la obra de los artistas Eva y Franco Mates supone una exposición de lo privado en la esfera pública, aunque en este caso los protagonistas de las imágenes no lo hagan de forma voluntaria como en el caso de Baker. *The Others* de es una proyección de más de 10.000 fotografías obtenidas aleatoriamente de ordenadores personales de desconocidos sin el consentimiento de éstos, aprovechándose simplemente de un error que se produce en los programas informáticos y que permite tener acceso a los ordenadores de particulares de todo el mundo. *The Others* cuestiona, desde una cierta provocación, tanto la vulnerabilidad del concepto de lo privado en internet como la accesibilidad a información y archivos privados

por parte de terceras personas, y su ilimitada reproductibilidad, como Paula Sibilía apunta “la pantalla de nuestras computadoras no es tan sólida ni opaca como los muros de los antiguos cuartos propios”⁴⁶⁹. Las imágenes que componen *The Others* son fotografías comunes y banales, hechas con dispositivos móviles en su mayoría, y son de tipo de fotografías que cualquiera de nosotros hace diariamente.



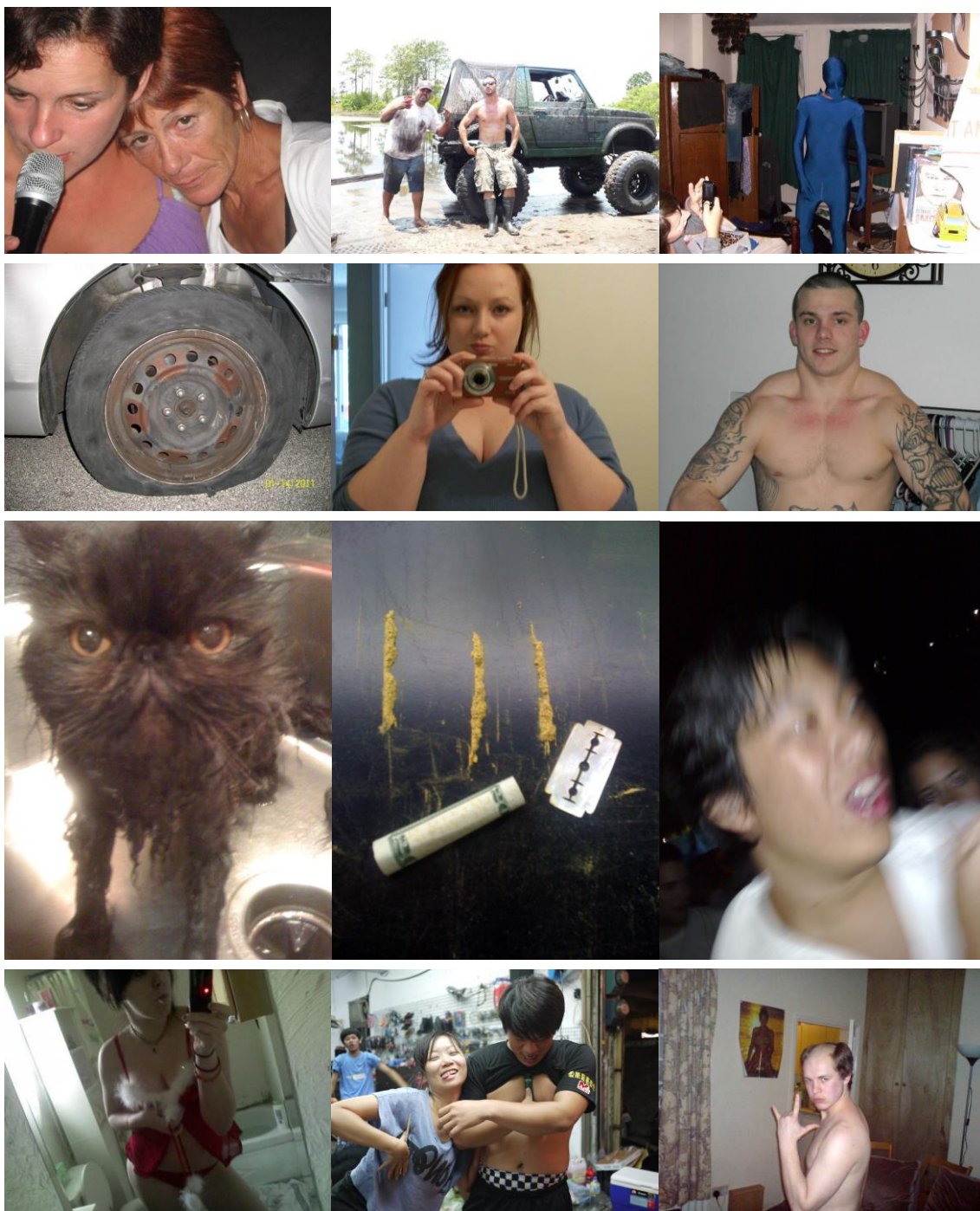
Ilustración 152: Vista instalación de *The Others*, Eva y Franco Mattes, 2011

Estas fotografías no solo tienen un carácter banal y ordinario, sino que además son reflejo de la cantidad de

imágenes que hacemos diariamente y que inundan tanto nuestros ordenadores como las redes sociales. Además, muestran la banalización y transformación radical que han experimentado las fotografías personales y familiares en las últimas décadas. Una de las intenciones del trabajo de Mates, coincidiendo con lo que se ha apuntado antes en esta tesis, es evidenciar que una de las consecuencias de la aparición de la fotografía digital, pero sobre todo de los teléfonos móviles con cámara de fotografías incorporada, ha sido que hemos pasado de hacer “la” foto del momento especial a hacer miles de fotos de lo banal, y a fuerza de fotografiar lo ordinario hemos convertido lo irrelevante en relevante, lo insignificante en significativo. Las fotografías de los álbumes de familia se realizaban para ofrecer un testimonio de los momentos más importantes de la historia familiar, con el propósito de perdurar en el tiempo, y sobre todo con la intención de volver a ser mirados una y otra vez. Paradójicamente, la legitimización de esos momentos banales como dignos de ser fotografiados, produce el efecto contrario, esas imágenes no pretenden perdurar en el tiempo, visibilidad a lo irreverente y mundano, y una vez capturadas pasan inevitablemente al olvido. Como apuntaba Zarza anteriormente en esta tesis, la fotografía “protagoniza un papel sustancial en el proceso

⁴⁶⁹ *Ibíd.*

constructor de la realidad”⁴⁷⁰, si fotografamos lo irreverente la representación de nuestra vida, y por lo tanto nuestra vida, acabará siendo irreverente.



⁴⁷⁰ Ibid., pág. 117

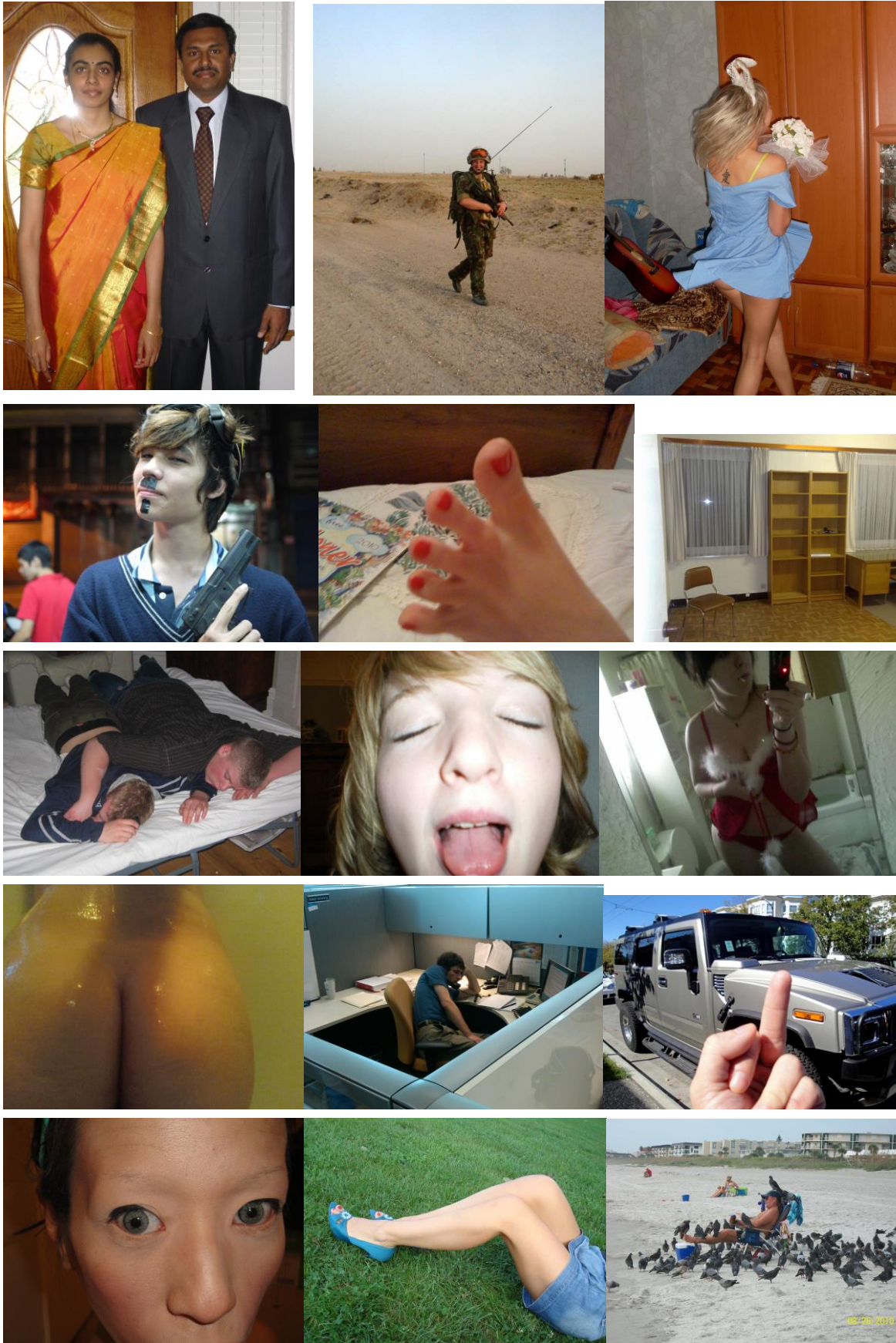


Ilustración 153: *The Others*, Eva y Franco Mattes, 2011

Quizás la obra *Stranger* de Shizuka Yokomizo es pionera en explorar la relación entre lo público y lo privado utilizando la ventana como dispositivo simbólico que separa el interior con el exterior, lo íntimo con lo público, lo que se quiere mostrar y lo que quiere ocultar, como elemento fronterizo entre la intimidad doméstica y la vida exterior. La obra fue realizada entre los años 1998 y 2000, momento en el que aún no se ha exteriorizado lo privado, en donde no era tan común exhibir la intimidad y donde aún no existían redes sociales⁴⁷¹, que sin duda, supusieron el gran punto de inflexión para el cambio de paradigma en cuanto a nuestra relación con nuestra intimidad y la de otros. Yokomizo recorrió a pie algunas ciudades identificando a individuos que vivieran en casas que fueran visibles desde la calle y que tuvieran ventanas a través de las cuales se pudiera ver el interior de la casa. Después les dejaba una carta en el buzón en la que les proponía que un determinado día a una hora específica posaran para ella durante diez minutos, solos y con las luces encendidas en la estancia de su casa que daba a la calle.



Ilustración 154: Vista instalación de *Strangers*, Shizuka Yokomizo, 1998-2000

Yokomizo les fotografiaría a través de sus ventanas ese día a esa hora desde la calle, sin mantener ningún otro

contacto, manteniéndose extraños el uno con el otro, teniendo así una relación contradictoria, de proximidad y anonimidad al mismo tiempo entre fotógrafa y modelos. Su propósito era documentar el encuentro en la proximidad entre dos completos desconocidos, manteniendo el sentido de alteridad entre uno y otro. A estos encuentros Yokomizo⁴⁷² los llamó *encuentros anónimos*, para la artista el mundo es principalmente un mundo íntimo, más allá de esta esfera de intimidad, solo hay desconocidos, siendo estos son una parte del indiferente paisaje de la vida diaria. En *Stranger* los sujetos están expuestos a la mirada del desconocido de forma bidireccional, es además entre dos personas, la artista y los diferentes modelos, entre

⁴⁷¹ La primera red social se crea en 1995, Classmates.com, seguida de SixDegrees.com en 1997, pero no fue hasta el año 2003 cuando con las conocidas MySpace LinkedIn realmente se empezaron a usar de forma generalizada las redes sociales. Facebook aparece en 2004, Twitter en 2006 e Instagram en 2010.

⁴⁷² www.shizukayokomizo.com (Consultado el 1/4/20)

los que se establece de forma consensuada una intensa, aunque efímera, complicidad, cosa que no ocurre entre las relaciones multidireccionales en internet o redes sociales.





Ilustración 155: *Strangers*, Shizuka Yokomizo, 1998-2000

La serie de fotografías *Sundays* de Xavier Ribas documenta algunas de las actividades de ocio que familias y grupos de amigos llevaban a cabo los domingos en algunas de las zonas de la periferia de la Barcelona de finales del siglo XX. Esto ocio consistía en la mayoría de los casos en pasar el día fuera de casa, comer con amigos y familiares, leer o dormir la siesta entre otras, todas estas actividades realizadas en espacios públicos al aire libre, y suponían una exposición de la intimidad de esos grupos de personas, de la mirada anónima en lo privado, y de su espacio doméstico hacia el exterior, pues en muchos de los casos estos grupos de personas trasladaban y replicaban sus espacios domésticos en el espacio público.

En realidad, las actividades realizadas por estos grupos de personas no tenían mucha relevancia en sí mismas, al fin y al cabo corresponden con algunas de las formas comúnmente aceptadas de disfrutar del tiempo libre, al menos a finales del siglo XX en muchas de las ciudades españolas. Lo significativo del trabajo es por un lado los espacios escogidos para realizar estas actividades de ocio, espacios con carácter residual de la periferia de Barcelona, y por otro la intención domesticadora de estos grupos de personas y familias precisamente con esos espacios de la periferia mediante el uso de mobiliario doméstico y diversos utensilios del hogar. En el trabajo de Ribas podemos ver descampados en mitad de polígonos industriales, playas, pinedas y explanadas en las que se han instalado sombrillas. Hamacas, mesas con manteles, sillas, flores y diversos utillajes del hogar, todo con la intención de llevarse un trozo del hogar a este nuevo espacio, o mejor dicho, de domesticar, en el sentido más literal de la palabra, estos espacios *salvajes* para convertirlos en extensiones de sus casas.



Ilustración 156: Vista instalación de *Domingos*, Xavier Ribas, 1994-1997

Para Ribas sin embargo este no es el principal objetivo del trabajo, sin más bien una consecuencia de la representación de estos espacios residuales que son en realidad lo que a Ribas le interesa. *Sundays* explora, como apunta el artista, “los espacios marginales de la periferia urbana como parajes superfluos, en los límites de lo estrictamente necesario, donde se pueden llevar a cabo actividades tan anodinas como pasear, leer o comer al aire libre, simplemente por el placer de la distracción sin intermediarios”⁴⁷³.

⁴⁷³ www.xavierribas.com (Consultado el 2/4/20)





157: Domingos, Xavier Ribas, 1994-1997

Según apunta Andrés Jaque en la publicidad de IKEA el 98% de las personas que aparecen en su catálogo español son jóvenes, el 92% de las mujeres son rubias, todas las personas viven en familia y todas las familias producen niños, IKEA diseña sociedades. Para Jaque, el hogar ha sido pensado y proyectado como un espacio de desconexión política, como el lugar desde el que olvidarse del mundo, un lugar familiar en el que encontramos aquello que conocemos. Apunta Jaque que “la segregación de lo doméstico y lo público promueve cotidianidades despolitizadas, dando lugar a un ideal de casa situado al margen de lo político y lo social, a un hogar que se consolida como el centro de las relaciones familiares, y que queda resguardado de lo ajeno y lo diferente”⁴⁷⁴, porque una casa, un hogar, no es otra cosa que nuestra república independiente, tal y como reza el conocido eslogan de IKEA, en donde esta pretendida separación entre el hogar y el espacio público no es inocente.



Ilustración 158: Vista instalación de *IKEA Disobedients*, Andrés Jaque / Office for Political Innovation, 2012

IKEA Disobedients es la obra de Andrés Jaque y su Office for Political

Innovation, en donde a través de una performance y de dos vídeos documentales, uno rodado en Madrid y otro en la ciudad de Nueva York, se presentan varios casos de personas cuyos espacios domésticos sí están politizados. Estos individuos viven en espacios que sirven de espacio de trabajo y de vida, espacios compartidos que participan de lo colectivo, hogares en cuyos habitantes no son necesariamente integrantes de una misma familia, y que sin embargo generan relaciones afectivas a través de la convivencia en ese espacio. *IKEA Disobedients* cuestiona la forma de construir hogares en nuestra sociedad capitalizada y globalizada, fijándose en la construcción de la cotidianidad en donde lo doméstico es en punto de encuentro con lo que nos es diferente y extraño, con lo que no es familiar, y en donde a través de pequeños gestos “emergemos como ciudadanos políticamente activos por medio de

⁴⁷⁴ <https://officeforpoliticalinnovation.com/chapter/notas-sobre-lo-domestico-como-escenario-politico/>
(Consultado 2/4/20)

posicionamientos controvertidos desde la privacidad de los hogares”⁴⁷⁵. *IKEA Disobedients* muestra formas de hogar alternativas al modelo hegemónico de casa y familia que IKEA propugna a través de sus catálogos, como apunta Jaque, no un “espacio neutral sino uno que instala la controversia y el desacuerdo en los mismos tejidos de los afectos”⁴⁷⁶.



⁴⁷⁵ *Ibíd.*

⁴⁷⁶ *Ibíd.*



Ilustración 159: *IKEA Disobedients*, Andrés Jaque / Office for Political Innovation, 2012

Esta globalizada uniformización del hogar es también el tema que explora el artista coreano Yeondoo Yung con su obra *Evergreen Tower*. Este trabajo consta de una video proyección de treinta y dos retratos de familias realizados en la sala de estar de sus casas, pertenecientes todas ellas a un mismo edificio, un bloque alto de apartamentos de la parte este de la periferia Seúl. Estos retratos nos cuentan las historias sobre las personas que viven en estas viviendas, inquietantemente similares, y sobre cómo sus vidas, familias y circunstancias personales transforman estos apartamentos iguales en hogares diferentes.



Ilustración 160: Vista instalación de *Evergreen Tower*, Yeondoo Yung, 2001

Las variaciones entre las distintas familias fotografiadas y sus espacios domésticos, se muestran en

esta proyección en un bucle continuo de retratos que acentúan las similitudes entre unos y otros, permitiendo al espectador observar cómo el mobiliario de las salas de estar es sorprendentemente parecido, así como su disposición en el espacio. Se produce así un contraste entre la pretendida singularidad desde la que cada familia se proyecta a sí misma y una uniformización estética que viene impuesta por la repetición de la estructura del espacio y los muebles que contiene. La producción masiva de estos apartamentos de torres o bloques en los suburbios de cada ciudad occidental se contrapone frente al modo en que cada una de esas familias se concibe a sí misma, y como domestican esos espacios para convertirlos en su hogar. Además, los retratos de Yung muestran otra homogeneización, la tipología de quienes habitan esos espacios, familias jóvenes de profesionales, con uno o dos hijos que corresponden al modelo de familia ideal, y que habitan estas viviendas que representan el paradigma de la vivienda moderna y cosmopolita, ya no sólo por sus características arquitectónicas, sino porque son concebidas como una manifestación de signo progresista de la evolución del modelo familiar.



Ilustración 161: Evergreen Tower, Yeondoo Yung, 2001

4.3 Ciclo de Cine *Álbum de Familia*

El ciclo de Cine *Álbum de Familia*⁴⁷⁷ de la edición de 2014 se desarrolló entre los meses de diciembre de 2014 y abril de 2015 en las localidades de Huesca, Hecho y Boltaña, y estuvo comisariado por Pedro Vicente. Este ciclo de cine, como en ediciones anteriores, tuvo como eje temático articulador la familia y sus relaciones interpersonales así como su entorno doméstico y las obras presentadas se agruparon en dos secciones: *Cosas de casa*, que se desarrolla en los municipios Hecho y Boltaña de la provincia de Huesca, y *Asuntos domésticos*, una serie de proyecciones de vídeo, cortometrajes y documentales que se lleva a cabo en la capital oscense. En la sección *Cosas de casa*, se proyectaron seis largometrajes, tres en cada localidad, que de una u otra forma exploraban el concepto de espacio doméstico, tanto desde la perspectiva del lugar como desde el punto de vista del estado emocional. Las relaciones familiares, así como el sitio donde estas se desarrollan, fueron los escenarios de las películas presentadas. Lejos de ofrecernos un retrato idealizado de las relaciones familiares, lejos de ser álbumes de familia en los que sólo se muestran los buenos momentos, la selección de películas que se presentó en Hecho ofrecía una visión más agri dulce, pero seguramente también más realista, de las dinámicas, tensiones y conflictos que se producen en tres familias de distinta condición. Pertener a una familia parecería ser garantía de relaciones armoniosas y estables entre todos sus miembros, pero a veces la realidad es muy distinta. Las películas presentadas en Hecho fueron *Una historia de Brooklyn* de Noah Baumbach, Estados Unidos, 2005; *Guillaume y los chicos, ¡a la mesa!* de Guillaume Gallienne, Francia, 2013 y *Festen (The Celebration)* de Thomas Vinterberg, Dinamarca, 1998. Estos tres largometrajes exploraban y ponían al límite diferentes situaciones familiares en las que todos nos reconocemos y que frecuentemente negamos, pero que sin lugar a dudas forman parte fundamental de lo que somos y de cómo nos comportamos, dentro y fuera de la familia. De manera similar, los tres films que conformaban el programa que se presentó en Boltaña narraban la experiencia de otras tres familias que veían como su hogar, la casa en la que habitan felizmente, se convierte en un lugar indeseado y hasta peligroso debido a la intromisión de terceros. El hogar es la casa en la que conviven los miembros de una familia. No es una mera vivienda, sino un espacio de intimidad y domesticidad, cuyas normas y dinámicas son establecidas por los mismos familiares. El hogar es o debería ser un espacio de

⁴⁷⁷ <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2014> (Acceso 13/4/20)

confort y seguridad, aquél lugar que nos pertenece y en el que nos sentimos protegidos, resguardados de los peligros del mundo exterior.



Ilustración 162: Fotograma de *Home, ¿dulce hogar?*, 2008

¿Qué pasa cuando alguien o algo amenaza y quebranta la tranquilidad y la privacidad de este espacio? ¿Cuándo

los peligros se introducen en el propio hogar? Ya sea a través de la comedia o del drama, las tres películas de este ciclo narran historias de familias que experimentan cómo sus casas, sus refugios, se convierten en un infierno. Las películas proyectadas en el cine Sobrarbe de Boltaña fueron *Home, ¿dulce hogar?* de Ursula Meier, Suiza, 2008; *El hombre de al lado* de Mariano Cohn y Gastón Duprat, Argentina, 2009 y *Funny Games (Juegos divertidos)* de Michael Haneke, Austria, 1997.

La sección *Asuntos domésticos*, que se celebró en la ciudad de Huesca, estaba estrechamente vinculada con el espacio de pensamiento que proponía la exposición homónima, comisariada por Pedro Vicente y Alexandra Laudo, que se desarrolló lugar simultáneamente. El ciclo, formado por siete sesiones que atendían a distintas narrativas y diferentes contextos locales y nacionales, incluía una variada selección de autores y trabajos que aportaban una mirada personal y siempre enriquecedora al hilo conceptual de la temática de la tercera edición de VISIONA. La sesión de videoarte y la dedicada a cortometrajes recogían trabajos de un variado grupo de autores con un lenguaje firme y una mirada muy personal en sus narrativas en torno a las relaciones familiares. Dos sesiones que, a través de obras más o menos recientes, conformaban una perspectiva amplia, unas veces divertida, otras más reflexiva e intimista, a situaciones, registros o sentimientos vinculados al ámbito familiar. En la sesión de videoarte se proyectaron *The Ritual* de Marco Montiel-Soto, Alemania, 2010; *Antes del silencio* de Raúl Bajo Ibañes, España, 1999; *El acto* de Chema Alonso, España, 2006; *4B* de Sergio Belinchón, España, 2009; *Con Sandra* de Raúl Cuevas, España, 2009; *Mimoune* de

Gonzalo Ballester, España, 2006, 11 min y *Memorias, norias y fábricas de lejía* de María Zafra, España, 2011. Por su parte, en la sesión de cortometrajes se proyectaron *Abstenerse agencias* de Gaizka Urresti, España, 2012; *Paper Memories* de Theo Putzu, Italia, 2010; *El orden de las cosas* de Hermanos Esteban Alenda, España, 2011; *Ojos que no ven* de Natalia Mateo, España, 2012 y *El padre* de Patricia Venti, España, 2011.



Ilustración 163: Fotograma de *Paper Memories*, 2010

La sesión de cine documental pretendía acercar al público oscense otras realidades que por muy

ficticias que puedan parecer, son cotidianas para muchas personas con la película *Alquila una familia S.A.* de Kaspar Astrup Schröder, Dinamarca, 2012, en donde se cuestiona si se puede aparentar, y alquilar, la felicidad. En una de las dos sesiones de cine doméstico se proyectaron dos obras relacionadas con el proyecto *Your Lost Memories*, proyecto que tenía como objetivo recoger películas encontradas con la intención de devolverlas a sus propietarios originales⁴⁷⁸ y que construía una reflexión sobre la necesidad de tener recuerdos para poder seguir adelante, sobre la búsqueda del pasado para poder construir un presente. En concreto se proyectaron *Después de la generación feliz* de Guillothina y Miguel Ángel Blanca, 2013, España y *Your Lost Memories* de Miguel Angel Blanca y Alejandro Marzoa, España, 2012. En la segunda sesión de cine documental se proyectó *Holidays* de Víctor Moreno, España, 2010. Un año más se realizó una colaboración con el FFFilm Project (Family Fiction Film Project), que se celebra en Oporto todos los años, nos permite mostrar en una sesión independiente las obras de ficción seleccionadas para la última edición de este prestigioso festival, todas ellas directamente relacionadas con la familia. En concreto fueron seleccionadas las obras *Dad in mum* de Fabrice Bracq, Francia, 2014; *Sinceridad* de Andrea Casaseca Ferrer, España, 2013; *Blanco* de Nacho Gatica, Argentina, 2013; *Vailamideus* de Ticiano Augusto Lima, Brasil, 2014; *What Remains* de Liv Scharbatke, Felix Ruple, Alemania, 2012; *Memento mori* de Riccardo Sai, Reino Unido / Italia, 2014; *Birthday party '67* de Denise Lara Margueles, Argentina, 2014; *Souvenir* de Gerardo Carreras

⁴⁷⁸ Además, *Your Lost Memories* compartía el fondo recogido con cineastas y montadores interesados en el género del found footage con el fin de que pudieran usarlo y recontextualizarlo.

Cáceres, España, 2013; *Música de cámara* de Tiago Afonso, Portugal, 2009. Además, el ciclo de cine *Álbum de Familia* de esta edición incluía nuevamente una colaboración con profesores y alumnos de la Escuela de Arte de Huesca en forma de un taller de cine doméstico impartido por el director y guionista Javier Rebollo y basado en la economía *low cost*.



Ilustración 164: Fotograma de *Después de la generación feliz*, 2013

Los participantes fueron alumnos de segundo curso del ciclo superior de Fotografía Artística, incluido en el módulo de Medios Audiovisual y los trabajos resultantes de este taller pudieron verse en una de las sesiones del ciclo de cine. Para terminar el ciclo de cine, se realizaron en el mes de abril de 2015 dos sesiones matinales realizadas para estudiantes de Institutos de Enseñanza Secundaria en Boltaña y Huesca en colaboración con el programa *Un día de cine*, con los objetivos de facilitar al profesorado de secundaria las herramientas adecuadas para utilizar el cine como material curricular para desarrollar entre los alumnos la competencia cultural y artística, la competencia lingüística, la alfabetización audiovisual, la competencia social y ciudadana, así como la autonomía e iniciativa personal del alumnado y de sus familias. Se proyectaron *La parte de los ángeles* de Ken Loach, Reino Unido, 2012 y *El chico* de Charles Chaplin, Estados Unidos, 1921.

4.4 Proyecto *Álbum de Familia en las aulas*

El proyecto educativo *El álbum de familia en las aulas* partió de la voluntad de VISONA de trabajar de forma más específica con la población escolar de Huesca, más allá de las numerosas visitas guiadas y talleres que se realizaban en cada exposición. El proyecto se desarrolló entre noviembre de 2014 y febrero de 2015 en colaboración con el CEIP El Parque de Huesca, en donde noventa alumnos de quinto y sexto cursos de primaria participaron en un programa educativo diseñado específicamente para ellos en el que se trató el concepto de álbum de familia, desde su concepción tradicional hasta sus interpretaciones más contemporáneas. Los objetivos del proyecto eran trabajar valores como la narración dentro del álbum, la diversidad, la memoria colectiva e individual, la identidad, el recuerdo, la instantánea, lo efímero, la imagen como objeto, el uso de la imagen en las redes sociales y su evolución tecnológica o la (in)materialidad de las imágenes en el siglo XXI con estos noventa niños de 8 y 9 años de edad. El proyecto tenía dos partes, por un lado un trabajo curricular con las profesoras de Educación Plástica del colegio durante cinco sesiones de una hora de duración cada una y repartidas en cinco semanas consecutivas, cuatro de ellas se desarrollaron en el propio centro educativo y la quinta consistió en la visita a la exposición *Asuntos domésticos* de VISIONA. En estas sesiones en el aula participaron las educadoras del programa VISIONA trabajando con los alumnos diversos aspectos relacionados con la temática de VISIONA como la percepción del álbum de familia hoy y experiencias personales relacionadas; el nacimiento de la fotografía y su aparición en el ámbito doméstico; el formato de los álbumes familia tradicionales; la presencia de la imagen en la vida diaria; la tecnología, la fotografía digital e Internet y como han cambiado el álbum de familia y los artistas contemporáneos y el álbum de familia como recurso artístico, centrándose fundamentalmente en los artistas presentes en la exposición *Asuntos domésticos*. La segunda parte del proyecto consistió en la realización de un trabajo personal en el que cada alumno investigaba sobre las posibilidades creativas del álbum de familia, la significación y codificación de las fotografías familiares, lo vacías o llenas que pueden estar de significado dependiendo de la relación que quien mira la fotografía de familia tenga con las personas representadas en esa fotografía, la importancia de la materialidad de las fotografías o la relevancia del álbum familiar en la construcción de la identidad familiar y en la preservación de sus memorias.



Relato imaginario
¿Qué historia hay en la foto?

Es la familia de Lucía en el año 1998.
Sus padres que viven en Huesca han ido a ver a su familia que vive en radiiz. Han pasado todo el día juntos ya que no se verán hasta dentro de unos meses, por eso le han pedido a alguien que pasaba por la calle que les hiciese una foto para recordarlo. En ese momento eran muy felices y la ciudad era muy bonita.



Relato imaginario
¿Qué historia hay en la foto?

En la foto aparece la madre, el padre, la niña y los 3 niños están en un espacio que acer fotos se han arreglado para acer la foto en. esho la foto por algo especial porque a nacido una niña preciosa. (Maire de Angela Jere)

¿continua la historia con otra foto mas mayor.



•Érase una vez una niña rica, que vivía con su tía.
Cada año los reyes magos le regalaban un montón de juguetes y una muñeca. Los demás juguetes como no los usaba los dejaba en un armario. Y así pasó el tiempo.
Un año, como todos los años, le trajeron a la niña un montón de juguetes y una muñeca. Como siempre solo cogió la muñeca. Su tía que a guardar los demás juguetes, y a lo que abrió el armario, se le cayeron todos encima.
La niña vio a su tía en el suelo. Y se dio cuenta de lo que había pasado. Entonces aprendió una valiosa lección: hay que compartir. Todos los juguetes que no usaba los empezó a dar a los niños que no tenían nada.



Ilustración 165: Fichas de trabajo de unos de los alumnos del CEIP El Parque de Huesca para el proyecto *El álbum de familia en las aulas*

Lo primero que se les pedía a los alumnos fue que trajeran una copia de una de las fotografías de su álbum de familia que hubiera sido hecha antes de su nacimiento, trabajando un primer objetivo del proyecto que era que cada niño tuviera que mirar y seleccionar, junto con sus padres, una fotografía de familia, y entender la estructura y significada de su propio álbum. Una vez todos los alumnos habían traído las fotografías se las intercambiaban de forma aleatoria y secreta, de tal forma que ningún niño sabía a quién pertenecía la fotografía que le había tocado, ni tampoco quien tenía la fotografía que él había traído. Después se les pidió que imaginaran como continuaba la historia y que escribieran esa historia que se habían inventado partiendo de la fotografía original en unas fichas en donde se habían pegado las fotografías. Para ayudarles en el proceso se les formulaban preguntas como: ¿Quiénes son esas personas? ¿Dónde viven? ¿En qué año estamos? ¿En qué lugar se encuentran? ¿Por qué están en ese lugar? ¿Cómo es la ciudad o el pueblo en donde viven? ¿Cómo es la relación entre ellos? ¿Para qué se han reunido? ¿Viven todos juntos? ¿Por qué se han hecho una foto? ¿Para qué se han hecho una foto? ¿Quién la ha hecho? ¿Son personas felices? ¿Por qué lo piensas? Con estas preguntas se trataba no solo de dar pistas y ayudar a los niños a escribir el relato imaginado, sino las claves para reflexionar sobre la propia naturaleza de la fotografía

de familia y que de alguna forma los niños tuvieran una idea más amplia y profunda de lo que en realidad se esconde detrás de cada fotografía de familia, sea propia o no. Una vez habían escrito el relato imaginado esas fichas se volvieron a intercambiar de nuevo las fichas de forma aleatoria, y esta vez se les pidió que en base a la fotografía y al relato que había en la ficha que les había tocado dibujaran cada uno de ellos como continuaba la historia en esa misma ficha. En esta parte cada niño se enfrentaba a una fotografía de familia de un compañero, y a la interpretación de esa fotografía en un relato por parte de otro compañero, pidiéndole que hiciera una nueva interpretación basándose en las anteriores. De esta forma trabajamos la fotografía de familia, y sus diferentes y elásticos significados, desde lenguajes diferentes, fotografía, texto y dibujo, haciendo ver a los niños las implicaciones características de cada uno de estos lenguajes en cuanto a su capacidad de comunicación y representación de una historia, y como todo ello connotaba tanto la fotografía original como sus posteriores interpretaciones.

En el siguiente paso, la ficha volvía al alumno que había traído la fotografía en primer término y se le pedía que escribiera la historia real sobre esa fotografía en el reverso de la ficha. Posteriormente la ficha se volvía a entregar a quienes había escrito el relato y dibujado la continuación de la historia, para que comprobaran las diferencias y similitudes de las historias que ellos habían imaginado, reflexionando sobre como nuestro contexto, nuestras vivencias y experiencias nos condicionan a la hora de leer e interpretar una imagen sea esta nuestra o no. El resultado, como se espera, fue bastante diverso, en muchos casos las historias coincidían en gran medida con la historia real, en otras ocasiones la imaginación de los niños llevaron las historias hasta sitios remotos. Por ejemplo, a Sara González le tocó trabajar con una imagen de una chica sentada sobre un pupitre, que resultó ser un retrato de la madre de una de sus compañeras. "Imaginé que era una niña que estaba en el colegio, y pensé que era clase de Matemáticas porque tenía junto a ella un ábaco", explicaba la pequeña. Ella aportó una foto de su bisabuelo junto a sus hermanos, pero al que le tocó reflexionar sobre ella, "no acertó para nada"⁴⁷⁹. Para la sesión final se preparó una sorpresa a los niños: exponer sus obras en la exposición *Asuntos domésticos* de VISIONA junto al resto de artistas durante un día, el día que se cerraba la exposición.

⁴⁷⁹ Extraído del artículo de Rosa Calvo del Heraldo de Aragón Un paseo por el álbum de familia del día 21/2/2015, <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/2015/02/21/un-paseo-por-album-familia-347619-300.html> , (Consultado el 3/4/20)



Relato imaginario
¿Qué historia hay en la foto?

Esta es la historia de una fotógrafa sola que le gustaban los animales y fue ha el Polo norte ha hacer fotos ha los animales y se encontró a una foca. Se miraron fijamente y la fotógrafa le dio de comer ha la foca. Más tarde la foca se dejó hacer una foto y se hicieron amigos.



Relato imaginario
¿Qué historia hay en la foto?

Estas personas que aparecen en la fotografía son dos amigas, que viven juntas en Huesca. En el año 1949 las dos amigas estaban dando un paseo por el parque. ... Creo que su relación es buena porque en la foto salen muy contentas. Se hicieron la foto para recordar ese momento en el que estaban las dos juntas. Fue un buen día para ellas.



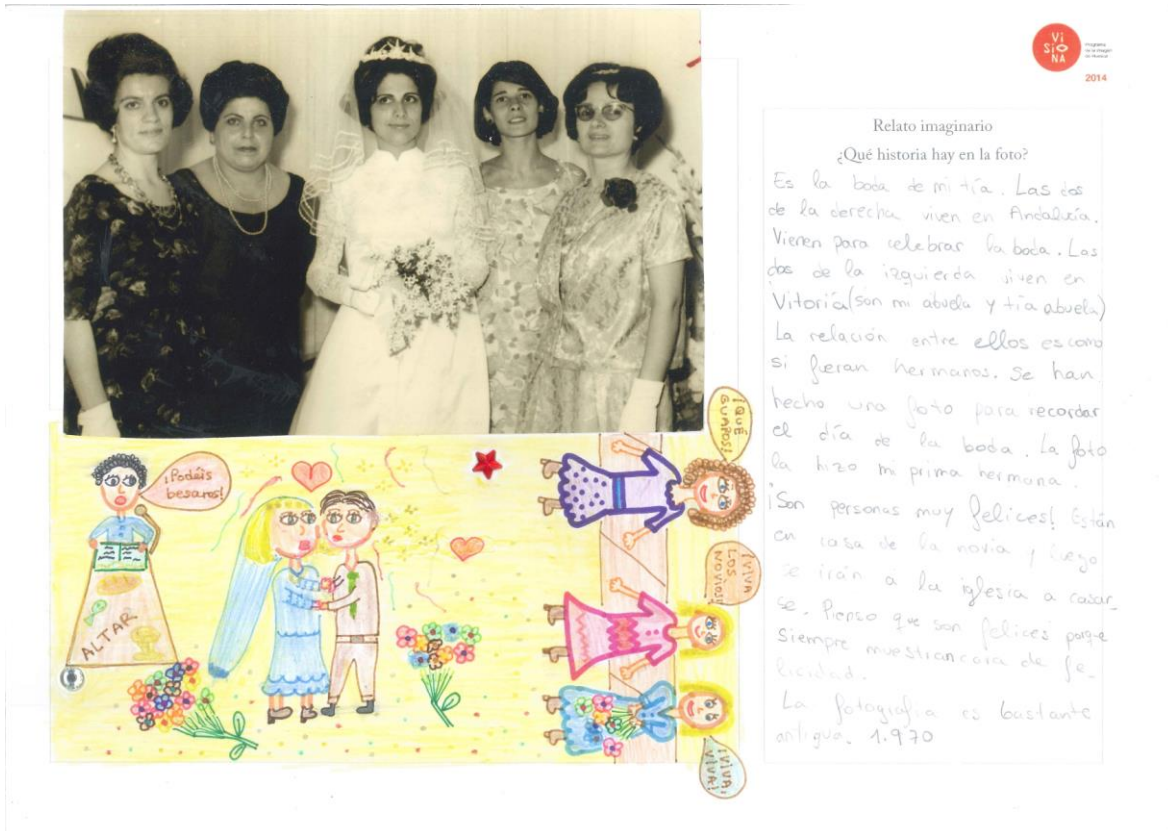


Ilustración 166: Fichas de trabajo de unos de los alumnos del CEIP El Parque de Huesca para el proyecto *El álbum de familia en las aulas*



Ilustración 167: Una de las alumnas del CEIP El Parque de Huesca con su trabajo para el proyecto *El álbum de familia en las aulas* en la exposición *Asuntos domésticos* de VISONA

5. Yo, me, mí, contigo (2015/2016)

5.1 Seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*

La cuarta edición de VISIONA se abrió con el seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*⁴⁸⁰, dirigido por Tomás Zarza y Pedro Vicente y celebrado los días 22, 23 y 24 de octubre de 2015 en Huesca en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, y estableció las bases teóricas sobre las que se desarrollaron las actividades de esta edición de VISIONA. Desde mediados del siglo XX, numerosos artistas trabajan con la autobiografía como una parte central de su trabajo, siendo en muchos casos esta auto-referencialidad la única materia prima en sus obras artísticas. La programación del año 2015 de ViSiONA se centró en estas prácticas, las cuales cuestionan la relevancia e importancia del yo en la sociedad, de la misma forma que nuestra manera de presentarnos en público determina nuestra forma de ser, nuestra identidad. Desde ese punto de partida, este curso pretendía establecer un diálogo entre las diferentes perspectivas que se generan cuando las prácticas artísticas se aproximan al fenómeno de la autobiografía y los relatos personales, bajo el marco común del álbum y las memorias familiares, en un proceso de estudio y reflexión que se emprende desde la teoría, la investigación, la creación y la práctica artística. Para abordar estas cuestiones el curso ofrecía una amplia variedad de aproximaciones discursivas, que el ámbito de lo privado sugiere como el relato fílmico, la historia, el activismo político, la literatura, la filosofía, la ilustración o los estudios visuales. Además, el encuentro perseguía analizar los cambios que la sociedad digital está provocando en la construcción del yo, en la transformación de los conceptos tradicionales de intimidad, recuerdo y álbum familiar, en la nueva objetualidad en el formato doméstico como contenedor de las memorias personales, así como la transformación de la construcción y el uso de las biografías desde las redes sociales donde el ser y el parecer se diluyen en nuestra sociedad contemporánea. Este ciclo de conferencias perseguía la continuación de la vía abierta al estudio, análisis y debate de las diferentes aproximaciones del yo que en los seminarios de ediciones anteriores suscitó el álbum familiar como objeto de estudio.

⁴⁸⁰ Programa completo del seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea* en <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2015> (Consultado el 9/9/19)

Información, matrículas y becas

Objetivos del seminario:

Este encuentro pretende establecer un diálogo entre las diferentes perspectivas que se generan cuando las prácticas artísticas se aproximan al fenómeno de la autobiografía y los relatos personales, bajo el marco común del álbum y las memorias familiares. Un proceso de estudio y reflexión que se emprende desde la teoría, la investigación, la creación y la práctica artística. Para abordar estas cuestiones el seminario ofrece una amplia variedad de aproximaciones discursivas, que el ámbito de lo privado sugiere. Así podremos revisar la biografía desde el relato filmico y estudiar el álbum desde la historia, el activismo político, la literatura, la filosofía, la ilustración y los estudios visuales.

Además, este encuentro, persigue analizar los cambios que la sociedad digital está provocando en la construcción del yo y la transformación de los conceptos tradicionales de intimidad, recuerdo y álbum familiar. También pretende visualizar los cambios físicos del formato doméstico como contenedor de las memorias personales, así como la transformación de la construcción y el uso de las biografías desde la redes sociales donde el ser y el parecer se diluyen en nuestra sociedad contemporánea. Este ciclo de conferencias continúa con la vía abierta al estudio, análisis y debate de las diferentes aproximaciones del yo que en los seminarios de ediciones anteriores suscitó el álbum familiar como objeto de estudio.

Perfil de los asistentes:

El encuentro se dirige principalmente a licenciados y estudiantes de grado y posgrado de estudios afines a su naturaleza como Bellas Artes, Historia del Arte, Sociología, Historia, Humanidades, Antropología, Comunicación Audiovisual y Escuelas de Arte. También a Ciclos Superiores y profesionales relacionados con el medio como artistas, comisarios, críticos de arte, gestores culturales, docentes, público interesado en general.

Certificados:

La Universidad de Zaragoza reconocerá medio crédito a aquellos alumnos que superen el 85% de asistencia y presenten un trabajo final. (Pendiente de aprobación).

Lugar de celebración del encuentro:

Diputación Provincial de Huesca
Porches de Galicia, 4. 22002 Huesca
Tel.: 974 29 41 00
<http://www.dphuesca.es/>

Más información:

Secretaría Sede Pirineos-UIMP
Escuela Politécnica Superior-Campus Huesca
Ctra de Cuarte s/n. 22071 Huesca
Tel.: 974 292 652
pirineos@uimp.es
<http://www.uimp.es>
#visionaUIMP

Solicitud de matrícula:

Plazo hasta el 19 de octubre de 2015
Precio: 80 € (60€ de tasas académicas y 20 € de tasas administrativas)
Descuento del 20% para estudiantes universitarios matriculados en el año 2014/2015

Solicitud de beca:

Plazo hasta el 18 de septiembre de 2015

Este curso forma parte del programa VISIONA

Diputación Provincial de Huesca
artespasticas@dphuesca.es
www.visionahuesca.es

Plazas limitadas hasta completar aforo

Transporte:



Patrocinan:



Autobiografía:
narración y construcción
de la subjetividad en la
creación artística
contemporánea.

22 al 24 de octubre de 2015

VISIONA

Diputación Provincial de Huesca

Directores:

Pedro Vicente
Director de VISIONA
Tomás Zarza
CES Felipe II. URJC

PIRINEOS 2015



José Domingo Fomar Vives. Col. particular. 1965

Programa

Jueves, 22 de octubre

- 09:00 Recepción y entrega de documentación.
09:30 Inauguración.
10:00 Autobiografía Vs Álbum de familia.
D. Pedro Vicente.
Director de VISIONA.
D. Tomás Zarza.
CES Felipe II.
10:30 Autobiografía y cine: aproximaciones personales.
D. Juan Millares.
Cineasta.
11:45 Descanso.
12:15 El diario íntimo: de la autoficción a la fototerapia.
Dña. Ana J. Revuelta.
Artista.
13:30 Comunicaciones abiertas.
14:30 Pausa comida.
16:30 Comunicaciones abiertas.
17:00 Poéticas en torno a la cuestión de la identidad en Internet.
D. Juan Martín Prada.
Universidad de Cádiz.
18:15 Descanso.
18:45 Reversos de la autobiografía: ironía, resistencia y ficción.
Dña. Lorena Amorós.
Universidad de Murcia.
20:00 Mesa Redonda.
Intervienen: **D. Juan Millares, D. Juan Martín Prada y D. Tomás Zarza.**
Modera: **D. Pedro Vicente.**

Viernes, 23 de octubre

- 9:00 Comunicaciones abiertas.
10:00 La mirada Transparente.
D. David Jiménez.
Artista.
11:15 Descanso.
11:45 Las líneas autobiográficas: naciones y sujetos.
Dña. Nora Catelli.
Universidad de Barcelona.
13:00 Comunicaciones abiertas.
14:00 Pausa comida.
16:00 Comunicaciones abiertas.
17:00 Baile de identidades: la fotografía como mascarada.
D. Sergio Rubira.
Universidad Complutense de Madrid.
18:15 Descanso.
18:45 Play > Rebollo, autobiografía ficcionada.
D. Miguel Ángel Rebollo.
Artista.
20:00 Mesa Redonda.
Intervienen: **Dña. Ana J. Revuelta, D. Miguel Ángel Rebollo, D. Sergio Rubira, D. David Jiménez y D. Pedro Vicente.**
Modera: **D. Tomás Zarza.**

Sábado, 24 de octubre

- 9:00 Comunicaciones abiertas.
10:00 La autenticidad del yo en las manifestaciones artísticas.
Dña. Paula Sibilia.
Universidad Federal Fluminense, Río de Janeiro.
11:15 Descanso.
11:45 Vida de un falsario.
D. Félix de Azúa.
Escritor.
13:00 Mesa redonda.
Intervienen:
Dña. Lorena Amorós, Dña. Nora Catelli, Dña. Paula Sibilia, D. Félix de Azúa, y D. Tomás Zarza.
Modera: **D. Pedro Vicente.**
14:00 Clausura.



P.V. Colección particular. 2010

Ilustración 168: Programa del seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, Huesca 2015

Los ponentes del seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea* fueron Juan Millares, cineasta; Ana J. Revuelta, artista; Lorena Amorós, artista, Universidad de Murcia; Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz; David Jiménez, artista; Nora Catelli, escritora, Universidad de Barcelona; Miguel Ángel Rebollo, artista; Paula Sibilía, Universidad Federal Fluminense, Rio de Janeiro y Félix de Azúa, escritor. El seminario se complementó con la presentación de 19 comunicaciones orales de diferentes artistas, teóricos e investigadores que exploraban temas relacionados con el álbum de familia y con proyectos artísticos, trabajos teóricos e investigaciones realizadas desde la creación, la historia del arte, la sociología, la literatura, los estudios culturales, la teoría del arte, la filosofía o la antropología. Al seminario asistieron 69 alumnos con perfiles profesionales acordes a la convocatoria y procedentes de 17 ciudades de España y de otros 8 países, especialmente latinoamericanos.

Para Paula Sibilía la principal obra que producen los autores-narradores de los nuevos géneros confesionales de Internet es un personaje llamado *yo*⁴⁸¹. La mayoría de las imágenes que circulan por internet son de carácter personal, o mejor dicho, son sobre la propia personalidad de quien las ha hecho. Sibilía apunta a una condición, el “ahora cualquiera puede”⁴⁸², para referirse a la democratización de la creación autobiográfica de estos tiempos, especialmente en lo referente a internet. Así, los instrumentos de comunicación y difusión de la web son al mismo tiempo herramientas de creación, muchas de ellas centradas en la creación de la subjetividad. Desde nuestra primera persona necesitamos auto-representarnos, quizás una de las características de este tipo de representaciones en internet es que lo hacemos obsesivamente, para imaginar, relatar o inventar nuestra identidad, construyendo y escribiendo de esta forma nuestra propia historia, constantemente, y modificando en cada registro autobiográfico el anterior. Para Sibilía otra de las características de este nuevo género confesional es la constatación de que “tanto los textos como las imágenes que allí burbujan, suelen no tener valor artístico en el sentido moderno, y que en gran parte de los casos tampoco desean tenerlo”⁴⁸³. No se trata pues tanto de crear obras de calidad artística sino de crear, ante todo de crear. Porque para muchos de estos creadores lo importante no es el resultado, la obra, la imagen autobiográfica, sino el hecho de haberla hecho. Aún más allá, lo realmente importante es el reconocimiento por parte del otro de la obra creada, sin importar su calidad o interés artístico. El autor necesita del reconocimiento y apoyo del otro, como apunta Sibilía “los autores necesitan ese apoyo público: ellos, los *sujetos* creadores, y no sus

⁴⁸¹ Paula Sibilía, *La intimidad como espectáculo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), pág. 265 (gran parte de la conferencia de Paula Sibilía en este seminario estuvo basada en el capítulo 8 “Yo personaje y el pánico a la soledad” de su libro *La intimidad como espectáculo*)

⁴⁸² *Ibíd.*, pág. 266

⁴⁸³ *Ibíd.*, pág. 268

obras entendidas como *objetos* creados”⁴⁸⁴. Somos lo que revelamos, lo que construimos, lo que mostramos y como nos mostramos, pero en ese proceso, paradójicamente, acabamos revelando también lo que no somos, lo que no tenemos y lo que nunca seremos. Sentimos esta necesidad de exhibirnos, de que nos perciban para podernos construir, pero también para podernos mirar a nosotros mismos, para identificarnos y (re)conocernos. Pero no solo nos mostramos para que nos vean, lo hacemos para estar, y fundamentalmente para ser, para ser reconocido y por lo tanto ser, al confirmar su presencia en la esfera de lo visible, ese gesto les otorga realidad”⁴⁸⁵, continua Sibilia.



Ilustración 169: Acto inaugural del seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*

⁴⁸⁴ *Ibíd.*, pág. 269

⁴⁸⁵ *Ibíd.*, pág. 270

La autora va más allá, para existir, para que un autor sea reconocido no hay que fijarse ni tan siquiera en la calidad de su obra, sino en la mera existencia de la misma mediante la exposición y visibilidad de la misma en donde se subraye y construya la función del autor, siendo este el papel fundamental de los comentarios que dejan los visitantes, “confirmar la subjetividad del autor, que por ser alter dirigida sólo se puede construir como tal frente al espejo legitimador de la mirada ajena”⁴⁸⁶. Lo que parece estar ocurriendo es una separación entre las viejas dicotomías entre esencia y apariencia que ahora se mezclan y confunden, lo más significativo es que estas subjetividades no se construyen a partir de la calidad, el contenido o el interés de la obra sino que se realizan en el campo de lo visible, desde una cierta espectacularización del *yo*. Las rígidas, físicas y visibles fronteras entre lo íntimo y lo privado son cada vez menos evidentes, cada vez menos visibles y cada vez más elásticas, especialmente en determinados episodios de la espectacularización de la intimidad a los que de alguna forma somos obligados a ver en medios de comunicación o internet constantemente. Como apuntaba Sibilia en su conferencia⁴⁸⁷, el “cuarto” de la intimidad en el pasado era algo estanco, rígido, impermeable, ahora por el contrario ese “cuarto” ha cambiado y está todo agujereado, el otro tiene acceso a ese cuarto supuestamente privado de forma continua y completa. Ya no nos respetamos ni la intimidad ni la interioridad, ya no nos guardamos recuerdos, experiencias, diarios o fotografías para nosotros, ahora hemos de mostrarlo todo, y de forma inmediata, y como apuntaba Sibilia, descartarlo todo para renovar de forma constante nuestro perfil, “hay que exhibir todo lo que se es; o, quizás más exactamente, lo que se está, clamando siempre por la aprobación ajena. O, mejor todavía: hay que mostrar todo lo que se desea que los otros consideren que uno es, para así recibir su anhelado apoyo.”⁴⁸⁸. Si no mostramos lo que somos es como si no lo fuéramos, porque si los demás no lo ven difícilmente podrán validarlo, y por lo tanto, garantizar que existe. Se inicia la estilización de uno mismo como sujeto visible, capaz de conquistar una audiencia que lo reconozca, porque en ese reconocimiento reside la confirmación de su existencia, en el otro. En ese sentido, somos el otro, y cada vez más necesitamos vernos a través del otro porque es finalmente este el que fija y define no solo nuestra existencia, sino como es esa existencia. En esta dependencia del otro para el reconocimiento propio la obra es un elemento importante, pero de segundo orden como apunta Sibilia, ya que lo que realmente importa es el narrador, su personalidad y vida privada, todo el interés “de ese yo que narra, firma y actúa, reside en su modo de ser y en su estilo como personaje. Nada más distante de aquel artesano tradicional, por tanto: aquella figura, anterior al aluvión romántico, para cuya definición era esencial la realización de una obra. Porque en ese caso importaba lo que él hacía, y no lo que

⁴⁸⁶ *Ibíd.*

⁴⁸⁷ Cita sacada de los apuntes del propio autor de esta tesis tomados durante la conferencia de Paula Sibilia.

⁴⁸⁸ Paula Sibilia, “La era de la extimidad: el universo doméstico se sube al escenario”, en catálogo *Asuntos domésticos* (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2014), pág. 46

él era”⁴⁸⁹. Ya no importa cómo se hace, sino el mero hecho de hacerlo, ya no es relevante la apariencia pero sí la existencia, como si con ser fuera más que suficiente, siendo ese ser nuestra propia representación.

En su conferencia⁴⁹⁰ *El diario íntimo: de la auto ficción a la fototerapia* Ana J. Revuelta⁴⁹¹ hizo un recorrido sobre diferentes trabajos de autores contemporáneos que de una u otra forma han trabajado con el diario y la autobiografía como materia prima en sus proyectos fotográficos. Según apuntó Revuelta⁴⁹², las múltiples teorías que estudian la autobiografía pueden agruparse en tres partes, *bios*, que estudia lo narrativo y retrospectivo del trabajo, *autos*, que se fija en la autoría de quien la realiza, y *graphé*, parte que analiza el lenguaje de lo que se dice⁴⁹³. Para Revuelta las teorías que estudian la etapa *bios* tienen su origen en el estudio de las biografías y vidas de las personas célebres, situando al individuo en el centro de la historia y protagonizando él mismo la escritura biográfica, “se caracterizan por la exaltación del artista, destacando su personalidad genial o alocada, y dando inicio así al temperamento narcisista que ha sustentado la autobiografía hasta nuestros días”⁴⁹⁴. Sin lugar a dudas, como sugiere Revuelta, el género de la biografía tiene éxito debido a la mentalidad voyeur, el interés del lector por la vida privada y singularidades de las personas sobre las que las obras biográficas versan. Para la autora, la autobiografía, a diferencia de las biografías clásicas, se instaura como un sentimiento común a toda la humanidad e incorpora la capacidad de revisar la historia, dotándola de una intimidad única como testimonio universal⁴⁹⁵. De esta forma la autobiografía incide y profundiza más en la representación de lo íntimo, de lo privado de las vidas de estos artistas. Quizás en lo referente a la

⁴⁸⁹ Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), pág. 271

⁴⁹⁰ Parte de las citas y referencias a la conferencia de Ana J. Revuelta están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con la autora de la conferencia. Una versión actualizada de esta conferencia se publicó posteriormente con el título “El diario íntimo en la fotografía contemporánea” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018)

⁴⁹¹ Para un detallado estudio del uso de la autobiografía en la fotografía véase la tesis doctoral de Ana J. Revuelta con el título *La autobiografía en la fotografía contemporánea*, presenta y leída en La universidad Complutense de Madrid en 2013. Esta tesis sirvió de gran referencia en el desarrollo de esta edición de VISIONA.

⁴⁹² Ana Revuelta, “El diario íntimo en la fotografía contemporánea” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 55

⁴⁹³ La autora estructuró su conferencia basándose en estas tres partes de la palabra autobiografía, basándose en la teoría de James Olney en “Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía.” en *La autobiografía y sus problemas teóricos* (Barcelona: Suplementos Antropos. N. 29, 1991)

⁴⁹⁴ Ana Revuelta, “El diario íntimo en la fotografía contemporánea” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 56

⁴⁹⁵ *Ibid.*

autobiografía, y a la fotografía del último siglo, cabe destacar el cambio de paradigma en la práctica artística de muchos fotógrafos desde los años sesenta del siglo veinte. En ese momento muchos fotógrafos rompen con lo que había venido siendo la práctica más extendida de la fotografía, la práctica documental, y deciden darle la vuelta a la cámara para dejar de fotografiar el mundo como se venía haciendo hasta entonces para empezar a fotografiar lo que había estado todo ese tiempo detrás de la cámara: los propios fotógrafos. El objetivo de las cámaras pasa de lo público a lo privado, emergiendo una serie de fotógrafos jóvenes que hacen de su vida y de su existencia su propia obra, fotógrafos como Nan Goldin, Sally Man, Richard Billingham, Alberto García-Álix y tantos otros artistas que ponen el foco de su cámara en ellos mismos.



Ilustración 170: Mesa redonda en seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*

Para Revuelta estos artistas darían un giro radical a las narrativas del yo, contando en primera persona sus

heridas y sus traumas y sustituyen el instante decisivo de Cartier-Bresson por el instante «indecisivo», “con un tratamiento más interesado en *los harapos y los desechos*, que la fotografía de autor se iba a encargar de revalorizar, según la teoría de la banalidad de Walter Benjamin, que queda reflejada en sus escritos de los años treinta”⁴⁹⁶. Esta nueva generación de fotógrafos deja atrás los grandes relatos documentales de momentos históricos y realidades sociales realizados por fotógrafos celebres como Capa, Cartier-Bresson, Smith y muchos otros para mostrar aquello que había sido hasta entonces marginal e invisible, las miserias, desgracias y experiencias de ellos mismos, y por lo tanto, de su generación, desde la instantaneidad del presente. Según apunta Revuelta⁴⁹⁷ estos trabajos se basan en el documento social, la trayectoria y la experiencia vital por encima de la autoría o el proceso creativo, sustituyendo al yo omnisciente por un yo joven, espontáneo e insignificante.

⁴⁹⁶ *Ibíd.*, pág. 58

⁴⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 61

“Mientras que la etapa *bios* estaba más vinculada a los orígenes, tanto literarios como fotográficos, a la idea más documental y fiel a la vida del artista, como es el reportaje familiar, sexual o social, la etapa *autos* observa la autobiografía desde el *yo*, es decir, aportando un conocimiento sobre el narrador”⁴⁹⁸, sugiere Revuelta. La representación del yo no es unitaria e inamovible, sino más bien dispersa y elástica, cambiante, dependiente del otro, siempre desde un yo fragmentado y líquido que depende en gran medida de la identidad propia, sea esta sexual, política, social o racial. Para Revuelta, en esta fase del *autos*, “la autobiografía se erige necesariamente en una figura de lectura, de interpretación, más que un género. Todo depende del pacto autobiográfico de Lejeune, que requiere de un autor sincero, es decir, de un exhibicionista creador, y de un receptor crédulo que confíe en que le dicten la verdad, y que va a dejar de ser un *voyeur* pasivo para participar del propio juego que el artista le propone”⁴⁹⁹. Como apuntaba Revuelta, Roland Barthes⁵⁰⁰ ya sugería la existencia del lector cuya función consistía en interpretar y acabar las obras realizadas por los artistas, participando de esta forma de manera activa en el proceso de adquisición de significado de la obra. Esta etapa *autos* se caracteriza por su ambigüedad, frente a la claridad del carácter documental e historiográfico de la etapa *bios*, el yo es siempre escurridizo y sujeto a interpretación, tanto por parte del otro como del propio yo. Ese carácter polisémico del yo, la ambigüedad en torno al referente es lo que va a determinar que la etapa *graphé* se centre en la grafía, en la parte de la representación del relato autobiográfico a través de la imagen, diferenciando recuerdo de memoria. Para Revuelta, el recuerdo “remite a un momento ya vivido que, vinculado al diario fotográfico, se evoca siempre en tiempo presente”⁵⁰¹, ya que “tanto en fotografía como en literatura, se trata de documentar un hecho de forma fiel: en él se dan cita el autobiógrafo, como testigo, y la autobiografía como testimonio”⁵⁰². El diario fotográfico se estructura desde la fragmentación y reiteración de elementos, generando un lenguaje común a la fotografía y literatura. Por su parte, la memoria, a través de la autobiografía reconstruida, “trata de dar sentido a las imágenes del pasado, bien sea a través de la reconstrucción de la escena, bien desde una mirada revisionista o bien convertida en un acto de reflexión a partir de ciertas imágenes de archivo”⁵⁰³. Acorde a Revuelta, la fotografía del álbum de familia, a diferencia de la toma fotográfica, “pone en diálogo directo el archivo, revisándolo, reinterpretándolo, o reconstruyendo y releiendo el pasado, bajo una mirada

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ *Ibid.*, pág. 62

⁵⁰⁰ Roland Barthes, “La muerte de un autor” en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1987)

⁵⁰¹ Ana Revuelta, “El diario íntimo en la fotografía contemporánea” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 63

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ibid.*

retrospectiva”⁵⁰⁴. En este sentido, estas fotografías nos hablan de momentos concretos y escogidos, editados tanto por el fotógrafo como por la propia historia, momentos que han pasado a la memoria. Este tipo de fotografía incorpora constantemente detalles que la imaginación del lector va añadiendo, reinterpretando y generando una mirada complementaria a la historia familiar que trasforma paulatina y gradualmente en muchos casos la autobiografía en autoficción. La fotografía autobiográfica documenta el yo, mientras que la autoficción revisa, interpreta y reconstruye el pasado, para Revuelta “la capacidad performativa de la fotografía permite reconstruir el recuerdo a nuestro antojo, actuar como otro”⁵⁰⁵ ya que la fotografía trabaja con la “*alteridad* a través de la idea del doble, del otro, de un modelo o *alter ego* que aparece en cada fotografía posada, construida o teatralizada, y que a menudo representa la subjetividad del artista”⁵⁰⁶. La autobiografía ya no solo *grafía* la *auto bios*, ya no solo representa nuestra vida y existencia, sin que además la ficcionaliza, alejándose de lo documental, de las evidencias certeras y probadas, para desde ahí cuestionar la propia veracidad y objetividad de lo fotografiado, y por lo tanto, recordado, interpelando al lector de las fotografías y haciéndole dudar de lo que ve.

La educación y formación son unos de los ejes fundamentales de VISIONA, además de la intención servir de plataforma de difusión para diferentes creadores e investigadores. Esta circunstancia, junto con la falta de contextos académicos para exponer y publicar trabajos de investigación sobre el álbum de familia fue una de las motivaciones para que en el seminario de VISIONA / UIMP *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea* se abrieran convocatorias de comunicaciones para que diferentes investigadores pudieran mandar sus trabajos sobre el álbum de familia, y una vez estudiados y seleccionados, pudieran exponerlos durante las jornadas y publicarlos posteriormente en las Actas de ambos seminarios. Otro de los motivos fue la gran cantidad de alumnos de los seminarios que nos solicitaban la posibilidad de compartir y exponer sus trabajos para el resto de los alumnos dentro del programa del seminario, como había ocurrido el año anterior. Más allá de la necesidad de algunos doctorandos de hacer méritos para la elaboración de sus tesis doctorales, mayoritariamente se trataba de profesionales ya establecidos que simplemente querían compartir sus trabajos de investigación. Pero sobre todo, el motivo más repetido, y esto creo que es otra señal significativa de las carencias de bibliografía y literatura académica sobre el álbum de familia, fue la necesidad de escuchar y conocer otros trabajos sobre el álbum de familia que se estaban realizando por diferentes puntos de la geografía española por profesionales de diferentes ámbitos como la medicina, la

⁵⁰⁴ *Ibíd.*

⁵⁰⁵ *Ibíd.*

⁵⁰⁶ *Ibíd.*

psicología, la historia del arte, la mediación social, la educación, la fotografía entre otros, y que de otra forma habría sido difícil conocer. Quizás esta falta de bibliografía, conferencias, encuentros, foros de debate e investigaciones en general en el contexto nacional sobre este campo de estudio fue uno de los motivos por los que las actividades de VISIONA relacionadas con el pensamiento y la teoría tuvieron una gran acogida de público a lo largo de estos cinco años. Los trabajos presentados en 2015 revisaban diferentes perspectivas que se generan cuando las prácticas artísticas se adentran en el fenómeno de la autobiografía y los relatos personales y tuvieron el formato de proyectos artísticos, trabajos teóricos o investigaciones teórico/artísticas realizadas desde diferentes disciplinas. Nuestra intención como directores del seminario, y en la selección de estas comunicaciones, fue la de aproximarnos al código de las memorias de una forma abierta, teniendo en cuenta que los relatos personales parten siempre de dos principios fundamentales: ser o parecer. En esta convocatoria se seleccionaron 26 trabajos de entre las más de 60 propuestas recibidas, presentándose públicamente en Huesca durante la celebración del seminario 19 de esas comunicaciones. Los 26 trabajos seleccionados reunieron en una publicación⁵⁰⁷ editada por Pedro Vicente y Tomás Zarza, y publicada por el servicio de publicaciones de la Diputación Provincial de Huesca. Como se recoge en la introducción de esta publicación,

“las aportaciones de estos autores parten desde una amplia variedad de aproximaciones discursivas que revisan lo autobiográfico no solo desde lo estrictamente académico, sino también desde prácticas artísticas contemporáneas como el activismo sociocultural, la pintura, la política, la ilustración, la psicología, o los estudios visuales, así como diversos análisis de los cambios que la sociedad digital está provocando en la construcción del yo, así como en los conceptos tradicionales de intimidad, recuerdo y memorias familiares”⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Pedro Vicente y Tomás Zarza, *Actas seminario Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea* (Huesca: Diputación Provincial de Huesca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2016). Accesibles para descarga libre en <https://www.dphuesca.es/publicaciones/-/publicador/actas-seminario-2015/Wz1IU6ehMoSr> (Consultado el 9/9/19)

⁵⁰⁸ Pedro Vicente y Tomás Zarza “Prólogo” en *Actas seminario Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea* (Huesca: Diputación Provincial de Huesca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2016), págs.6-7



Ilustración 171: Portada Actas seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, Huesca 2015.

Los textos presentados en Huesca fueron: *La cuarta pared* de Diego Ballestrasse, *Apuntes sobre el diario visual en internet* de Lara

Abeledo, *Je suis une pipe. Autobiografía: cuerpo, imagen y memoria* de Tatiana Clavel y Raúl León, *Las autobiografías de Sophie Calle* de Paula Juanpere, *La realidad como ritual* de Francisco José Sánchez Montalbán, *Deconstrucción del hogar. La familia y su biografía como material de creación* de Miriam Cano, *Cuando tú historia es mi historia. La autobiografía de Simon Fujiwara* de Johanna Caplliure, *La (des)figuración como escritura en los autorretratos de Francis Bacon* de Andrea Montoya, *(des)habitar la memoria* de Raquel Planas, *Inside Out* de Paloma Tendero, *Carmam, autofotorelato de un cáncer de mama* de Rocío Gutiérrez, *La imagen autobiográfica en internet y redes sociales* de Héctor Luján, *Querido R* de Marta Pareja, *¡Maldito sea el que piense mal! Usos y abusos de las aproximaciones biográficas en los estudios de la obra de Louise Bourgeois* de Vicente Alemany y Jaime Ripollés, *El cosplay: la máscara y el disfraz modo de vida en la sociedad del siglo xxi* de Belén Culebras, *Recuerdo, grabo, bordo* de María Luna, *Cadaunería* de Alice Monteil y Mireia Plans, *Procesos en la memoria: al margen de lo familiar* de Mireia Avila, *The Prelingers: Out Of Memory* de Nacho Rodríguez, J. Alberto Andrés Lacasta (Les Sardines). La publicación de estas actas de comunicaciones se completó con la inclusión de los textos: *Yo, me mí, contigo* de Pedro Vicente, *Autobiografías apócrifas: ser y (a)parecer* de Tomás Zarza Nuñez, *Recuerdo, grabo, bordo* de María Luna, *Deconstrucción del hogar*.

La familia y su biografía como material de creación de Miriam Cano Cervera, *Je suis une pipe. Autobiografía: cuerpo, imagen y memoria* de Tatiana Clavel Gimeno y Raúl León Mendoza, *The Dressmaker, remnants of a life. Una reflexión sobre la construcción del ser y las memorias a través de la animación* de Inma Carpe, *Velos y muros en la obra de Carmen Mariscal* de María Betrán Torner, *Fuera del cuerpo: la fotografía metafísica como experiencia autobiográfica* de Ricardo Guixà Frutos, *Overpainted Photographs de Gerhard Richter: refotografiando una vida con pintura* de Tania Castellano San Jacinto, *Biografiar un viaje: Leonilson, São Paulo – Madrid, 1981* de Yuji Kawasima, *Transitar el alma. Las fisuras del cuerpo a través del relato personal* de Beatriu Codonyer y *Una autobiografía desde la lejanía* de Francisco Sancho Blasco.

Como se apunta en el prólogo⁵⁰⁹ de la publicación, los trabajos seleccionados se posicionaban desde diferentes posturas como los procesos de construcción de la memoria referida a la experiencia personal, la vivencia compartida como forma de autoafirmación, las prácticas artísticas contemporáneas en donde lo falso y el postureo son el eje estructurador de la obra, el nuevo yo digital desde donde parten algunas creaciones artísticas, la liberación de lo real y los discursos tradicionales de la memoria, los cambios en los soportes de la memoria como el álbum y su volatilización por lo digital, la aparición del concepto de extimidad en las prácticas artísticas y la necesidad implícita de mostrarse para ser y existir, las nuevas formas de experimentar lo autobiográfico desde un escenario público y de relatar lo vivido o la influencia de la vigilancia en la construcción de las autobiografías. Estas posturas, aparentemente diferentes en su aproximación, son sin embargo la expresión de un tiempo, un tiempo digital protagonizado por grandes cambios en el que el soporte de la memoria se volatiliza y el álbum se transforma. Esta nueva manera de vivir lo autobiográfico desde un escenario público también supone una manera diferente de sentir y por lo tanto de relatar lo vivido. Sentirnos observados nos lleva a gestionar nuestros sentimientos de otra manera, y a pesar de lo que pudiera parecer, esa nueva manera de gestionar lo “exterior” también afecta inexorablemente a lo interior⁵¹⁰.

⁵⁰⁹ *Ibíd.*

⁵¹⁰ Una parte de este texto se ha extraído y adaptado de la introducción las actas del seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, y del que Tomás Zarza es coautor. <https://www.dphuesca.es/publicaciones/-/publicador/actas-seminario-2015/Wz1IU6ehMoSr> (Consultado el 9/9/19)

5.2 Exposición *Yo, me, mí, contigo*

Notoriamente difícil de definir por su carácter poliédrico, elástico e inestable, el concepto de *autobiografía*, en el sentido más amplio de la palabra, se usa casi como sinónimo de "escritura de la vida" y denota todos los modos y géneros de contar la vida de uno mismo, desde la literatura, al cine, pasando por el teatro, la música o las artes visuales. Más específicamente, la autobiografía como género artístico significa una narración retrospectiva que se compromete a contar la vida propia del autor, o de una parte sustancial de la misma, con la intención de reconstruir el desarrollo, evolución e historia personal del autor dentro de un determinado marco histórico, social y cultural. La autobiografía es autodiegética, es decir, se caracteriza por ser narrada en primera persona desde el punto de vista del presente. La historia de la vida del autor es integral y continua, y está basada en la memoria y los recuerdos, fluctuando constantemente entre la lucha por mantenerse fiel a los hechos reales y su búsqueda de la creatividad, entre el olvido y la memoria, la hipocresía y la sinceridad, el autoengaño y la verdad, la ficcionalización autoconsciente y la objetividad inconsciente. La aparición de la autobiografía como género literario coincide con lo que con frecuencia se ha llamado el surgimiento del sujeto moderno alrededor de 1800. Se desarrolló como un género de no ficción, pero también como una narración *construida* en la que un sujeto auto reflexivo indaga en su identidad y su propia historia. Para Roland Barthes, como apunta Anna María Guash, el "concepto de *autobiografía* procede por un encadenamiento de convergencias y divergencias, en un constante ir y venir. Se diría que este ir y venir, más allá de todo concepto de escritura desencadenante y finalista, es el movimiento vital del texto, ya que hace emerger la vida, la evolución de un «yo» autobiográfico"⁵¹¹. El autobiógrafo mira hacia atrás para contar la historia de su vida desde el principio hasta el presente, trazando la historia de su propia creación. De esta forma, la autobiografía se centra en la singularidad individual de su autor, firmemente marcada por la secularización y la temporalización de la experiencia propia. El género de la autobiografía moderna, firmemente vinculado a la noción del individuo, evolucionó por propulsar el momento de auto-reconocimiento del sujeto, el autor de la autobiografía se representa a sí mismo como agente autónomo, idealmente a cargo de su propia historia. Esta es la lógica narrativa de la autobiografía, representar un individuo único,

⁵¹¹ Anna María Guash, A. M., "La autobiografía como des-figuración del yo autobiográfico: el caso de On Kawara" en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 26

un individuo singular, empeñado en interactuar con los contextos específicos de su tiempo. Para Guasch, el filósofo francés Jacques Derrida entiende la autobiografía como un documento de historia personal, o historia de personalidad, que se cuestiona a sí misma al mismo tiempo que se replantea sus distintas estrategias, desde las positivistas hasta las existencialistas vinculadas con una ideología del individualismo y una gratificación narcisista⁵¹².



Ilustración 172: Vista instalación de la exposición *Yo, me, mí, contigo*

“El último referente es menos el individuo que se mira a sí mismo que el individuo auto-bio-gráfico

que se mira escribiendo”⁵¹³, apunta Guash, lo que importa es el “acto de mirarse en el momento de consumir al acto *autobiográfico* con todo lo que ello implica: la división de uno mismo, la dispersión de los fragmentos en un plano que los reenvía y reúne”⁵¹⁴. Esta fragmentación, esta dispersión del *yo* es lo que cuenta en la autobiografía, aunque realmente lo que acabará dando sentido a la autobiografía será el papel del lector, su implicación y participación en la construcción del significado de la autobiografía, como afirma Guash al referirse a Anna Whiteside, “en una palabra: *el autobiógrafo propone y el lector dispone*”⁵¹⁵. La autobiografía se centra en la vida de un individuo singular dentro de su contexto histórico específico, cuya narración está basada en la memoria, y por lo tanto, como la memoria forma la autobiografía, los límites entre realidad y ficción son inevitablemente difusos y dilatados. Desde sus inicios la autobiografía ha estado inextricablemente ligada a la historia de la subjetividad, la exigencia de este género es que todo, absolutamente todo, gire en torno suyo. El autor autobiográfico debe, de entre todos sus momentos vividos, seleccionar, editar y finalmente dar a conocer aquellos que, en retrospectiva, parecen los más pertinentes con respecto a la totalidad del curso de su vida, haciendo que su pasado esté dotado de un sentido

⁵¹² *Ibíd.*

⁵¹³ *Ibíd.*

⁵¹⁴ *Ibíd.*, pág. 27

⁵¹⁵ *Ibíd.*

a la luz del presente. La autobiografía construye una historia desde la vida individual como un todo significativo, coherente, en el que la interpretación es primordial, convirtiendo solo algunos eventos pasados en hechos dignos de ser revividos. Mientras la autobiografía se propone contar la historia *real* de una persona *real*, es decir, ser no-ficción (no solo basada en hechos reales sino los hechos reales en sí mismos) es inevitable que su naturaleza como narración constructiva o imaginativa, en última instancia, cuestione la distinción con otros géneros ficticios como la auto ficción o la novela autobiográfica, dejando las fronteras genéricas entre todas estas formas autobiográficas borrosas.



Ilustración 173: Vista instalación de la exposición *Yo, me, mí, conmigo*

El autorretrato ha sido practicado desde el comienzo de las

manifestaciones artísticas de la antigüedad, según la historiadora Jeanne Ivy “los autorretratos se remontan en el antiguo Egipto al período Amarna (ca. 1365 a.C). Bak, escultor en jefe del faraón Akhenatón grabó su autorretrato y el de su esposa Theri en su obra”⁵¹⁶. En la antigua Grecia, Fidias, quien realizó esculturas para el Partenón, fue encarcelado en el año 438 a.C. por dejar su firma en “...un pequeño autorretrato en el escudo de Atenea. Su calva y arrugas fácilmente reconocibles contrastaban con las idealizadas figuras de los héroes helénicos. El crimen era doble: el Partenón no era sitio para representaciones humanas y el escultor no podía recibir el crédito por una obra divina”⁵¹⁷, apunta Ivy. En estos autorretratos primitivos se incorporaba la imagen de los autores con la intención de denotar la obra como de creación propia y como una auto-representación al mismo tiempo. La historia del arte está llena de otros ejemplos en los que el artista se cuelga discretamente en su obra, firmándola y auto representándose al mismo tiempo, como Jan van Eyck en su famoso cuadro *Retrato de Boda* de 1434, o *San Lucas retratando a la Virgen* del pintor Rogier van der Weyden (ca.1435-

⁵¹⁶Ian Jeanne, *The Exploration of Self: What Artists Find When They Search in the Mirror*. <http://userpages.umbc.edu/~ivy/selfportrait/back.html> (Consultado el 7/4/20)

⁵¹⁷ *Ibid.*

1440), o como en muchas de las catedrales de la Edad Media y el Renacimiento, en las que los arquitectos grababan imágenes de sí mismos en lugares poco visibles. A lo largo de la historia del arte estas representaciones que han hecho los artistas de sí mismos han sido tan diversas como antiguas, siendo pocos los artistas que han escapado del embrujo de su propio ser. A pesar de estos antecedentes, el género del autorretrato tiene sus raíces modernas en la percepción de la figura del propio artista durante el Renacimiento, cuando la liberalización del arte cambió su consideración de artesano por la de genio. Esta nueva visión romántica del artista implicaba la idea que un artista nacía artista, con habilidades que no podían ser ni aprendidas ni enseñadas, provocando una ruptura con la concepción tradicional del arte y esta nueva forma de mirar al artista. No es extraña la gran “necesidad de auto-afirmación de los artistas de esa época, en la Edad Media los pintores y escultores eran vistos como artesanos y muy por debajo de los músicos y poetas en la escala social”⁵¹⁸. Este reconocimiento social del propio artista creció y le convirtió en un significativo objeto en el arte en sí mismo. Cualquier autorretrato contemporáneo es una continuación de esta tradición y el hecho de que el artista fuese capaz de verse a sí mismo como un motivo de su propio trabajo supuso una evolución histórica importante, generando una nueva forma de percibir el arte, sus temas y el artista como tema, dando comienzo a la creciente auto reflexividad de los tiempos modernos. Utilizarse uno mismo como un motivo de la propia obra no sólo muestra este nuevo descubrimiento de la importancia de la figura del propio artista, sino también las condiciones en que se hace el arte, el lugar y las circunstancias de origen del mismo. En un tiempo con un importante aumento de la individualidad, el reconocimiento de la originalidad del individuo fue necesario y el autorretrato puede ser entendido como una especie de prueba de esta originalidad que va evolucionando durante el tiempo. El autorretrato se volvió como la autobiografía, una auto-presentación editada, una auto-interpretación que mostraba aspectos íntimos de uno mismo en público, con alto valor cultural, pero pretendiendo ser fundamentalmente presentaciones objetivas y auténticas de su autor.

La exposición de la edición de VISIONA de 2015, con el título de *Yo, me, mí, contigo*⁵¹⁹, se centró en la relevancia e importancia del individuo en la sociedad contemporánea, y de su representación por parte de artistas visuales, cuestionando el papel del “yo” y de la individualidad en la creación contemporánea, de la idea de lo individual dentro de lo colectivo, de la auto-referencialidad como materia prima para la creación artística o la

⁵¹⁸ Óscar Colorado, Autorretrato y fotografía, <https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/> (Consultado el 15/2/20)

⁵¹⁹ Con motivo de la exposición *Yo, me mí, contigo* se editó y publicó un catálogo con el mismo título, y que contenía, además de una reproducción de las obras expuestas en la exposición, textos de Nerea Ubieta, Gema San Cornelio, Elena Zapata y del autor de esta tesis. *Yo, me mí, contigo* (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2015)

relación entre autobiografía e individualidad. En definitiva, mostrará el trabajo de artistas para quienes su obra son ellos mismos. Tradicionalmente, la gran mayoría de los núcleos familiares solían estar formados por grupos de 3 o más personas, según los últimos datos del INE en su censo de población y viviendas, una cuarta parte de los hogares españoles son ya unipersonales. Este cambio en nuestra forma de vivir, inevitable y necesariamente, supone un cambio en nuestra manera de ser. Consecuencia de esto es el auge del individualismo, y el fomento de la individualidad, en la sociedad contemporánea. Los supermercados empiezan a vender muchos de sus productos en raciones individuales, las agencias de viajes organizan viajes para personas que viajan solas, el selfie ha sustituido a la fotografía familiar...el “yo” es más importante que nunca, más importante que el “vosotros” o el “ellos”, pero incluso más importante que el “nosotros”. En esta explosión de la individualidad, la identidad (individual y colectiva) se pierde en el proceso, se vacía. Joan Fontcuberta apunta que “desde los años cuarenta y cincuenta los álbumes dejan de ser transgeneracionales para pasar a ser solo generacionales, y dos décadas después serán simplemente personales, es decir, centrados en y administrados por un único miembro de la familia. Se abren fisuras entre lo doméstico y lo familiar”⁵²⁰. La autobiografía fotográfica supone quizás el primer género en cuanto a la representación familiar, ya no realizamos fotografías a la familia, tan solo a nosotros mismos, o lo sumo al hijo único que ha pasado a ser el centro del universo familiar. Esta biografía en imágenes, afirma Fontcuberta, “representa la primera ocasión de concedernos a nosotros mismos la construcción de una ficción personal más o menos idealizada, una puesta en escena y a la vez una radiografía de la subjetividad”⁵²¹. Desde mediados del siglo XX numerosos artistas trabajan con la autobiografía como una parte central de su trabajo, y en muchos casos esta autor referencialidad es la única materia prima de sus obras artísticas. Estos trabajos no solo ponen de manifiesto la relevancia y la importancia del yo en la sociedad contemporánea, sino también nuestra relación con el otro. En este sentido, somos el otro, precisamos exhibirnos, que nos perciban para construirnos, cada vez más necesitamos vernos a través del otro, porque es finalmente este el que fija, define y completa nuestra identidad. No nos mostramos solo para que nos vean: lo hacemos para estar, y fundamentalmente para ser y saber que somos. Pero también necesitamos mirarnos en el espejo de nuestra identidad, mirarnos a nosotros mismos para identificarnos y (re)conocernos. La autobiografía va más allá del autorretrato, los *selfies* o el relato personal. Desde la primera persona necesitamos autor representarnos, obsesivamente, para imaginar, relatar o inventar nuestra identidad, construyendo y escribiendo de esta forma nuestra propia historia.

⁵²⁰ Joan Fontcuberta, “Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio” en *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, ed. Pedro Vicente (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013), pág. 152

⁵²¹ *Ibíd.*



Ilustración 174: Inauguración de la exposición *Yo, me, mí, contigo*

La exposición de ViSiONA 2015, con el título *Yo, me, mí, contigo*, reunía obras de once artistas nacionales e

internacionales cuyo trabajo se centraba en estas prácticas artísticas autobiográficas, haciendo de y con ellos mismos su propia creación, para lo que abordan desde diferentes campos y distintas aproximaciones el concepto contemporáneo del yo. Estos artistas (se) miran desde cuestiones de género, raza, cuerpo, identidad, memoria, familia, pérdida, olvido, enfermedad o paso del tiempo en una interminable búsqueda de su propia identidad, haciendo partícipe al espectador de ese proceso, siempre en construcción. Los trabajos autobiográficos incluidos en esta exposición contenían elementos inventados, y cualquiera de las ficciones que se mostraban era, hasta cierto punto, autobiográfica, lo que nos confunde como espectadores sobre qué es realidad y qué es ficción, desorientándonos sobre lo real de nuestras fantasías y lo ficticio de nuestras vivencias. *Yo, me, mí, contigo* incluía fotografías, vídeos e instalaciones de los artistas Elina Brotherus, Esther Ferrer, Sophie Calle, Claude Cahun, John Coplans, Guy Ben-Ner, Óscar Muñoz, Ana Mendieta, Miguel Ángel Rebollo, José Oltra y Faustino Villa. Para una parte de estos artistas de *Yo, me, mí, contigo* su trabajo es como una prolongación de su propia vida y representan sus experiencias y sus vivencias cotidianas, transformando su obra en una especie de álbum público de sus vidas privadas. Otros, sin embargo, parten de la imaginación, de la construcción de sus auto representaciones, y en el proceso inventan narraciones que las hacen funcionar como una especie de relatos de ficción. Estas dos posiciones tan dispares y antagónicas en sus discursos artísticos, la realidad y la ficción, acaban siendo una misma cosa, mezclándose, uniéndose y confundiéndose, y generando finalmente una nueva categoría estética propia de esta época. Se trata de obras que podrían ser englobadas dentro de la *autoficción*, término acuñado por el escritor Serge Doubrovsky después de leer *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, en contraposición al llamado *género autobiográfico*. Doubrovsky define así la *autoficción* en las versiones preliminares de su obra *Fils*: “¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y de

hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje”⁵²². Los trabajos autobiográficos/ficcionados de los artistas incluidos en esta exposición se evidencian de alguna manera como una forma de desdoblamiento de los propios artistas, que se sitúan fuera de ellos mismos, contemplándose, haciéndonos contemplarlos, para que nos demos cuenta de que en realidad (nos) contemplamos a (nos)otros mismos. El autorretrato ha sido un elemento básico en la práctica artística desde hace siglos, hasta tal punto que hoy en día su versión más contemporánea y tecnológica, el *selfie*, ha sustituido al propio álbum de familia y es uno de los elementos de comunicación más utilizados diariamente por personas de cualquier lugar y condición. La fotografía, seguramente, no es un motivo para vivir, pero lo que es innegable es que no se puede vivir sin hacerse fotografías. *Yo, me, mí, contigo* cuenta con una parte interactiva en la que el público pudo mandar y compartir sus *selfies*, que fueron incluidos en la propia exposición, cuestionando si el *selfie* no es más que una versión tecnológica del autorretrato o si, por el contrario, se ha convertido por sí mismo en un nuevo estilo y un nuevo género de (auto)representación. Además, como en cada exposición de VISIONA, se programó un extenso programa⁵²³ de actividades didácticas y complementarias a la exposición.

En el álbum de familia no caben las fotografías de momentos tristes, oscuros, de momentos que se quisieran olvidar porque, como se ha visto antes, la función principal del álbum de familia es precisamente otra, la de recordar, o mejor dicho, la de ayudar a recordar actuando como dispositivo de la memoria. Así, en los álbumes de familia por lo general solo encontramos fotografías de momentos felices y celebraciones dichosas de la familia poseedora del álbum. En los diarios autobiográficos sin embargo, nos encontramos un tipo de aproximación hacia lo fotografiado muy diferente. Por lo general este tipo de trabajos suele incluir momentos desgraciados, rupturas, muerte, enfermedad, pérdidas, alcoholismo y

⁵²² Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris: Gallimard, 2001), pág. 3

⁵²³ La didáctica y educación son uno de los pilares de VISIONA, especialmente en lo concerniente a las exposiciones. En todas las ediciones de VISIONA se programaron una serie de actividades didácticas dirigidas a una gran variedad de públicos diferentes. Especialmente en esta edición sobre la autobiografía se potenció esta parte, y se programaron, además de las visitas guiadas para diversos públicos (actividades para público con necesidades educativas especiales, taller para familias, visitas guiadas para grupos, visitas guiadas para público individual) una serie de talleres y visitas con colectivos y centros educativos de Huesca y provincia, en los que se trabajaron con niños de diferentes niveles y necesidades educativas conceptos y temas relacionados con la autobiografía. Entre estas actividades didácticas para centros educativos destacaron: ¿Qué es un selfie? visita a la muestra y taller práctico posterior para descubrir la historia de los autorretratos y cómo han llegado hasta hoy a través del desarrollo tecnológico, dirigido a estudiantes de infantil y primaria; Autorretrato objetual, dirigido a alumnos de segundo y tercer ciclos de primaria, dedicado a reflexionar con los alumnos sobre la reconstrucción de la identidad a través de nuestro entorno, objetos y espacios; Mi no perfil de Facebook, dirigido a alumnos de ESO y Bachillerato, mediante una visita a la exposición y un taller práctico posterior, se ponía en evidencia aquello que suele estar oculto en los perfiles de las redes sociales, enfatizando que las redes sociales, aunque lo parezcan, no son un diario de vida; en ellas no contamos cómo somos, sino cómo nos gustaría ser.

drogadicción, pérdidas de memoria, familias desestructuradas, depresiones, engaños, infidelidades, desestructuraciones familiares, decadencia de la vejez, demencia, violencia, abusos...En fin, todo lo que cualquiera de nuestros álbumes no incluiría nunca. Es complicado encontrar trabajos artísticos fotográficos autobiográficos en los que el tema de proyecto sea un tema amable, alegre o que recree momentos felices del autor, pareciera que al artista, cuando se fotografía a sí mismo, y solo a sí mismo, solo le interesaran sus propias desgracias y miserias y le diera la espalda a los mementos felices de su existencia⁵²⁴. Dentro de las excepciones a esta aproximación al tema de la autobiografía se encuentran los dos primeros fotógrafos de la exposición *Yo, me, mí, contigo* de VISIONA.



Ilustración 175: Vista instalación *Autorretratos*, Faustino Villa, 1945-1965

José Oltra y Faustino Villa⁵²⁵, dos fotógrafos oscenses que de muy diversas maneras representaron y fotografiaron la sociedad oscense de buena

parte del siglo XX. Ambos, fotógrafos profesionales de retratos de estudio y ambulante, tuvieron una especial predilección por la autobiografía, género que practicaron durante toda su trayectoria. Aunque realizaban este tipo de imágenes en su tiempo libre y sin ninguna pretensión profesional o artística, su conocimiento de la técnica fotográfica generó unas imágenes de una belleza y contemporaneidad impactantes.

Los dos fotógrafos utilizaron la fotografía como dispositivo para el reconocimiento de la

⁵²⁴ No es el objetivo de esta tesis ahondar en los motivos por los que los artistas que trabajan la autobiografía tienen tendencia mostrar solo, o mayoritariamente, las partes negativas y más pesimistas de sus vidas, pero me atrevo a apuntar, aún con el riesgo de hacerlo de forma precipitada, algunas de las posibles causas. Algunas de ellas podrían ser la propia condición artística de estos proyectos y la necesidad de tener un carácter crítico y provocador y que descubra de alguna forma al espectador facetas de la vida desconocidas o invisibles; la necesidad de contraponer y contestar a la paz, armonía y monotonía del álbum de familia tradicional y de contrarrestar su capacidad propagandística como modelo de la familia feliz; o el la influencia del interés del espectador, y como este está más interesado en proyectos que muestren las miserias de otros y la capacidad de empática de estos proyectos.

⁵²⁵ Las fotografías de José Oltra y Faustino Villa mostradas en esta exposición, reunidas en una muestra que se tituló *Autorrepresentaciones: delante y detrás de la cámara* fueron expuestas en 3 localidades oscenses durante los dos años siguientes.

individualidad, del propio fotógrafo en este caso, pero sus imágenes son al mismo tiempo una historia visual de sus vidas, de sus aficiones, vivencias y ocurrencias. Las fotografías del archivo fotográfico de Faustino Villa muestran las costumbres, celebraciones, ritos y acontecimientos acaecidos en diversos pueblos de las actuales comarcas de Somontano de Barbastro y Sobrarbe desde 1936 hasta la década de 1970. Sin embargo, las imágenes del Archivo Villa que se seleccionaron para esta exposición eran fotografías muy lejos del carácter etnográfico y documental del resto de su trabajo. Las imágenes de Faustino Villa son imágenes performáticas, escenificadas, en las que el fotógrafo da rienda suelta a su creatividad frente a la cámara. En sus imágenes podemos ver a Villa riendo, llorando, gesticulando, posando o pescando gallinas en un estanque. Todas estas acciones son ejecutadas para, y solo para, la cámara. Pero sin embargo, pese a su teatralidad y escenificación, estas imágenes son objetivas, auténticas, directas, son una presentación del propio Villa. El fotógrafo no pretende ser otra persona, simplemente se muestra como es, cómico, jocosos, ocurrente, bromista. La optimista mirada de Faustino Villa hacia la vida y su especial humor potenciado por su pasión por el género cómico, llegan a generar ciertas composiciones muy cercanas al surrealismo de principios de siglo XX. Es estas fotografías Villa se adelanta a muchas de las prácticas del arte conceptual y performativo, encontrándose en su obra sorprendentes paralelismos con la obra de artistas como Douglas Huebler o Vito Acconci. A través de su trabajo Villa no solo investiga, y cuestiona, su propia imagen e identidad mediante la teatralidad y pose; además, se ríe y mofa de la rigidez de la representación, y en especial de lo en serio que nos solemos tomar nuestra propia imagen.





Ilustración 176: *Autorretratos*, Faustino Villa, 1945-1965

Estas imágenes festivas contrastan con la sobriedad de los autorretratos de Oltra, posados, minuciosamente preparados, mostrando al fotógrafo en perfecto encuadre, con una iluminación estudiada al detalle. Oltra se autorretrata generalmente realizando actividades en su tiempo libre, destacan sus autorretratos en la montaña, pintando, en bicicleta o motocicleta, así como los autorretratos ejerciendo de fotógrafo. El archivo fotográfico de José Oltra es uno de los más importantes que existen para documentar los acontecimientos acaecidos en la ciudad de Huesca desde los años 30 hasta los 70 del siglo XX, siendo Oltra uno de los fotógrafos fundamentales para el estudio de la sociedad de Huesca durante la posguerra. El trabajo de Oltra incluido en esta muestra se centra en una de sus facetas como fotógrafo menos conocidas, sus múltiples y numerosos autorretratos. A lo largo de toda su

carrera Oltra se fotografió a sí mismo en numerosas ocasiones, generalmente practicando sus aficiones favoritas en su tiempo de ocio y con su familia.



Ilustración 177: Vista instalación *Autorretratos*, José Oltra, 1929-1981

Entre estas imágenes de sí mismo destacan la cantidad, y calidad, de los autorretratos que Oltra se

realizó en su estudio durante toda su carrera. Como si de un ritual se tratara, Oltra se autorretrataba periódicamente, casi siempre en la misma posición, dejando constancia de su existencia, como si de un infinito trabajo de documentación se tratara que investiga el paso del tiempo a través de la imagen fotográfica, y con una clara referencia al trabajo de Esther Ferrer. El conjunto de estas imágenes es abundante, casi excesivo, poniendo de manifiesto no solo el interés de Oltra por la propia representación de su imagen, sino que además por el propio proceso repetitivo y metódico de estos autorretratos.





Ilustración 178: *Autorretratos*, José Oltra, 1929-1981

La obra de la fotógrafa finlandesa Elina Brotherus se centra también en una necesidad de reconocerse a través de la imagen, de (re)presentarse frente a ella misma y el contexto más cercano. En 1999 Elina Brotherus disfrutó de una residencia en el Musée Nicéphore Niépce situado en Chalon-sur-Saône, Francia. Durante su estancia allí Brotherus creó su serie de fotografías *Françaises Suites*, compuesta de imágenes en las que se muestra a sí misma aprendiendo francés con la ayuda de notas Post-it. Las fotografías de esta serie exploran la experiencia de vivir en un país extranjero y como impregnarse de su cultura y entorno inmediato. Para Brotherus esta residencia resultó un importante punto de inflexión en su vida, le permitió al mismo tiempo vivir y trabajar en Francia, así como en su Finlandia natal. En 2011 Brotherus fue invitada nuevamente a Chalon-sur-Saône, esta vez para impartir un taller en una escuela de secundaria local. Brotherus quiso revivir la experiencia del mismo modo que hace 12 años y se alojó en el mismo hostel en el que lo hizo en 1999, transitando por los mismos lugares donde estuvo años atrás para establecer un recorrido interior y reflexionar sobre lo bueno y lo malo que ha sucedido durante ese periodo de tiempo vital, para acabar fotografiando muchos de los mismos lugares que había explorado visualmente 12 años antes. El resultado es su serie de fotografías titulada *12 ans après* en la que las imágenes nuevas forman un emotivo diálogo con las fotos más antiguas, narrando el fascinante camino de regreso 12 años después de visitar aquel lugar, (re)viviendo ahora lo que fue su yo más joven pero con un futuro desconocido. En un momento vital de su vida, Brotherus mira hacia atrás en su vida a la edad de 40 años mientras el paso del tiempo se hace concretamente visible. Sus autorretratos exploran la relación entre el individuo, el tiempo y el espacio, en dos momentos concretos de su vida. Lo emocional y la profundidad autobiográfica de la obra

fusionan lo subjetivo con lo universal, por lo que vemos como tanto nosotros mismos como el mundo que nos rodea, están cambiando constantemente con el tiempo. Los momentos que componen su serie *12 ans après* yuxtaponen a la propia artista en un tiempo pasado y presente, capturando su memoria de dos momentos distintivos de su vida, ofreciendo un documento sobre los incesantes cambios en la vida.



Ilustración 179: Vista instalación de *12 ans après*, Elina Brotherus, 1999-2012

Estas imágenes, aunque solo sean destellos momentáneos, son al mismo tiempo un testimonio del paso del

tiempo, de la fugacidad de las cosas. Y, sin embargo, al mismo tiempo, algunas cosas nunca cambian. Las fotografías de Brotherus también nos ofrecen esa dicotomía incesante de progreso y retroceso, de cambio e inmutabilidad, a través de las cuales, paradójicamente, consigue inmortalizar la noción misma de lo transitorio y lo permanente al mismo tiempo. La cámara, ese dispositivo aparentemente objetivo pero profundamente subjetivo de la vida, parece ser el instrumento perfecto para revelar la búsqueda de Brotherus de respuestas que nunca se pueden encontrar.







Ilustración 180: *12 ans après*, Elina Brotherus, 1999-2012

A comienzos del siglo XX el autorretrato fue visto como una expresión de las condiciones psicológicas, sociales o existenciales del artista. Pero en la segunda mitad del siglo XX los posestructuralistas vieron al artista, y cualquier creación del artista incluyendo el lenguaje, como producto del contexto y del dominante poder ideológico y económico y por lo tanto declararon la muerte del artista. A medida que los estudios de los posestructuralistas sugerían la idea de que el hombre era una ficción construida en el discurso por la dinámica del lenguaje y la cultura, el *yo* se convirtió en un lugar o espacio para poder contar historias. En su famoso artículo *La muerte del autor* Roland Barthes cuestiona la autoría de la figura del propio artista, en donde la importancia de la creación se aleja del propio artista por la influencia ideológica de los factores ajenos a la propia obra⁵²⁶. En lugar de una auto representación y expresión libre y puramente artística, los posestructuralistas vieron en el trabajo de estos artistas la expresión del contexto y de discursos ideológicos a través de su obra. El sujeto y la obra del artista se entienden de una forma más compleja en este periodo, a los ojos de los posestructuralistas la auto representación del artista produce un nuevo *yo*, opuesto a la reproducción del *yo* existente. La producción de autorretratos revela un interés en las condiciones de la auto representación en sí misma, o en los efectos que esta representación del sujeto tiene, más que en la propia descripción del sujeto. Los autorretratos reflejan el interés en la representación visual del *yo* más que la construcción psicológica, ontológica, existencial o social del *yo*. El autorretrato representa a un *yo* que ya no conecta directamente con la idea de autenticidad, pero en su lugar se acerca a la ficción, a la puesta en escena, tanto del *yo* como de su contexto y realidad.



Ilustración 181: Vista instalación
El Hotel, Sophie Calle, 1983

⁵²⁶ Roland Barthes, "La muerte de un autor" en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1987)

En este sentido, resulta imposible, tanto en los textos como las fotografías de Sophie Calle, determinar si estas son reales o ficción, o hasta qué punto están basadas en hechos reales o son producto de su imaginación. El propio estilo de Calle, con sus proyectos narrativos y sus fotografías pseudodocumentales dificultan establecer los límites de la verdad y la ficción. Su trabajo, altamente autobiográfico y multidisciplinar, muestra algunos de sus momentos más íntimos, y deambula entre lo confesional y lo cerebral, induciendo en el espectador una sensación furtiva de voyeurismo e intrusión en su vida privada, y cuestionando en el mismo la relación tradicional entre texto y fotografía, el concepto de lo privado y lo público, verdad y ficción, de una manera absolutamente original e innovadora. Para Marta Gili, “fabricar historias y subvertir fronteras entre lo privado y lo público, entre lo que es arte y lo que no lo es, constituyen algunos de los ejes más recurrentes en torno a los que se vertebra gran parte de la obra de esta artista”⁵²⁷. Particularmente, en su serie *El Hotel*, Calle inventa situaciones y se sitúa dentro de ellas con la intención de vivirlas y de observar ese proceso, relatando historias de otros, figoneando en sus vidas. Esta experiencia, a caballo entre la realidad y la ficción, ya convertida en la vida de Calle, acaba convirtiéndose en su propia obra, la cual está inextricablemente ligada a los procesos implicados en su creación, y por lo tanto, son las ideas, en lugar de la estética, las que predominan en su obra. Como remarca Gili, “la mezcla entre grosería y burla, sensibilidad y pasión, conmueve profundamente y convierte su obra en una especie de espejo del alma, la propia y la ajena”⁵²⁸.



⁵²⁷ Marta Gili, <https://coleccion.caixaforum.com/artista/-/artista/66/SophieCalle> (Consultado el 8/4/20)

⁵²⁸ *Ibíd.*



Ilustración 182: El Hotel, Sophie Calle, 1983

La disolución de la visión tradicional sobre el sujeto llegó junto con los movimientos feministas que afirmaban que toda subjetividad era una construcción masculina. En la década de 1970 esta idea fue explorada a través de ciertas prácticas artísticas con el uso crítico de prácticas autobiográficas, que se referían a experiencias particulares femeninas, lejos de la construcción del sujeto desde un enfoque estrictamente masculino. La representación tradicional de la mujer en el arte dominado por artistas masculinos había transformado la naturaleza femenina a través de la modelo desnuda, figurativa, como un objeto para la belleza, referente meramente estético. Estas nuevas prácticas autobiográficas por parte de mujeres artistas perturbaron la relación tradicional entre el hombre artista y activo y la mujer modelo y pasiva mediante la fusión de las figuras de modelo y artista en la misma persona. Estas prácticas auto representacionales y autobiográficas no solo desafiaron la patriarcal tradición del arte, también experimentó con sus propias estrategias estéticas femeninas, utilizando sus experiencias íntimas y privadas. Esto, mucho más allá de solamente describir las formas femeninas de representación, afectó a la cuestión de la formación y construcción de la identidad en un sentido mucho más amplio. Para pensadoras como Judith Butler el sexo, el cuerpo, la identidad y por supuesto el género son social y culturalmente contruidos, construcción que tiene lugar a través de la aceptación y el reconocimiento por los demás. La identidad se convierte en un proceso regulado a lo largo del tiempo, que en lugar de ser estático y sin posibilidad de cambios es potencialmente modificable.



Ilustración 183 Vista instalación de *Autorretratos*, Claude Cahun, 1914-1947

El trabajo de Claude Cahun⁵²⁹ versa sobre esas identidades cambiantes, modificables, volátiles y

efímeras. Claude Cahun es el seudónimo que Lucy Schwob adoptó en 1918 juntando el apellido de su tío abuelo Léon Cahun y el nombre de Claude (que en Francés puede ser un nombre masculino o femenino). Tanto la vida privada como toda obra de Cahun están

⁵²⁹ Las fotografías de Claude Cahun expuestas en esta exposición se expusieron en 2 localidades oscenses durante los dos años siguientes.

marcadas por la ambigüedad en materias de sexualidad, género e identidad, trabajando fundamentalmente con autorretratos, en donde exploraba sus diferentes identidades y personalidades. Sus fotografías exploran estéticamente sus elásticas identidades, siempre en constante movimiento, Cahun se muestra de numerosísimas formas: femenina y coqueta, masculina y con la cabeza rapada, femenina y sexualizada, como estereotipo de hombre homosexual o andrógina. Cahun se representa en una serie de disfraces que van desde un levantador de pesas afeminado, un juez, su propio padre, caperucita roja o un sinfín de personajes a través de los cuales la artista se desliza de un género a otro, adaptándose a cada personaje con un toque teatral y puestas en escena, dejando al espectador siempre con la duda de lo que ve, frustrando en cada fotografía la necesidad del espectador de asignar una única identidad y género como la simple respuesta a sus preguntas. La obra fotográfica de Cahun, realizada en la primera mitad del siglo XX, supone un conjunto de actos revolucionarios, cuyo objetivo es dinamitar el concepto de género e identidad estables, y la forma tradicional de ver el arte. Ella misma al ser preguntada por su género respondía: ¿Masculino? ¿Femenino? Depende del caso. Neutro es el único género que me conviene siempre⁵³⁰, desliziéndose en sus fotografías de un género al otro de forma constante. Su trabajo íntimo y poético no pretendía provocar o reivindicar creando escándalo, más bien constituía un recorrido de búsqueda introspectiva a través de la dramatización y escenificación. Las fotografías de Cahun son tremendamente personales y liberadoras, en ellas Cahun no está sujeta a los límites ni a las convenciones que la sociedad le hubiera impuesto fuera de sus autorretratos. Su trabajo es en realidad una negación constante de su propia identidad y género y que Cahun entiende como algo inherentemente múltiple y móvil, recreado y reinventado constantemente, y como una máscara que se puede poner o retirar de acuerdo a capricho o necesidad.



⁵³⁰ Claude Cahun, *Disavowals or Cancelled Confessions* (Londres: MIT University Press, 2008), pág. 151. (Masculine? Feminine? It depends on the situation. Neuter is the only gender that always suits me.)



Ilustración 184: *Autorretratos*, Claude Cahum, 1914-1947

La búsqueda constante de la identidad es también una característica fundamental en el trabajo de la artista cubana Ana Mendieta, pero exiliada en Estados Unidos desde los 12 años. “En este sentido, su obra comparte posturas con otras prácticas artísticas feministas de su tiempo; en el caso de Mendieta, su doble alteridad (mujer y latina) en el contexto de una sociedad patriarcal y anglosajona, la inscribe dentro de una dimensión conceptual más compleja, la del feminismo poscolonial”⁵³¹, apunta Lola Hinojosa.



Ilustración 185: Vista video instalación de Ana Mendieta, 1974-1975

Gran parte de la obra de Mendieta expresa el dolor y la ruptura de un desplazamiento cultural, y resuena con metáforas viscerales de la identidad, la muerte, el renacimiento y la transformación espiritual. Para Mendieta el cuerpo femenino pertenece al paisaje y a la naturaleza, la tierra es la *madre* y el cuerpo de la mujer tiene el potencial de ser *madre*, conectándolas en el ciclo de vida. La propia Mendieta escribía sobre su trabajo:

“he estado conduciendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido resultado directo de haber sido arrancada de mi tierra natal (Cuba) durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido arrojada del vientre (la naturaleza). Mi arte es la forma que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un regreso a la fuente materna. A través de mis esculturas de tierra/cuerpo me hago una sola con la tierra. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo”⁵³².

⁵³¹ Lola Hinojosa, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo> (Acceso 9/20/20)

⁵³² Ana Mendieta, *A retrospective*, (Nueva York: The New Museum of Contemporary Art, 1987), pág. 17

Muchas de los trabajos de Mendieta consisten en acciones rituales y performáticas, en las que realiza excavaciones en la tierra, sumergiendo su propio cuerpo dentro de la naturaleza. Sangre, fuego, agua y otros elementos naturales son materia prima esencial en su obra, a menudo con matices místicos, en la que pinta su cuerpo con sangre, graba o quema símbolos femeninos en el paisaje. En esta búsqueda de la identidad de Mendieta, el entierro y la regeneración son temas recurrentes. Mendieta parecía querer que el espectador recogiera y llevara con él sus historias efímeras de la naturaleza y la memoria de género, reconociendo, paradójicamente, la necesidad de una imagen duradera. Para Hinojosa, el trabajo de Mendieta “toma un tinte sacrificial, a la vez que insta una forma radical de presentación de la subjetividad en la que el propio fluido vital se conforma como pigmento pictórico”⁵³³.

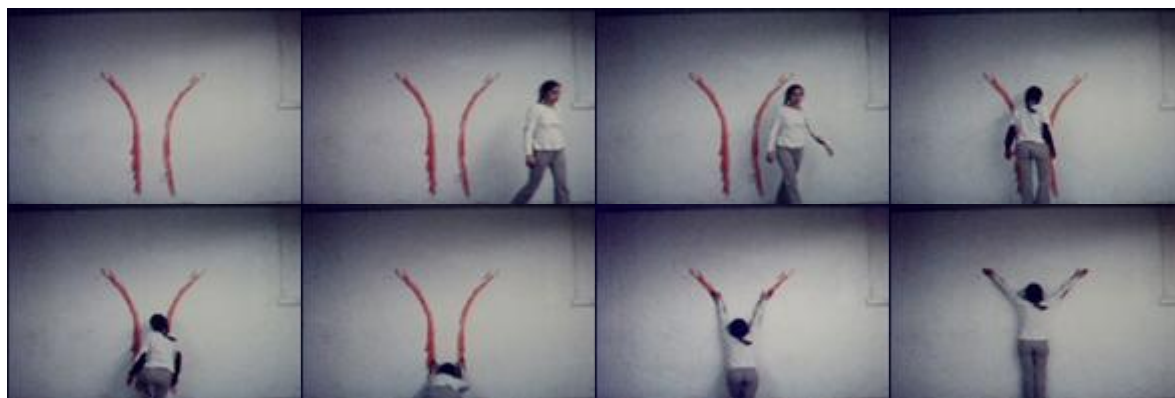


Ilustración 186: Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign 2 / Body Tracks)* 1974



Ilustración 187: Ana Mendieta, *Untitled (Blood Sign and Feathers)* 1974

⁵³³ Lola Hinojosa, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/untitled-blood-sign-2body-tracks-sin-titulo-senal-sangre-no-2huellas-cuerpo> (Acceso 9/20/20)

Las prácticas autobiográficas de los años 70, junto con el pensamiento posestructuralista que cuestionaba la autonomía del sujeto y el autor, causó la pérdida de autonomía y autenticidad en la relación entre el artista y su obra. Esta pérdida de autonomía y autenticidad fue incluso en aumento durante la década de los 80 con las nuevas tecnologías emergentes y las posibilidades de reproducción ilimitadas, lo que al final contribuyó a la devaluación del aura del genio detrás de toda creación, retomando la teoría de Walter Benjamin⁵³⁴ en la que la tecnología, y sus posibilidades infinitas de reproducción, anulan el aura del arte, la unicidad, autoría y distancia con la obra misma, mientras que Roland Barthes⁵³⁵ aún va más lejos afirmando que el artista, en realidad, no está en ningún caso detrás de su obra. De acuerdo con el teórico Hal Foster hay un cambio en la escena artística de la década de 1980 a la década de 1990. Después de un largo período en donde el arte se trataba principalmente con una realidad construida a través de la representación con imágenes y las cualidades reproductivas de estas, parece que el arte se empieza a ocupar de temas más profundos que pueden ser encontrados en la superficie misma de las cosas. Según Foster “partiendo de un régimen convencionalista en el que nada es real y el sujeto es superficial, gran parte del arte contemporáneo presenta la realidad en la forma de trauma y al sujeto con la profundidad social de su propia identidad. Tras la apoteosis del significante y lo simbólico, pues, asistimos a un *giro hacia lo real* por un lado y a un *giro hacia el referente* por el otro”⁵³⁶. El referente, o mejor, la desavenencia del referente es el eje central del artista colombiano Óscar Muñoz, quien ha desarrollado una potente obra a lo largo de las últimas cuatro décadas explorando la relación entre la imagen y la memoria. Su trabajo desafía los límites entre la fotografía, grabado, dibujo, instalación, video y escultura, abandonando estos formatos tradicionales. Muñoz utiliza hábilmente los aspectos técnicos y conceptuales específicos de técnicas efímeras, desafiando deliberadamente la permanencia física (y por lo tanto valor económico) que está tradicionalmente asociada a las representaciones impresas. A través de sus procesos innovadores, tales como la impresión de pigmentos de carbón vegetal en el agua, el uso de la respiración humana para revelar discretamente retratos impresos en espejos aparentemente en blanco, o la acción de pintar su propio retrato con agua en un asfalto expuesto a temperaturas de 40 grados en su obra *Re/trato*. Sobre esta obra escribe José Roca, “¿Cómo lograr que la fotografía no detenga ese instante, que el retrato no dé muerte a la imagen, sino que prolongue su existencia?”

⁵³⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Buenos Aires: La marca editora, 2017)

⁵³⁵ Roland Barthes, “La muerte de un autor” en *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1987)

⁵³⁶ Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), pág. 126



Ilustración 188: Vista video instalación *Re/trato*, Oscar Muñoz, 2003

Una mano intenta definir los rasgos de identidad de un retrato, pero el medio utilizado (el agua) y el

soporte (una losa de cemento iluminada por el sol directo) conspiran para que esta simple tarea no pueda completarse⁵³⁷. En *Re/trato* cuando la mano parece que ha terminado de dibujar una parte del retrato, lo dibujado anteriormente ya se ha desvanecido a causa del calor, pero el pincel continúa intentando dibujar el retrato de forma reiterada, indiferente a la imposibilidad de concluirlo, creando una inestabilidad en la obra que oscila entre la presencia y la ausencia de lo real, y de su referente. En este trabajo Muñoz hace referencia al mito de Narciso, “quien muere en el vano intento de tomar para sí el reflejo de un yo no reconocido, pero también al de Sísifo, condenado a una tarea eterna a sabiendas de que su esfuerzo será en vano, pues cuando está a punto de alcanzar su meta el destino lo obliga a volver al punto de partida⁵³⁸”, apunta Roca. Su obra *Re/trato* cuestiona el significado de la identidad individual y para reflejar el proceso de recolección y desvanecimiento de la memoria que se desvanece, en alusión a la naturaleza efímera de la existencia humana, la memoria y la historia, en donde el espectador es testigo de la disolución de una imagen como una manifestación de la desaparición de la persona o la muerte. La fuerza expresiva de su obra se basa en las cualidades intrínsecas de los materiales que emplea, su fugacidad y momentaneidad, así como en las asociaciones poéticas que encarnan.

⁵³⁷ José Roca, <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/retrato.html> (Consultado el 11/4/20)

⁵³⁸ *Ibíd.*



Ilustración 189: *Re/trato*, Oscar Muñoz, 2003

El crítico, comisario, fundador y editor de la revista *Artforum* y fotógrafo John Coplans empezó a hacer autorretratos a la edad de 60 años, y los continuó haciendo durante más de 20 años. Sus fotografías en blanco y negro, de gran escala, siempre de su propio cuerpo y presentadas generalmente en grupos son exploraciones directas, y a veces humorísticas, de su propio cuerpo, enfrentándose a la crueldad y materialidad de su cuerpo. Con la cabeza siempre recortada, las imágenes de Coplans están descontextualizadas del cuerpo, como un objeto intrigante y sorprendente, objetivo, fascinante en sus detalles y plasticidad. Este trabajo representa un cuerpo universal masculino de edad madura, en lugar de una identidad particular, lejos de los modelos clásicos de representación clásica de la desnudez y que plantea una crítica al culto de la sociedad a la juventud, la belleza y los cuerpos perfectos representados por la publicidad como exaltación del canon de belleza universal.



Ilustración 190: Vista instalación *Self Portrait, Lying Figure, Holding Leg -Four panels* y *Body Language I-V (Body Language Variant)*, John Coplans, 1990 y 1985-1986

En su trabajo Coplans visibiliza los prejuicios hacia la vejez, y “frente al

culto a la juventud tan hegemónica en el mundo Coplans ofrece, con humor a veces, una representación de un cuerpo masculino ajado que poco tiene de heroico”⁵³⁹, apunta Juan Vicente Aliaga. En *Self Portrait, Lying Figure, Holding Leg -Four panels* y en *Body Language I-V (Body Language Variant)*, el cuerpo de Coplans es auto representado de una forma directa, que hace hincapié en la pureza de las líneas y las curvas, y que enfrenta al espectador con cuestiones como el envejecimiento y el deterioro físico, temas generalmente olvidados y ocultos en la sociedad contemporánea. “La proximidad de la lente fotográfica magnifica el cuerpo y produce imágenes que por su hiperrealismo producen una paradójica sensación de irrealidad”⁵⁴⁰ otorgando “al hecho fotográfico un estatuto de representación, y no de imitación/captación de la realidad”⁵⁴¹, apunta Maite Garbayo.

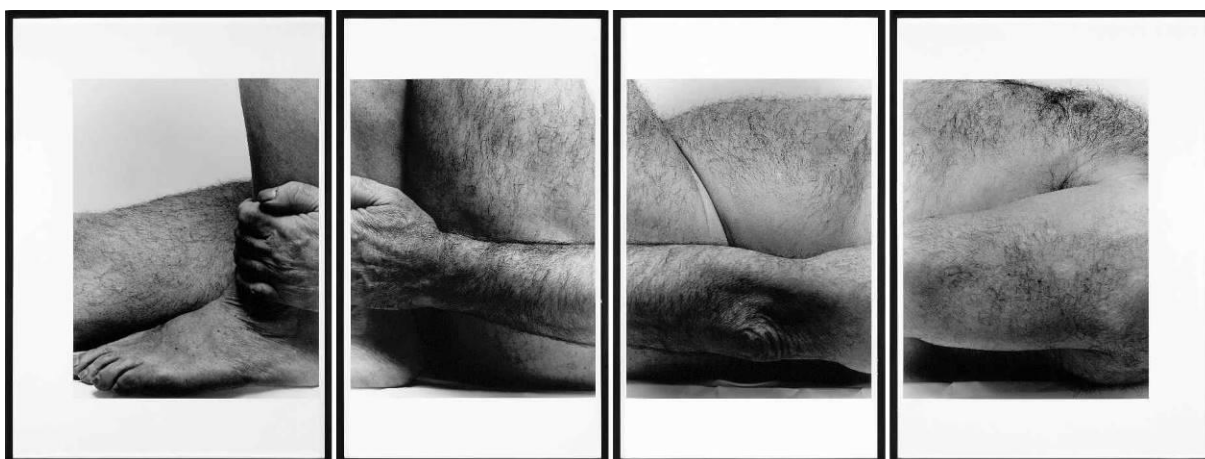


Ilustración 191: *Self Portrait, Lying Figure, Holding Leg*, John Coplans, 1990

⁵³⁹ Juan Vicente Aliaga, <https://www.calcego.com/artistas-y-obras/coplans-john/body-language-i-v/> (Consultado el 11/4/20)

⁵⁴⁰ Maite Garbayo, <https://www.fundaciontelefonica.com/exposiciones/yo-me-mi-contigo/> (Consultado el 11/4/20)

⁵⁴¹ *Ibíd.*

Mientras en la década de los 80 el significado de la imagen a través de la que miramos al otro es fijado culturalmente, a partir de los años 90 este significado se fija mediante la relación entre el sujeto y su propia imagen. Las imágenes se filtran, existe una *pantalla* entre el espectador y la experiencia que se presenta, es decir, la representación. Esta *imagen-pantalla* es una capa de códigos que está permanente a disposición del sujeto en cualquier momento, un repertorio cultural de representaciones por las que el sujeto es construido y se construye al mismo tiempo. De esta forma, la existencia del sujeto vuelve a parecer en la escena artística, como un doloroso renacimiento de la *muerte del autor*. Estas ideas de Hal Foster⁵⁴² parten de las teorías sobre el espectador de Jacques Lacan, las cuales apuntan a que no solo usamos el lenguaje, sino que también estamos formados y construidos por el lenguaje que a su vez limita nuestra capacidad de expresión. Foster, citando a Lacan, apunta a que no estamos en control de lo vemos porque somos observados al mismo tiempo que observamos, las imágenes que miramos al mismo tiempo nos miran mirando y nos construyen, esa *imagen-pantalla* nos alerta sobre la codificación cultural de todo lo que miramos, estamos influenciados y estructurados por lo que vemos porque su realidad nos interesa. El mundo nos llama la atención, nos golpea, directamente a través de las (sus) imágenes, esto es lo que tanto Lacan como Foster llaman *lo real*⁵⁴³. El interés de *lo real* es un intento de hacer imágenes que se escapan y llegan más allá de las capas culturales de valores, para que pueda ser representado directamente. La percepción tradicional del realismo que parece representar "lo natural" es con Foster y Lacan reemplazado por "lo real", lo que muchos artistas tratarán de expresar con sus obras a finales del siglo XX. Según Foster, a partir del arte de la década de los 90 hay un cambio desde el arte como realidad expresada a través de la representación simbólica hacia el arte como expresión de la realidad a través del cuerpo afectivo. La crítica Amelia Jones tiene un concepto distinto al de Foster sobre este retorno de "lo real". Para Jones⁵⁴⁴, este retorno supone más bien una división del sujeto, mientras Foster lo entiende como una pérdida, una crisis del sujeto, Jones tiende a mirar a los potenciales en esa división y descentralización del sujeto. El artista solía trabajar con objetos; ahora el artista toma la posición de sujeto y objeto al mismo tiempo y con ello divide al sujeto en muchos generadores de identidad, como el género, la orientación sexual, raza, religión, clase, edad, etc. Paradójicamente, al objetivar el *yo* con el fin de demostrar su existencia como sujeto se expone el fracaso de la representación del *yo* como una entidad reconocible y coherente. En su trabajo *Autorretrato en el Tiempo*, perteneciente a la serie *El libro de las cabezas*, desde 1981 y sin una periodicidad fija, Ester Ferrer se hace una fotografía que secciona por la mitad, montando estas dos mitades resultantes con todas las mitades correspondientes a los

⁵⁴² Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), pág. 141

⁵⁴³ *Ibíd.*, pág. 140

⁵⁴⁴ Amelia Jones, *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (Nueva York: Routledge, 2006)

retratos anteriores. Estos autorretratos se refieren al tiempo y la mutabilidad, pero también, y a pesar de la expansión del uso de tiempo, al hecho de que Ferrer nos está viendo y a la vez la estamos viendo a través del tiempo.



Ilustración 192 Vista instalación *Autorretrato en el tiempo* de la serie "El libro de las Cabezas", Esther Ferrer 1981-2009

En palabras de la propia Ferrer⁵⁴⁵, en sus autorretratos es simplemente

el acto de mirar lo que le interesa, el acto de mirar y ver, los otros que le miran, ella mirando a los demás. Para Ferrer, existe una tensión imposible de resolver en este trabajo, ¿Quién mira a quién? ¿El espectador al artista o el artista al espectador? convirtiendo espacio y presencia en piedra angular del trabajo de Ferrer. Para la artista, un autorretrato es en realidad una performance, un acto en el que la persona autorretratada mira al espectador, al mismo tiempo que el espectador mira al artista autorretratado, igual que en una performance en donde el artista mira a la audiencia que a su vez mira al performer. Según la propia Ferrer, “todo versa en torno a mirar”⁵⁴⁶, en esa doble condición lacaniana de que no estamos en control de lo vemos porque somos observados al mismo tiempo que observamos. Para Helena López, “la acción propia de autorretratarse nos lleva a la acción, al hecho performativo de preparar un escenario neutro en el que situarse y enfrentarse al objetivo”⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ Cita extraída de conversación por correo electrónico del autor con Ester Ferrer.

⁵⁴⁶ *Ibíd.*

⁵⁴⁷ <https://musac.es/#coleccion/obra/autorretrato-en-tiempo-la-serie-el-libro-las-cabezas> (Consultado el 11/4/20)



Ilustración 193: *Autorretrato en el tiempo* de la serie "El libro de las Cabezas", Esther Ferrer 1981-2009

Las prácticas artísticas autobiográficas han entrado en el campo de lo auto-referencial y lo performativo, en donde las formaciones de la psique del sujeto y las identidades culturalmente codificadas finalmente coinciden. Estas prácticas generan como resultado un nuevo tipo de autorretratos que intentan demostrar y visualizar las dimensiones temporales y

performativas de la identidad. No obstante, como apunta Foster⁵⁴⁸, *lo real* no es plenamente real. No se puede contar una historia falsa sobre el *yo* porque siempre se referirá a algo real, pero en el proceso de representación, se convierte en algo más que real. Estas representaciones están siempre escenificadas, fabricadas, ya no pueden ser vistas como presentaciones de experiencias internas auténticas, sino que deben ser entendidas como complejos procesos de negociación entre el individuo y su entorno, lo que genera el efecto de la subjetividad. En esta subjetividad se aleja de la representación de la realidad para actuar dentro de la propia realidad, el artista deja de preguntarse ¿Quién soy? para cuestionarse ¿Cómo y dónde soy? Los videos del artista israelí Guy Ben-Ner evalúan las exigencias de la familia, la responsabilidad cívica y social contra los caprichos y los impulsos del deseo individual. Llenas de humor e intimidad, sus obras desdibujan los límites entre la vida cotidiana y su representación, planteando preguntas sobre la naturaleza de la familia y la domesticidad, teniendo al propio Ben-Ner y los miembros de su familia como únicos protagonistas en las narrativas de sus obras.



Ilustración 194: Vista instalación *Stealing Beauty*, Guy Ben-Ner, 2007

En *Stealing Beauty* teatraliza su propia autobiografía, escenificando su vida ante la

cámara en diferentes tiendas de IKEA del mundo, Nueva York, Berlín y Tel Aviv, durante horario comercial. Tomando literalmente la sugerencia de IKEA de “sentirse como en casa”, Ben-Ner y su familia ocupan los espacios domésticos como si fueran propios. La sala de exposición de un dormitorio se convierte en un lugar íntimo y privado mientras Ben-Ner y su esposa están solos en la cama, pero se transforma inmediatamente en un espacio público cuando los consumidores con bolsas de compra amarillas de IKEA entran en el encuadre del video. La uniformidad de las habitaciones prototipo de las tiendas IKEA consigue crear en el video de Ben-Ner una uniformidad doméstica universal, como si de su propio hogar familiar

⁵⁴⁸ Hal Foster, *El retorno de lo real, la vanguardia a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001)

se tratase. Basado en una historia ficticia que surge de la propia existencia de la familia del artista, *Stealing Beauty* se refiere a una familia real desde lo ficticio del propio contexto utilizado. El trabajo de Ben-Ner se presenta como una parodia en la que el propio artista intenta dar lecciones morales a sus hijos acerca de las virtudes de la propiedad privada, la apropiación indebida, el trabajo duro y las virtudes del capitalismo, el papel de la familia como pilar emocional y moral de la sociedad y la diferencia entre el bien y el mal. Ben-Ner no pidió permiso alguno para filmar en las diversas tiendas de IKEA, la película fue rodada en secreto, robando el uso de los espacios de la tienda, difuminando las fronteras entre los espacios públicos y privados y transformando la representación pública de un espacio privado en un espacio privado, desafiando con ello no sólo la propiedad privada del espacio de IKEA sino también la propia noción de la propiedad privada o la ficción y lo real de lo autobiográfico de su obra.





Ilustración 195: Fotogramas de *Stealing Beauty*, Guy Ben-Ner, 2007

Lo “real”, lo que “no es real” y lo que acaba siendo real por su utilización y contextualización es el eje central del trabajo *play>rebollo* del artista Miguel Ángel Rebollo. Durante una beca de residencia el artista contrató a un actor para que suplantara su identidad en la institución que lo había becado, la Casa de Velázquez en Madrid. En este trabajo Rebollo trabaja lo auto-referencial y lo performativo a distancia, en diferido y con control remoto. El actor que suple su persona codifica su identidad, escenificándola y visualizando las condiciones temporales y performativas de la misma.



Ilustración 196: Vistas instalación *play>rebollo*, Miguel Angel Rebollo, 2006

La historia falsa, y la farsa, contada e interpretada por el actor contratado por Rebollo

inevitablemente se refiere en alguno de sus aspectos a algo real, y como apunta Foster, en el proceso de representación, se convierte en algo más que real. El trabajo de Rebollo, como en cualquier otro trabajo autobiográfico contiene elementos de ficción, y por supuesto que como cualquier trabajo de ficción contiene, hasta cierto punto, elementos autobiográficos. Para Rebollo, esta obra es una “reflexión sobre el retrato contemporáneo, el doble, la ficción de la obra de arte, las estrategias de representación pública del rol de artista y su legitimación en las instituciones que lo validan”⁵⁴⁹. Este trabajo autobiográfico de Rebollo, vivido y representado a través de su alter ego, cuestiona no solo el papel del artista contemporáneo y el de las instituciones artísticas sino y el del control que todos tenemos sobre nuestra propia identidad en el tiempo.



⁵⁴⁹ Cita extraída de conversación por correo electrónico del autor con Miguel Ángel Rebollo.

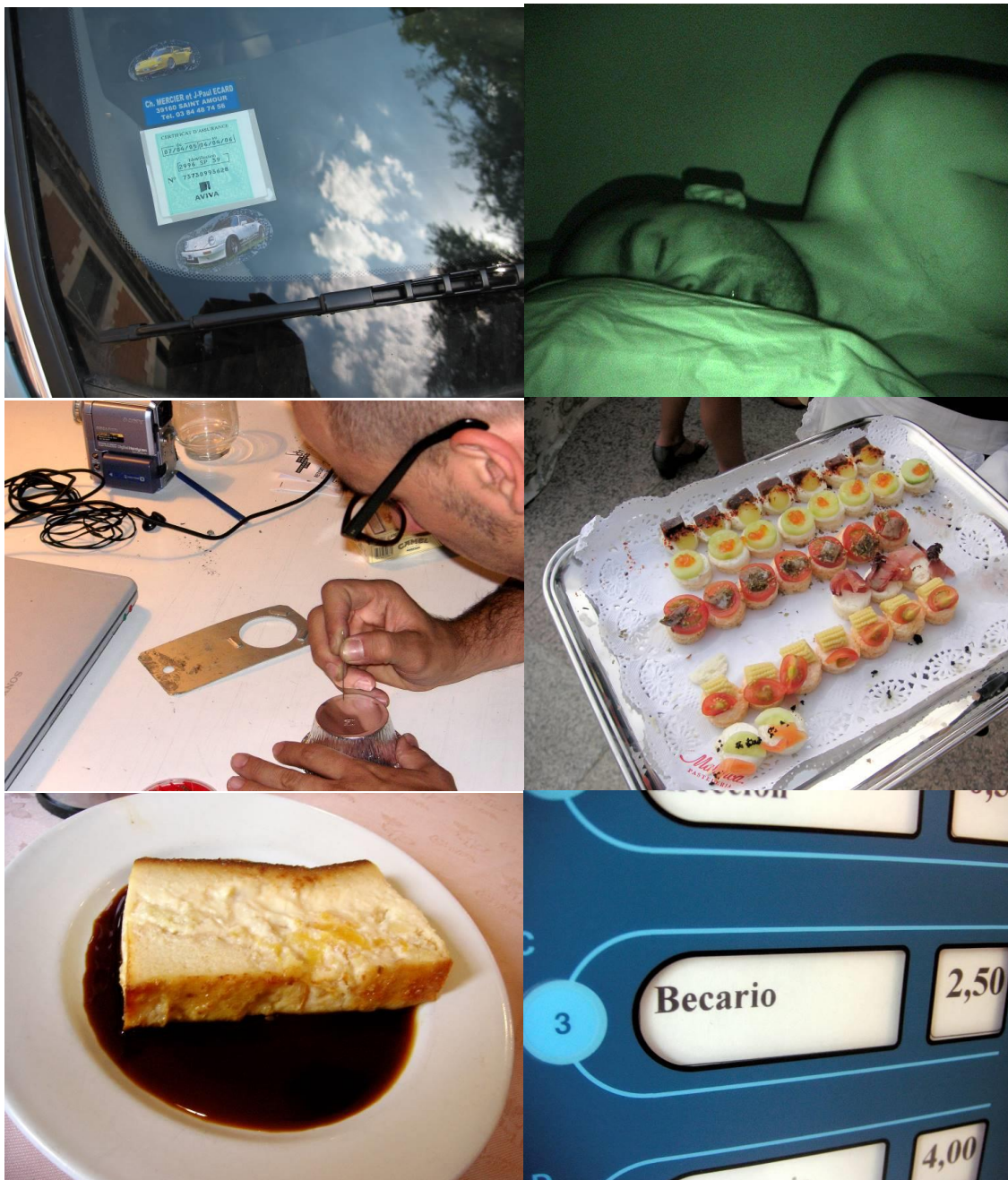


Ilustración 197: *play>rebollo*, Miguel Angel Rebollo, 2006

5.3 Ciclo de Cine *Álbum de Familia*

El ciclo de Cine y Vídeo⁵⁵⁰ de VISIONA 2015/16 volvió a llevar a diferentes poblaciones de la provincia oscense largometrajes que de una u otra forma exploraban el concepto de autobiografía. Este ciclo de cine y video se complementaba con una serie de proyecciones de videos, corto y largometrajes en Huesca, coincidiendo con la exposición de VISIONA. Las obras incluidas en este Ciclo audiovisual se agruparon en dos grandes secciones: *Te voy a contar mi vida. El cine dentro del cine*, que se desarrolló en distintos municipios de la provincia de Huesca, y *Te voy a contar mi vida. Haciendo memoria*, un conjunto de sesiones independientes, que incluían largometrajes, cortometrajes y sesiones en colaboración con entidades y festivales nacionales e internacionales, que se llevó a cabo en la capital oscense, y fue co comisariado por Pedro Vicente y Elena Zapata. *Te voy a contar mi vida. El cine dentro del cine*, tuvo lugar entre diciembre de 2015 y febrero de 2016 en Hecho, Benasque y Boltaña, donde se proyectaron seis largometrajes, dos en cada localidad. La sección *Te voy a contar mi vida. Haciendo memoria* se celebra en la ciudad de Huesca y estuvo formada por seis sesiones que contaron con una variada selección de autores tanto de obras de corta duración como de largometrajes documentales, o piezas más experimentales que se mueven entre el videoarte, el video ensayo y el documental. El eje temático de la autobiografía exige cierta apertura en los modos de narrar y en las formas de clasificar los formatos. Esto permite que el ciclo audiovisual de ViSiONA conformara un panorama muy actual en la creación cinematográfica nacional e internacional. Este año se incorporó una nueva colaboración con FTN (Family Ties Network), un grupo de investigadores, escritores y realizadores ingleses, y que se presentó en una sesión independiente de trabajos que ellos mismos seleccionaron y que se vinculan al tema de la autobiografía desde múltiples ópticas. Por otro lado, la fructífera colaboración con el festival internacional FFFilm Project (Family Fiction Film Project) de Oporto mostró un conjunto de obras seleccionadas en la edición de 2015 del festival sobre el tema autobiográfico. Boltaña, Benasque y Hecho acogieron también sesiones matinales dirigidas a adolescentes y realizadas con la participación del programa *Un día de Cine*, que facilitan al profesorado de secundaria las herramientas adecuadas para utilizar el audiovisual como herramienta curricular.

⁵⁵⁰ <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2015> (Consultado el 13/4/20)



Ilustración 198: Fotograma *A la sombra del iceberg*, 2009

Te voy a contar mi vida: el cine dentro del cine es un ciclo donde la autobiografía en el ámbito cinematográfico está presente en

dos sentidos: por una parte, las obras reunidas son reflejo de las vidas de los propios cineastas; por otra, son ejercicios reveladores de la historia y la experimentación cinematográficas. Se trata de un ejercicio de ensayo, fílmico en unos casos, metalingüístico en otros, donde el cineasta aparece como protagonista delante o detrás de la cámara en un viaje constante en busca de algo por definir. Estas obras ofrecen una concepción especular del acto cinematográfico, que saca a la luz confesiones, reflexiones, ensayos entre la imagen y la palabra, vidas apasionadas y el continuo cuestionamiento de los inexistentes límites entre la verdad y la ficción en el cine. Algunos de los títulos son obras a modo de diarios filmados que reflejan parte de la vida personal de los cineastas, con un acento marcado en su manera de entender la vida: es el caso de *Mapa* de León Siminiani, 2010; *Gabor* de Sebastián Alfie, 2013; y *The Juan Bushwick Diaries* de David Gutiérrez Camps, 2013. Por otra parte se programaron películas que reflexionan sobre el medio del cine y en las que los tintes de la vida del director son manifiestos, como sucede en *La noche americana* de François Truffaut, 1973; *Ocho y medio* de Federico Fellini, 1963; y *Recuerdos* de Woody Allen, 1980. En cada uno de los municipios donde Tuvo lugar este ciclo —Hecho, Benasque y Boltaña— se proyectaron dos películas: una obra que se plantea como un diario filmado y un título ya clásico cuya narrativa se inscribe en el campo del cine dentro del cine. *Te voy a contar mi vida: haciendo memoria* incluye cinco sesiones: un mini ciclo de tres largometrajes, una proyección de obras de corta duración y una sesión organizada en colaboración con Family Ties Network (FTN). Todas ellas tuvieron lugar en el salón de actos de la Diputación Provincial de Huesca en enero y febrero de 2016. El mini ciclo de largometrajes *Cine con*

pasado recoge tres títulos que, partiendo de material doméstico ya filmado o encontrado por casualidad, logran confeccionar historias en busca de memorias personales, familiares y colectivas o que permanecían en el anonimato. El punto de unión de estas tres obras —*Flotel Europa* de Vladimir Tomic, 2015; *Home Movie*, de Mark Ostrowski, 2014; y *A la sombra del iceberg* de Antti Seppänen, 2009— es la utilización de *found footage*, metraje encontrado, y su objetivo común es el de reavivar memorias perdidas por diferentes causas. Estas obras son reflejo de una vida personal en continuo tránsito: uno de los autores manifiesta su desarraigo por motivos políticos o personales, mientras que los otros sacan a la luz vidas apasionantes de las que nadie tuvo constancia. El desplazamiento se produce en los tres casos de manera mental, ya que, mediante el montaje y el trabajo con material de archivo, de colecciones familiares o encontrado, logran viajar al pasado de sus vidas y de las de los demás, a un espacio y un tiempo que ya no les pertenecen.



Ilustración 199: Fotograma de *Mi papá es director de cine*, 2012

La sesión dedicada a obras de corta duración recogía trabajos de autores que se mueven entre el

cortometraje, el documental, el video ensayo y otros formatos que se adaptan a la narración en primera persona. Los realizadores de estos trabajos, con independencia de su clasificación formal, dirigen su objetivo al relato de sus experiencias y sus vivencias personales, unos sin perder el humor o la ironía y otros con un tono mucho más introspectivo e intimista. Las obras que componen esta sesión se caracterizan por tener una duración breve y un carácter experimental. A través de la narración en primera persona, sus autores encuentran la manera de contarnos su historia experimentando con distintos géneros o con su propia vida y logrando resultados sorprendentemente eficaces y sencillos. Formaron parte de esta sección las obras *La máquina de los rusos* de Octavio Guerra, 2014; *Agosto sin ti* de María Elorza y Mainer Fernández, 2015; *Ser e voltar* de Xacio Baño, 2014; *Calceñ.es* de Ángel Gonzalvo, 2000; *La talla 38 me aprieta* de Irene Bailo, 2013; *egos y autoestima* de Nuria Bolea Til,

2015. La colaboración con Family Ties Network⁵⁵¹ (FTN), un grupo de investigación de Reino Unido formado por artistas, cineastas y escritores que exploran la memoria, el espacio, el tiempo y la familia en la fotografía y en la imagen en movimiento, incluía las obras *Wisdom* de Sally Waterman, 2013; *Still-rooms* de Jacqueline Butler, 2005; *This Is Not My House* de David Jackson, 2014; *Breath* de Suze Adams, 2014; *Against* de Sally Waterman, 2014; y *Stages of Mourning* de Sarah Pucill, 2004. Esta selección de obras explora una amplia variedad de temas relacionados con las conexiones autobiográficas, los lazos de unión emocionales con los lugares, el hogar familiar y las experiencias basadas en la pérdida, y abre vías a nuevos formatos y nuevas formas de narrar en el audiovisual, siempre con el punto de mira puesto en nuestra manera de expresarnos y proyectarnos hacia los demás. La colaboración de esta edición con el programa Un Día de Cine se tituló *Cortos para llorar (un poquito), para reír (más) y para pensar (siempre)*, y reunía una selección de cortometrajes ganadores en los festivales de cine de Fuentes de Ebro, Zaragoza y La Almunia que cuentan diversas historias de vida relacionadas entre sí. Fieles al objetivo de educar al público a través de la imagen para hacer ciudadanía, se organizaron diferentes proyecciones para estudiantes de enseñanza primaria y secundaria en Hecho, Benasque y Boltaña. Las obras proyectadas fueron *Cuerdas* de Pedro Solís, 2013; *Mi papá es director de cine* de Germán Roda, 2012; *El pez* de José Manuel Herraiz, 2013; y *Fotos de familia* de Paula Ortiz, 2005.

⁵⁵¹ <https://familytiesnetwork.wordpress.com/> (Consultado el 13/4/20)

5.4 Proyecto *Iter-Itineris: Viajes de vida*

VISIONA, a través de formatos didácticos poco convencionales, trabaja la conexión y la vinculación con el público local para dotar al ciudadano de herramientas alternativas que permitan y favorezcan un consumo consciente de las imágenes. De esta forma, en 2015 se continuó con la línea de trabajo iniciada hace tres años, programando todas sus actividades sobre temas contemporáneos y cada vez más cercanos al público y territorio oscense, siendo estos no solo los destinatarios del programa, sino en algunos casos los propios generadores de contenidos. Así, algunas de las acciones para la edición de 2015 tuvieron como característica la participación activa de la población en algunas de las acciones de VISIONA. Uno de estos proyectos fue *Iter-itineris: viajes de vida*⁵⁵², resultado de la colaboración entre VISIONA, el Ayuntamiento de Huesca y la asociación YMCA, dentro de su Programa de Atención Integral a la Población Inmigrante (PAIPI). El objetivo inicial del proyecto era realizar una tarea de sensibilización ciudadana centrado en la autobiografía, impulsando procesos comunitarios a través de la biografía de personas anónimas, de distintas partes del mundo, que en algún momento de su vida han pasado por Huesca. De esta forma, la reflexión colectiva sobre la propia vida se convertía en un lugar de confluencia de gente proveniente de culturas y espacios geográficos diferentes. El proyecto empezó con varias entrevistas personales con diferentes usuarios de la asociación YMCA, residentes en su mayoría de los barrios del Perpetuo Socorro, en el Barrio Santo Domingo y San Martín y el Casco Antiguo de Huesca. En estas entrevistas cada una de las personas compartía una historia personal de su viaje hasta *Huesca*, que eran registradas en video. Una vez realizadas todas las entrevistas con cada persona se realizaba un retrato de la misma en el espacio de Huesca con el que más se identificaba, reflejando cómo los espacios de vivencia son importantes en la vida de las personas, y en este caso, siendo un espacio explorado y nuevo para estas personas provenientes de otros entornos. Este espacio debía de ser un lugar especial para cada una de estas personas, señalando de alguna forma su vinculación con la ciudad, o algún momento importante de su vida en Huesca.

⁵⁵² Las fotografías del proyecto *Iter-itineris* fueron expuestas en 3 localidades oscenses durante los dos años siguientes.

Iter-itineris: viajes de vida
Sala de exposiciones
Centro Cultural del Matadero
Nave 2

Del 12 al 29 de enero de 2016



Iter-itineris: viajes de vida



Ayuntamiento
de Huesca



Eduardo Agustí
Eneyda Bonilla
Agneta Chadee
Fadwa El Idrissi
Ángel Hernández
Wioletta Mikolajewska
Tuyen Pham Thi Thanh
Moussa Thiombare

Ilustración 200: Folleto proyecto *Iter-itineris*

Los retratos por un lado pretendían humanizar y visibilizar a estos inmigrantes, la mayoría de las veces invisibles, es decir, hacerlos existir, identificarlos como miembros de la comunidad. Por otro lado, al realizarse en espacios de la ciudad, pretendían empatizar con el ciudadano oscense ya que identificarían esos espacios, y superpondrían sus memorias de esos espacios con los de los inmigrantes. El objetivo final del proyecto era impulsar procesos de desarrollo comunitario que pudieran contribuir al fomento de la convivencia ciudadana e intercultural y que favorecieran la inclusión social de todas las personas residentes en el territorio. La siguiente fase fue la de realizar una exposición con las grabaciones autobiográficas y los retratos de las ocho personas que participaron en el proyecto procedentes de distintos países (Vietnam, Marruecos, Senegal, Argentina, Polonia, Nicaragua, Isla Mauricio y Bolivia) que invitaban al espectador a asomarse al viaje de su vida. La exposición recogía los retratos realizados a cada uno de los participantes (Eduardo Agustí, Eneyda Bonilla, Agneta Chadee, Fadwa El Idrissi, Ángel Hernández, Wioletta Mikolajewska, Tuyen Pham Thi Thanh, Moussa Thiombare) en un espacio significativo para ellos de la ciudad de Huesca, acompañados de un breve texto autobiográfico. Además, se presentaban fotografías de sus propias vidas extraídas bien de álbumes familiares, bien de redes sociales o enviadas por familiares y amigos en formato digital desde los lugares de origen, que formaban un recorrido visual y

geográfico al mismo tiempo de sus vidas. Además, en la exposición se mostraba la entrevista registrada en video en la que mediante un testimonio personal cada una de estas personas había narrado su trayectoria de vida, haciendo un ejercicio de introspección personal. La exposición *Iter-itineris* se celebró del 13 al 20 de enero de 2016 en la sala de exposiciones del Centro Cultural del Matadero (nave 2) del Ayuntamiento de Huesca, y buscaba generar un lugar de enriquecimiento intercultural, en el que el visitante de la muestra se asomaba a perfiles migratorios variados y despojados de los habituales estereotipos, así como favorecer la transformación de su mirada, construida desde el intercambio y la convivencia.



Ilustración 201: Inauguración exposición *Iter-itineris*

Eduardo Agustí

Mi nombre es Eduardo Agustí y nací en 1978 en Santa María de Punilla, Córdoba (Argentina). Vivo en Huesca desde hace poco más de cinco años. Los caminos de la vida me llevaron a recorrer muchos kilómetros y cada paso es una historia diferente. Los cambios traen consigo experiencias, nuevas personas que te rodean, algunas para quedarse, otras para dejarte una enseñanza y luego seguir su camino. Los primeros años de mi vida los viví en las Sierras de Córdoba, una zona privilegiada por la naturaleza, en un entorno entre lo rural y la modernidad que forjó mi manera de pensar y de vivir en contacto con la naturaleza. Mis años de adolescencia y juventud los viví en la provincia de La Rioja, donde realicé mis estudios secundarios y universitarios.

A finales de 2001, Argentina sufrió su peor devaluación económica de la historia y se produjo el denominado "corralito", lo que provocó la quiebra de las empresas familiares y toda mi familia se vio en la obligación de emigrar en busca de una solución a la situación económica por la que atravesábamos. También en los años treinta, con solo trece años mi abuelo emigró a Argentina con una maleta llena de ilusiones buscando una vida mejor, esta fue la razón de elegir España para volver a empezar. En este maravilloso país fui buscando mi lugar, volver a mis orígenes y eso me trajo a Huesca, devolviéndome de alguna manera a mi lugar de nacimiento, en contacto con la naturaleza, con sus montañas y sus ríos, entre lo rural y lo moderno.



Agneta Chadee

Me llamo Agneta Chadee y nací hace 31 años en Isla Mauricio, una isla del océano Índico, un lugar paradisíaco, exótico, multiétnico y conocido por ser un destino turístico. Decir que mi país de origen se encuentra a 12 000 km de Huesca, significaría de algún modo olvidar los caminos que me han traído hasta aquí. Viajes, encuentros, aventuras, experiencias vividas y compartidas en distintos lugares han estado presentes en mi camino y definen lo que soy hoy. Amante de los viajes, del baile, de la gastronomía, de la naturaleza y de los animales, siempre buscando nuevos paisajes e historias.

Consciente de mis orígenes, mi cultura y educación, intento siempre transmitir los valores de convivencia de los pueblos, ya que pienso que conocer mejor al otro enriquece a un país y ayuda a fomentar la comprensión y la integración.

Francesa por parte de madre y mauriciana por parte de padre, me siento ciudadana del mundo. Madrid, Toulouse y Huesca son paradas de mi trayectoria que llevo en el corazón. Os cuento donde he estado, sabéis donde vivo hoy, pero mañana no sé todavía a dónde me llevará la marea de la vida....

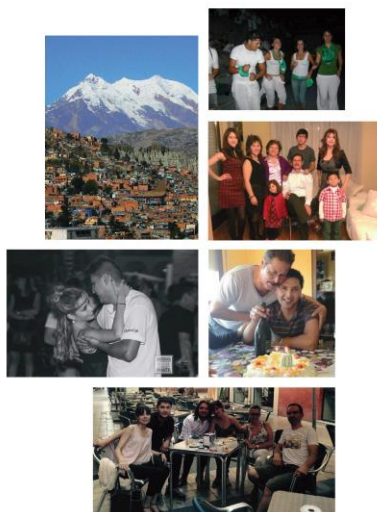


Ángel Hernández

Me llamo Ángel y nací en Bolivia en 1981. Desde pequeño he sido soñador, buscando todas las oportunidades posibles para cumplir mis objetivos. La vida me ha ido dando herramientas en cada parada, con mi familia, casi sin saberlo. He construido mis sueños desde abajo, poco a poco, dándome cuenta de todo lo que puedo llegar a hacer, con la experiencia vivida y lo aprendido. Vine a España para cumplir un sueño, sentía que mi sitio no era el lugar donde nací. Necesitaba otras experiencias para seguir adelante y para ser feliz. He pasado por muchos países: EE. UU., España, Inglaterra... y más de quince ciudades.

En España he cumplido tres de mis sueños: el primero, realizarme como persona y superarme cada día; el segundo, tener a mi familia unida, ellos son mi apoyo principal y uno de los pilares en mi vida; y el tercero, poder construir sueños y proyectos laborales. Agradezco a este país poder estar con toda mi familia viviendo aquí. Es maravilloso estar todos juntos, poder compartir la mesa y estar con los míos, después de muchos años moviéndonos de aquí para allá. No sería nada si no tuviera a los que tengo, a mis padres con todas sus enseñanzas y a mis hermanas con su apoyo incondicional.

Hoy soy una persona con ilusiones, ideas y ganas de avanzar. Ahora creo mis sueños y mi propia vida, ¡lo que quiero! Siempre con mi familia. El Ángel de hoy es esta chaquetilla que llevo, The Cook!



Moussa Thiombare

Mi nombre es Moussa, tengo veinticinco años y nací en Senegal. Desde hace ocho años vivo en Huesca. Trabajo aquí y me encuentro muy a gusto. Me encanta el deporte y los amigos que he hecho por medio del fútbol. Mi llegada hasta España fue difícil pero ha valido la pena. Cuando echo la vista atrás doy las gracias por cómo han ido las cosas. No sé si volveré a vivir en el lugar donde nací, pero espero que a todas las personas que me vieron crecer les vaya bien.

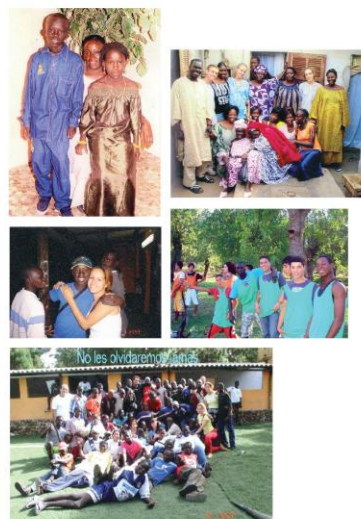


Ilustración 202: Interior del folleto del proyecto *Iter-itineris* con los trabajos resultantes

6. ReVisiones: álbumes, promesas y memorias (2016/2017)

6.1 Seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*

*Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*⁵⁵³ fue el título del seminario con el que comenzó la quinta edición de VISIONA. Este seminario, co organizado como en ediciones anteriores junto a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, tuvo lugar en Huesca los días 20, 21 y 22 de octubre de 2016, y fue dirigido por Víctor del Río y Pedro Vicente. El seminario pretendía establecer un diálogo abierto entre las diversas prácticas y teorías en relación a la importancia del concepto de archivo y registro en la creación de contenido y significado en la obra artística contemporánea, de cómo las tecnologías, prácticas y discursos tienen sus materialidades particulares, y de cómo todas ellas interactúan connotando el resultado y significado final de la obra, y por lo tanto, de la interpretación del espectador. Un proceso de estudio y reflexión que se emprendía desde la teoría, la investigación, la creación y la práctica artística mediante 11 conferencias y bajo el marco común del álbum y las memorias familiares. Las ponencias incluidas en el seminario trataban de abordar fenómenos tan diversos como confluyentes en las construcciones subjetivas y colectivas de la memoria a través de archivos públicos o privados y las repercusiones políticas y sociales de esas prácticas, abordando una aproximación a las actuales crisis de la memoria y las discrepancias y desacuerdos nacidos en el seno de las estructuras con las que ordenamos nuestros materiales biográficos. *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* abordaba al mismo tiempo los cambios que la sociedad digital está provocando en la construcción de las subjetividades y la transformación de los conceptos tradicionales de intimidad, recuerdo y álbum familiar, así como los cambios físicos en el formato doméstico como contenedor de las memorias personales y como la transformación de la construcción y el uso de las biografías desde las redes sociales donde el ser y el parecer se diluyen. El eje temático del seminario se abría a las estructuras con las que mimetizamos en lo privado las dinámicas de catalogación y las formas del archivo, reflejando de ese modo un mundo en el que estamos inmersos, al mismo tiempo que nos convertimos simétricamente en proveedores de formas de organización de la memoria que conforman un nuevo tejido de la colectividad.

⁵⁵³ Programa completo del seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* en <https://www.dphuesca.es/visiona-edicion-2016> (Consultado el 9/9/19)

Información, matrículas

Objetivos del curso:

Este curso pretende establecer un diálogo entre las diferentes perspectivas que se generan cuando las prácticas artísticas se aproximan al fenómeno de la autobiografía y los relatos personales bajo el marco común del archivo, el álbum y las memorias familiares. Un proceso de estudio y reflexión que se emprende desde la teoría, la investigación, la literatura y la práctica artística. Para abordar estas cuestiones el curso ofrece una amplia variedad de aproximaciones discursivas que proceden de ámbitos diversos: filosofía, arte, literatura, cine etc. Con ello tratamos de abordar los fenómenos tan diferentes como confluientes en las construcciones subjetivas y colectivas de la inscripción de la memoria a través de archivos, ya sean privados o públicos, y las repercusiones políticas y sociales de esas prácticas.

Perfil de los asistentes:

El encuentro se dirige principalmente a licenciados y estudiantes de grado y posgrado de estudios afines a su naturaleza como Bellas Artes, Historia del Arte, Sociología, Historia, Humanidades, Antropología, Comunicación Audiovisual, Escuelas de Arte, Ciclos Superiores y profesionales relacionados con el medio como artistas, comisarios, críticos de arte, gestores culturales, profesores. Aficionados y público en general.

Certificados y valoración del curso:

Se extenderá certificado y valoración si se completa el 85 % de asistencia al curso.

Pendiente de reconocimiento de créditos por parte de la Universidad de Zaragoza.



Lugar de celebración del encuentro:

Salon de Actos de la
Diputación Provincial de Huesca.
Porches de Galicia, 4. 22002 Huesca
Tel.: 974 29 41 00
<http://www.dphuesca.es/>

Más información y matrícula:

Secretaría Sede Pirineos- UIMP
Escuela Politécnica Superior- Campus Huesca
Ctra de Cuarte s/n. 22071 Huesca
Tel.: 974 292 652
#visionaUIMP
pirineos@uimp.es
<http://www.uimp.es/agenda-link.html>

Solicitud de matrícula:

Plazo hasta el 16 de Octubre de 2016
Precio: 40 € (20€ de tasas académicas y 20 € de tasas administrativas). 36 Euros estudiantes universitarios matriculados en el año 2016/ 2017.

Este curso forma parte del programa VISIONA

Diputación Provincial de Huesca
artesplasticas@dphuesca.es
www.visionahuesca.es

Plazas limitadas hasta completar aforo

www.uimp.es

Patrocinan:



UIMP
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

MEMORIA Y DESACUERDO: POLÍTICAS DEL ARCHIVO, REGISTRO Y ÁLBUM FAMILIAR

20 al 22 de octubre de 2016

ViSiONA
Diputación Provincial de Huesca

Directores:

Pedro Vicente
Director de ViSiONA

Victor del Río
Universidad de Salamanca



Esteban Arís, 2016. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar

Programa

Jueves, 20 de octubre

- 9:00 Recepción y entrega de documentación
- 9:30 **Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar**
Victor del Río
Profesor de Teoría del Arte en la Universidad de Salamanca
Pedro Vicente
Director de ViSiONA
- 10:40 **Registros y cicatrices**
Álvaro de los Ángeles
Subdirector general Actividades del IVAM
- 11:55 Descanso
- 12:15 **De Goebbels a Hofmann**
Jorge Blasco
Comisario independiente e investigador
- 13:30 Comunicaciones abiertas
- 16:30 Comunicaciones abiertas
- 17:10 **El archivo audiovisual**
Miguel Morey
Catedrático Emérito de la Universidad de Barcelona
- 18:45 **Iconología de la memoria**
Montserrat Soto
Artista
- 20:00 **Mesa redonda. Registros y olvidos**
Montserrat Soto, Miguel Morey, Jorge Blasco, Álvaro de los Ángeles, Pedro Vicente.

Viernes, 21 de octubre

- 09:00 Comunicaciones abiertas
- 10:00 **Desfases de la memoria**
Mela Dávila
Directora del Departamento de Actividades Públicas del Museo Reina Sofía
- 11:10 Descanso
- 11:30 **Los saberes delincuentes**
Pedro G. Romero
Artista
- 12:45 **La seducción del disfraz**
Sergio Rubira
Profesor de la Universidad Complutense de Madrid y editor de EXIT
- 16:00 Comunicaciones abiertas
- 16:40 **Pulsión de archivo en los libros de artista**
Gloria Picazo
Historiadora del Arte y comisaria independiente
- 17:55 Descanso
- 18:20 **Cuerpo y texto: desnudos integrales en "Daniela Astor" y "La lección de anatomía"**
Marta Sanz
Escritora
- 19:30 **Mesa redonda. Políticas del archivo**
Gloria Picazo, Sergio Rubira, Pedro G. Romero, Mela Dávila, Víctor del Río
Modera: Pedro Vicente

Sábado, 22 de Octubre

- 09:30 Comunicaciones abiertas
- 10:30 **Hacer memoria cuando ya no hace falta**
Manuel Cruz
Catedrático de Filosofía Contemporánea en la Universidad de Barcelona
- 11:30 Descanso
- 12:00 **Mise en abîme: el (álbum) de Picasso en 1906**
Juan José Lahuerta
Profesor de Historia del Arte, Escuela de Arquitectura de Barcelona
- 13:00 **Mesa redonda: Registros imposibles**
Juan José Lahuerta, Manuel Cruz, Marta Sanz, Pedro Vicente
Modera: Víctor del Río
- 14:00 Clausura



Álbum de Jose Oltra, 1916-1940. Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Ilustración 203: Programa del seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*, Huesca 2016

Con ello todo ello se trataba de abordar una aproximación a nuestras actuales crisis de la memoria y las discrepancias y desacuerdos nacidos en el seno de las estructuras con las que ordenamos nuestros materiales biográficos y los fenómenos tan diferentes como confluyentes en las construcciones subjetivas y colectivas de la inscripción de la memoria a través de archivos, ya sean privados o públicos, y las repercusiones políticas y sociales de esas prácticas. Los ponentes en este seminario fueron Álvaro de los Ángeles, crítico de arte; Jorge Blasco, comisario de arte, Miguel Morey, filósofo; Montserrat Soto, artista; Mela Dávila, comisaria de arte; Pedro G. Romero, artista; Sergio Rubira, Universidad Complutense de Madrid; Gloria Picazo, La Panera; Marta Sanz, escritora; Manuel Cruz, filósofo y Juan José Lahuerta, Escuela de Arquitectura de Barcelona. El seminario se completó con la presentación de una serie de comunicaciones abiertas por parte de investigadores y artistas emergentes que exploraban temas relacionados con el álbum de familia y con proyectos artísticos, trabajos teóricos e investigaciones realizadas desde la creación, historia del arte, sociología, literatura, estudios culturales, teoría del arte, filosofía o la antropología.

Jorge Blasco comenzó su conferencia *De Goebbels a Hofmann*⁵⁵⁴ haciendo referencia a la práctica generalizada en la Alemania nazi de construir álbumes, y a la existencia de un manual de álbum de fotos familiar como estrategia propagandística para el seno familiar⁵⁵⁵. Este manual claramente propagandístico, el *Photographierte Familiengeschichte*⁵⁵⁶ suponía un importante refuerzo de la intención del régimen nazi de fomentar, difundir y perpetuar los valores del nazismo entre las familias alemanas de la época, dictando para el futuro como debían ser y parecer las familias arias, que como apunta Blasco pasaría como “primer recuerdo construido y reconstruido de generación en generación”⁵⁵⁷ familiar. Sin lugar a dudas, el álbum es la mejor forma de hacer *propaganda familiar*⁵⁵⁸ tanto dentro de la familia como fuera de la misma, y como se ha comentado anteriormente en esta tesis la importancia

⁵⁵⁴ Parte de las citas y referencias a la conferencia de Jorge Blasco están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con el autor de la conferencia. Una versión actualizada de esta conferencia se publicó posteriormente con el título “De Goebbels a Hofmann” en Gómez Isla, J. y Vicente, P. (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 2018

⁵⁵⁵ Jorge Blasco, “De Goebbels a Hofmann” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 163

⁵⁵⁶ Richard Lange, *Photographierte Familiengeschichte*, Photokino-Verlag Hellmuth Elsner, Berlin, 1937

⁵⁵⁷ Jorge Blasco, “De Goebbels a Hofmann” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 164

⁵⁵⁸ Martin Parr, “How to take better holiday photographs”, *The Guardian*, (Most family photo albums are a form of propaganda, where the family looks perfect and everyone is smiling: we try to create fabrications about who we are) <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/aug/24/martin-parr-take-holiday-photographs> (consulta: 2 de septiembre 2019)

de Kodak no solo tuvo su relevancia en el desarrollo de la fotografía familiar, sino también en la construcción de la figura de la familia moderna, generando hábitos, rutinas, tradiciones y estéticas. “Todo álbum que quiera representar una realidad tiene una dualidad: es construido tanto como construye la realidad de quien lo confecciona”⁵⁵⁹ continuaba Blasco, el álbum, y la fotografía familiar, es ante todo construcción como también se ha visto ampliamente es esta tesis. Para Blasco esta construcción tuvo especial importancia en el intercambio de las *carte de visite*, en donde las clases altas intercambiaban imágenes de sí mismos, así como de famosos. Estas imágenes, posadas previamente ante el fotógrafo intentando ser representados como querían ser vistos como ya apuntaba Roland Barthes, “yo quisiera que mi imagen, móvil, sometida al traqueteo de mil fotos cambiantes, a merced de las situaciones, coincidiera siempre con mi yo”⁵⁶⁰. En esta construcción es comparada por Blasco con las fotografías existentes en redes sociales en donde no cabe el dolor, la tristeza o la amargura, solo la representación de la felicidad parece tener sentido en ellas, siendo el principal motivo de su realización el identitario. Según Blasco, “no se trata de guardar la memoria, sino más bien de la confortante idea de pertenecer y de tener una identidad”⁵⁶¹. De ser y parecer como apuntaba en su conferencia Paula Sibilia. Nos fotografiamos en los álbumes de familia para ser, pero sobre todo para que sepan que somos, y que fuimos. La idea de perpetuar nuestra existencia actual en el futuro nos construye, y reafirma nuestra identidad. *Así era yo* es el mensaje escrito en nuestras fotografías de familia, porque esta fotografía afirma que *así he sido*, aludiendo al noema barthesiano.

Y por supuesto, solo queremos afirmar que somos felices y dichosos, ocultando cualquier sospecha de nuestra naturaleza inestable, frágil y mortal. Un buen ejemplo de esta afirmación sesgada de la necesaria felicidad de la familia, característica de los álbumes de familia, son las campañas de publicidad de la marca Hofmann, fabricante de álbumes de familia, y que en los últimos años ha incrementado sus ventas notablemente, probablemente como un intento por parte de las familias de contrarrestar la inmaterialidad de la fotografía digital. Para Blasco este tipo de álbumes construyen una imagen ultra tradicional de la familia, limitando la existencia de otros tipos de familia, generando lo que supone “el modelo familiar correcto para nuestro tiempo”⁵⁶². Blasco empezaba su conferencia con un álbum de instrucciones, que según él “tanta información guardan sobre la forma en que se relaciona el ser humano con el

⁵⁵⁹ Jorge Blasco, “De Goebbels a Hofmann” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 164

⁵⁶⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1989), pág. 39

⁵⁶¹ Jorge Blasco, “De Goebbels a Hofmann” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 165

⁵⁶² *Ibid.*

mediador álbum de familia”⁵⁶³, haciendo una comparativa con la naturaleza de estos álbumes contemporáneos. Aunque para Blasco frases como “en Hofmann creemos que el mundo sería un lugar mejor si le diésemos más importancia a las imágenes de nuestras vidas”⁵⁶⁴, “nuestra misión es transformar tus fotografías especiales en algo emocionante y único, sin importar el formato o producto en el que las imprimas”⁵⁶⁵, “queremos llevarte a donde tú quieras las sensaciones y los momentos que son especiales para ti, es lo que nos inspira y nos impulsa, porque queremos que los vivas con todos tus sentidos”⁵⁶⁶, o “en Hofmann conocemos la importancia de los recuerdos y queremos ayudarte a que los guardes para siempre con un álbum digital de acabado profesional y una encuadernación de lujo, con el que podrás revivir tus historias”⁵⁶⁷ no dan instrucciones como lo hacía el *Photographierte Familiengeschichte* “pues más bien nos señalan el siguiente paso: nos muestran las tecnologías y los recursos que nos van a permitir hacer el álbum sin mucho esfuerzo; son tecnologías «transparentes», como reflejo de lo que un álbum de familia debe ser en el siglo XXI e, igualmente, lo que la familia del XXI ha de ser”⁵⁶⁸. Esto en realidad no es nada nuevo, existe una clara similitud con los eslóganes usados por Kodak,

“Pocos recuerdos son tan agradables como los recuerdos de tus vacaciones. ¡Y sin embargo, permites que esos recuerdos se desvanezcan! ¡Qué poco recuerdas, incluso de tus tiempos más felices! No dejes que se olviden las vacaciones de este año: toma una Kodak y salva tu felicidad. Haz instantáneas de Kodak de cada escena feliz. Las pequeñas imágenes mantendrán vivas tus vacaciones, te llevarán una y otra vez al sol y la libertad; te permitirá comentarlas otra vez con tus alegres compañeros y disfrutar en otro momento de la diversión que tuviste”⁵⁶⁹.

⁵⁶³ *Ibíd.*, pág. 172

⁵⁶⁴ <https://www.hofmann.es/sobre-nosotros> (Consultado el 15/4/20)

⁵⁶⁵ *Ibíd.*

⁵⁶⁶ *Ibíd.*

⁵⁶⁷ *Ibíd.*

⁵⁶⁸ Jorge Blasco, “De Goebbels a Hofmann” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 175

⁵⁶⁹ Extracto de anuncio de Kodak, publicado en Patricia Holland, “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” in *Photography a Critical Introduction*, ed. Liz Wells (Oxon: Routledge, 2015), pág. 144. (Few memories are so pleasant as the memories of your holidays. And yet, you allow those memories to slip away! How little you remember, even of your happiest times! Don't let this year's holiday be forgotten – take a Kodak and save your happiness. Make Kodak snapshots of every happy scene. The little pictures will keep your holiday alive –they will carry back again and again to sunshine and freedom; they will enable you to chat once more with your jolly companions, and to enjoy another time the fun you had.)

La similitud entre los eslóganes de Kodak y los de Hofmann ponen de manifiesto que los principios por los que se rige la producción de álbumes de familia sigue siendo la misma, por apunta Blasco, “dar una normativa a la producción de álbumes no es cosa de ahora; solo hay que seguir la historia del álbum fotográfico en los códigos victorianos y lograr sofisticarlo un poco más tecnológicamente”⁵⁷⁰.

El archivo, “en sus numerosísimas manifestaciones posibles, es el repositorio por excelencia de la memoria y el recuerdo, herramientas indispensables en la construcción de la identidad tanto individual como colectiva”⁵⁷¹ apuntaba al principio de su conferencia *Desfases de la memoria*⁵⁷² Mela Dávila. Para la autora, en la construcción de este repositorio de la memoria destaca el papel de la fotografía con su capacidad para detener el tiempo y congelar todo tipo de detalles y recuerdos, lo que la dota de una gran verosimilitud. Además, la fotografía usa un lenguaje abierto y accesible que le otorga una gran capacidad de comunicación, abriendo al mismo tiempo enormes posibilidades para generar nuevas lecturas, análisis, apreciaciones o estudios del archivo por parte de cualquier persona. La práctica doméstica de la fotografía y la conservación y usos de los álbumes de familia, archivos fotográficos, se ven afectados por las prácticas digitales que en menos de una década han cambiado profundamente nuestra manera de pensar, hacer, guardar y compartir nuestras fotografías familiares, nuestros álbumes, nuestros archivos, y por lo tanto, nuestros recuerdos. Este cambio es quizás más significativo en aquellas personas que, como apuntaba Dávila, por motivos generacionales aún conservan fotografías y álbumes en papel de su infancia, y para las que la transición a lo digital les ha obligado ahora a “la generación instantánea, infinita y constante de selfis destinados a proyectar —más aún: a fabricar— nuestra propia identidad en el entorno digital: imágenes fotográficas que tendrán una vida efímera, enmarcada en el lapso entre el selfi anterior y el siguiente, y cuya pervivencia no se cuenta entre nuestras preocupaciones”⁵⁷³. Para Dávila esta transformación todavía está en curso, y por ello no es fácil deducir ningún tipo de

⁵⁷⁰ Jorge Blasco, “De Goebbels a Hofmann” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 175

⁵⁷¹ Mela Dávila, “Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 149

⁵⁷² Las citas y referencias a la conferencia de Mela Dávila están sacadas de los apuntes del propio autor de esta tesis, de las grabaciones de audio realizadas durante el seminario y de la correspondencia intercambiada con el autor de la conferencia. Una versión actualizada de esta conferencia se publicó posteriormente con el título “Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018)

⁵⁷³ Mela Dávila, “Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 149

conclusión sobre el tipo de consecuencias que estas prácticas provocaran sobre nuestros álbumes de familia, sobre nuestra manera de entender esos álbumes y sobre el sustento de nuestras memorias y construcción de nuestras identidades basadas en el álbum de familia. En su conferencia Dávila continuó analizando diferentes casos de estudio que planteaban diferentes métodos a la hora de guardar y compartir fotografías de familia. El primero de ellos fue el caso del proyecto *Crónicas mecas* iniciado en el año 2011 a iniciativa de varios vecinos de la población pontevedresa de O Grove, los cuales crearon un grupo público en Facebook con la intención de “aprovechar la agilidad e inmediatez de las redes sociales para compartir fotografías del pasado reciente de la localidad entre sus miembros”⁵⁷⁴. Las fotografías compartidas en este *álbum* digital han sido compartidas por los más de 4.500 miembros que componen el grupo (en una población de unos 10.000 habitantes), los cuales se encargan a su vez de identificar y aportar detalles y contenido a las fotografías compartidas por otros miembros. La única condición de estas fotografías es que han de tener relación con la historia local de O Grove, siendo la mayoría de las fotografías del siglo XX y mostrando momentos de la vida cotidiana de la localidad y sus habitantes, así como escenas de la propia localidad. Según Dávila destaca la ausencia de imágenes de carácter político, o de las duras condiciones laborales de la posguerra. Las imágenes de este proyecto, como las de la mayoría de los álbumes de familia, solo muestran la parte amable de nuestras existencias ocultando las penurias propias de la época y el territorio. Es probable que las personas que comparten estas fotografías no tengan en sus propios álbumes este tipo de imágenes, pero si desde luego existen periódicos y libros que fácilmente podrían haber sido escaneados y sus fotografías compartidas. Pero es esa construcción pautada y controlada que nos hemos impuesto en torno a la composición del álbum de familia lo que ha impedido que esas imágenes no hayan sido compartidas en *Crónicas mecas*. Como puntualiza la propia autora, el proyecto resulta de un “esfuerzo voluntario y colectivo, que se ha apropiado del entorno digital para materializar una nueva versión del álbum familiar clásico, guiada por parámetros semejantes a este, pero con sus propias particularidades, que emanan precisamente de su condición pos analógica”⁵⁷⁵. Para Dávila el proyecto copia todos los atributos del álbum de familia,

“Al igual que aquel, este conjunto de imágenes se ha construido a lo largo de un tiempo expandido, el que la selección de imágenes se va reuniendo de forma progresiva; las poses y los temas están altamente codificados y significados (aunque puedan parecer espontáneos a primera vista); los tabús, o momentos particularmente dolorosos de la historia, no se ven reflejados en

⁵⁷⁴ *Ibíd.* Pág. 150

⁵⁷⁵ *Ibíd.*, pág. 152

las fotografías; y el conjunto resultante está pensado para ser compartido y revisado de forma colectiva”⁵⁷⁶.

Crónicas mecas no parece ser una simple translación a lo digital del tradicional álbum de familia, por el contrario, el cambio de soporte genera variaciones en el formato original que le aportan una condición propia y original. Por un lado, la materialidad y fragilidad intrínsecas de las fotografías del álbum de familia se ve contrastada por las “*imágenes fotográficas* planas, bidimensionales, cuya resolución en pantalla, materialidad original, estado de conservación, calidad e incluso expectativa de supervivencia en el tiempo son cuestiones de todo punto irrelevantes”⁵⁷⁷. Para Dávila otro de los puntos divergentes, derivado de esta fisicalidad, es la conservación y durabilidad de las fotografías, mientras en el álbum familiar las imágenes que lo componen pasan de padres a hijos con el objetivos de preservarlos, mantenerlos y conservarlos, en *Crónicas mecas* no existe es objetivo, es más, una vez subidas a Facebook la imágenes pasan a ser propiedad de Facebook. Aquí la preocupación por la conservación de las imágenes cambia de orientación, ya no se trata de conservar la fotografía individual, preciosa, única, sino de no perder la colección de fotografías realizada durante mucho tiempo por mucha gente. Las imágenes obviamente no se perderían pues no dejan de ser copias digitales de fotografías que todavía existen, lo que se perdería sería ese proyecto colectivo de reunir, de construir un álbum, una identidad colectiva y compartida. Precisamente la construcción de ese conjunto de imágenes reunidas durante años genera una narrativa totalmente diferente a la de cualquier álbum de familia. Frente a lo cuidado y pensado de la narrativa lineal y generalmente temporal del álbum de familia tradicional, *Crónicas mecas* se genera a partir de fotografías fragmentadas y desconectadas entre sí. Estas fotografías además divergen de las imágenes del álbum de familia en su carácter de archivo colectivo, en este caso del municipio de O Grove, frente al carácter individual o familiar del álbum tradicional.

Otro de los casos analizado por Dávila fue el proyecto *Territorio Archivo*⁵⁷⁸, iniciativa del artista Chus Domínguez en colaboración con la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, en Cerezales del Condado, León. El proyecto parte igualmente de archivos fotográficos de familia, al igual que *Crónicas mecas*, pero en este caso no solo se trata de reunir fotografías y generar un archivo digital sino que el proyecto “buscaba resituar en el presente la selección de fotografías y emplearla como disparador de eventos que les insuflasen nueva vida y aprovecharasen su potencial para provocar nuevas interpretaciones y lecturas, además de

⁵⁷⁶ *Ibíd.*

⁵⁷⁷ *Ibíd.*

⁵⁷⁸ <http://www.territorioarchivo.org/> (Consultado el 21/4/20)

reforzar la vinculación emocional de un colectivo concreto a un territorio específico”⁵⁷⁹. El proyecto se componía de un archivo digital de imágenes procedentes de diferentes álbumes familiares, una exposición con esas fotografías y una serie de actividades paralelas orientadas a la participación del público, además de una publicación. En el proyecto el concepto de territorio cobraba una especial relevancia, como apuntaba Dávila la Fundación Cerezales se define a sí misma como “orientada al desarrollo del territorio y a la transferencia de conocimiento a la sociedad mediante dos vías de acción: la producción cultural y la etnoeducación”⁵⁸⁰.



Ilustración 204: Participantes en el seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*

De la misma forma el propio proyecto abordaba “a partir de una lógica de *no ficción* y

mediante un programa de activaciones, el grado de interdependencia que se establece entre la idea de territorio y la de archivo sobre el horizonte de ocho núcleos rurales”⁵⁸¹. De esta forma, el concepto de territorio se presentaba como eje fundamental del proyecto desde la geografía, lo emocional y temporal, y en donde la identidad colectiva, junto con la participación eran aspectos fundamentales de *Territorio Archivo* el cual “deposita la principal autoridad en la construcción de los relatos comunes, aquellos que dan sentido colectivo a cualquier lectura social, cultural, económica o histórica de un lugar, sobre los propios habitantes de los núcleos señalados”⁵⁸². Tanto en el caso de *Crónicas mecas* como de *Territorio Archivo* el territorio es clave, ambos proyectos tratan de generar nuevos repositorios digitales de fotografías familiares, pero lo que ambos proyectos tienen en común es precisamente el territorio, que es lo que les da finalmente sentido. *Territorio Archivo* además tiene un claro carácter teórico y de reflexión, a diferencia de *Crónicas mecas* que

⁵⁷⁹ Mela Dávila, “Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 155

⁵⁸⁰ <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/la-fundacion/sobre-la-fundacion/> (Consultado el 21/4/20)

⁵⁸¹ <http://www.territorioarchivo.org/about/> (Consultado el 21/4/20)

⁵⁸² *Ibid.*

parte de la iniciativa espontánea de una serie de individuos y en donde nadie hace las labores de editor ni en donde se trata de contextualizar (más allá de lo histórico) ni las fotografías ni el propio proyecto, y que por lo tanto es menos riguroso y con un recorrido más limitado. En *Territorio Archivo*, impulsado por un artista y una institución cultural, sin embargo, además de la generación de ese repositorio, existe una clara intención de reflexión en cuanto al medio fotográfico, el archivo y su importancia en las construcciones de las identidades individuales y colectivas, así como la importancia de estas prácticas en el arte contemporáneo. Como se apunta en la descripción del proyecto,

“Desde el álbum familiar como síntesis de la memoria íntima hasta las diferentes categorías de la sala de exposiciones como destino público del documento, se produce un recorrido que transita a través de numerosos hitos conceptuales, metodológicos y formales, esenciales para comprender buena parte del trabajo del arte en el último siglo: la compulsión privada de archivar en imágenes; la construcción de identidades locales o etnológicas mediante la identificación de sus objetos, paisajes, relaciones o individuos; los derechos del entrevistado/a; la tensión entre verdad y ficción documental, entre archivo y exposición, entre uso y abuso del documento; la repercusión iconográfica y conceptual de la estructura archivística y documental sobre la estética y la creación contemporáneas; ciertos absurdos —o desplazamientos— de la costumbre taxonómica; las ramificaciones contemporáneas del arte de la memoria; la capacidad de las organizaciones de imágenes —y de los relatos orales— para catalogar y al mismo tiempo construir la realidad que representan”⁵⁸³.

Queda claramente definido el carácter reflexivo sobre el medio de *Territorio Archivo*, su intención de, además de producir, preservar y difundir la memoria del territorio y sus habitantes, cuestionar el propio proceso y prácticas actuales en torno al archivo fotográfico. Además, una de las características del proyecto es su intención meta-archivística en donde se documentó con detalle no solo las fotografías familiares y sus contextos y circunstancias sino el propio proceso de recogida y presentación de los resultados, presentando estos con la mínima intervención posible, incorporando fuentes originales, como audios o comentarios de los poseedores de las fotografías. *Territorio archivo* constituye para Dávila, “un ejemplo modélico de «reactivación», es decir, de la recuperación de materiales de archivo (fotográfico, en

⁵⁸³ *Ibíd.*

este caso) a los que se les devuelve vida y sentido en el presente, al mismo tiempo que esos mismos materiales, a su vez, dinamizan el presente y el futuro”⁵⁸⁴.



Ilustración 205: Actas seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*

Por segundo año consecutivo se realizó en el contexto del seminario de VISIONA una convocatoria para presentación de comunicaciones, con el objetivo de dar la oportunidad a investigadores y creadores de dar difusión y visibilizar sus trabajos mediante la presentación de los mismos en el seminario. Como en la edición anterior, los trabajos provenían de disciplinas tan diversas como la creación artística, historia del arte, sociología, literatura, estudios culturales, teoría del arte, filosofía, antropología, literatura, cine, gestión cultural, fotografía o arquitectura, y tuvieron el formato tanto de proyectos artísticos como de trabajos o investigaciones teóricas. De las 89 comunicaciones recibidas se seleccionaron 30 para ser publicadas en la posterior publicación, y de las cuales 13 fueron seleccionadas para su presentación

⁵⁸⁴ Mela Dávila, “Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio” en *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, eds. José Gómez Isla y Pedro Vicente (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018), pág. 157

durante el transcurso del seminario en Huesca. Los trabajos presentados en el seminario fueron *La casa Ena. El espacio y su memoria* de Sara Álvarez Sarrat, *Palabra e imagen: ficción y realidad en el camino hacia una memoria colectiva* de Antonio Cardiel Gericó, *En familia* de María Teresa Alonso Ortega, *Archivos y diarios. Análisis de dos propuestas artísticas personales* de Juan Antonio Cerezuela Zaplana, *Alfredo Testoni: el álbum uruguayo* de Ester Barón Borrás Carlota Marzo Barón, *Objeto versus archivo / Sujeto versus captura de pantalla* de José Luis Panea Fernandez, *Un punto ciego en el archivo: la desaparición de las imágenes* de Arola Valls Bofill, *Archivo Feminismos León* de Araceli Corbo García, *The Innocents de Taryn Simon: Una crítica constructiva al archivo policial* de Lourdes Delgado Fernandez, *Dictée: la autobiografía dictada* de Ana Pol Colmenares, *Cuando el archivo personal cambia la historia del cine* de José Carlos Suárez y Pedro Nogales Cárdenas, *Un aire de familia. Estratos del yo en la representación ficcional de Gillian Wearing* de Johanna Moreno Caplliure, *La memoria familiar en los libros de artista: dibujos, trazas y textos de otro tiempo* de Natalia Juan García. Estas comunicaciones presentadas durante el seminario constituyeron un eje fundamental del trabajo de reflexión, presentando casos de estudio y resultados de investigaciones que los autores compartieron durante la celebración del mismo. De gran rigor y calidad, estos trabajos sirvieron, como se espera de un encuentro de estas características, para establecer diálogos entre autores consolidados e investigadores que ofrecieron una lectura novedosa de los temas que se proponían. En las actas publicadas del seminario se incluyeron además los trabajos *Notas previas al archivo, registro y álbum familiar* de Pedro Vicente, *En familia* de Maite Ortega. *Borngaybornthisway: imágenes y relatos de un archivo LGTBQ* de Simón Arrebola Parras, *El arte postal y la comunicación inmediata* de Irene Covalada Vicente, Vicente Ponce Ferrer, Teresa Chafer Bixquert y Natividad Navalón Blesa, *El mundo de Misi (un proyecto de fotografía documental sobre la memoria)* de Soledad de Val, *Las imágenes en el ejercicio de la memoria. Representaciones del pasado* de Rita Sixto Cesteros, *La puesta en escena cinematográfica como álbum familiar: Salvador (Puig Antich) (Manuel Huerga, 2006)* de Ruth Barranco Raimundo, *La huella indeleble de la naturaleza* de María Antonia Blanco Arroyo, *El archivo como elaboración traumática* de Rocío Abellán Muñoz, *Genética invisible. Un recorrido por el retrato familiar compuesto* de Sergio Luna Lozano, *Autoetnografía visual, Blanes – Organyà, Organyà – Blanes* de Marta Belmonte Castellanos, *El catálogo* de Clara Isabel Arribas Cerezo, *Memoria y acuerdo: tipologías fotográficas recurrentes en el álbum familiar español de mediados del siglo xx* de Juan Gil Segovia, *Desplazamientos (in)móviles II: disyuntivas urbanas* de Mar García Ranedo,

Arqueología de una sombra: reinventar la historia familiar de Milagros María Vicente Sáez, *Las relaciones predominan sobre los objetos. El aparato actual y el objeto* de María Blasco Cubas, *Reflexiones, imaginarios sociales y memoria: lo aparente y lo real en las fotografías de familias* de Virxilio Vieitez de Ana Martí Testón, *El rol del archivo en la escena del arte contemporáneo: límites, memoria y olvido* de Asís Pérez Casas.

Como se apunta en la introducción de las actas⁵⁸⁵ del seminario, la selección de textos se planteaba desde el análisis de

“una realidad vinculada con los comportamientos privados y la dimensión pública, cada vez más expandida y desbordante, de la pulsión de archivo. Así, en ese espacio, la publicación de fragmentos biográficos, la inmersión en una esfera pública saturada de imágenes, los comportamientos relacionales a través de la exhibición de información privada, son prácticas que desdibujan las fronteras que antes habían tenido los álbumes familiares, a veces estrictamente secretos, alejados del intercambio intersubjetivo con el que hoy nos relacionamos”⁵⁸⁶.

La necesidad de realizar un análisis transdisciplinar del concepto de archivo fue uno de los criterios a la hora de seleccionar los trabajos para estas actas, poniendo en relación ámbitos de creación de imaginarios y las estructuras que los sustentan, analizando con ello los modos en los que las sociedades actuales actualizan las relaciones de lo público y lo privado en un escenario tecnológico. Como se apunta en la introducción⁵⁸⁷ de las actas, se intentaba repensar el álbum familiar y el archivo como espacios de inscripción interrelacionados, que operan como dispositivos automáticos de nuestra conciencia y que en cierto grado están interiorizados y forman parte de esos dispositivos ideológicos a través de los cuales ya no podemos dejar de mirar. El archivo, uno de los asuntos teóricos fundamentales en el contexto de nuestras sociedades en parte por la dimensión tecnológica que permite una especie de nueva mnemotécnica masiva, convertido en una tecnología de la memoria que se despliega en dos ámbitos: uno institucional y otro privado, subjetivo. En definitiva, el componente archivístico del relato biográfico, como inscripción y conservación, y el componente biográfico del archivo, se veían como dos aspectos complementarios que en estas actas se

⁵⁸⁵ Esta publicación se puede descargar gratuitamente en https://www.dphuesca.es/visiona-publicaciones1/-/asset_publisher/9eX7LISrQetn/content/actas-seminario-20-1

⁵⁸⁶ Víctor Del Río y Pedro Vicente, “Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar” en *Actas comunicaciones Seminario Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar* (Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2017), pág. 13

⁵⁸⁷ *Ibíd.*

trató de estudiar a través de las perspectivas que ofrecen los investigadores que presentaron los trabajos que aquí se recopilan⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸ Una parte de este texto se ha extraído y adaptado de la introducción las actas del *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*, y del que Víctor del Río es coautor. <https://www.dphuesca.es/publicaciones/-/publicador/actas-seminario-20-1/Wz1IU6ehMoSr> (Consultado el 9/9/19)

6.2 Exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*

Leonard Shelby (Lenny) es el personaje principal en la película *Memento*⁵⁸⁹ dirigida por Christopher Nolan en el año 2000, el cual sufre un trauma cerebral que le causa amnesia anterógrada, una condición que le impide generar nuevos recuerdos, aunque sí posee memoria sensorial que le permite recordar cómo realizar acciones cotidianas. Lenny, para poder recordar sus propias memorias y evitar su olvido crea un sistema de archivo de las vivencias más importantes y básicas de su vida mediante un sistema de tatuajes en su propio cuerpo de las circunstancias y datos básicos de sí mismo, así como con fotografías Polaroid que él mismo toma de la gente con la que se relaciona. Lenny confecciona de esta forma un peculiar registro de los detalles de su vida cotidiana escribiendo en su cuerpo y fotografiando para no olvidar, o mejor dicho, ya que olvidará en cualquier caso, para recordar, como él mismo indica “todos necesitamos los recuerdos para saber quién somos”⁵⁹⁰, en su caso necesita documentar y archivar esos recuerdos con la intención de resolver y vengar el asesinato de su mujer. Además de proporcionar el argumento para una película de suspense muy efectiva, las circunstancias extremas de la amnesia representadas en la película ponen de relieve el hecho de que la memoria es una de nuestras facultades y capacidades más vitales y valiosas, es el sistema que permite el reconocimiento y sin la cual los poderes de la cognición son efímeros y carecen de sentido y utilidad. Nuestra memoria, pese a su mutabilidad, fiabilidad y falibilidad, es una parte esencial de nuestra existencia como seres humanos, hasta tal punto que las afirmaciones que hace nuestra memoria, y las que se hacen en su nombre, pueden alterar nuestra manera de ver el mundo y, por lo tanto, de interactuar en y con él. Como sugiere Joan Gibbons, una buena y precisa memoria que podía almacenar y recuperar la información y experiencias adquiridas solía ser uno de los atributos más deseables del aprendizaje⁵⁹¹. Para Frances Yates, en la Antigua Grecia “la memoria se concebía como un medio para recuperar el conocimiento divino del mundo ideal”⁵⁹² o de registrar el conocimiento experimental: lo que se requería de la memoria era su capacidad de desarrollar un medio eficaz para retener y recuperar grandes cantidades de conocimiento. Como sugiere el historiador Frances Yates, a menudo se utilizaban técnicas memorísticas para estos

⁵⁸⁹ Christopher Nolan, *Memento*, producida por Newmarket Films y Team Todd, 2000

⁵⁹⁰ *Ibíd.*

⁵⁹¹ Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance* (Londres: I.B. Tauris, 2007)

⁵⁹² Frances Yates, *El arte de la memoria* (Madrid: Ediciones Siruela, 2011)

procesos de tal forma que estas mnemotecnias o habilidades de la memoria eran consideradas a su vez como una de las artes liberales⁵⁹³. Estas técnicas desarrolladas se denominaron *memoria artificial*, distinta de su opuesto: la no instruida y menos regulada *memoria natural*⁵⁹⁴. En sus casos más espectaculares el arte de la *memoria artificial* tenía a menudo como resultado sorprendentes demostraciones de datos recordados, desde la repetición de largos y complicados listados de palabras sin conexión entre ellas al recital de poemas épicos completos como La Odisea que además se recitaban con la misma facilidad tanto hacia delante como hacia atrás, palabra por palabra.

El desarrollo de la *memoria artificial* era altamente dependiente de técnicas de visualización, tales como la ubicación de un objeto relacionado con el conocimiento en un espacio determinado o la conexión de datos o ideas a imágenes muy llamativas y, por lo tanto, fácilmente recordables. Como escribe Yates, el arte de la *memoria artificial* era esencialmente un arte visual y permaneció así durante siglos, aún hoy muchas de las técnicas contemporáneas de memorización están basadas en un sistema de códigos visuales⁵⁹⁵. Un cambio de actitud hacia la memoria y su importancia comenzó a tomar fuerza en el siglo XVII cuando los filósofos empiristas británicos insistieron no tanto en la memoria como un vehículo de conocimiento sino como un tipo del conocimiento enraizado en la experiencia, apunta Gibbons⁵⁹⁶. Aun así, la memoria se caracterizaba todavía muy a menudo en términos visuales, filósofos como John Locke afirmaban que el conocimiento que se recuerda se reproduce a través de imágenes o impresiones sensoriales y debidas en parte a este énfasis en el uso de imágenes la memoria se relacionó estrechamente con la imaginación⁵⁹⁷. Dos aspectos surgen de este cambio en el pensamiento acerca de la memoria que son significativos para la comprensión de la memoria en la actualidad. El primero es que la veracidad de la memoria comenzó a ser cuestionada por algunos de los contemporáneos de Locke con el argumento de que las imágenes y las impresiones sensoriales son exactamente eso, no la cosa real, por lo que es difícil distinguir las imágenes que usa la memoria de las producidas por la imaginación. El segundo es que la memoria comenzó a ser incorporada como un agente de la imaginación, lo contrario de su función tradicional como medio del recuerdo preciso. La memoria nunca es sólo un proceso directo de registro de experiencias con el propósito de que no las olvidemos, puede ser también un elemento altamente impreciso del que rara vez se puede estar completamente seguro de su fidelidad a los eventos

⁵⁹³ *Ibíd.*

⁵⁹⁴ *Ibíd.*

⁵⁹⁵ *Ibíd.* Pág. 88

⁵⁹⁶ Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance* (Londres: I.B. Tauris, 2007)

⁵⁹⁷ John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, (México: FCE, 1956)

o hechos que recuerda, como el propio Lenny apunta “los recuerdos son impresiones, no registros”⁵⁹⁸. El archivo y la obsesión por la recolección de la memoria, almacenamiento, acumulación, preservación y exhibición en nuestra cultura moderna han jugado un papel importante en el arte contemporáneo, especialmente en las artes visuales en las últimas décadas. Por definición, un archivo es un repositorio o colección ordenada que contiene los registros, documentos u otros materiales de interés histórico que una sociedad, una institución o una persona elabora en el marco de sus actividades y funciones, así como también el propio espacio físico donde se custodian uno o varios archivos. Charles Merewether ofrece en su libro *The Archive* una definición del archivo y de su función en la sociedad contemporánea, para Merewether una de las características definitorias de la era moderna ha sido la creciente importancia que se ha dado al archivo y los medios por los cuales el conocimiento y las distintas formas de la memoria se acumulan, almacenan y recuperan⁵⁹⁹. Creado tanto por individuos como por grupos, el archivo, a diferencia de una colección o biblioteca, constituye un repositorio o sistema ordenado de documentos y registros, verbales y visuales, que suponen los cimientos desde los que se escribe la historia. El archivo está tan presente en nuestras vidas que “incluso la noción misma de vida, la interrogación que dirigimos al secreto de la vida, nos vemos obligados a pensarla en términos también de archivo, como un cifrado genético”⁶⁰⁰, apunta Miguel Morey. La capacidad de registrar y preservar datos y conocimiento, junto con la tiranía que supone la exigente actualización constante y permanente de esos datos y conocimiento en los archivos hacen que coexistan “un recelo y una especie de expectante sorpresa que acompañan el modo como el archivo pesa sobre nuestro presente con la pregunta por dónde va a ir a parar todo esto”⁶⁰¹ y define “la ironía que nos caracteriza como contemporáneos”⁶⁰². Para Morey “sería excesivo decir que nuestro problema hoy es el archivo, y sin embargo, una buena parte de nuestros problemas de hoy pasan a través del archivo”⁶⁰³. Paradójicamente, como apunta él mismo, “lo que sí se puede decirse con seguridad es que si alguna vez se descubriera cuál es el problema de nuestro tiempo, lo primero que haríamos a continuación es acudir al archivo a ver qué es lo que sabemos al respecto, qué dibujo nos da el archivo del contenido del problema”⁶⁰⁴.

⁵⁹⁸ Christopher Nolan, *Memento*, producida por Newmarket Films y Team Todd, 2000

⁵⁹⁹ Charles Merewether, *The Archive: Documents of Contemporary Art* (Londres: Whitechapel Gallery, 2006)

⁶⁰⁰ Miguel Morey, “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo” en *Registros imposibles: Mal de archivo*, XII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid, eds. Beatriz Herráez y Sergio Rubira (Madrid: Consejería de Cultura y Deportes Comunidad de Madrid, 2006), pág. 15

⁶⁰¹ *Ibíd.*

⁶⁰² *Ibíd.*

⁶⁰³ *Ibíd.*

⁶⁰⁴ *Ibíd.*

El archivo se ha convertido en una de las metáforas más populares y universales para todos los tipos concebibles de memoria, en realidad “el archivo no está dedicado a la memoria sino a la práctica puramente técnica de almacenamiento de datos”⁶⁰⁵, según el teórico alemán Wolfgang Ernst. El archivo no tiene memoria narrativa, nada ni nadie nos habla desde el archivo, sus narraciones son siempre externas e impuestas, solo lecturas secundarias pueden dar sentido coherente a la fragmentación intrínseca del archivo.



Ilustración 206: Vista instalación de la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*

Estas interpretaciones públicas del archivo, que convierten los datos en narrativas, poco tienen que

ver con el registro y silencio discreto del archivo. Lo archivado es siempre interpretado en base a la diferencia, en la capacidad de excluir, para archivar es necesario decidir que no se va a archivar. Así, el filósofo Giorgio Agamben establece la diferencia entre archivo y testimonio, para Agamben “en oposición al *archivo*, que designa el sistema de las relaciones entre lo no dicho y lo dicho, llamamos *testimonio* al sistema de las relaciones entre el *dentro* y el *fuera* de la *langue*, entre lo decible y lo no decible en toda lengua; o sea, entre una potencia de decir y su existencia, entre una posibilidad y una imposibilidad de decir”⁶⁰⁶. Para Ernst “confundir el archivo con un lugar para la memoria social es desviar la atención de su capacidad real como dispositivo de memoria, su mecánica de almacenamiento funciona de forma asimétrica comparada a la memoria humana”⁶⁰⁷; el poder del archivo se basa en su materialidad, los dispositivos de almacenamiento físicos suponen un espacio objetivo para las fuentes de conocimiento primario y custodian de manera imparcial las memorias Sin

⁶⁰⁵ Wolfgang Ernst, “El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo”, en *Nimio* (N.º 5), e011, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, septiembre 2018. <https://doi.org/10.24215/24691879e011> (Consultado el 24/4/20)

⁶⁰⁶ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* (Valencia: Editorial Pre-Textos, 2000), pág. 144

⁶⁰⁷ Wolfgang Ernst, *El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo*, en *Nimio* (N.º 5), e011, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, septiembre 2018. <https://doi.org/10.24215/24691879e011> (Consultado el 24/4/20)

embargo, nuestra forma de valorar la memoria se ha desplazado de la idea de que ser un almacén de datos que, dadas las técnicas adecuadas es recuperable de una manera ordenada, hasta la noción de que es la clave de nuestra comprensión emocional de nosotros mismos y del mundo que habitamos. Sus operaciones simbólicas dan como resultado un cuerpo no orgánico de evidencias, esta veracidad del archivo es producida por la falta de intervención humana en el archivo antes de que se produzcan lecturas secundarias. En una cultura digital, apunta Ernst⁶⁰⁸, el archivo cambia de un espacio de almacenamiento a un tiempo de almacenamiento, en el que la clave es la dinámica de la transmisión permanente de datos en donde la tecnología de la memoria se oculta a favor de los efectos discursivos, al igual que los dispositivos multimedia ocultan los procedimientos electrónicos internos de almacenamiento; el archivo se convierte, literalmente, en “una metáfora, con todas las posibilidades que esto conlleva”⁶⁰⁹. Muchos críticos y teóricos del arte han sugerido que en la postmodernidad las posibilidades de innovación estilística habían llegado a su límite y que los artistas no tenían más remedio que volver al pasado en un esfuerzo para reparar la fisura que el Modernismo había promulgado entre la creatividad y la tradición o historia. En esta línea, Hal Foster se pregunta si esa obsesión por el archivo entre los artistas contemporáneos, el *arte de archivo* como él lo denomina, podría surgir de un sentido de fracaso en la memoria cultural o de un defecto en la tradición productiva⁶¹⁰. En referencia a la obsesión de algunos artistas por el uso del archivo en sus trabajos se pregunta si se puede conectar aquello que no puede conectarse. “¿Por qué conectar los archivos tan febrilmente si no estaban tan terriblemente desconectados en primer lugar?”⁶¹¹. Para Foster, en la génesis de estos trabajos no se encuentra la intención de recuperar o salvar sino la de explorar formas de relación y contextualización desde la acumulación e interrelación de imágenes. Las artes visuales, y en especial la fotografía, han estado siempre ligadas al apunte de lo efímero, a la transformación del concepto de registro y su representación, a la captura de lo singular, lo fortuito, lo instantáneo en forma de archivo. Las fotografías solo guardan momentos, nosotros guardamos las fotografías para archivar esos momentos, no en vano la fotografía influye directamente que recordamos y como lo recordamos. Nuestras fotografías, nuestros archivos, son una estructura configurada para la protección contra el tiempo y su inevitable y necesaria corrupción. Su función principal es recuperar y redimir todo lo que sea posible antes de que sea demasiado tarde y anticiparse, inútilmente, a la futura interpretación del mismo. Inevitablemente el objeto, si es archivado, será interpretado. Conjuntamente con este proceso de interpretación se genera una desfragmentación y pérdida progresiva: nuestras imágenes del álbum, y lo que incluyen, no son más que promesas de memoria de una nostalgia pactada (en

⁶⁰⁸ *Ibíd.*

⁶⁰⁹ *Ibíd.*

⁶¹⁰ Hal Foster, “An Archival Impulse”, en *October 110* (Cambridge: MIT Press, 2004), pág. 22

⁶¹¹ *Ibíd.* (Why else connect so feverishly if things did not appear so frightfully disconnected in the first place?)

realidad mucho más intensa que la memoria) y, por lo tanto, de una duración imprecisa pero programada y caduca.



Ilustración 207: Vista instalación de la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*

La exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*⁶¹² exploraba la importancia del archivo y su

transcendencia en la creación de contenido y significado en el arte contemporáneo e incluía el trabajo de los artistas contemporáneos Christian Boltanski, Jim Campbell, Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez), Joachim Schmid, Montserrat Soto (con la colaboración de Gemma Colesanti) y Munemasa Takahashi, así como parte del archivo Foto Ramblas. Todos estos trabajos exploraban cómo las tecnologías, prácticas y discursos del archivo tienen sus materialidades particulares, y cómo todas ellas interactúan connotando el significado de la obra, su representación y, por lo tanto, la interpretación última del espectador y la relación de este con el mundo contemporáneo. Los trabajos en esta exposición no son representaciones literales de la memoria, aluden y sugieren al pasado, alcanzando tanto a nuestro conjunto de emociones como a nuestra capacidad de conocimiento cognitivo, presentando aproximaciones muy dispares y multidisciplinares al concepto del archivo desde tecnologías y discursos que tienen como eje común la (in)materialidad del propio trabajo (archivo) artístico. El viernes 11 de marzo de 2011 a las 14:46, hora local, ocurrió en Sendai, Japón, un terremoto de magnitud 8.9 que duró 6 minutos, y que a su vez creó un maremoto de olas de hasta 40 metros de altura, ambos responsables de la catástrofe nuclear de Fukushima. Según la Agencia Nacional de Policía de Japón este terremoto causó más de 14.000 muertos y causó la desaparición de casi 15.000 personas. Inmediatamente después de esta catástrofe nace el proyecto *Salvage Memory Project* con la intención de restaurar, digitalizar y restablecer a sus dueños las fotografías provenientes de álbumes familiares que se perdieron

⁶¹² Con motivo de la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias* se editó y publicó un catálogo con el mismo título, y que contenía, además de una reproducción de las obras expuestas en la exposición, textos de Hasan López, Arolla Valls, Romina Resuche y del autor de esta tesis. *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias* (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2016)

tras este tsunami. El ejército japonés, junto con más de un millar de voluntarios, trabajaron en la recuperación de más de 750 000 fotografías, de las cuales más de 400 000 pudieron ser devueltas a sus dueños. El artista japonés, Munemasa Takahashi, uno de los más de 1000 voluntarios que participaron en el proyecto, se dio cuenta durante este proceso de restauración que había muchísimas fotografías que era imposible recuperar, estaban demasiado dañadas para poder ser devueltas a sus dueños. De esas imágenes nace *Lost & Found*, un proyecto que consta de más de 4000 fotografías en las que la mayoría de la imágenes se han desvanecido, en las que apenas algunos objetos son reconocibles.



Ilustración 208: Vista instalación *Lost & Found*, Munemasa Takahashi, 2011

La deslumbrante belleza de *Lost & Found* nos duele al mismo tiempo que nos hace sufrir una cierta sensación de culpabilidad como espectadores, no es fácil mirar a estas 4000 fotografías sin imagen, vacías de figuras humanas, pero llenas de historias familiares. Esta belleza nace de la capacidad indicial de la fotografía, detrás de cada mancha, de cada figura irreconocible, de cada vida perdida hay paradójicamente hay una esperanza, una promesa, un registro que confirma la realidad de la existencia, y la recuerda, sobreviviendo como un frágil talismán de esa existencia, incluso cuando ya ha desaparecido. Las historias escondidas en estas no-imágenes desencadenan la imaginación estetizada de la pérdida, persistiendo en narrativas y diálogos susurrados sobre tiempo y memoria, experiencias fragmentarias de lo vivido. La fascinación con la que el espectador se enfrenta a estas fotografías nace del deseo de permanencia, de apaciguar nuestro miedo de olvidar y ser olvidados en nuestro propio álbum de familia. Todos, como las personas desaparecidas de estas imágenes, tomamos fotografías de familia para negar la posibilidad de la muerte, para detener y reanudar el tiempo a nuestra voluntad. Hoy en día tomamos miles de millones de fotografías cada día, pero *Lost & Found* nos recuerda que una simple fotografía puede tener un valor imposible de reemplazar, el de nuestra memoria, identidad, y lo más importante, nuestra historia y prueba de existencia. Estas fotografías nos ofrecen la emoción visceral de la presencia de las personas y sus vidas en las fotografías desvanecidas, al mismo tiempo que la dedicación y humanidad de los

voluntarios que las intentaron recuperar. Estas fotografías nos hablan de muerte y catástrofe, pero también de la esencia de la vida, de la fotografía como promesa de memoria, como una declaración de fe.





Ilustración 209: *Lost & Found*, Munemasa Takahashi, 2011

La muerte, apunta el artista Christian Boltanski es “evidentemente y desde siempre uno de los grandes interrogantes humanos, uno de los grandes temas de reflexión para los artistas. Es realmente tan extraño morir, sobre todo si, como en mi caso, uno no es creyente. En las sociedades tradicionales, la muerte era algo menos problemático porque la idea de progreso no tenía la misma presencia, y la supervivencia del grupo o de la familia era más importante”⁶¹³. Durante gran parte de la trayectoria del artista francés lo que le ha interesado ha sido lo que ha llamado la *pequeña memoria*, para Boltanski “es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos”⁶¹⁴. Según el propio Boltanski “hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te reconoce ya en una fotografía. A menudo elaboro listas de nombres porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia”⁶¹⁵.

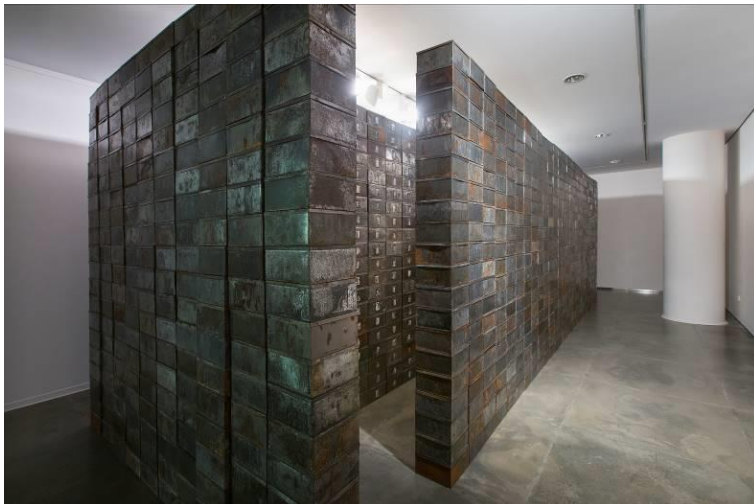


Ilustración 210: Vista instalación
Réserve des suisses morts,
Christian Boltanski, 1991

La réserve des suisses morts, instalación de Boltanski compuesta por

2580 cajas metálicas oxidadas (que se asemejan a aquellas cajas de galletas en las que antiguamente los niños guardaban sus tesoros) y por otros tantos retratos de personas que el artista recopiló de la sección de necrológicas de un diario suizo, recrea a la perfección la delgada línea que separa la vida y la muerte, y nos conduce inevitablemente a la tragedia del Holocausto⁶¹⁶. Representar es salvar, resucitar, prometer y declarar al mismo tiempo. En su trabajo, Boltanski utiliza objetos sencillos como fotografías borrosas y cajas metálicas que él

⁶¹³ Christian Boltanski, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/boltanski-christian/reserve-suisse-morts> (Consultado el 28/4/20)

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ Para Boltanski su obra es, claramente, una obra producida «después de Auschwitz» y del fin de las utopías de la modernidad. <http://www.ivam.es/wp-content/uploads/noticias/boltanski/Dossier-Christian-Boltanski.pdf> (Consultado el 28/4/20)

mismo ha oxidado y nos deja atónitos en su contemplación, una contemplación casi mística, devocional, en el que el espectador se enfrenta a un santuario. Esta monumentalidad de la instalación, junto con la banalidad de los materiales utilizados crea en el espectador una confusión basada en la construcción de una narrativa provisional sobre esos rostros anónimos y cuál ha sido su destino. Sin más datos, el espectador necesariamente debe mirar a su propia experiencia, meditar sobre su existencia y condición, sobre el dolor, la duda, la historia y su representación, nuestros errores y miserias como sociedad y la revelación de que las víctimas, y otra vez los verdugos, vuelven a ser anónimos.





Ilustración 211: *Réserve des suisses morts*, Christian Boltanski, 1991

El trabajo del artista alemán Joachim Schmid se ha centrado en el reciclaje de fotografías vernáculas desde principios de 1980. Schmid es un auténtico depredador visual, él mismo considera que habrá pocas personas en el mundo que hayan visto tantas fotografías como ha visto él: afirma haber llegado a ver más de 10.000 fotografías en un solo día. Durante los primeros años de su carrera se dedicó a guardar y clasificar escrupulosamente todas las fotografías o fragmentos de fotografías que se encontraba en espacios públicos, llegando a acumular más de 900 tipologías distintas de estas fotografías. Para otro de sus proyectos en la década de los años 90 publicó un artículo en varios periódicos alertando a la población del daño ecológico y la contaminación que causaba tirar a la basura fotografías y negativos, anunciando la creación del *Institute for the Reprocessing of Used Photographs* que ofrecía reciclar y reusar de forma segura las fotografías y negativos, evitando cualquier daño ambiental. Schmid recibió cientos de paquetes de personas que querían deshacerse de forma segura de sus fotografías y negativos. La llegada de las tecnologías digitales, con su frenética y furiosa proliferación de imágenes, han supuesto una nueva área para Schmid en donde reflexionar sobre el futuro de la fotografía y las memorias personales en nuestra cultura globalizada.



Ilustración 212: Vista instalación *Other People's Photographs*, Joachim Schmid, 2008-2011

Schmid trabajó entre 2008 y 2011 en su serie *Other People's Photographs*,

formada por un conjunto de 96 libros auto-editados, cada uno de los cuales contiene una selección de fotografías encontradas en Internet y clasificadas de acuerdo a criterios aleatorios y sin sentido documental, y que exploran los temas y patrones visuales fotografiados por fotógrafos aficionados en su práctica diaria. Para Schmid el enfoque en *Other People's Photographs* es enciclopédico y el número de volúmenes que componen el trabajo es virtualmente interminable pero arbitrariamente limitado. La selección de temas es ni sistemática ni sigue ningún criterio establecido, la estructura del proyecto refleja la

diversidad, contradictoria y caótica de la fotografía contemporánea, basada exclusivamente en el lema *puedes ver mucho mirando*⁶¹⁷. Para Schmid cuando las imágenes pierden el sentido de sus orígenes e intenciones, su producción desenfadada nos lleva a un caos total. Cuando esto sucede la misión del artista es restaurar el orden, o por lo menos un orden posible, acompañado de un guiño irónico mediante una parodia de los métodos museísticos y documentales de clasificación de archivos. Cada uno de estos 96 libros reúne imágenes con algún elemento común, por absurdo y arbitrario que este pueda parecer, sugiriendo posibles formas de categorizar y clasificar el mundo. Usando estas fotografías, generalmente banales, de otras personas Schmid crea una obra fascinante, integrante y cautivadora en su lectura, y mediante la cual se mofa de la supuesta coherencia de las teorías y prácticas contemporáneas del archivo. Schmid es en gran medida un antropólogo moderno que trata de entender nuestra cultura contemporánea mediante el estudio de nuestra basura visual.



⁶¹⁷ <https://www.lumpenphotografie.de/2013/07/21/other-peoples-photographs-2008-2011/> (Consultado el 28/4/20)





Ilustración 213: *Other People's Photographs*, Joachim Schmid, 2008-2011

El Archivo Prelinger⁶¹⁸ fue creado en 1982 por Rick Prelinger en la ciudad de Nueva York con la intención de preservar lo que Prelinger llama *películas efímeras*: películas patrocinadas por empresas y organizaciones educativas y películas domésticas. Estas *películas efímeras* fueron producidas para cumplir con los propósitos específicos en momentos específicos, y muchas existen hoy en día por casualidad o accidente. El Archivo Prelinger se compone de más de 60.000 películas, de las cuales más de 12.000 están digitalizadas, y más de 7000 son de dominio público. El proyecto artístico *The Prelingers: out of memory* del colectivo artístico Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez) se compone de una instalación para construir un nuevo relato visual a partir de la recopilación y apropiación en la red de más de treinta películas caseras contextualizadas en la Norteamérica de los años 50 y 60 provenientes del Archivo Prelinger. A las imágenes del Archivo Prelinger, les Sardines añaden fragmentos de video rodados por los artistas que de completa la narración perdida de los archivos originales. En palabras de los artistas “la promesa del sueño americano encarnado en una próspera familia de clase media, desvela unas vidas y costumbres estandarizadas pero que dejan entrever una sociedad decadente de la que somos

⁶¹⁸ <https://archive.org/details/prelinger?tab=collection>

herederos”⁶¹⁹. Según los propios artistas, la apropiación, posproducción y difusión *online* de este material visual resignificado es una estrategia para generar un particular debate y pensamiento alrededor de los conceptos memoria y archivo fagocitados por la cultura digital.



Ilustración 214: Vistas instalación *The Prelingers: Out of Memory*, Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez), 2016

La recopilación de “imágenes pobres” presenta la posibilidad de proponer una singular antropología digital, entre la realidad y la ficción, que permite comprender el devenir de la cultura doméstica contemporánea a través de documentación audiovisual no institucionalizada, anónima, íntima y popular. Así el video doméstico alimenta un nuevo objeto artístico donde la aproximación formal no tiene nada que ver con el “revival” y sí con una ficcionada y exagerada reconstrucción de la memoria colectiva. Este material visual olvidado, producido por sujetos anónimos en sus círculos particulares, refleja luces y sombras de un pasado a través de unas imágenes que nacieron de la visión analógica de un mundo en plena expansión capitalista. *The Prelingers: out of memory* pone de manifiesto la fragilidad de la cantidad ingente de información que hoy se puede encontrar en internet, y nuestra inevitable inocencia frente a la misma. Ante esta descomunal avalancha de datos, una posible reacción es la que propone Renée Green con su concepto *negación ante la abundancia*⁶²⁰, un efecto de cancelación que se produce cuando una persona se enfrenta a más información de la que realmente puede comprender y manejar. Este efecto de cancelación produce ausencias, huecos, lagunas que se producen en medio de las densidades de información y que aluden a lo que está más allá de la comprensión. La ficción de *The Prelingers: out of memory* ofrece la salvación para esa negación, desbloquea su cancelación ofreciéndonos historias y narraciones que salvan esas limitaciones y que nos ofrecen un remanso de información lleno de nostalgia en el que reconocernos y ponernos a salvo. En nuestro reconocimiento en la ficción de la historia de la falsa familia Prelinger encontramos un objeto de significados emocional y

⁶¹⁹ <http://factoryducardin.com/statement-the-prelinger-out-of-memory.html> (Consultado el 18/4/20)

⁶²⁰ Renée Green, “Everything/Nothing: negation in abundance” en *The Archive: Documents of Contemporary Art*, ed. Charles Merewether (Londres: Whitechapel Gallery, 2006)

culturalmente complejos, una especie de talismán en el cual un pasado real y una ficción presente funcionan como contenedores productores de memorias que modelan nuestra propia percepción. Además, como tecnologías de la memoria incitan, de manera simultánea y paralela, a la memoria y al olvido, a la fantasía y a lo real.

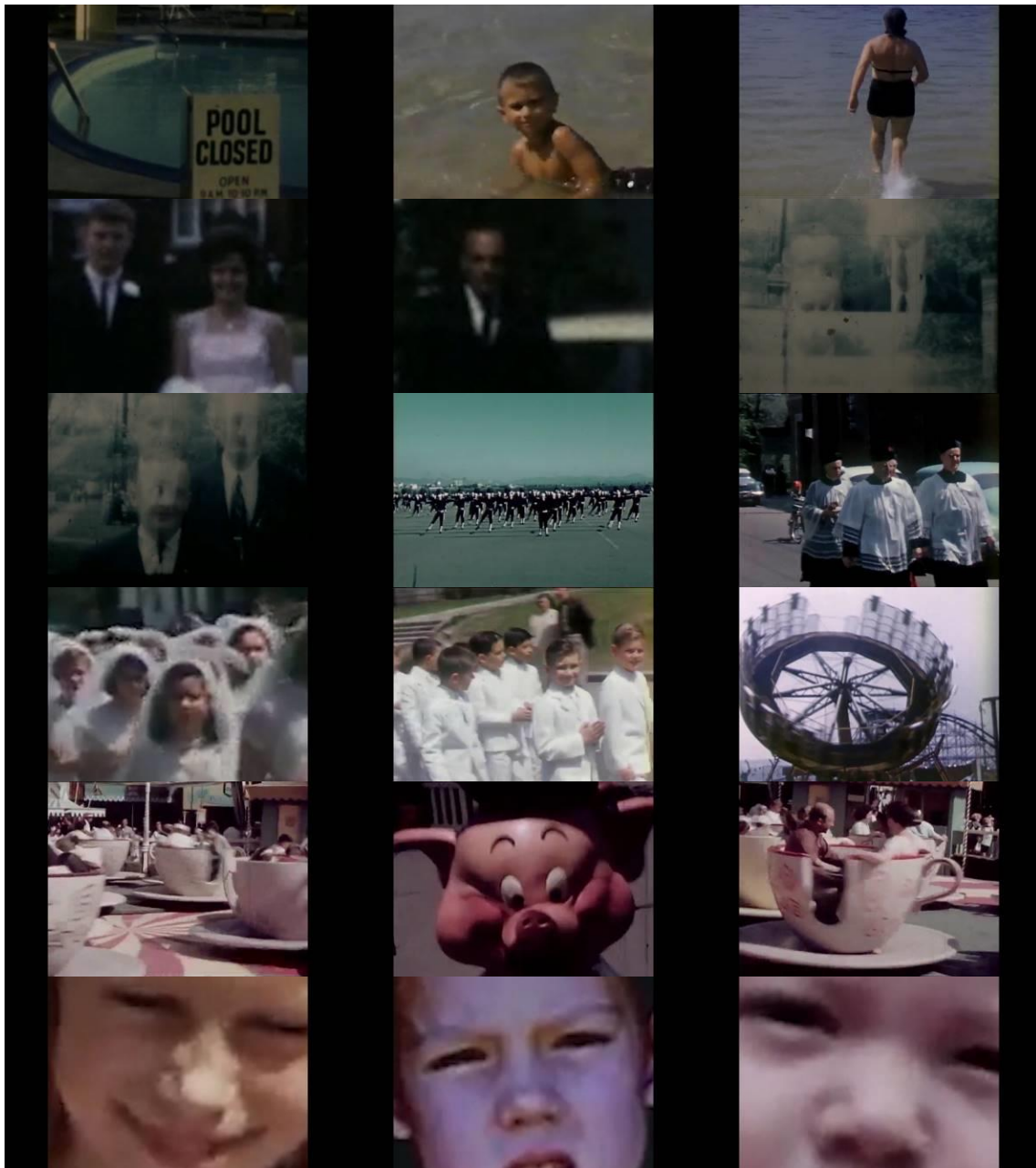




Ilustración 215: *The Prelingers: Out of Memory*, Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez), 2016

Precisamente en un espacio indeterminado entre la fantasía y lo real es donde se ubica la instalación *Home Movies 1040* del artista norteamericano Jim Campbell que proyecta vídeos domésticos encontrados mediante una cortina de luces led, dotando de una gran abstracción a las imágenes y coqueteando con los límites de la percepción. *Home Movies 1040* está formada por 40 columnas de 26 luces led cada una, con un total de 1040 ledes, dispuestas en filas muy espaciadas y proyectando en la pared secuencias de películas domésticas con las típicas reuniones familiares o niños jugando. En esta obra las luces led están montadas individualmente en pequeños chips informáticos cuadrados y puestos de cara a la pared, a escasos centímetros de la misma. De esta forma, la imagen creada por las luces led es tapada y generada al mismo tiempo por la naturaleza de su propia construcción, mientras cada led es directamente tapado por el chip donde está alojado, el halo difuso que este produce rebotando en la pared genera la imagen. Esta imposición del dispositivo de proyección en la línea visual del espectador inserta incómodamente un *ruido* visual innecesario, que obliga al espectador a aprender a *mirar* la obra de Campbell. Como el propio artista apunta, “aprendemos cómo mirar estas imágenes mirándolas”⁶²¹. Pero paradójicamente, la ofuscación de este ruido visual es la que facilita la comprensión final por parte del espectador de *Home Movies 1040*. La obra, para Richard Shiff, “reintroduce la experiencia, análoga al parpadeo, de tener conciencia visual del aparato de proyección y ver simultáneamente la imagen expresiva en tiempo mecanizado. El aparato agrega su propio grado de expresividad, al afectar las emociones del observador, aunque solo sea creando obstáculos para la recepción de un único canal de denotación”⁶²². Para Campbell la baja resolución de las imágenes elimina cualquier detalle identificativo de las personas lo que hace que estas películas se conviertan en

⁶²¹ <https://www.fundaciontelefonica.com/exposiciones/jim-campbell/> (Consultado el 18/4/20)

⁶²² Richard Shiff, “Mirar para ver mirando” en catálogo *Tiempo estático. Jim Campbell 20 años de arte electrónico*, Fundación Telefónica, 2011

universales, podría tratarse del video doméstico de cualquiera de nosotros. Ante esta obra el espectador alterna el reconocimiento de imágenes con la identificación de formas que cambian constantemente, generando nuestra memoria recuerdos nuevos que se construyen desde estos registros anónimos del pasado. Mediante la manipulación de la velocidad y de la resolución de las imágenes Campbell altera su percepción y transmite al espectador una experiencia visual más que una narrativa específica, el trabajo de Campbell más que mirarlo hay que percibirlo, experimentarlo. El espectador es obligado a centrarse en el movimiento, en las formas y siluetas proyectadas, en el conjunto más que en los detalles, en la experiencia más que en la percepción. Para Shiff estas imágenes no exigen interpretación pero, por su forma, despiertan el deseo de interpretar. Este impulso de interpretar desplaza el significado de la obra del contenido de la película al proceso de percepción en sí. La percepción ha dejado de ser tan transparente como la imagen percibida, la interpretación pasa de la narración anodina de la película casera a la reserva poética del medio⁶²³.

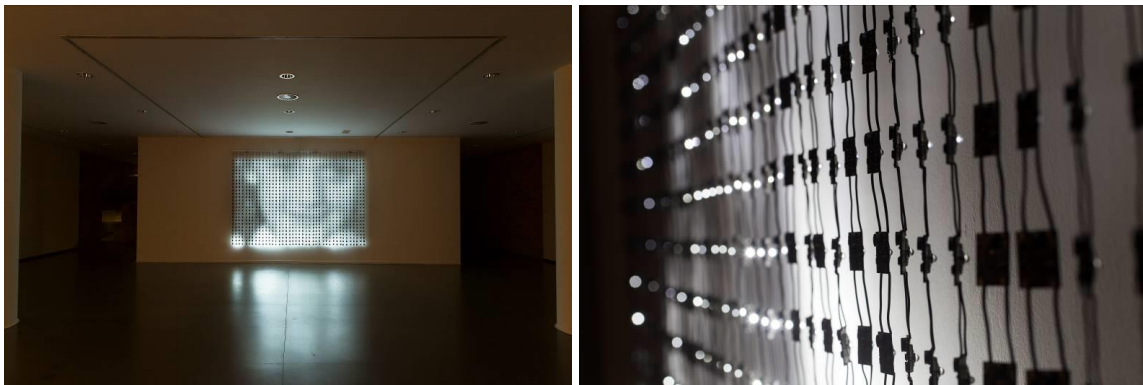
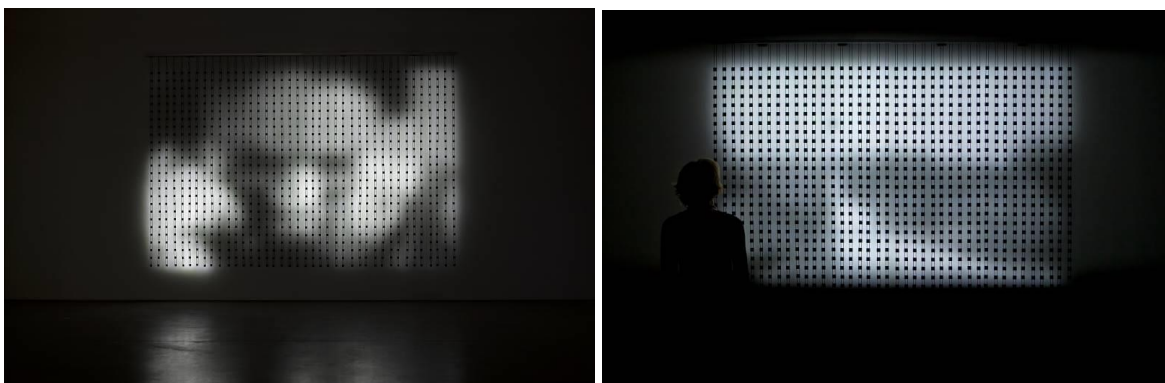


Ilustración 216: Vistas instalación *Home Movies 1040*, Jim Campbell, 2008



⁶²³ *Ibíd.*

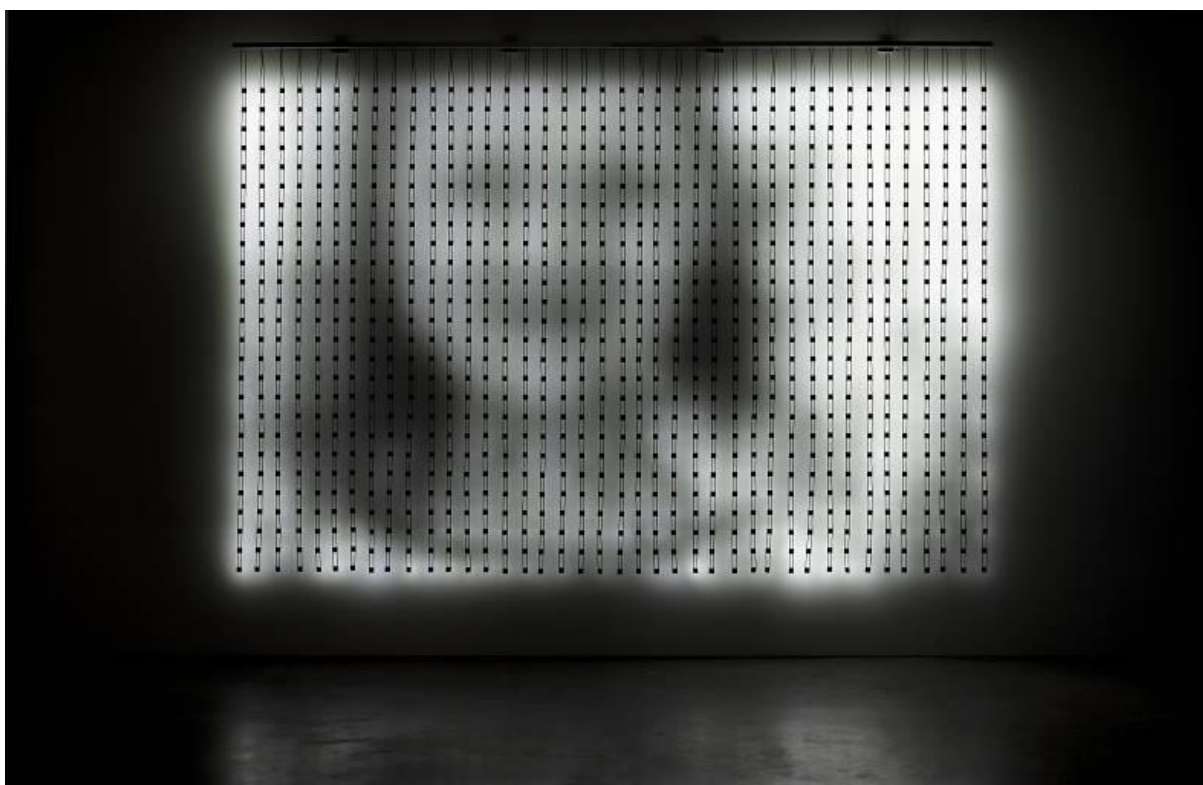


Ilustración 217: *Home Movies 1040*, Jim Campbell, 2008

La artista Montserrat Soto, con la colaboración de la historiadora Gemma Colesanti, trabajó durante 9 años en la elaboración de esta obra, investigando y buscando documentos y archivos que consideraban importantes sobre la memoria y su preservación. La pieza, según la autora, “es un gran archivo privado, hecho con fotografía y video y que trata de reinterpretar las huellas para reflexionar sobre la memoria a través del arte: la memoria como acto creativo, la memoria como creación”⁶²⁴. *Archivo de archivos* plantea siete categorías diferentes de tipo de memoria: memoria objetual (Paisaje secreto 1998-2003, el coleccionista como creador de memoria); memoria necrológica (Memoria oclusa, el recordar la muerte del otro. El monumento celebratorio como signo de la cultura de la muerte); memoria de fuentes documentales (Escritura sellada, fijadores creativos de memoria); memoria oral (Secretos, el recuerdo de unos sirve para todos); memoria biológica (Enigma, la memoria como creadora de sí misma, y el olvido como su estrategia); memoria del universo (Perdidos, la memoria del mundo, inscrita en el espacio y en el tiempo del universo); memoria Bit/Visual (el exceso de memoria, la memoria controlada y/o la existencia sin memoria)⁶²⁵. La obra de Montserrat Soto es una selección privada de archivos que estudia las distintas tipologías de los lugares y orígenes de la memoria y de su proceso de creación, evolución e incluso destrucción.



Ilustración 218: Vistas instalación *Archivo de archivos*, Montserrat Soto, 1998-2006

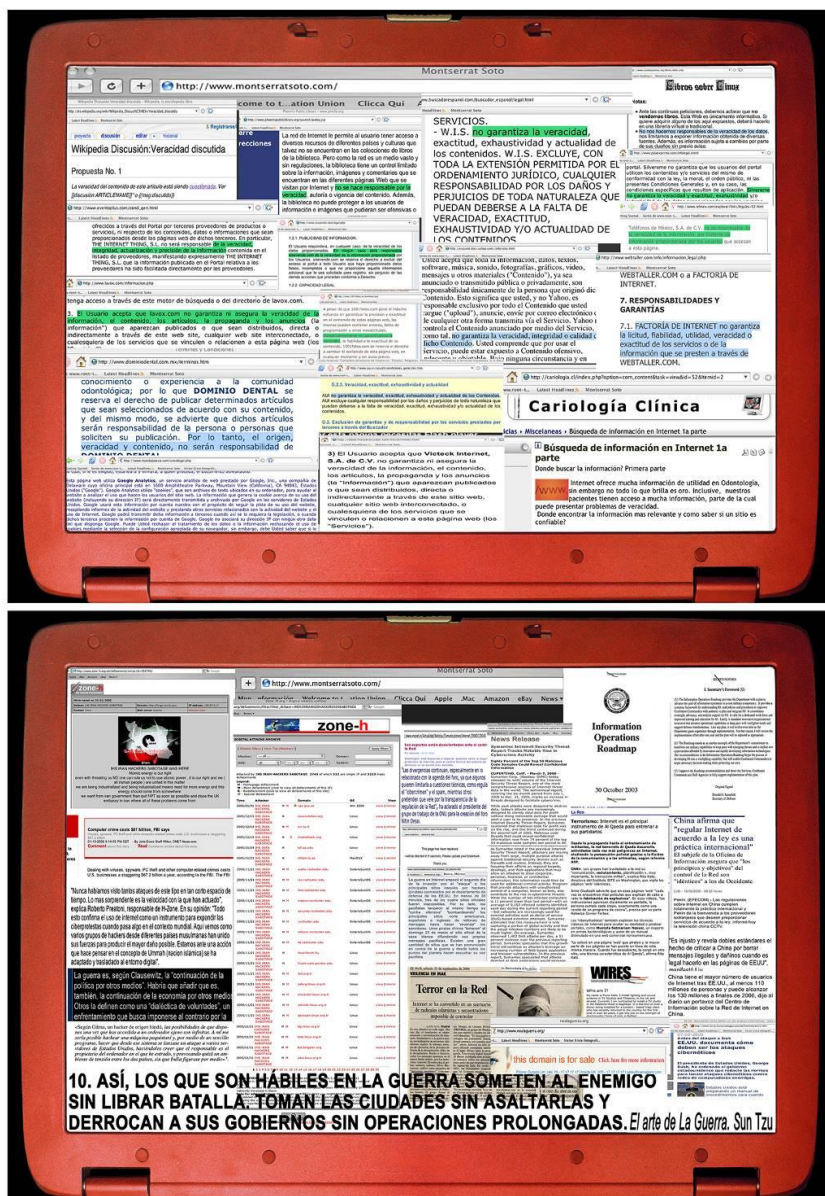
Esta escrupulosa y obsesiva taxonomía de la memoria no es, ni pretende, ni podría ser, la tipología definitiva de la memoria, ha de ser, en este sentido, necesariamente inacabada, para la artista el “archivo es un transmisor de códigos, a través del cual no solo transferimos, sino que también heredamos información”⁶²⁶. Se trata de una propuesta que nos ayuda a conocer y comprender las diferentes formas y aspectos que presenta la memoria, mostrándonos los puentes entre la memoria y los archivos que la conservan, transmiten,

⁶²⁴ http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&cid=9&id=23&Itemid=25 (Consultado el 18/4/20)

⁶²⁵ *Ibíd.*

⁶²⁶ *Ibíd.*

representan y finalmente producen. Como apunta David Pérez, *Archivo de archivos* “pone de manifiesto la propia e inespecífica multiplicidad existente a la hora de observar cómo se construye y destruye cualquier registro, cómo la memoria se torna imagen de sí y, paralelamente, imagen de la memoria”⁶²⁷. El trabajo de Soto, aún desgranado, analizando, tipificando y categorizando la memoria y sus aparatos nos aleja, aún más, de una lectura comprensible de la historia. Paradójicamente, como la propia artista sugiere, la obra la ha devuelto a la oscuridad, de donde viene, aunque eso sí, ha dado luz a la impotencia de recuperar lo que por su condición está destinado a mantenerse oculto.



⁶²⁷ http://www.montserratsoto.com/index.php?option=com_flexicontent&view=items&id=35&cid=0&Itemid=52 (Consultado el 28/4/20)

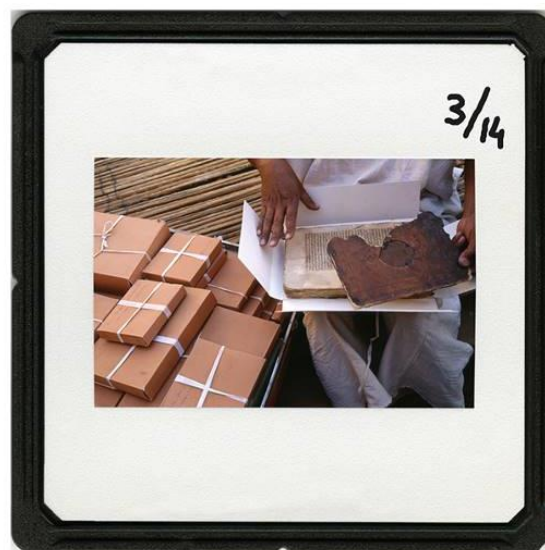
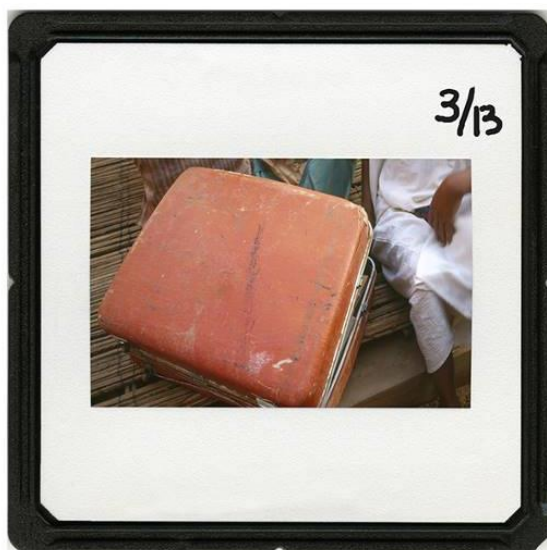
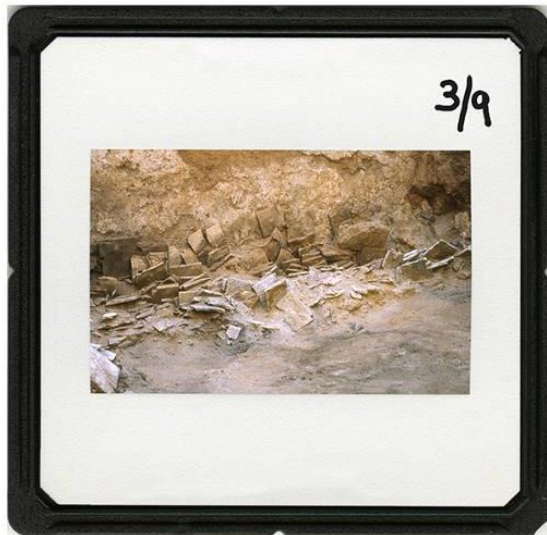


Ilustración 219: Archivo de archivos, Montserrat Soto, 1998-2006

El estudio de fotografía *Foto Ramblas*⁶²⁸ se estableció en Las Ramblas de Barcelona a mediados de la década de los años 50 desarrollando una intensa labor profesional en el campo del retrato profesional. Durante los 50 años que estuvo funcionando el estudio *Foto Ramblas* se sucedieron 5 fotógrafos: Vives, Quimet, Rafael Muñoz, Alberto Fonollosa y José María Cirés, quienes fueron registrando una variada iconografía a través de ese tiempo. Los registros más representativos de este estudio son las series de retratos de boxeadores, luchadores y vedettes, auténticos personajes de los barrios Ciutat Vella y Paralelo de Barcelona que encarnan, por las imágenes de sus cuerpos semi descubiertos, una provocadora postura hacia los patrones restringidos de la dictadura franquista⁶²⁹. El estudio *Foto Ramblas* no sólo era buscado por artistas, deportistas y profesionales, sino también por personas corrientes de la calle que buscaban ser inmortalizadas por uno de los estudios de más prestigio de la Barcelona de la época⁶³⁰.



Ilustración 220: Vistas instalación archivo *Foto Ramblas*, 1950-1965, en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*

El amplísimo universo iconográfico generado por este estudio muestra todas las características que la mirada contemporánea precisa para definir y dar sentido histórico a las formas que definen una época de nuestra historia reciente, al mismo tiempo que supone un homenaje a la fotografía como registro social, cultural y antropológico de un contexto muy concreto de la historia de Barcelona y de la España de la época. A partir de los años 70 la sociedad capitalista y de consumo se adentra en España, y con ella lo hace la publicidad y ciertos modelos estéticos. La adopción del canon de belleza de las artistas de cine norteamericanas muestra la transformación cultural y social que España experimenta durante aquel periodo⁶³¹. Las fotografías que se muestran en esta exposición forman parte del archivo *Foto Ramblas* custodiado por el fotógrafo Santos Montes, y pertenecen a la serie de retratos

⁶²⁸ http://www.fotoramblas.com/dossier/dossier_FotoRAMBLAS_CAST.pdf?cv=1 (Consultado el 28/4/20)

⁶²⁹ *Ibíd.*

⁶³⁰ *Ibíd.*

⁶³¹ *Ibíd.*

individuales coloreados a mano que imitan los cánones de belleza vigentes. En una época en la que no existía el retocado digital, los fotógrafos de Foto Ramblas utilizaban la técnica que tenían a su alcance tratando de conseguir que los retratos fueran efectivos según las necesidades de cada caso y teniendo en cuenta los estereotipos estéticos del momento. Estos retratos son únicos por su belleza y condición de originales, pero al mismo tiempo huérfanos, ninguna de las personas que los encargaron fueron nunca a recogerlos al estudio. Son además un homenaje al trabajo de aquellos fotógrafos profesionales de la posguerra que se dedicaron a devolver la historia y memoria robadas a la población. Además, estas fotografías son un estímulo para nuestra curiosidad, el espectador no deja de preguntarse quienes son esas personas retratadas, cuáles son sus historias, como fueron sus vidas, porque encargaron ese retrato y los motivos por los que nunca fueron a recogerlo.





Ilustración 221: Foto Ramblas, 1950-1965

Los artistas presentados en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias* trabajan como arqueólogos de la memoria, ofreciendo esa memoria bajo nuevas lecturas en las que el creador rescata, recupera, restaura, crea y finalmente la representa en forma de archivo. Este archivo, como apunta Okwui Enwezor, se convierte en un acto en donde el “recuerdo y la regeneración ocurren, un lugar donde la sutura entre pasado y presente se localiza en la indeterminada zona entre acción e imagen, entre documento y monumento”⁶³². Estas obras recuerdan, pero sobre todo (re)generan, exploran esa indeterminada zona entre el pasado y el presente que misteriosamente encuentra cobijo en la construcción del futuro. Nos muestran imágenes estáticas, instalaciones que nos inducen a la acción, a no quedarnos indiferentes ante la memoria (re)construida, nos revelan documentos convertidos en monumentos. Estas obras no tratan de interpretar cada archivo como valioso solo por sí mismo, no lo interpretan como un documento aislado del resto sino que al relacionarlos con otros archivos y contextos generan un nuevo valor, significado y uso, convirtiéndolos en este proceso en monumentos. Estos trabajos parten del archivo como soporte de la memoria y sobre una memoria como soporte de sí misma en donde esta confluencia de recuperación de datos genera una (re)lectura en un tiempo y espacio hallados que invitan a (re)valorar el concepto de (re)colección de lo (in)material del pasado y que desde la angustia de lo (i)recuperable al alivio del diálogo nos debe servir para (re)vivir el pasado, (re)conocer el presente, y (re)construir un futuro mejor.

⁶³² Okwui Enwezor, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, Nueva York, International Center of Photography, 2008, pág. 47 (it is also within the archive that acts of remembering and regeneration occur, where a suture between the past and present is performed, in the indeterminate zone between event and image, document and monument).

6.3 Ciclo de Cine *Álbum de Familia*

El ciclo de cine de VISIONA 2016-2017, programado por Elena Zapata, llevaba por título de manera genérica *ReVisiones*, en sintonía con el título de la exposición de la misma edición de VISIONA, ya que su línea temática apuntaba en la misma dirección. Los contenidos del ciclo se agruparon en tres secciones: *En blanco*, *El teatro de la memoria* y *Archivos colectivos* y en esta edición todas las obras incluidas en este ciclo versaban sobre la importancia de la memoria y el archivo, la construcción de los recuerdos y otros aspectos que apuntan al pasado como construcción o recreación de nuestra identidad presente. *ReVisiones: en blanco* incluía una selección de películas que compartían el tema de la amnesia o de aquellos trastornos provocados o inducidos que incluyen pérdida de la memoria, voluntaria o no. *ReVisiones: el teatro de la memoria*, recogía títulos que hablaban sobre la invención de la memoria y la selección de recuerdos e incluía reflexiones sobre la dimensión temporal, recreaciones en el tiempo y en el espacio, etc. Estas dos primeras secciones tuvieron lugar entre diciembre de 2015 y febrero de 2016 en las poblaciones de Hecho, Benasque y Boltaña y estaban compuestas por seis largometrajes, dos en cada localidad. *ReVisiones: archivos colectivos* reunía un conjunto de 5 sesiones independientes que se llevaron a cabo en Huesca capital y que incluían una variada selección de autores tanto de obras de corta duración como de largometrajes documentales, así como de piezas más experimentales. Algunas de estas sesiones se realizaron en colaboración con diversas entidades y festivales internacionales: el Ciclo incluyó dos documentales y una película realizados en colaboración con el Instituto de Estudios Altoaragoneses y con el Cine Club Fernando Moreno, la proyección de *Spain in a day*, de Isabel Coixet, y una nueva colaboración con el Family Film Project de Oporto. Hecho, Benasque y Boltaña acogieron también sesiones matinales dirigidas a niños y adolescentes y realizadas gracias a la participación del programa Un Día de Cine con el objetivo de facilitar al profesorado de primaria y secundaria las herramientas adecuadas para utilizar el audiovisual como herramienta curricular.

ReVisiones: en blanco agrupó obras cuyo eje fundamental era la amnesia en varias de sus tipologías, como trastorno del funcionamiento de la memoria, que permite en estas ficciones la reflexión sobre la incapacidad de recuperar información almacenada en el pasado y la pérdida de la memoria. En las películas seleccionadas aparecen, entre otras, la amnesia anterógrada, que se caracteriza porque los nuevos acontecimientos no se guardan en la memoria a largo plazo pero a veces es posible la memoria a corto plazo mediante algunas

estrategias, como sucede en la película *Memento* de Christopher Nolan, 2000; la amnesia lacunar que impide recordar experiencias de un periodo de tiempo determinado, presente en la archipremiada *Olvídate de mí* de Michel Gondry, 2004; o la amnesia como principal protagonista y metáfora de un periodo de la historia de España de la obra *El jardín de las delicias* de Carlos Saura, 1970. *ReVisiones: en blanco* apuntaba a diversas situaciones basadas en trastornos de la memoria que hacen experimentar al espectador las contradicciones de la pérdida de identidad personal. Este ciclo y *ReVisiones: el teatro de la memoria* se complementaban temáticamente, el cual aglutinaba diversos temas como la existencia de universos paralelos, las recreaciones espacio-temporales o los recuerdos rescatados desde la infancia. Las obras presentadas en esta sección escenificaban una constante puesta en escena de los recuerdos de sus protagonistas, puesta en escena que repetimos y a la que nos aferramos para dar sentido a nuestro día a día, como en *El árbol de la vida* de Terrence Malick, 2011 que hace viajar al espectador a través de una narrativa nada convencional que bucea en los recuerdos y conforma una obra cargada de lirismo; *Good Bye, Lenin!* de Wolfgang Becker, 2003, en donde el protagonista recreará un falso escenario en su propia casa con el objetivo de hacer creer a su madre que todavía viven en la Alemania previa a la caída del Muro de Berlín; y *Las posibles vidas de Mr. Nobody* de Jaco van Dormael, 2009, que recrea la existencia de universos paralelos dando lugar a la escenificación de las múltiples vidas de una persona.



Ilustración 222: Fotograma *Las posibles vidas de Mr. Nobody*, 2009

ReVisiones: archivos colectivos da nombre al conjunto de proyecciones

que se realizaron en la ciudad de Huesca, desde diciembre de 2016 a febrero de 2017. Un total de cinco sesiones que incluían: la proyección de dos documentales en colaboración con el Instituto de Estudios Altoaragoneses, la proyección de *Spain in a Day*, de Isabel Coixet, una sesión en colaboración con la asociación Oscacine y la proyección de obras seleccionadas por el Family Film Project de Oporto. La sesión en colaboración con el

Instituto de Estudios Altoaragoneses a través del programa *El Documental del Mes* incluyó los documentales *Un hogar en el mundo* de Andreas Koefoed, 2015 y *Kandahar Journals* de Louie Palu y Devin Gallagher, 2015. La selección de estos dos premiados documentales estaba en sintonía con la temática de esta edición de ViSiONA, que en estas obras aparece reflejada en diferentes problemáticas reales y conflictos constantes del mundo actual.



Ilustración 223: Fotogramas de *Spain in a day*, 2016

La proyección de *Spain in a Day* de Isabel Coixet, 2016,

conforma una sesión que es de gran interés como ejemplo de cine colaborativo, en el que han participado cientos de ciudadanos españoles y que es un interesante modelo de archivo colectivo. Por su parte, la sesión programada por Oscacine como parte del Cineclub Fernando Moreno proponía la proyección de la premiada película británica *45 años*, de Andrew Haigh, 2015. Como en ediciones anteriores, ViSiONA acogió en su programación de cine una sesión del Family Film Project, festival de arte que incluye eventos performativos, conferencias, instalaciones y ciclos de cine en la ciudad portuguesa de Oporto. Este festival explora trabajos en torno al tema de la familia, la identidad, lo personal o lo privado a través de material de archivo y películas domésticas. La sesión programada incluye una selección de las obras presentadas en la última edición del Family Film Project y que incluía las obras *Eco* de Xacio Baño, 2015; *Maternal Histories* de Anouk Dominguez-Degen, 2015; *The Third Dad* de Theresa Moerman, 2016; *Laduz* de Thomas Lallier, 2016; *One Hundred Minutes* de Mariana Cadenas, 2016.

6.4 Proyecto *Álbum de Huesca*

En otoño de 2016 se inicia el proyecto *Álbum de Huesca*, un proyecto de participación ciudadana con el objetivo de recoger fotografías familiares de cualquier ámbito temático y época, que conserven los habitantes, entidades e instituciones de Huesca y su provincia, así como de dar a conocer las fotografías recogidas mediante la creación de un fondo fotográfico colectivo, que desde la aportación particular de fotografías personales, mostrará los cambios sociales, culturales, políticos y económicos del último siglo en Huesca. *Álbum de Huesca*⁶³³ es un álbum colectivo de las gentes de Huesca, de sus historias, memorias y de los momentos más importantes y emotivos de sus vidas a través de la fotografía más importante para cada persona y de una pequeña descripción de cada una de esas fotografías. Este álbum, el conjunto de fotografías emocionalmente más valiosas de los habitantes de Huesca, es un mapa memorístico e íntimo, pero universal al mismo tiempo, de Huesca a través de su población y memorias, narrando la historia y memoria colectiva y plural de Huesca. A través de diferentes convocatorias públicas, talleres en centros cívicos, centros de día y centros educativos en diferentes municipios de la provincia de Huesca, así como en diferentes programas de radio y televisión locales, se pedía a los oscenses que compartieran con VISIONA la fotografía *más importante de su vida*, esa fotografía que es insustituible e irremplazable, esa fotografía que era única y tan especial para ellos y que cuenta una historia personal que está muy presente en sus vidas. En definitiva, se pedía que nos mandaran la fotografía más preciada que tuvieran, la fotografía fundamental en sus vidas. Esta *preciosidad* de la fotografía no tenía por qué venir del valor material del propio objeto fotográfico (aunque por supuesto podía hacerlo por ese motivo), sino por el valor personal, emocional y de memorias asociadas a esa imagen. Junto con esa fotografía se pedía un pie de foto, un recuerdo, un comentario, una cita, un brevísimo texto/testimonio que contextualizase esa fotografía, que la hiciera comprensible para el resto del público. Este texto/testimonio, acompañaría a la fotografía cada vez que se usara o mostrara. Estos textos/testimonios debían ser muy cortos, como una fecha, un nombre, un recuerdo... algo que decodificara, al menos parcialmente, la imagen.

⁶³³ En esta primera edición *Álbum de Huesca* estuvo coordinado por la asociación cultural oscense *En vez de nada*.

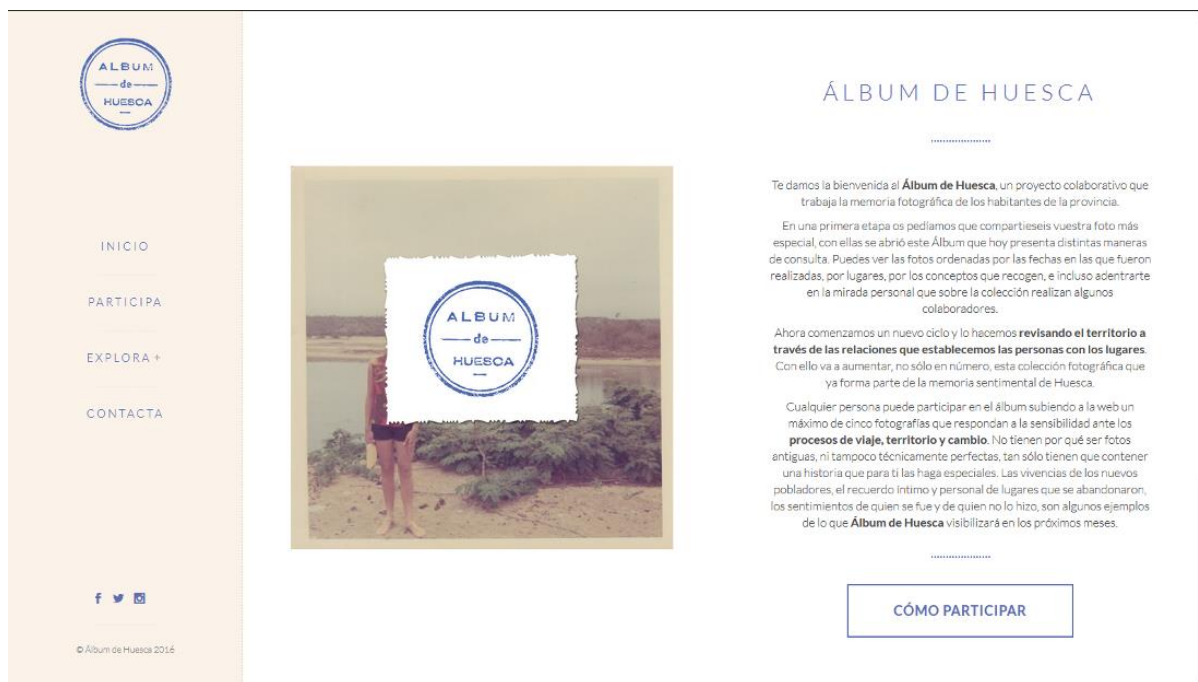


Ilustración 224: Página web del proyecto *Álbum de Huesca*, <http://albumdehuesca.es/>

Álbum de Huesca nació con muchos referentes, muchos proyectos similares de recogida de fotografías familiares impulsados por organismos e instituciones públicas y culturales de diferentes territorios nacionales e internacionales y con distintos objetivos y enfoques que se habían realizado con anterioridad⁶³⁴. Pero sin duda *Álbum de Huesca* se fijó especialmente en un proyecto, *Territorio Archivo*⁶³⁵, impulsado por la Fundación Cerezales Antonino y Cinia junto con el artista Chus Domínguez entre los años 2011 y 2014, y que tenía el objetivo de recuperar y conservar la memoria visual del territorio de siete núcleos de población ubicados en la comarca Condado-Curueño. *Álbum de Huesca* pretendía explorar la relación de la memoria personal con la construcción de una memoria colectiva, emotiva y universal desde las historias personales individuales, sin centrarse en el objeto como reliquia, sino en la

⁶³⁴ Algunos de estos proyectos previos en torno a la idea de la recolección de imágenes familiares son: Glasgow Family Album, <http://www.glasgowfamilyalbum.com/sitemap/>; America's Family Album, <http://www.americasfamilyalbum.org/browse.php?offset=6&museum=&year=&state=>; Collected Visions, <http://www.collectedvisions.net/>; +Q1000PaLaBRaS, <http://www.rsfs.es/exposicion-q1000palabras-en-cuartede-huerta-zaragoza/>; Álbum Familiar Caja Madrid, www.obrasocialcajamadrid.es; La Rioja en la Memoria, www.lariojaenlamemoria.org; Fondo Fotográfico Popular de la Barceloneta, <https://ajuntament.barcelona.cat/casadelabarceloneta1761/es/fondo-fotografico-popular-de-la-barceloneta>; Arxius de família: vides particulars. Fotografia i cinema a Tàrrrega, www.facebook.com/arxiusedfamilia; Capsa de Sabates 2.0, <https://capsadesabates.tarragona.cat//index.php/>; Álbum Familiar Región Murcia, https://archivogeneral.carm.es/archivoGeneral/arg.contenido?seccion=AlbumFamiliar&idsec=142&pa_el_div=/arg.estructura.crea_galeria?padre_gictur=142; Álbum familiar de Albacete, www.albacetecapital.com/album-familiar-de-albacete-una-exposicion-para-mirar-nuestra-historia/; Finestres de la memoria, www.finestresdelamemoria.org; Frontera líquida. Memoria Visual Andalucía Marruecos, <http://www.proyectorimar.org/exposicion/frontera-liquida/index.html>; Palma365, <https://palma365.es/>

⁶³⁵ VVAA. *Territorio Archivo*, Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Cerezales del Condado, 2014. Web del proyecto <http://www.territorioarchivo.org/>

imagen como contenedor y catalizador de memoria. El proyecto pretendía explorar la importancia y necesidad de la fotografía en la construcción y preservación de la memoria, y por supuesto derivado de ello, del propio olvido. Pero además *Álbum de Huesca* planteaba un reto a todas las personas que quisieran participar, escoger una fotografía, y solo una, entre todas las fotografías del álbum de familia. Esta fragmentación de las memorias personales, del álbum, ponía en valor la narrativa implícita de todo álbum de familia, la universalidad de nuestros recuerdos, memorias y vidas, pero siempre desde lo particular y personal. Esta descontextualización literal de las fotografías escogidas no las descontextualizaba sino que estas seguían siendo parte del álbum, de un álbum colectivo y que compartimos.

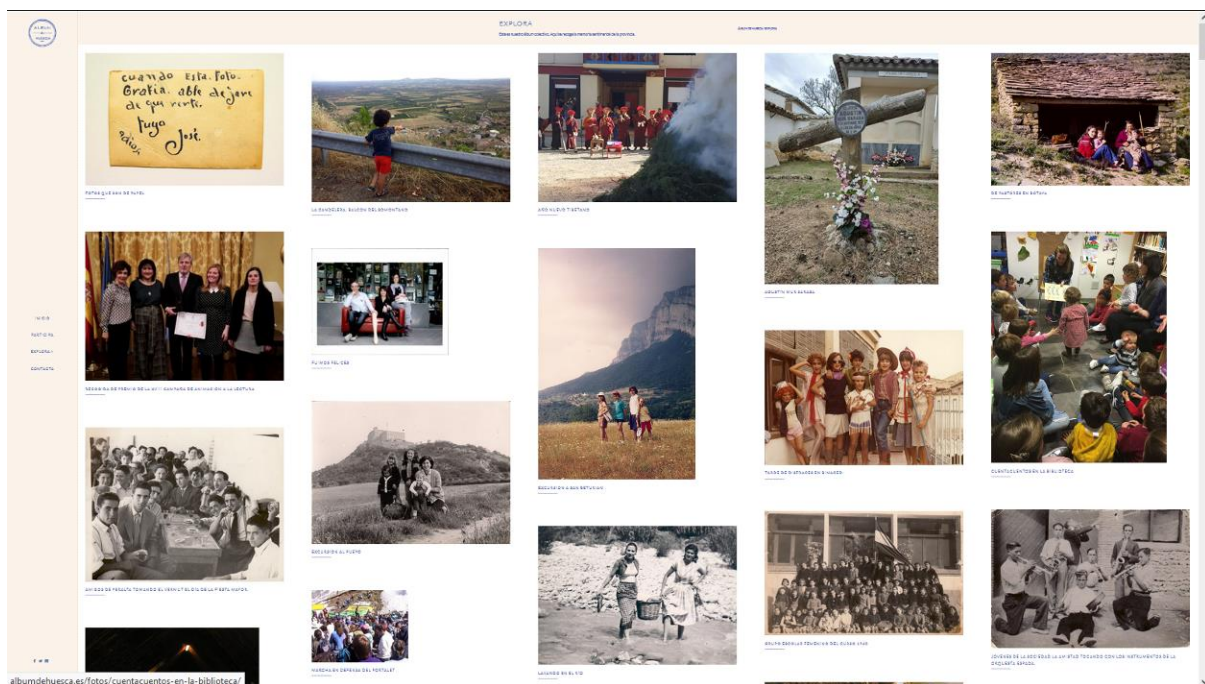


Ilustración 225 Página web del proyecto *Álbum de Huesca*, <http://albumdehuesca.es/>

Álbum de Huesca enfatizaba la importancia de cada historia personal, partiendo de sus particularidades y su consecuente carácter universal, generando una nueva mirada íntima y colectiva a las memorias de Huesca y sus gentes. Además, este acto difícil de edición, escoger solo una de las fotografías del álbum, suponía un ejercicio de recuperación de la memoria personal, además de un proceso de revisión de las jerarquías de las memorias personales. *Álbum de Huesca* es un proyecto que sigue vivo dentro de las actividades de VISIONA, y se decidió el formato web⁶³⁶ para su visibilización y continuación en el tiempo. En la web las fotografías recibidas se organizaron en diferentes categorías, de forma temporal, mediante conceptos clave y ejes temáticos establecidos en torno al valor afectivo de

⁶³⁶ <http://albumdehuesca.es/>

las fotografías para sus propietarios. Además se inició una sección del proyecto llamada *Miradas* en donde se proponía a diferentes creadores relecturas del archivo de fotografías de *Álbum de Huesca*, siendo el sustrato para diversas *arqueologías de la imagen* desde la óptica de diferentes disciplinas. Desde este año, cada edición de VISIONA plantea una nueva acción del proyecto *Álbum de Huesca*, con enfoques, objetivos y resultados diferentes. El objetivo final no es tanto conseguir un archivo homogéneo sino todo lo contrario, en unos años *Álbum de Huesca* debería ser tan heterogéneo y diverso como lo es la sociedad oscense.



PUENTE DE SAN MIGUEL

Blanca Yuste Sabirón

LUGAR EN EL QUE SE HIZO LA FOTO: Puente de San Miguel, Huesca.

FECHA APROXIMADA: Primavera, 1942.

¿SABES QUIÉN HIZO LA FOTO? Es de un profesional, pero no sé de quién.

¿QUIÉN APARECE? En lo alto del puente Arturo Yuste Usón.

¿QUÉ SIGNIFICA PARA TI ESTA FOTO?

La valentía de mi padre para «escalar» por un arco que parece tan resbaladizo.

CONCEPTOS:

Arquitectura, Ejército, Familia, Padre, Uniforme, Valentía

PROCEDENCIA:

Huesca

♡ 8 likes /



LA NIEVE Y YO

Jorge Vicén Albás

LUGAR EN EL QUE SE HIZO LA FOTO: Embalse de Lanuza.

FECHA APROXIMADA: 06/01/82.

¿SABES QUIÉN HIZO LA FOTO? Mi tía, Ana Vicén.

¿QUIÉN APARECE? En esta fotografía aparece mi padre, el cual estaba destinado como médico rural en Tramecastilla de Tena y Sandiniés, mi madre y yo, con un año medio.

¿QUÉ SIGNIFICA PARA TI ESTA FOTO?

Era el Día de Reyes, mi tía vino desde Huesca a visitarnos. Había nevado mucho y fuimos a ver como se había helado el pantano. Esta fotografía reúne varios elementos esenciales en mi vida: La felicidad de mis padres, la fuerza de la naturaleza, y mi infancia en el Pirineo.

En Tramecastilla de Tena estuvimos casi cuatro años viviendo bajo el amparo del pico Peña Tellerá. Nevadas, huertos, grandes mastines, eras, bordas con vacas y baños en el pantano de Búbal. Turistas que subían a esquiar de vez en cuando o a buscar rebellones o metaparíanes, montañeros y esquiadores. El calor del hogar, la importancia de la sal, el refugio del bar y los platos de migas. Pero sobre todo el respeto a la montaña y al hielo y el contacto directo con los animales en libertad.



CAMPO, MANTEL Y VINO

Javier Arinero

LUGAR EN EL QUE SE HIZO LA FOTO: Ermita de Santa María del Monte (Lleida).

FECHA APROXIMADA: Primer fin de semana de abril del año 2013.

¿SABES QUIÉN HIZO LA FOTO? Javier Arinero Domingo.

¿QUIÉN APARECE? De izquierda a derecha: Elvira, Vera, Sonia, David y Celia.

¿QUÉ SIGNIFICA PARA TI ESTA FOTO?

Esta foto retrata y reúne todas las cosas que para mí dan sentido a la vida: la naturaleza, la comida, el vino, los amigos y mi familia.

CONCEPTOS:

Amistad, Comida, Excursión, Familia, Naturaleza, Vino

PROCEDENCIA:

Lleida

9 likes /



17 DE MAYO

Pedro Vicente

LUGAR EN EL QUE SE HIZO LA FOTO: Valencia.

FECHA APROXIMADA: 17 mayo 2014.

¿SABES QUIÉN HIZO LA FOTO? Yo.

¿QUIÉN APARECE? Mi hijo.

¿QUÉ SIGNIFICA PARA TI ESTA FOTO?

La primera foto de mi hijo, con apenas unos segundos de vida, una mezcla de llanto, la emoción de la vida, aluvión de sentimientos, alegría, tensión acumulada, indescriptibles e irrepitibles sensaciones. Puro Amor.

CONCEPTOS:

Amor, Hijos, Inicio, Nacimiento

PROCEDENCIA:

Valencia

12 likes /

Ilustración 226: Fotografías subidas a la web del proyecto *Álbum de familia*.

7. Conclusiones

El álbum de familia fue sin lugar a dudas uno de los elementos que más impulsaron el desarrollo de la fotografía, especialmente la fotografía amateur o vernácula. La aparición de técnicas de procesado cada vez más sencillas y baratas, junto con la bajada de costes de los equipos fotográficos hizo que casi cada familia de clase media dispusiera de una cámara de fotografía en el hogar. Al mismo tiempo, la agresiva y continua campaña de marketing de los fabricantes de equipos fotográficos, encabezados por Kodak, lograron normalizar e imponer como parte de la tradición doméstica algo que no había existido hasta entonces, la realización de fotografías en el ámbito familiar con la intención de preservar las memorias de los momentos más felices. Estas circunstancias dieron un impulso definitivo a la práctica de la fotografía, pero también a la industria fotográfica, la gran mayoría de las ventas de equipos fotográficos se produce en el segmento para el consumo doméstico. Este desarrollo no solo se centró en la venta de cámaras y revelado de carretes y positivado de fotografías, sino también en toda la industria alrededor de la fabricación de álbumes de fotografía y sus accesorios y consumibles. Tal fue el auge y demanda de álbumes de familia que en las dos últimas décadas del siglo XX un regalo habitual por parte de los bancos a sus clientes era precisamente álbumes de familia vacíos.

La fotografía familiar produjo una nueva forma de mirar y de hacer fotografías, y por lo tanto de representar a la familia. Por un lado la familia no solo se relajó ante la cámara sino que tomó el control de su propia imagen liberándose, estética y procesualmente, de la encorsetada fotografía familiar de estudio de principios de siglo XX. Por otro lado, se democratizó la realización y distribución de fotografías, la facilidad en el intercambio de fotografías con otras personas no es cosa de estos tiempos, ya ocurría de otra forma desde la invención de las *carte de visite*. La tecnología evolucionó la fotografía de familia, la manera de fotografiar, pero también tanto la manera de ver como de usar las fotografías familiares y por lo tanto, también cambió la forma de fotografiar y de actuar como familia. Aunque no es posible imaginar un cumpleaños, una boda o una graduación sin el momento de la fotografía que perpetúe ese momento especial en la historia familiar, también es cierto que la tecnología ha generado que otros momentos menos especiales de la vida familiar sean objeto del contenido del álbum de familia.

Una parte muy importante de la narratividad y el significado del álbum de familia, y por lo tanto de la historia de la familia y de los recuerdos que esa familia conservará, recae en la edición, realización y composición de ese álbum, en su unidad y conjunto, en su rigidez e impermeabilidad, en su presencia en el hogar como tótem sagrado de culto sobre la memoria de la familia. La fotografía de familia, al ser archivada, es procesada, estructurada e inevitablemente interpretada por quien hace la selección. El álbum de familia representa la oportunidad de organizar y controlar, mediante la selección de fotografías y su disposición en el álbum, el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura, y por lo tanto de escribir nuestro pasado. Frente a nuestro álbum de familia cada uno de nosotros interpreta su propio pasado, situándolo en un tiempo presente gracias a la aparición de evidencias en formato de fotografías que alguien en su momento seleccionó y decidió que fueran la evidencia de nuestra existencia.

La construcción de las teorías de la fotografía posestructuralistas de mediados del siglo XX hasta prácticamente nuestros días ha estado basada en esta necesidad de fotografiar para que algo *exista*, para generar evidencias, y en el hecho de que como se ha fotografiado *existe*, o *esto ha sido* desde un punto de vista barthesiano. Esta situación sigue estando vigente hoy en día, la familia sigue teniendo la *necesidad* de fotografiarse y clasificarse para demostrar y recordar que existió, especialmente en sus momentos más felices. Es cierto que la forma de fotografiar ha cambiado radicalmente en la última década, especialmente por la influencia de las redes sociales en la fotografía de familia. Después de la aparición del colodión húmedo, de las cámaras de carrete de Kodak y de la fotografía digital es sin duda la aparición de las redes sociales la circunstancia que más transforma la fotografía no solo en el tipo y la forma de hacer fotografías de familia, sino además en cómo han cambiado nuestra manera de compartir nuestras fotos del álbum de familia desde las *carte de visite*.

La posibilidad de fotografiarlo todo sin coste alguno, junto a la disponibilidad para compartir esa fotografía con cualquier persona en cualquier momento en cualquier lugar del mundo modifica la fotografía familiar, convirtiéndola en algo totalmente diferente en el siglo XXI. Ahora se fotografía casi cualquier cosa, nos alejamos de las fotografías de los momentos únicos para sumergirnos en los momentos banales, sin mayor relevancia. Pero también nos acomodamos en una complicada relación de equilibrio entre lo público y lo privado, en donde las fotografías se convierten en elementos de comunicación y relación con el otro, con una intención inmediata y presente, y no tanto con un propósito de perdurar y preservar memorias en el tiempo. Nuestro uso de nuestras fotografías en las redes sociales ha redefinido nuestra intimidad y privacidad, modificando de una forma drástica la creación y modificación

constante de nuestra propia identidad. Ahora somos lo que enseñamos, lo que mostramos en nuestro papel activo de exhibicionistas, y por lo tanto lo que los demás ven de nosotros, desde su papel de vouayers, y viceversa.

Somos una sociedad de exhibicionistas y voyeurs, enseñamos y miramos lo que enseñamos y lo que otros nos enseñan. Y volvemos a enseñar, y a exhibir y exhibirnos, y a mirar y a mirarnos. Y en ese proceso modificamos nuestra identidad, quienes somos. En este quienes somos, se introduce otra circunstancia propia de estos tiempos de redes sociales, somos de una u otra forma depende de para quien seamos, la familia tiene una u otra historia dependiendo de a quien se la contemos. En un contexto determinado nos mostramos de una forma, y por lo tanto tenemos una identidad. En otros contextos nos exhibimos de formas diferentes, y adquirimos identidades diferentes. Hasta la aparición de las redes sociales cada uno de nosotros teníamos una historia, una identidad, la que mostraba y evidenciaba nuestro álbum de familia. Las redes sociales nos permiten tener una por cada uno de los perfiles que queramos tener, no solo enseñamos para que nos vean, en el proceso de exponernos nos construimos y definimos como individuos y familia.

Las fotografías de familia ya no se guardan en cajas de zapatos, ahora se confían a las redes sociales para compartirlas con familiares y amigos o crear álbumes fotográficos online. Lo objetual del álbum ha mutado a lo táctil de las pantallas en donde se acumulan las fotografías familiares. La producción de imágenes personales en la actualidad ya no tiene tanto el objetivo de atesorar recuerdos como el de compartirlos inmediatamente, las fotografías se hacen y se envían. En realidad, se hacen para ser enviadas. Una vez compartidas rara vez vuelven a ser utilizadas, quedan en el olvido de las memorias de los teléfonos móviles, son efímeras y obsoletas, pertenecen al ámbito de lo virtual y casi ninguna llega a existir como objeto, perdiendo en ese proceso parte de su poder simbólico. La fotografía familiar ha sido fundamentalmente objetual, en ese sentido, y paradójicamente, la tecnología digital no solo ha transformado la fotografía familiar sino que la ha intensificado en otros aspectos. El álbum no solo tiene un significado objetual, también tiene un significado social, tan importante o más que el objetual, y no cabe duda que la tecnología digital no ha hecho más que favorecer ese significado. La fotografía de familia es mucho más que fotografías en un álbum, para entenderla hay que pensar en lo que se hace con esas imágenes, cómo, dónde, cuándo, por quién y para qué se hace.

Ahora el álbum es flexible, elástico, de quita y pon, variable y modificable, inmaterial, y a veces formado incluso por una sola fotografía. La simple existencia de cualquier fotografía familiar se convierte en el álbum, un álbum que hasta puede llegar a no contener ninguna

fotografía familiar. Lo importante es usarlo, y sobre todo saber para qué lo usamos, porque desde el uso cualquier álbum es posible. El álbum de fotos, como la familia, ha de reinventarse, evolucionar y adaptarse a los nuevos contextos y realidades. Y quizás, en un efecto de bucle, eso suponga volver a ser lo que era, o como era. Tal vez, la saturación (o normalización) de las tecnologías digitales sea la principal causa del resurgimiento de las tecnologías analógicas; que se vuelvan a vender álbumes de papel o que algunos fabricantes de película fotográfica se replanteen volver a producir carretes es consecuencia (necesaria) de lo digital. Todos estos cambios en la tecnología y sus consecuencias obviamente implican una nueva forma de ver las imágenes, de relacionarse con ellas, de producir significados de entender quiénes somos y a donde pertenecemos.

Los trabajos estudiados en esta tesis ponen de manifiesto como el uso y re uso de fotografías y álbumes de familia producen nuevos significados, dejando atrás los originales y personales, construyendo unos nuevos abiertos, colectivos y plurales. Si por lo general en nuestra sociedad los álbumes de familia tiene como principal objetivo el de ser un dispositivo de la memoria para recordar casi exclusivamente los momentos felices de la vida e historia familiar, el significado de las fotografías de familia usadas por artistas por lo general acaba teniendo un significado muy distinto. Los trabajos artísticos que usan el álbum de familia se fijan en los aspectos trágicos, dramáticos, tristes e infortunados de las historias que esconden las fotografías de familia, explorando lo que ocultan nuestros álbumes, que generalmente es tan significativo al menos como lo que muestran. De alguna forma, la trascendencia de estas prácticas artísticas es fundamental en la formación y creación de nuestra identidad tanto individual como colectiva, en cierto sentido complementan nuestro incompleto y sesgado álbum de familia, visibilizando y poniendo de manifiesto que además de momentos dichosos nuestras vidas están llenos de momentos desdichados, siendo estos momentos los que ponen en crisis nuestra propia memoria individual y colectiva. Esta doble mirada al álbum que nos ofrecen los trabajos artísticos que usan el álbum de familia cuestionan la función de propaganda familiar del álbum, o mejor, más que cuestionarla en realidad ofrecen una contra propaganda familiar que contrarresta y palia los efectos, a veces nocivos, de la propaganda familiar. Ni somos tan felices, ni lo fuimos, ni lo seremos.

El estudio de las diferentes exposiciones, seminarios, conferencias o publicaciones realizadas en España relacionadas no ya tanto sobre el álbum de familia sino sobre el uso que artistas contemporáneos han hecho del álbum de familia como materia prima para su trabajo ha puesto de manifiesto la escasez de las mismas. La gran mayoría de las exposiciones realizadas en el contexto español sobre el álbum de familia han sido exposiciones en donde en realidad se mostraban fotografías y álbumes de familia procedentes de archivos privados o

públicos, pero generalmente sin ninguna intervención artística, o ni siquiera en la mayoría de los casos sin un criterio o discurso curatorial. La selección y organización en estas exposiciones era meramente cronológica o territorial, siendo más exhibiciones que exposiciones, en donde no había interpretación alguna por ninguno de los agentes involucrados en su organización. En lo referente a publicaciones existen algunas tesis doctorales que de alguna forma más o menos explícita tienen al álbum de familia como elemento principal, también se han publicado diferentes artículos y aportaciones a congresos sobre el tema, así como algún libro, que si bien no de forma directa, si tienen al álbum de familia como uno de los ejes temáticos de sus contenidos. Como se apuntaba antes, la bibliografía en torno a las prácticas artísticas relacionadas con el álbum de familia es especialmente escasa, reduciéndose apenas a unas pocas tesis doctorales y unos cuantos artículos.

Las razones para esta escasez de material bibliográfico sobre una temática en la que cada vez más artistas están trabajando pueden ser varias. Por un lado, la inexistencia de estudios especializados sobre la imagen, y en particular sobre la fotografía, en el sistema educativo superior español impide la formación y aparición de teóricos y pensadores de la fotografía dentro de la universidad, y por lo tanto las investigaciones iniciadas sobre diferentes aspectos de la fotografía son escasas y sesgadas. Por otro lado, la escasa presencia de la fotografía en las diferentes facultades y planes de estudio en los diferentes grados en los que está presente la fotografía hace que generalmente esta se estudie desde un enfoque más técnico, sin mucha profundidad ni en los contenidos ni en la cantidad ni tipo de contenidos estudiados, impidiendo igualmente la aparición y creación de investigadores y proyectos de investigación que pudieran generar un campo de estudio sobre el tema. Esta ausencia de la fotografía en la universidad española es desde mi punto de vista una de las claves para que el álbum de familia, desde lo fotográfico y desde lo artístico, no se haya estudiado e investigado en profundidad en el estado español. Tampoco se ha hecho desde disciplinas como Historia del Arte o BBAA, ambas disciplinas por lo general han considerado tradicionalmente a la fotografía como un arte menor, siendo este un contexto poco propicio para el estudio de un subgénero del arte menor de la fotografía. Este subgénero de la fotografía, el álbum de familia, que como se ha visto en esta tesis, tampoco se ha estudiado como tal en la propia historia de la fotografía, y supone probablemente una asignatura pendiente en cuanto a su estudio e investigación.

La fotografía amateur o vernácula sí que ha sido objeto de diferentes estudios e investigaciones, no así una parte de esta fotografía, el álbum de familia, que aún está pendiente de ser estudiado con el rigor y profundidad que merece dada su importancia social y

cultural en nuestra sociedad e historia, así como su influencia en el desarrollo de la fotografía en diferentes momentos de la historia. Cabe destacar que han aparecido diversos estudios sobre el álbum de familia en los últimos años que han empezado a iluminar esta parte olvidada de la historia de la fotografía, y que además de mirar al álbum como un objeto, lo han estudiado como un dispositivo que genera significados y como esos significados influyen en nuestra existencia y relación con nosotros mismos y los otros. También han empezado a aparecer estudios sobre artistas que han usado el álbum de familia en su trabajo, proviniendo muchos de estas investigaciones del arte más que de la propia fotografía. En países como Gran Bretaña, Francia o Estados Unidos en donde la presencia de la fotografía como área propia de estudio e investigación está mucho más extendida e implementada en la universidad, y existen los estudios de fotografía a nivel de grado, másteres y programas de doctorado en fotografía, la bibliografía, seminarios, grupos de investigación, congresos, festivales, monografías o exposiciones dedicadas al álbum de familia y su uso por parte de artistas contemporáneos son muy abundantes y numerosos. En estos contextos, el estudio del álbum de familia podríamos decir que está normalizado, el álbum de familia es una práctica importante y de relevancia dentro de la fotografía, y como tal se estudia, existiendo diferentes grupos de investigación en distintas universidades dedicados al álbum de familia.

En este sentido, aún con el riesgo de resultar pretencioso y falto de modestia, me atrevo a mencionar que el impacto que las diferentes acciones de VISIONA en los 5 años dedicados al álbum de familia han sido de gran valor para este campo de estudio, siendo muchas de las acciones de VISIONA el germen para otras nuevas investigaciones en este área. En estos cinco años de VISIONA se realizaron 5 seminarios en colaboración con la UIMP, con más de 60 ponentes y alrededor de 100 horas de conferencias, 350 alumnos y 40 investigadores que presentaron sus trabajos. Uno de los grandes objetivos de VISIONA es el de la educación y formación, por eso todas las conferencias fueron grabadas en audio y video y están disponibles para su consulta y uso en la Fototeca de la DPH. Además, con la intención de difundir todo lo posible el pensamiento generado en VISIONA se publicaron dos libros monográficos que incluyen 30 ensayos en más de 430 páginas sobre el álbum de familia, algunos inéditos, otros editados y adaptados de algunas de las conferencias de los seminarios y traducciones inéditas de algunos textos. En esta misma línea se editaron y publicaron dos Actas de Comunicaciones del Seminario UIMP, que incluyen 59 textos e investigaciones presentadas en los seminarios de 2015 y 2016, sumando más de 550 páginas.

En el Ciclo de Cine de VISIONA se proyectaron más de 250 obras (largometrajes, cortometrajes, video arte, cine documental, cortometrajes de animación), todas ellas sobre el álbum de familia, con una duración total de más de 8.000 minutos por diferentes municipios

de la provincia y de la ciudad de Huesca en colaboración con más de 20 instituciones y a las que asistieron más de 5.000 personas. En estos 5 años se ha expuesto el trabajo de 44 artistas que de una u otra forma trabajan con o desde el álbum de familia, bien como punto de partida o llegada de su trabajo, incluyendo artistas oscenses y artistas nacionales e internacionales, recibiendo estas exposiciones más de 20.000 visitas en total y estando abiertas al público más de 500 días en total. En las visitas guiadas a las exposiciones de VISIONA han participado más de 3.700 personas de muy distintos colectivos, además de más de 700 personas que participaron en nuestros talleres y cursos organizados colaboración con distintas organizaciones. En estas 5 ediciones se han publicado también 4 catálogos de exposiciones incluyendo 4 textos inéditos en cada catálogo, suponiendo más de 350 páginas de textos originales sobre el álbum de familia. En total, VISIONA ha generado y publicado en 5 años 109 textos originales sobre el álbum de familia que han supuesto alrededor de 1400 páginas publicadas, además de 100 horas de grabaciones de conferencias sobre el álbum de familia y su uso en el arte contemporáneo.

Ante la escasez de material bibliográfico producido en castellano, y como se apuntaba antes, el impacto de la bibliografía y materiales generados por VISIONA ha sido bastante extendido en diferentes trabajos e investigaciones posteriores como en diferentes TFGs, TFM, Tesis Doctorales y en otras investigaciones y proyectos. Esta falta de bibliografía en castellano, junto a la diversidad y enfoque multidisciplinar que han tenido todas las acciones de VISIONA ha supuesto no solo una gran acogida por parte del público local y especializado de los materiales generados por VISIONA sino que además se hayan convertido estos materiales en fuente primaria de investigación para numerosos artistas, comisarios y demás agentes culturales y sociales que trabajan con el álbum de familia. En VISIONA nunca nos pudimos imaginar el alcance que iban a tener algunas de nuestras acciones, que aunque nacieron con ambición de traspasar las fronteras oscenses, siempre tuvieron muy marcada su condición y la intención de trabajar en, desde y para lo local. Todas las acciones relacionadas con los seminarios de la UMIP, y las publicaciones derivadas de ellos, han tenido un impacto importante en la creación y pensamiento artístico en torno al uso del álbum de familia por parte de creadores y pensadores en el arte contemporáneo.

Más allá de un público especializado, VISIONA tiene como público principal al público local, siendo este el eje alrededor del cual se ha intentado siempre que giren todas las acciones de VISIONA. En torno a las exposiciones se han organizado siempre unos programas didácticos y educativos muy extensos y completos, tanto en tipo de actividades como en públicos destinatarios, así como en la frecuencia de estas actividades, la educación y formación han sido dos de los pilares fundamentales de VISIONA desde sus inicios. En mi

opinión, así como el atractivo y gran acogida de VISIONA para un público especializado ha sido la profundidad y rigor con la que se ha tratado y estudiado el álbum de familia, demandado por otra parte por ese público por la ausencia de ese tipo de estudios, el éxito de VISIONA a nivel de público local ha sido la importancia de la educación, y el enfoque formativo y divulgativo de cada una de las acciones puestas en marcha, así como los numerosos talleres organizados para el público local. Desde VISIONA nos pusimos como objetivo contextualizar adecuadamente cada una de las actividades programadas mediante diferentes estrategias, como la publicación de folletos explicativos, la presencia regular en tertulias radiofónicas o artículos en periódicos locales en donde se abordaban y contextualizaban los diferentes temas tratados en la programación de VISONA. No cabe duda que estas acciones formativas y divulgativas tuvieron su fruto. También nos pusimos como reto dotar de la máxima calidad a todas actividades, sacrificar la cantidad en aras de la calidad, y traer a Huesca artistas, pensadores, trabajos artísticos que de otra forma hubiera sido difícil poder contar con su presencia en una ciudad como Huesca. En ese sentido, en estos cinco años pasaron por Huesca miembros de la Real Academia de la Lengua Española, varios Premios Nacionales de Ensayo y Fotografía y Velázquez de Artes Plásticas o varios ganadores de Premios Goya, así como el trabajo de artistas internacionales de 28 nacionalidades diferentes, contando entre ellos algunos de los artistas más importantes del panorama artístico actual.

En estos cinco años se fomentó también el debate y reflexión entre el público local sobre algunos de los temas estudiados por VISIONA mediante diferentes estrategias como el uso con fines divulgativos de las redes sociales o proyectos como *Álbum de Huesca*, que además de tener como objetivo la construcción de un gran álbum colectivo de los oscenses y su territorio, tenía como otro de sus fines el fomentar la reflexión y pensamiento entre los habitantes de Huesca sobre la importancia de la imágenes en la construcción de la identidad individual y colectiva, así como en la generación y preservación de las memorias familiares. Con este proyecto y otras acciones similares, se pretendía fomentar el pensamiento en torno a la imagen y al álbum, abrir nuevas maneras de mirar a la realidad que nos rodea, empezando por lo que tenemos más cerca, nosotros y nuestra forma de representarnos mediante la fotografía de familia, y el álbum familiar, a través del uso, re uso e interpretación al que lo han sometido pensadores y artistas contemporáneos. Aunque, en realidad, esto no fuera más que una excusa, al álbum me refiero. El objetivo de VISIONA es fomentar, apoyar y difundir la creación artística y el pensamiento contemporáneos en torno a la imagen, con el propósito de contribuir a la educación visual, con especial atención a niños y jóvenes, y con una clara intención de llegar a aquellos ciudadanos que habitualmente no participan en eventos culturales. Desde VISIONA usamos la imagen y la cultura visual como elementos

integradores y pedagógicos a través de unas temáticas de trabajo propuestas de amplio interés cultural y social, que permiten organizar acciones más allá de lo meramente visual y estético, aportando así cuestiones para el pensamiento y el debate de una forma multidisciplinar y enfocado a diversos públicos. El objetivo real es poner un granito de arena en la tan necesaria educación y pensamiento visual y en ayudar a construir una sociedad que fomente un pensamiento más crítico sobre ella misma. La excusa para intentar trabajar sobre todos estos ambiciosos, y probablemente inalcanzables, objetivos durante estos cinco años fue el *álbum de familia*.

A modo de epílogo final...

Esta tesis se empezó a gestar allá en el año 2011 cuando VISIONA empezó a dar sus primeros pasos. Fue en aquel momento cuando sentí la atracción por el álbum de familia, ya no solo por la familia, sino por cómo se representaba. En aquel momento no tenía familia propia, obviamente tenía mi familia, todo tenemos o hemos tenido una, pero no tenía una que hubiera formado yo. No fue hasta el año 2014 cuando ocurrió, formaba mi propia familia con el nacimiento de mi hijo en mayo de 2014. El día que fuimos mi mujer y yo a inscribirlo en el Registro Civil y salimos con nuestro libro de familia me di cuenta que mi manera de mirar a la familia había cambiado. De ser un actor pasivo en la construcción de la memoria de la familia en el álbum de mis padres, de haber sido siempre representado como otros habían decidido y querido, pasaba a ser un agente activo en la construcción de mi propio álbum de familia, en el que mi recién nacido hijo sería el agente pasivo. Este hecho, el nacimiento de mi hijo, indiferente y ordinario para el resto de la sociedad, pero de vital transcendencia para mí, cambió radicalmente mi manera de entender tanto la familia como su representación, y por lo tanto mi trabajo en VISIONA. Ser padre, el guardián de las memorias familiares me permitió reflexionar en primera persona sobre la significación del álbum de familia, su naturaleza, limitaciones y posibilidades, sus grandezas y miserias, su propaganda y misterios, su complejidad y sencillez.

Pero la significación del álbum de familia va mucho más allá del propio álbum. Después de un ciclo de cinco años trabajando con el álbum de familia como eje argumental de todas las actividades de VISIONA, en 2016 se decidió cambiar el tema de trabajo en torno al cual estructurar las actividades de VISIONA. Desde 2018, para sus próximas 5 ediciones VISIONA plantea una programación en torno a los conceptos de *viaje y desplazamiento*, que definen, sin duda, una de las características sociales, culturales y económicas predominantes

de este siglo XXI y son, por lo tanto, uno de los parámetros de desarrollo cultural con más peso actualmente. En este sentido, en la edición de 2018, y con el título genérico de *La memoria del territorio* se trabajó en torno a la despoblación. Más allá de los efectos literales de la despoblación sobre el territorio y la población, esta edición de ViSiONA abordaba el tema de la despoblación tanto desde la memoria colectiva y social como desde la del propio territorio. La edición de VISIONA de 2019 se tituló *Geografías del viaje*, y se centraba en las transformaciones producidas por los desplazamientos, tanto en el territorio como en los individuos. Partíamos del viaje no solo como un proceso de cambio, alteración y transformación, sino además como un desplazamiento temporal o definitivo de la identidad y la memoria, tanto personal como del territorio visitado o abandonado, y del que se sale siempre transformado⁶³⁷.

Es ahora cuando me doy cuenta de lo equivocado que estaba al pensar que me había librado finalmente de la pesada carga⁶³⁸ del álbum de familia cuando en 2018 empezamos una nueva etapa en VISIONA. Reflexionando sobre ello, me doy cuenta que todo lo que hemos seguido haciendo en VISIONA, aunque esté bajo el paraguas del eje temático del viaje, sigue teniendo mucho que ver con el álbum de familia, la memoria y cómo estos afectan la construcción de nuestras identidades individuales y colectivas. Algunos de los artistas y trabajos que hemos expuesto en VISIONA en estas dos últimas ediciones en torno al viaje tienen una clara relación con el álbum de familia y la memoria. Algunos de esos proyectos fueron *Memoria Colonizada*, en colaboración con el colectivo NOPHOTO, que se acercaba al fenómeno de colonización y al nacimiento de una nueva memoria colectiva en nueve pueblos de colonización de las comarcas de Monegros y Hoya de Huesca. Este proyecto desde la idea de la construcción de la memoria, acabó convirtiéndose en un álbum de familia colectivo de todos esos pueblos y sus colonos. Otro de los proyectos, *Colonos*, recontextualizaba las fotografías de los álbumes de familia de los colonos de los pueblos de las comarcas de Monegros y Hoya de Huesca. El proyecto *Atlas Oculto*, de la artista Anna Boyer buceaba también en las memorias y álbumes de familia de las personas damnificadas por el desalojo de pueblos del Pirineo para la construcción de pantanos. *Siente o que te digo*, proyecto de Enrique Satué, trabajaba desde la memoria oral en primera persona de los habitantes del Pirineo, recuperando vivencias y memorias de 146 personas nacidas en la primera mitad del siglo 20, grabados en todas las lenguas que se dan cita en estas montañas. La selección de

⁶³⁷ En el momento de cerrar esta tesis se está trabajando en la edición de 2021 de VISIONA que versará sobre el tema del turismo, centrándose en el uso de la fotografía en el turismo como por ejemplo para la generación de imaginarios colectivos asociados al turismo o la construcción de álbumes de viaje, y la importancia de esas fotografías en el álbum familiar.

⁶³⁸ Después de todo este tiempo no me cabe ninguna duda del tremendo peso que representa el álbum de familia en nuestra propia identidad. Somos lo que nuestro álbum dice que somos, y solo podemos librarnos de esa carga representacional si transgredimos el álbum, si lo rompemos, abandonamos o ultrajamos.

fotografías de la *Farm Security Administration* que se expuso en 2019, se centraba precisamente en las fotografías de familias que mostraban sus memorias, y realidades en aquel momento de la historia de los Estados Unidos. *Robert F. Kennedy Funeral Train - The People's View*, trabajo de Rein Jelle Terpstra, mostraba cientos de fotografías del tren-convoy funerario organizado con motivo del funeral de Robert F. Kennedy en 1968, fotografías sacadas de álbumes de familia de numerosas familias norteamericanas que las cedieron a Terpstra para construir un álbum de familia ficticio de ese viaje funerario. *Alma Tierra*, del fotógrafo Navia, exploraba también la memoria individual y colectiva de los territorios despoblados de sus pobladores, generando con ese trabajo una especie de álbum colectivo de la despoblación.

Analizados ahora todos estos trabajos expuestos entre 2018 y 2019 en VISIONA me sugieren que en realidad nunca dejamos de trabajar el álbum de familia. Es cierto que en estos dos años han expuesto otros muchos trabajos que poco tienen que ver con el álbum de familia, como por ejemplo las obras de Albert Gusi, Ibon Aramberri, Paco Gómez, Martí Llorens, Jorge Yeregui, Abelardo G. Fournier, Cristina de Middel, Adrian Paci, Francis Alÿs o Vicky Méndiz. En realidad, lo que todos estos trabajos tienen en común no es el álbum, pero de una u otra forma todos trabajan alrededor de la memoria, desde diferentes perspectivas, desde diferentes intereses y posiciones, siendo la memoria uno de los ejes fundamentales de estos trabajos. Y quizás el tema que en realidad VISIONA ha estado trabajando desde 2012 es en realidad el tema de la memoria. Tal vez álbum de familia y viaje no sean más que subtemas que han hecho algo más accesible y comprensible el tema principal. Visto ahora me resulta obvio, pero como en otras tantas cosas en la vida, uno necesita de una cierta distancia o un cierto hecho para darse cuenta de lo más evidente.

En mi caso fue, además de la distancia que me ha dado el paso del tiempo, una fotografía realizada por la fotógrafa Ouka Leele la que me evidenció lo evidente. En 2019 la Diputación de Huesca realizó un encargo a la Ouka Leele para que realizara una serie de fotografías que retrataran al peregrino del siglo XXI en la catedral de Jaca, con la idea de que la artista plasmará su mirada sobre la realidad del Camino de Santiago a su paso por Aragón, con el objetivo de realizar una gran exposición sobre el Camino de Santiago en el 2021, año Jacobeo. Durante un fin de semana la fotógrafa realizó cientos de retratos a diferentes peregrinos y visitantes de la catedral de San Pedro de Jaca. Una vez realizado el trabajo, se le pidió que nos mandara una selección de 12 fotografías para incluirlas en la exposición de VISONA del año 2019, como avance de la exposición del año 2021, donde se incluirán alrededor de cien de esas fotografías tomadas en Jaca. Mi sorpresa fue mayúscula cuando entre las 12 fotografías seleccionadas por Ouka Leele aparecía una de mi propio hijo. Mi

mujer, mi hijo y yo visitamos Jaca mientras se estaba realizando el encargo, y sin ser yo consciente le tomó a mi hijo una fotografía. Al ver la fotografía no estaba viendo una foto de Teo, estaba viendo una fotografía realizada por una artista hecha bajo un encargo artístico para ser expuesta en una exposición de arte contemporáneo, la fotografía que tenía un claro carácter artístico. Un año después esa fotografía ha pasado a ser parte de nuestro álbum de familia. Para mí, al incorporarla al álbum de familia, se ha despojado de parte de su contexto artístico, se ha transformado mediante el proceso contrario a lo que ocurre cuando fotografías familiares son utilizadas por parte de artistas contemporáneos. Cuando esto ocurre las fotografías ceden parte de su naturaleza para teñirse de otra nueva y complementaria, acorde con las necesidades de quien las mire en cada momento. El punto de vista del fotógrafo se desvanece para dar paso al punto de vista del espectador, sea *usuario* o *lector*. Y este es el punto de vista definitivo, el que genera el significado de la imagen, desde la necesidad de entender, de querer entender y tener que entender, y por supuesto de no entender. Siempre me ha cautivado el carácter polisémico de las imágenes, cómo sus significados son siempre fabricados y nunca encontrados y permanentemente ambiguos y resbaladizos, su fragilidad e inocencia, cómo el álbum está lleno de secretos que ni a quienes pertenece ese álbum son capaces de desvelar, y quizá ni lo quieran, ni lo pretendan o tengan el valor para hacerlo. Y es que las fotografías de familia pueden ser peligrosas y desoladoras, el álbum de familia cuenta sin mostrarlas todas las miserias, muertes, violencias o excesos de la familia, y todo ello de forma secreta y muy discreta, solo se enterará la propia familia, quedando oculto para el resto. Después de todos estos años trabajando con el álbum de familia me he dado cuenta que las fotografías del álbum de familia no son para todo el mundo, sino quizás para quien las necesita y cuando se necesitan. Y que pueden tener efectos secundarios.



Ilustración 227: *Teo de Vicente*, Ouka Leele, 2019

8. Bibliografía

- ADATTO, Kiku, *Picture Perfect: Life in the Age of the Photo Op*; Princeton (NJ): Princeton University Press, 2008
- AGAMBEN, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*; Valencia :Editorial Pre-Textos, 2000
- ALBUM FAMILLE, *Una familia del s. XX*, <http://www.album-famille.net/> (Consultado el 27/7/2019)
- ALIAGA, Juan Vicente, *John Coplans*, <https://www.calcego.com/artistas-y-obras/coplans-john/body-language-i-v/> (Consultado el 11/4/20)
- AMADOR, María Pilar; ROBLEDANO, Jesús y RUIZ, María del Rosario (coordinadores); *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*; Getafe: Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- ANDERSON, Linda, *Autobiography*; Londres: Routledge, 2001
- ANSÓN, Antonio, *Novelas como álbumes*; Murcia: Mestizo, 2000
- AUGÉ, Marc; *Las formas del olvido*; Madrid: Gedisa, 2009
- AZARA, Pedro, *La imagen de lo invisible*; Barcelona: Anagrama, 1992
- BAL, Mieke; CREWE, Jonathan y SPITZER, Leo; *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*; Hanover (NH): University Press of New England, 1999
- BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*; Barcelona: Paidós, 1986
- BARTHES, Roland; “La muerte de un autor” en *El susurro del lenguaje*; Barcelona: Paidós, 1987
- BARTHES, Roland; *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*; Barcelona: Paidós, 1990
- BATCHEN, Geoffrey; *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*; Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- BATCHEN, Geoffrey; *Forget Me Not: Photography and Remembrance*; Princeton (NJ): Princeton Architectural Press, 2004
- BATCHEN, Geoffrey; “Snapshots: Art History and The Ethnographic Turn”, en *Photographies*, 1; Londres: Taylor & Francis, 2008
- BATCHEN, Geoffrey; *Photography Degree Zero: Reflections on Roland Barthes’s «Camera Lucida»*; Cambridge (MA): MIT Press, 2009.

- BATE, David, "The memory of photography" en *Photographies*, 3 (2); Londres: Taylor & Francis, 2010
- BAUDRILLARD, Jean, "Aesthetic illusion and virtual reality" en *Jean Baudrillard: Art and Artefact*, editado por Nicholas Zurbrugg; Nueva York: Institute of Modern Art, 1997
- BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*; Barcelona: Fondo de Cultura Económica, 2005
- BAUMAN, Zygmunt, *Liquid Modernity*; Cambridge: Polity, 2000
- BESTARD, Joan; *Parentesco y modernidad*; Barcelona: Paidós, 1998
- BORGES, José Luis; "Funes el memorioso", en *Ficciones*; Buenos Aires: Emecé Editores, 1944
- BOURDIEU, Pierre; *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*; Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- BOURDIEU, Pierre; *Sociología y cultura*; México: Editorial Grijalbo, 1990
- BRAVO, Laura; "Retrato de familia en cuatro movimientos" en el catálogo *Fotos de familia. Lorna Otero*; San Juan de Puerto Rico: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2013
- BRAYER, Elizabeth; *George Eastman: A Biography*; Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997
- BRISSET, Demetrio; *Fotos y cultura: usos expresivos de las imágenes fotográficas*; Málaga: Universidad de Málaga, 2002
- BROWN, Bruce; *Images of Family Life in Magazine Advertising: 1920-1978*; Nueva York: Praeger Publishers, 1981
- BROWN, Elspeth y PHU, Thy, (Eds.) *Feeling Photography*; Durham: Duke University, 2014
- BROWN, Leslie; *The Kodak Picture Spot Sign: American Photographic Viewing and Twentieth-Century Corporate Visual Culture*, <https://open.bu.edu/handle/2144/34914>, (Consultado el 11/9/19)
- BURBRIDGE, Ben y POLLEN, Annabella; *Photography Reframed. New Visions in Contemporary Photographic Culture*; Londres: I.B. Tauris, 2018
- BURKE, Peter; *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*; Barcelona: Crítica, 2001
- CAMARERO, Gloria; "La imagen de la familia en la pintura y la fotografía" en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María

- Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- CARTWRIGHT, Lisa y STURKEN, Marita; *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*; Oxford: Oxford University Press, 2009
- CHALFEN, Richard; *Snapshot, Versions of Life*; Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987
- CHALFEN, Richard; *Turning Leaves: The Photograph Collections of Two Japanese American Families*; Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991
- CHALFEN, Richard y MURUI, Mai; "Print Club Photography in Japan" en *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*; editado por Elizabeth Edwards y Janice Hart, Londres: Routledge, 2004
- CHAMBERS, Deborah; "Family as place: family photograph albums and the domestication of public and private space" en *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, editado por Joan Schwartz y James Ryan; Londres: I. B. Tauris, 2003
- CHAMBERS, Deborah; *Representing the Family*; London:Sage, 2001
- CHEVRIER, Jean-François; *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*; Barcelona: Gustavo Gili, 2007
- COE, Brian; *The Birth of Photography: The Story of the Formative Years, 1800-1900*; Londres: Ash & Grant, 1976
- COE, Brian; y GATES, Paul; *The Snapshot Photograph, the rise of popular photography 1888-1939*; Londres: Ash & Grant, 1977
- COLLINS, Douglas; *The Story of Kodak*; Nueva York: Harry N. Abrams, 1990
- COLORADO, Óscar; *Retrato y fotografía*, <http://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/> (Consultado el 7 de junio de 2015)
- COOPER, David; *La muerte de la familia*; Barcelona: Ariel, 1976
- DE LA CRUZ, Virginia; *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía post mortem en España*"; Barcelona: Tempora Libros, 2013
- DEL RÍO, Víctor y VICENTE, Pedro (eds.); *Actas seminario Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*; Huesca: Diputación Provincial de Huesca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2017
- DEBRAY, Régis; *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*; Barcelona: Paidós, 1994
- DERRIDA, Jacques; *Mal de archivo: una impresión freudiana*; Madrid: Trotta, 1997

- DI BELLO, Patricia; *Women's Albums and Photography in Victorian England*; Londres: Ashgate, 2007
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Imágenes pese a todo*; Barcelona: Paidós, 2004
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*; Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006
- DOANE, Mary Ann; *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*; Londres: Harvard University Press, 2002
- DOCTOR RONCERO, Rafael; *El álbum: cuando la mirada acaricia*; Madrid: Comunidad de Madrid, 1997
- DOCTOR RONCERO, Rafael; *Una historia (otra) de la fotografía*; Madrid: Caja Madrid, 2000
- DUBOIS, Philippe; *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*; Barcelona: Ediciones Paidós, 1994
- DYER, Geoff; *The Ongoing Moment*; Nueva York: Pantheon, 2005
- EDWARDS, Elizabeth (ed.); *Anthropology and Photography, 1860-1920*; New Haven: Yale University Press, 1992
- EDWARDS, Elizabeth; "Photographs as Objects of Memory." en *Material Memories*, editado por Marius Kwint, Christopher Breward y Jeremy Aynsley; Oxford: Berg, 1999
- EDWARDS, Elizabeth; *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*; Oxford/New York: Berg, 2001
- EDWARDS, Elizabeth; "Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs", *Visual Studies*, Vol. 17, Nº 1, 2002
- EDWARDS, Elizabeth; "Photographs and the Sound of History", en *Visual Anthropology Review* 21, 1 + 2 primavera / otoño 2005
- EDWARDS, Elizabeth; "Las prácticas sociales como una teoría de la fotografía" en *Instantáneas de la teoría de la fotografía*, editado por Pedro Vicente; Tarragona: Arola, 2009
- EDWARDS, Elizabeth y HART, Janice (eds.); *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*; Londres: Routledge, 2004
- ENGLES, Friedrich; *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*; Madrid: Fundamentos, 1971

- ENWEZOR, Okwui; *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*; Nueva York: International Center of Photography / Steidl, 2008
- ERNST, Wolfgang; *El archivo como metáfora. Del espacio de archivo al tiempo de archivo*, en Nimio (N.º 5), e011, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, septiembre 2018. <https://doi.org/10.24215/24691879e011> (Consultado el 24/4/20)
- ESTÉVEZ, Fernando y SANTA ANA, Mariano (eds.), *Memorias y olvidos del archivo*; Madrid: Lampreave, 2010
- FERRER I ALÓS, Llorenç; “La imatge de les famílies camperoles, Anar a cal fotograf”, en *Álbum. Imatges la família en l'art*; Girona: Museu d'Art de Girona, 2004
- FONTANELLA, Lee; *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*; Madrid: Ediciones El Viso, 1981
- FONTCUBERTA, Cristina; “La familia es (re)presenta. El retrat a l'època moderna”, en *Álbum. Imatges la família en l'art*; Girona: Museu d'Art de Girona, 2004
- FONTCUBERTA, Joan; *El beso de Judas: fotografía y verdad*; Barcelona: Gustavo Gili, 1997
- FONTCUBERTA, Joan; *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*; Barcelona: Gustavo Gili, 2010
- FORD, Colin, y STEINORTH, Karl (eds.), *You Press the Button, We Do the Rest: The Birth of Snapshot Photography*; Londres: Dick Nishen, 1988
- FOSTER, Hal; *El retorno de lo real*; Madrid: Akal, 2001
- FOSTER, Hal; *An Archival Impulse*, en October Vol. 110, MIT Press, 2004
- FREUND, Gisèle; *La fotografía como documento social*; Barcelona: Gustavo Gili, 1976
- FRIZOT, Michael; *The New History of Photography*; Colonia: Könemann, 1998
- GALASSI, Peter; *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*; Nueva York: The Museum of Modern Art, 1991
- GARBAYO, Maite; *John Coplans*, <https://www.fundaciontelefonica.com/exposiciones/yo-me-mi-contigo/> (Consultado el 11/4/20)
- GARCÍA GARCÍA, Isabel; *La fotografía privada como objeto y estrategias de apropiación por parte de artistas contemporáneos*, Universidad de Vigo (tesis doctoral), 2008
- GEORGE EASTMAN HOUSE, *Kodak*, International Museum of Photography and Film, <http://www.eastmanhouse.org/inc/collections/Kodak-collection> (Consultado el 27/7/2015)

- GIBBONS, Joan; *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*; Londres: I.B.Tauris, 2007
- GÓMEZ CRUZ, Edgar; *De la cultura kodak a la cultura Flickr: prácticas de fotografía digital en la vida cotidiana*, Universitat Oberta de Catalunya, (Tesis doctoral) 2011
- GÓMEZ CRUZ, Edgar; *De la cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*; Barcelona: UOC Press, 2012
- GÓMEZ CRUZ, Edgar y LEHMUSKALLIO, Asko (eds.); *Digital Photography and Everyday Life*; Londres: Routledge, 2016
- GÓMEZ ISLA, José y VICENTE, Pedro (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*; Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018
- GOODY, Jack; *La evolución de la familia y del matrimonio en Europa*; Barcelona: Herder, 1986
- GREEN, Renée; “Everything/Nothing: negation in abundance” en *The Archive: Documents of Contemporary Art*, editado por Charles Merewether; Londres: Whitechapel Gallery, 2006
- GRILLI, Daniel; “La fotografía de familia una herramienta de construcción de la historia social” en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- GROYS, Boris; *Bajo sospecha: una fenomenología de los medios*; Valencia: Pre-Textos, 2008
- GRUNDBERG, Andy. “The Snapshot Comes of Age. Flesh and Blood” en *Photographers Images of Their Own Family*; Manchester: Corner House Publications, 1992
- GUASCH, Anna; *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*; Madrid: Akal, 2010
- GUBERN, Román; *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*; Barcelona: Anagrama, 1996
- HALL, Stuart; *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*; Barcelona: Sage Publications / Open University, 1997
- HALLE, David; *Inside Culture: Art and Class in the American Home*; Londres: Chicago University Press, 1993
- HANNAVY, John; *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*; Nueva York: Routledge, 2008

- HIRSCH, Julia; *Family Photographs, Content, Meaning and Effect*; Nueva York: Oxford University Press, 1981
- HIRSCH, Marianne (ed.), *The Familial Gaze*; Hanover: University Press of New England, 1999
- HIRSCH, Marianne; *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*; Londres: Harvard University Press, 1997
- HIRSCH, Marianne; *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*; Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 1989
- HISPANO, Andrés; *Perder el álbum*, en La Vanguardia, 31-8-2011, suplemento Culturas, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110831/54208730510/perder-el-album.html> (Consultado 17/2/19)
- HOLLAND, Patricia; “Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography” en *Photography a Critical Introduction*, editado por Liz Wells; Oxon: Routledge, Oxon, 2015
- HOLLAND, Patricia y SPENCE, Jo; *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*; Londres: Virago Press, 2000
- JACOB, John; *Kodak Girl: From the Martha Cooper Collection*; Gotinga: Steidl, 2011
- JONES, Amelia; *Body Art: Performing the subject*; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998
- KEMBER, Sarah; “(Re)pensar la fotografía”, en *Instantáneas de la teoría de la fotografía*, editado por Pedro Vicente; Tarragona: Arola, 2009
- KIM, Yeon-Soo; *The Family Album: Histories, Subjectivities, and Immigration in Contemporary Spanish Culture*; Lewisburg: Bucknell University Press, 2005
- KING, Graham; *Say «Cheese!»: Looking at Snapshots in a New Way*; Nueva York: Dodd, Mead & Co., 1984
- KUHN, Annette; *Family Secrets Acts of Memory and Imagination*; Londres: Verso, 1995
- KUHN, Annette; *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*; Londres: I. B. Tauris, 2002
- KUHN, Annette; “Remembrance” en *The Photography Reader*, editado por Wells; Londres: Routledge, 2010
- KUHN, Annette y MCALLISTER, Kirsten (eds.), *Locating Memory: Photographic Acts*; Nueva York: Berghahn, 2004

- LAGILLO, Manuel; *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*. Colección Palabras de arte, n° 1. Editorial Mestizo. Murcia, 1995
- LANGFORD, Martha; *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*; Québec: McGill-Queen's University Press, 2001
- LANGFORD, Martha; *Scissors, Paper, Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*; Montreal / Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007
- LANGFORD, Martha; *Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History*, http://www.mccord-museum.qc.ca/notman_doc/pdf/EN/ENG-ALBUMS-final.pdf (Consultado 20/4/19)
- LARSEN, Jonas; 'Families Seen Sightseeing: The Performativity of Tourist Photography', *Space and Culture* 8, no. 4 (2005): 416–34
- LARSEN, Jonas y SANDBYE, Mette; *Digital Snaps: The New Face of Photography*; Nueva York: Palgrave, 2014
- LIMÓN, Raúl. "El álbum familiar como formato artístico". *El País*, 18 enero de 2013 (Consultado 12/11/19)
- LINKMAN, Audrey; *Photography and Death*; Londres: Reaktion Books, 2011
- LIPOVETSKY, Gilles; *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*; Barcelona: Anagrama, 1986
- LISTER, Martin; *New Media: A Critical Introduction*; Londres: Routledge, 2003
- LISTER, Martin; "¿Olvidar la tecnología?" en *Instantáneas de la teoría de la fotografía*, editado por Pedro Vicente; Tarragona: Arola, 2009
- LISTER, Martin (Ed.) *The Photographic Image in Digital Culture*; Londres: Routledge, 2013
- LÓPEZ MODÉJAR, Publio; *Las fuentes de la memoria, II: fotografía y sociedad en España, 1900-1939*; Barcelona: Lunwerg, 1992
- LÓPEZ MODÉJAR, Publio; *Historia de la fotografía en España*; Barcelona: Lunwerg editores, 2005
- LURY, Celia; *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*; Londres: Routledge, 1998
- MAAS, Ellen; *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920*; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982
- MARIEN, Mary; *Photography: A Cultural History*; Londres: Laurence King, 2002

- MARTÍN LÓPEZ, Enrique; *Familia y sociedad: una introducción a la sociología de la familia*; Barcelona: Ediciones Rialp, 2000
- MEREWETHER, Charles; *The Archive: Documents of Contemporary Art*; Londres: Whitechapel Gallery, 2006
- MOLINO GARCÍA, Ricardo; “Arqueología y familia en la fotografía de finales del siglo XIX principios del XX” en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- MORCATE CASERA, Montserrat; *Duelo, muerte y fotografía. Representaciones fotográficas de la muerte y el duelo desde los usos domésticos al proyecto de creación*, Universidad de Barcelona, (tesis doctoral) 2014
- MOREY, Miguel; “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo” en *Registros imposibles: Mal de archivo*, XII Jornadas de estudio de la imagen de la Comunidad de Madrid, editado por Beatriz Herráez y Sergio Rubira; Madrid: Consejería de Cultura y Deportes Comunidad de Madrid, 2006
- MUNIR, Kamal; “El nacimiento del momento Kodak” en *Álbum de familia*, editado por Pedro Vicente; Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013
- NARANJO, Juan; “Nacimiento, usos y expansión de un nuevo medio. La fotografía en Cataluña en el siglo XIX” en *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, VVAA; Barcelona: Lunwerg editores, 2000
- NARANJO, Juan; “Fotografía y antropología: los inicios de una relación fructífera” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII (2) (1998), pp. 9-21
- NARANJO, Juan; *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*; Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- NEWHALL, Beaumont; *The History of Photography: From 1839 to the Present*; Nueva York: The Museum of Modern Art, 1937
- NICKEL, Douglas; *Snapshots: The Photography of Everyday Life, 1888 to the Present*; San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1998
- NOLAN, Christopher; *Memento*, producida por Newmarket Films y Team Todd, 2000
- NOVAK, Lorie; “Collected visions” en *The Familial Gaze*, editado por Marianne Hirsch; Hanover (NH): University Press of New England, 1999
- O’BRIEN, Michael; “Mum’s got to sell the house” en *Photographies*, 3 (2) (2010), pp. 189-203
- OLICK, Jeffrey; VINITZKY-SEROUSSI, Vered y LEVY, Daniel (eds); *The Collective Memory Reader*; Nueva York: Oxford University Press, 2011

- OLIN, Margaret; *Touching Photographs*; Chicago: University of Chicago Press, 2012
- ORTIZ GARCÍA, Carmen; SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina y CEA, Antonio (coords.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*; Madrid: CSIC, 2005
- ORTIZ GARCÍA, Carmen; “Una lectura antropológica de la fotografía familiar” en Cuartas *Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- OSBORNE, Peter; “La ontología social de la imagen”, en *Instantáneas de la teoría de la fotografía*, editado por Pedro Vicente; Tarragona: Arola, 2009
- OSTEN, Manfred; *La memoria robada: los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo. Breve historia del olvido*; Madrid: Siruela, 2008
- PARDO SAINZ, Rebeca; *La autorrefencialidad en el arte (1970-2011). El papel de la fotografía, el vídeo y el cine domésticos*, Universidad de Barcelona (tesis doctoral), 2012
- PAREJO JIMÉNEZ, Nekane; “Modelos de familia en la fotografía publicitaria” en Cuartas *Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- PARKIN, Robert y STONE Linda; *Antropología del parentesco y de la familia*; Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2007
- PARR, Martin; *How to take better holiday photographs*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/aug/24/martin-parr-take-holiday-photographs> (consulta 2 de septiembre 2019)
- PEREC, Georges; *Especies de espacios*; Barcelona: Montesinos, 2004
- PERROT, Michelle; “La vida en Familia” en *Historias de la vida privada, Vol. 4. De la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial*; Madrid: Taurus, 1989
- PETIT, Michéle; *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*; México: Fondo de Cultura Económica, 2001
- PHOTOWORKS, *Family Politics*, Photoworks 20; Brighton: Photoworks, 2013
- PINNEY, Christopher *Photography and Anthropology*; Londres: Reaktion Books, 2011
- PINNEY, Christopher y PETERSON, Nicolas (eds.); *Photography's Other Histories*; Durham / Londres: Duke University Press, 2003
- PLINIO, “Historia natural, XXXV”, en *Textos para la historia del arte*; Madrid: Visor, 1987

- POLLEN, Annebella; *Mass Photography: Collective Histories of Everyday Life*; Londres: I.B. Tauris, 2015
- POSEVER CURTIS, Verna; *Photographic Memory: The Album in the Age of Photography*; Nueva York: Aperture Foundation / Library of Congress, 2011
- RADSTONE, Susannah (ed.); *Memory and Methodology*; Londres: Berg, 2000
- REILLY, James; *The History, Technique and Structure of Albumen Prints*.
<http://albumen.conservation-us.org/library/c20/reilly1980.html> (Consultada el 7 de junio de 2015)
- RETFORD, Kate; *The Art of Domestic Life. Family Portraiture in Eighteenth-century England*; New Haven - London: Yale University Press, 2006
- RIBALTA, Jorge; *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*; Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- RICOEUR, Paul; *La memoria, la historia, el olvido*; Madrid: Trotta, 2003
- RITCHIN, Fred; *After Photography*; Nueva York: W. W. Norton, 2009
- RITCHIN, Fred; *In Our Own Image*; Nueva York: Aperture Foundation, 1999
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Pablo; *Retratos de familia, una manera de hacer historia: Imágenes visuales del entramado social*,
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1996/diciembre1.htm> (Consultado el 27/8/2019)
- ROIGE, Xavier; "La familia en la historia europea" en *Álbum. Imatges de la família en l'art*; Girona: Museu d'Art de Girona, 2004
- ROSE, Gilian; *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*; Aldershot: Burlington Ashgate, 2010
- ROUDINESCO, Elisabeth; *La familia en desorden*; Barcelona: Anagrama, 2004
- RUBINSTEIN, Daniel y SLUIS, Katrina; "A life more photographic: mapping the networked image", *Photographies*, 1 (1) (2008), pp. 9-28.
- RUBY, Jay *Picturing Culture: Essays on Film and Anthropology*; Chicago: University of Chicago Press, 2000
- RUBY, Jay; *Secure the shadow. Death and Photography in America*; Londres: Cambridge, 1995
- RUGG, Linda; *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*; Chicago: University of Chicago Press, 1997

- SÁNCHEZ MONTALBÁN, Francisco José; “La fotografía de familia: estudio e identificación de los usos, modelos y consumo” en *Actas de las Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- SÁNCHEZ MONTALBÁN, Francisco José; “La fotografía de familia como objeto de investigación” en *Actas de las Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2006
- SÁNCHEZ VIGIL, Juna Miguel (coord.); *La fotografía en España: de los orígenes al siglo XXI en Summa artis: historia general del arte*, vol. XLVII; Madrid: Espasa-Calpe, 2001
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel; *El universo de la fotografía*; Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999
- SANDBYE, Mette; *Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how*, *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 6, 2014
- SARTRE, Jean Paul; *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*; Madrid: Editorial Losada, 2005
- SARVAS, Risto y FROHLICH, David; *From Snapshots to Social Media: The Changing Picture of Domestic Photography*; Nueva York: Springer, 2011
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La Imagen Precaria (Del dispositivo fotográfico)*; Madrid: Cátedra, signo e imagen, 1990
- SCHARF, Aaron; *Arte y fotografía*; Madrid: Alianza, 1994
- SCOTT, Clive; *The Spoken Image: Photography and Language*; Londres: Reaktion, 1999
- SEGALEN, Martine. “La revolución industrial: del proletariado al burgués” en *Historia de la familia. Vol 2. El impacto de la Modernidad*; Madrid: Alianza, 1988
- SEGALEN, Martine; *Antropología histórica de la familia*; Madrid: Taurus ediciones, 1992
- SEKULA, Allan; “El cuerpo y el archivo” en *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*; Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1997
- SHIFF, Richard; “Mirar para ver mirando” en *Tiempo estático. Jim Campbell 20 años de arte electrónico*; Madrid: Fundación Telefónica, 2011
- SHORTER, Edward; *The Making of the Modern Family*; Nueva York: Basic Books, 1977

- SIBILIA, Paula; “En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien” en *Psicoperspectivas*, VIII (2), pp. 309-329. Consultado en <http://www.psicoperspectivas.cl> (Consultado el 20/3/20)
- SIBILIA, Paula; *La intimidad como espectáculo*; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008
- SILVA, Armando; *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*; Bogotá: Norma, 1998
- SLATER, Don; “Domestic Photography and Digital Culture” en *The Photographic Image in Digital Culture*, editado por Martin Lister; Londres: Routledge, 1995
- SLATER, Don; “Consuming Kodak” en *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, editado por Patricia Holland y Jo Spence; Londres: Virago Press, 2000,
- SONTAG, Susan; *On Photography*; Middlesex: Penguin, 1978
- SOUGEZ, Marie-Loup; *Historia de la fotografía*; Madrid: Cátedra, 1999
- SOUGEZ, Marie-Loup (coord.); *Historia general de la fotografía*; Madrid: Cátedra, 2007
- SPALDING, David; “John Clang. Being Together” en *Photoworks 20 Family Politics*; Brighton: Photoworks, 2013
- SPENCE, Jo; *Beyond the Family Album*; Londres: Virago, 1986
- SPENCE, Jo; *Putting Myself in the Picture: A Political, Personal and Photographic Autobiography*; Londres: Camden, 1986
- SPENCE, Jo y HOLLAND, Patricia (eds.); *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*; Londres: Virago, 1991
- SPENCE, Jo y KHUN, Annette; *Cultural Sniping*; Londres: Routledge, 1995
- SPIKER, Sven; *The Big Archive: Art From Bureaucracy*; Cambridge (MA): MIT Press, 2008
- STOICHITIA, Victor; *Breve historia de la sombra*; Madrid: Ediciones Siruela, 1999
- STURKEN, Marita; “The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory” en *The Familial Gaze*, editado por Matianne Hirsch; New Hampshire: University Press of New England, 1999
- SUSPERREGUI, José Maria; *Fundamentos de la fotografía*; Leioa: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1988
- TAGG, John. *El peso de la representación*; Barcelona: Gustavo Gili, 2005
- TISSERON, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*; Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000

- TRIGUEROS MORI, Carlos; *Video arte doméstico en España*, Universidad Complutense de Madrid, (tesis doctoral) 2015
- TURNER, Paul; “You press the button... Snapshots and photography for all” en *History of Photography*; Exeter: Nueva York, 1987
- VEGA, Carmelo; *Lógicas turísticas de la fotografía*; Madrid: Cátedra, 2011
- VEGA, Carmelo; *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias, estéticas*; Madrid: Cátedra, 2017
- VICENTE, Pedro (ed.); *Instantáneas de la teoría de la fotografía*; Tarragona: Arola, 2009
- VICENTE, Pedro (ed.); *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*; Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013
- VICENTE, Pedro (ed.); *Otras narrativas domésticas*; Huesca: Diputación Provincial Huesca, 2013
- VICENTE, Pedro (ed.); *Asuntos domésticos*; Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2014
- VICENTE, Pedro (ed.); *Yo, me, mí, contigo*; Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2015
- VICENTE, Pedro (ed.); *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*; Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2016
- VICENTE, Pedro; “Notas sobre el álbum de familia, la memoria y el olvido”, en *Patrimonio Cultural, 11, Fotografía y patrimonio a debate*; Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016
- VICENTE, Pedro y ZARZA, Tomás (eds.); *Actas seminario Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*; Huesca: Diputación Provincial de Huesca y Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2016
- VIEITEZ, Virxilio; *Álbum*; Vigo: Centro de Estudios Fotográficos, 1998
- VISA BARBOSA, Mariona; *Evolució sociològica i narrativa de l'àlbum fotogràfic familiar. Anàlisi pragmàtic de l'àlbum familiar analògic i digital des dels anys seixanta fins a la primera dècada del segle XXI*, Universitat de Lleida, (tesis doctoral) 2012
- VVAA, *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*; Barcelona: Lunwerg editores, 2000
- WELLS, Liz (ed.); *Photography: A Critical Introduction*; Londres: Routledge, 1997
- WEST, Nancy; *Kodak and the Lens of Nostalgia*; Virginia: University of Virginia Press, 2000

- WILLIAMS, Charles; *The Meaning of Family Photographs*,
<http://homepage.mac.com/williamszone/dostal/research/meaning.html> (Consultada el 7 de junio de 2015)
- WILLIAMS, Val; *Who's Looking at the Family?*; Londres: Barbican Art Gallery, 1994
- WILLIAMS, Val. "Mundos fantasmas: fotografía y familia" en *Exit. Imagen y Cultura* 20. Familia, Madrid, 2005
- WILLIS, Dave y LUSAKA, Jane; *Imagining Families: Images and Voices*; Washington D. C.: National African American Museum, A Smithsonian Institution Project, 1994
- YATES, Frances; *El arte de la memoria*; Madrid: Siruela, 2011
- ZARZA NÚÑEZ, Tomás; "Del álbum de familia a los weblogs y los moblogs" en *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Editorial Archiviana Universidad Carlos III, Madrid, 2006
- ZARZA NÚÑEZ, Tomás; LEGIDO GARCÍA, Victoria; "Usos no reglados de la fotografía doméstica. Aplicaciones de la imagen doméstica en otros soportes fuera del álbum" en *Quintas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, coordinado por Amador Carretero, María Pilar; Robledano Arillo, Jesús y Ruiz Franco, María del Rosario; Getafe: Editorial Archiviana Universidad Carlos III, 2007
- ZARZA NÚÑEZ, Tomás; *El álbum de familia: de la caja de zapatos a los weblogs UCM* (tesis doctoral), 2007
- ZELICH, Cristina; *Foto-álbum: sus años dorados, 1858- 1920*; Barcelona: Gustavo Gili, 1982
- ZUROMSKIS, Catherine; *Snapshot Photography*; Cambridge: MIT Press, 2013

9. Lista de ilustraciones

Ilustración 1: Bocetos de la estructura inicial de VISIONA realizados durante el año cero. Archivo de Pedro Vicente

Ilustración 2: Presentación Logo VISIONA, Escuela de Arte de Huesca, 22/5/2012. Fotografía de Pedro Vicente

Ilustración 3: Presentación Logo VISIONA, Escuela de Arte de Huesca, 22/5/2012. Fotografía de Pedro Vicente

Ilustración 4: Portadas de los folletos del Ciclo Cine de VISIONA, 2012-2016. Diseño de Blanca Otal

Ilustración 5: Portadas de los catálogos de las exposiciones de VISIONA, 2013-2016. Diseño de Blanca Otal

Ilustración 6: Portadas de libros editados por VISIONA, 2013 y 2018. Diseño de Blanca Otal

Ilustración 7: Hill y Adamson (David Octavius Hill y Robert Adamson), *Barrio de pescadores*, 1844, calotipo. Colección Manuel Álvarez Bravo

Ilustración 8: Gustave Le Gray, *La gran ola*, Sète, 1857. Colodión húmedo. Colección The Metropolitan Museum of Art

Ilustración 9: *Anne Sutherland-Leveson-Gower*, Duquesa de Sutherland. Carte-de-visite, circa 1860. Disdéri. Colección Jep Martí Baiget

Ilustración 10: Álbum carte de visite, autor desconocido, circa 1860. Colección del Met Museum

Ilustración 11: Autorretrato, circa 1860. Disdéri. Colección Jep Martí Baiget

Ilustración 12: Retrato de familia, autor desconocido, circa 1900, Colección Pedro Vicente

Ilustración 13: Retrato de familia, 1900, Reuben R. Sallows. Colección Huron County Museum

Ilustración 14: *Dos mujeres en traje de baño*, circa 1900, Reuben R. Sallows. Colección Huron County Museum

Ilustración 15: *Reina Victoria y Príncipe Alberto*, 1860, John Jabez Edwin Mayall. Colección Royal Trust Collection

Ilustración 16: Álbum de la Princesa Alexandra de Dinamarca, Princesa de Gales, 1866-1869. Colección Royal Trust Collection

Ilustración 17: Álbum de la Princesa Alexandra de Dinamarca, Princesa de Gales, 1866-1869. Colección Royal Trust Collection

Ilustración 18: Retrato de familia, fotógrafo desconocido, circa 1900, Joan Hostetler Collection

Ilustración 19: Retrato de familia, fotógrafo desconocido, circa 1940. Colección Pedro Vicente

Ilustración 20: Primera cámara Kodak, 1888. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 21: Cámara Kodak N°2. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 22: Cámara Kodak Brownie. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 23: *Children paddling in the sea*, circa 1890. Colección Science Museum, Londres.

Ilustración 24: Poster publicitario de Kodak, circa 1925. Colección C.E. Turner, Science Museum, Londres

Ilustración 25: Kodak Hula Show, autor desconocido, 1938. Colección University of Hawaii Library, Hawaii

Ilustración 26: Anuncio de Kodak Picture Ahead, Kodak as you go!, circa 1921, William Shewell. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 27: *Picture Spot*, Los Angeles California, Raymond Depardon, 1982. Magnum Photos

Ilustración 28: Cartel Kodak Picture Spot en Disney World, Orlando, Florida. Colección Walt Disney World Trust.

Ilustración 29: Señales Kodak y Nikon Picture Spot en Disney World, Orlando, Florida. Colección Walt Disney World Trust.

Ilustración 30: Anuncio de la cámara Folding Pocket Kodak con la Kodak Girl, Alf Cooke Ltd., Leed & London y Eastman Kodak Company, 1913. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 31: Variedades de color en las cámaras Vanity Kodak. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 32: Cámara Kodak Ensemble. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 33: Anuncio cámara Vest Pocket Kodak, circa 1917. Colección George Eastman Museum, Rochester

Ilustración 34: Manual *How to Make Good Pictures* (Rochester, New York: Eastman Kodak)

Ilustración 35: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 1970. Colección Pedro Vicente

Ilustración 36: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2018. Colección Teo De Vicente

Ilustración 37: Álbum familiar de Saúl Gazo. Fondo Saúl Gazo, colección de álbumes de la Fototeca Diputación Provincial de Huesca

- Ilustración 38: Álbum familiar de la familia Heras. Colección de álbumes de la Fototeca Diputación Provincial de Huesca
- Ilustración 39: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2017. Colección Teo De Vicente
- Ilustración 40: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2019. Colección Teo De Vicente
- Ilustración 41: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2018. Colección Teo De Vicente
- Ilustración 42: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2019. Colección Teo De Vicente
- Ilustración 43: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2019. Colección Teo De Vicente
- Ilustración 44: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2017. Colección Teo De Vicente
- Ilustración 45: Fotografía de familia, álbum de familia privado, 2016. Colección Teo De Vicente
- Ilustración 46: Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1937)
- Ilustración 47: Carmelo Vega, *Fotografía en España (1839-2015), historia, tendencias, estéticas* (Madrid: Cátedra, 2017)
- Ilustración 48: Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003)
- Ilustración 49: Julia Hirsch, *Family Photographs: Content, Meaning and Effect* (Oxford: Oxford University Press, 1981)
- Ilustración 50: Patricia Holland y Jo Spence, *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography* (Londres: Virago Press Ltd., 1991)
- Ilustración 51: Annette Kuhn, *Family Secrets Acts of Memory and Imagination* (Londres: Verso, 1995)
- Ilustración 52: Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Londres: Harvard University Press, 1997)
- Ilustración 53: Ellen Maas, *Foto-Álbum, sus años dorados 1858-1920* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982)
- Ilustración 54: Armando Silva, *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, 1998
- Ilustración 55: Pedro Vicente, (ed.) *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013)

Ilustración 56: José Gómez Isla y Pedro Vicente (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*, (Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2018)

Ilustración 57: Vista instalación de *Pleasures and Terrors of Domestic Comfort*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1991. Fotografía www.moma.org

Ilustración 58: Catálogo *Who's Looking at the Family?*, Val Williams, Carol Brown y Brigitte Lardionis (Londres: Barbican Art Gallery, Londres, 1994)

Ilustración 59: Catálogo *Shoot the Family* (Nueva York: Independent Curators International, 2006)

Ilustración 60: Instalación exposición *Album Beauty*, Rencontres Arles 2013. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 61: Catálogo exposición *Questioni di famiglia. Vivere e rappresentare la famiglia oggi* (Florencia: Mandragora, 2014)

Ilustración 62: Instalación exposición *Álbum Familiar*, La Casa Encendida, Caja Madrid, Madrid, 2002

Ilustración 63: Instalación exposición *Territorio Archivo*, Fundación Cerezales Antonino y Cinia, 2013. Fotografía <https://fundacioncerezalesantoninocinia.org/>

Ilustración 64: Instalación exposición *Domestic*, Caja Madrid, Barcelona, 2010. Fotografía Ines Casals

Ilustración 65: Instalación *La campana de Mora*, Joan Fontcuberta, Sajazarra, 2010. Fotografía Joan Fontcuberta

Ilustración 66: Catálogo exposición *Constel·lacions Familiars*, Alexandra Laudo, 2012

Ilustración 67: Cartel *MYALBUM. Bienvenido al reino de la apariencia*, Centro de Arte Huarte, 2013

Ilustración 68: Folleto seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*, Huesca, 2012. Universidad Internacional Menéndez Pelayo y VISIONA.

Ilustración 69: Asistentes al seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*, Huesca, 2012. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 70: Conferencia de Joan Fontcuberta en el seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*, Huesca, 2012. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 71: Mesa redonda en el seminario *Representación y recreación del álbum familiar: al archivo autobiográfico*, Huesca, 2012. Universidad Internacional Menéndez Pelayo y VISIONA. Fotografía Fernando Alvira

Ilustración 72: Vista instalación exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 73: Vista de la instalación *100 Jahre*, Hans-Peter Feldmann, 2001, en la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 74: *100 Jahre*, Hans-Peter Feldmann, 2001. Cortesía del artista y MACBA, Barcelona.

Ilustración 75: Vista de la instalación *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950*, Santu Mofokeng, 1997; en la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 76: *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950* de Santu Mofokeng. Cortesía del artista y Lunetta Bartz, Johannesburgo

Ilustración 77: Vista de la instalación de *Una tarjeta para J. R. Plaza y Recuerdo de las Navidades*, Iñaki Bonillas, 2006 y 2007; en la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 78: *Una tarjeta para J. R. Plaza*, Iñaki Bonillas, 2007. Cortesía del artista y colección particular

Ilustración 79: *Recuerdo de las Navidades*, Iñaki Bonillas 2006. Cortesía del artista y MACBA.

Ilustración 80: Vista de la instalación de *Doble vida, Sanja Iveković, 1975*; en la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 81: *Doble vida, Sanja Iveković, 1975. Cortesía de la artista y Colección Genarali Foundation, Viena.*

Ilustración 82: Vista de la instalación de *Album*, Gilliam Wearing, 2006; en la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 83: *Album*, Gilliam Wearing, 2006. Cortesía de la artista y Fundación La Caixa

Ilustración 84: Vista de la instalación de *Microrrelatos en rojo, Inmaculada Salinas, 2012*; en la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 85: *Microrrelatos en rojo, Inmaculada Salinas, 2012. Cortesía de la artista.*

Ilustración 86: Vista de la instalación de *Beyond The Family Album, Jo Spence, 1978-1979*; en la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar*, 2012, Huesca. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 87: *Beyond The Family Album, Jo Spence, 1978-1979. Cortesía de Jo Spence Memorial Archive y MACBA*

Ilustración 88: Fotograma *Fuerte Apache*, Mateu Adrover, Mediapro / Alta Producción, España, 2006

Ilustración 89: Proyección en Sabiñánigo en colaboración con el programa *Un día de cine*, VISIONA 2012. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 90: Fotograma *Las horas del verano*, Olivier Assayas, MK2 Productions / France 3 Cinéma, Francia, 2007

Ilustración 91: Fotograma *Familia*, Fernando León de Aranoa, Elías Querejeta / Esicma / Televisión Española (TVE) / Canal+ España / Albares Production, España, 1996

Ilustración 92: Fotograma *Los tachados*, Roberto Duarte, 2011, México

Ilustración 93: Visita a la exposición *Narrativas Domésticas: más allá del álbum familiar* por parte de los usuarios de la Asociación de enfermos de Alzheimer de Huesca, 2013. Fotografía David Viñuales

Ilustración 94: Visita de familiares de enfermos de la Asociación de Alzheimer a la exposición *Narrativas Domésticas*. Fotografía David Viñuales

Ilustración 95: Talleres realización de álbumes de vida por parte de los usuarios de la Asociación de enfermos de Alzheimer de Huesca, 2013. Fotografía David Viñuales

Ilustración 96: Programa del seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*, Huesca 2013. Universidad Internacional Menéndez Pelayo y VISIONA

Ilustración 97: Asistentes al seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*, Huesca 2013. Fotografía Fernando Alvira

Ilustración 98: Seminario *El álbum familiar: otras narrativas en los márgenes*, Huesca 2013. Fotografía Fernando Alvira

Ilustración 99: Vista instalación exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 100: Vista instalación de *Retratos de aula callejera*, Ramón J. Día, 2013, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 101: *Retratos de aula callejera*, Ramón J. Día, 2013. Cortesía del artista y Fototeca DPH

Ilustración 102: Vista instalación de *Los Modlin*, Paco Gómez, 2004-2013, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 103: *Los Modlin*, Paco Gómez, 2004-2013. Cortesía del artista

Ilustración 104: Vista instalación de *The Family Project*, Matías Costa, 2008-2010, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 105: *The Family Project*, Matías Costa, 2008-2010. Cortesía del artista

Ilustración 106: Vista instalación de *Engramas de familia*, Virginia Espa, 2012-2013, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 107: *Engramas de familia*, Virginia Espa, 2012-2013. Cortesía del artista

Ilustración 108: Vista instalación de *Álbum*, Ana Casas Broda, 1988-2000, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 109: *Álbum*, Ana Casas Broda, 1988-2000. Cortesía del artista

Ilustración 110: Vista instalación de *Ray's Laugh*, Richard Billingham, 1996, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 111: *Ray's Laugh*, Richard Billingham, 1996. Cortesía del artista

Ilustración 112: Vista instalación de *Seven Years* y *Front*, Trish Morrissey, 2001-2004 y 2005-2007, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 113: *Seven Years*, Trish Morrissey, 2001-2004. Cortesía del artista

Ilustración 114: *Front*, Trish Morrissey, 2005-2007. Cortesía del artista

Ilustración 115: Vista instalación de *Archivo de archivos*, 2013, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Fernando Alvira.

Ilustración 116: Vista instalación de *Archivo de archivos*, 2013, en exposición *Otras narrativas domésticas*, Huesca, 2013. Fotografía de Pedro Vicente.

Ilustración 117: Amado Millaruelo. 1940 Colección Amado Millaruelo/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Ilustración 118: Varios autores, 1900-50. Colección Pérez-Fajardo/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Ilustración 119: Julio Escartín, 1960-70. Colección Escartín/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Ilustración 120: Feliciano Llanas, 1919-1920. Colección Llanas/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Ilustración 121: Lorenzo Almarza, 1913-1914. Colección Almarza/Fototeca, Diputación Provincial de Huesca

Ilustración 122: Fotograma *Un dios salvaje*, Roman Polanski, Coproducción Francia-Polonia-Alemania-España; France 2 Cinema / Versátil Cinema / Constantin Film / SBS Productions / Zanagar Films / Canal+ / SPI Film Studio, Francia, 2011

Ilustración 123: Fotograma *Un lugar donde quedarse*, Paolo Sorrentino, Indigo Film / Lucky Red / Medusa Produzione, Italia, 2011

Ilustración 124: Fotograma *Pequeña Miss Sunshine*, Jonathan Dayton y Valerie Faris, Fox Searchlight / Big Beach, Estados Unidos, 2006

Ilustración 125: Fotograma *Una historia para los Modlin*, Sergio Oksman, Dok Films, España, 2012

Ilustración 126: Fotografía de familia de los participantes en el proyecto *famili@enfoto.hu* realizada durante el proyecto. Fotografía Escuela de Arte de Huesca

Ilustración 127: Making off toma de fotografías de familia para proyecto *famili@enfoto.hu*. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 128: Selección de fotografías de familia del proyecto *famili@enfoto.hu*. Fotografías Escuela de Arte de Huesca

Ilustración 129: Instalación del proyecto *famili@enfoto.hu* en Huesca, 2013. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 130: Presentación del proyecto *famili@enfoto.hu* en Huesca, 2013. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 131: Programa del seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*, Huesca 2014. Universidad Internacional Menéndez Pelayo y VISIONA

Ilustración 132: Asistentes al seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*, Huesca 2014. Fotografía Pablo Otín

Ilustración 133: Laura Bravo impartiendo su conferencia en el seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*, Huesca 2014. Fotografía Pablo Otín

Ilustración 134: Asistentes al seminario *Álbum familiar: la representación de la intimidad desde la creación artística*, Huesca 2014. Fotografía Pablo Otín

Ilustración 135: Vista instalación exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía Fernando Alvira

Ilustración 136: Vista instalación exposición *Asuntos domésticos*, Huesca 2014. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 137: Montaje exposición *Asuntos domésticos*, Huesca 2014. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 138: Montaje exposición *Asuntos domésticos*, Huesca 2014. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 139: Vista instalación exposición *Asuntos domésticos*, Huesca 2014. Fotografía Pedro Vicente

Ilustración 140: Vista instalación selección de vídeos domésticos provenientes de la Fototeca de la Diputación Provincial Huesca en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca 2014. Fotografía Fernando Alvira

Ilustración 141: Vista instalación de *Vidas posibles e imaginarias*, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, 2012, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 142: *Vidas posibles e imaginarias*, Yasmine Eid-Sabbagh y Rozenn Quéré, 2012. Cortesía de las artistas.

Ilustración 143: Vista instalación de *Back Home*, Adrian Paci, 2001, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 144: *Back Home*, Adrian Paci, 2001. Cortesía de Adrian Paci y Galería Kaufmann Repetto, Milan.

Ilustración 145: Vista instalación de *Being Together*, John Clang, 2010-2012, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 146: *Being Together*, John Clang, 2010-2012. Cortesía del artista y Palazzo Strozzi, Florencia

Ilustración 147: Vista instalación de *Hello world! or: How I learned to Stop Listening and Love the Noise*, Christopher Baker, 2008, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 148: *Hello world! or: How I learned to Stop Listening and Love the Noise*, Christopher Baker, 2008. Cortesía del artista.

Ilustración 149: Vista instalación de *The Others*, Eva y Franco Mattes, 2011, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 150: *The Others*, Eva y Franco Mattes, 2011. Cortesía de los artistas y Carroll/Fletcher Gallery, Londres.

Ilustración 151: Vista instalación de *Strangers*, Shizuka Yokomizo, 1998-2000, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 152: *Strangers*, Shizuka Yokomizo, 1998-2000. Cortesía de la artista.

Ilustración 153: Vista instalación de *Domingos*, Xavier Ribas, 1994-1997, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 154: *Domingos*, Xavier Ribas, 1994-1997. Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona.

Ilustración 155: Vista instalación de *IKEA Disobedients*, Andrés Jaque / Office for Political Innovation, 2012, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 156: *IKEA Disobedients*, Andrés Jaque / Office for Political Innovation, 2012. Cortesía del artista y del MoMA, Nueva York.

Ilustración 157: Vista instalación de *Evergreen Tower*, Yeondoo Yung, 2001, en la exposición *Asuntos domésticos*, Huesca, 2014. Fotografía de Fernando Alvira

Ilustración 158: *Evergreen Tower*, Yeondoo Yung, 2001. Cortesía

Ilustración 159: Fotograma de *Home, ¿dulce hogar?*, Ursula Meier, Box Productions, Suiza, 2008

Ilustración 160: Fotograma de *Paper Memories*, Theo Putzu, Italia, 2010

Ilustración 161: Fotograma de *Después de la generación feliz*, Guillothina y Miguel Ángel Blanca, Boogaloo Films, 2013, España

Ilustración 162: Fichas de trabajo de unos de los alumnos del CEIP El Parque de Huesca para el proyecto *El álbum de familia en las aulas*, 2014-2015

Ilustración 163: Fichas de trabajo de unos de los alumnos del CEIP El Parque de Huesca para el proyecto *El álbum de familia en las aulas*, 2014-2015

Ilustración 164: Una de las alumnas del CEIP El Parque de Huesca con su trabajo para el proyecto *El álbum de familia en las aulas* en la exposición *Asuntos domésticos* de VISONA, 2014-2015. Fotografía de Rafael Gobantes / Heraldo de Aragón.

Ilustración 165: Programa del seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, Huesca 2015. Universidad Internacional Menéndez Pelayo y VISIONA

Ilustración 166: Acto inaugural del seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, Huesca 2015. Fotografía Tomás Zarza y María González

Ilustración 167: Mesa redonda en seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, Huesca 2015. Fotografía Fernando Alvira.

Ilustración 168: Portada Actas seminario *Autobiografía: narración y construcción de la subjetividad en la creación artística contemporánea*, Huesca 2015.

Ilustración 169: Vista instalación de la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca, 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 170: Vista instalación de la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca, 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 171: Inauguración de la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca, 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 172: Vista instalación de las fotografías de Faustino Villa, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 173: *Autorretratos*, Faustino Villa, 1945-1965. Cortesía de la familia Villa y Fototeca de la DPH.

Ilustración 174: Vista instalación de las fotografías de José Oltra, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 175: *Autorretratos*, José Oltra, 1929-1981. Cortesía de la familia Oltra y la Fototeca de la DPH.

Ilustración 176: Vista instalación de *12 ans après*, Elina Brotherus, 1999-2012, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 177: *12 ans après*, Elina Brotherus, 1999-2012. Cortesía de la artista y Galería Cámara Oscura, Madrid.

Ilustración 178: Vista instalación de *El Hotel*, Sophie Calle, 1983, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 179: *El Hotel*, Sophie Calle, 1983. Cortesía de la artista y de la Fundación La Caixa

Ilustración 180: Vista instalación de *Autorretratos*, Claude Cahum, 1914-1947, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 181: *Autorretratos*, Claude Cahum, 1914-1947. Cortesía de Jersey Heritage Collections.

Ilustración 182: Vista video instalación de Ana Mendieta, 1974-1975, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 183: *Untitled (Blood Sign 2 / Body Tracks)*, Ana Mendieta, 1974. Cortesía del MNCARS, Madrid.

Ilustración 184: *Untitled (Blood Sign and Feathers)* Ana Mendieta, 1974. Cortesía del MNCARS, Madrid.

Ilustración 185: Vista video instalación *Re/trato*, Oscar Muñoz, 2003, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto

Ilustración 186: *Re/trato*, Oscar Muñoz, 2003. Cortesía del artista y Fundación La Caixa.

Ilustración 187: Vista instalación *Self Portrait, Lying Figure, Holding Leg -Four panels y Body Language I-V (Body Language Variant)*, John Coplans, 1990 y 1985-1986, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 188 *Self Portrait, Lying Figure, Holding Leg*, John Coplans, 1990. Cortesía de Colección Fundación Telefónica.

Ilustración 189: Vista instalación *Autorretrato en el tiempo* de la serie "El libro de las Cabezas", Esther Ferrer 1981-2009, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 190: *Autorretrato en el tiempo* de la serie "El libro de las Cabezas", Esther Ferrer 1981-2009. Cortesía de la artista y Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC).

Ilustración 191: Vista instalación *Stealing Beauty*, Guy Ben-Ner, 2007, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 192: Fotogramas de *Stealing Beauty*, Guy Ben-Ner, 2007. Cortesía del artista.

Ilustración 193: Vistas instalación *play>rebollo*, Miguel Angel Rebollo, 2006, en la exposición *Yo, me, mí, conmigo*, Huesca 2015. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 194: *play>rebollo*, Miguel Angel Rebollo, 2006. Cortesía del artista.

Ilustración 195: Fotograma *A la sombra del iceberg*, Antti Seppänen, 2009

Ilustración 196: Fotograma de *Mi papá es director de cine*, Germán Roda, 2012

Ilustración 197: Folleto proyecto *Iter-itineris*. Diseño Blanca Otal.

Ilustración 198: Interior del folleto del proyecto *Iter-itineris* con los trabajos resultantes. Diseño Blanca Otal.

Ilustración 199: Inauguración exposición *Iter-itineris*. Fotografía Pedro Vicente.

Ilustración 200: Programa del seminario *Memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*, Huesca 2016. Universidad Internacional Menéndez Pelayo y VISIONA

Ilustración 201: Participantes en el seminario *memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*, Huesca 2016

Ilustración 202: Actas seminario *memoria y desacuerdo: políticas del archivo, registro y álbum familiar*, Huesca 2016.

Ilustración 203: Vista instalación de la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca, 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 204: Vista instalación de la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca, 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 205: Vista instalación *Lost & Found*, Munemasa Takahashi, 2011 en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 206: *Lost & Found*, Munemasa Takahashi, 2011. Cortesía del artista.

Ilustración 207: Vista instalación *Réserve des suisses morts*, Christian Boltanski, 1991, en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 208: *Réserve des suisses morts*, Christian Boltanski, 1991. Cortesía del artista y del IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.

Ilustración 209: Vista instalación *Other People's Photographs*, Joachim Schmid, 2008-2011, en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 210: *Other People's Photographs*, Joachim Schmid, 2008-2011. Cortesía del artista y de Fundació Foto Colectania.

Ilustración 211: Vistas instalación *The Prelingers: Out of Memory*, Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez), 2016, en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 212: *The Prelingers: Out of Memory*, Les Sardines (J. Alberto Andrés Lacasta y Nacho Rodríguez), 2016. Cortesía de los artistas

Ilustración 213: Vistas instalación *Home Movies 1040*, Jim Campbell, 2008, en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 214: *Home Movies 1040*, Jim Campbell, 2008. Cortesía del artista.

Ilustración 215: Vistas instalación *Archivo de archivos*, Montserrat Soto, 1998-2006, en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 216: *Archivo de archivos*, Montserrat Soto, 1998-2006, Cortesía de la artista.

Ilustración 217: Vistas instalación archivo Foto Ramblas, 1950-1965, en la exposición *ReVisiones: álbumes, promesas y memorias*, Huesca 2016. Fotografía de Javier Broto.

Ilustración 218: Foto Ramblas, 1950-1965. Cortesía de Santos Montes.

Ilustración 219: Fotograma *Las posibles vidas de Mr. Nobody*, Jaco van Dormael, Christal Films / Integral Films / Lago Film / Toto & Co Films / Pan Européenne, 2009

Ilustración 220: Fotogramas de *Spain in a day*, Isabel Coixet, Televisión Española (TVE) / Scott Free Productions / Mediapro, 2016

Ilustración 221: Página web del proyecto *Álbum de Huesca*, <http://albumdehuesca.es/>

Ilustración 222 Página web del proyecto *Álbum de Huesca*, <http://albumdehuesca.es/>

Ilustración 223: Fotografías subidas a la web del proyecto *Álbum de familia*.

Ilustración 224: *Teo de Vicente*, Ouka Leele, 2019

