

# Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria

Laura Antonella Pezzola

Tutor: José Luis Clemente Marco  
Trabajo de Fin de Máster: Tipología 4

Valencia, julio 2021  
Máster en Producción artística

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Universitat Politècnica de València

## RESUMEN

El presente trabajo es una investigación en artes que busca abrir los interrogantes acerca de cómo los relatos que se reproducen en el ámbito de lo familiar influyen en la construcción de nuestra identidad y nuestra subjetividad. Nos proponemos desarmarlos y cuestionarlos para poder generar nuevas singularidades, espacios para la memoria y los imaginarios con los que identificarnos.

Pensar cómo se construyen determinadas narrativas de la memoria nos llevó, como punto de partida, al uso, análisis y manipulación del álbum fotográfico familiar. Su estructura discontinua y fragmentaria nos permite detenernos en cualquiera de sus partes y preguntarnos por los sujetos y los entornos allí representados. Crear nuevas relaciones en la construcción de la memoria, así como también evidenciar otras se encuentran contenidas pero que no han sido leídas o recuperados por la propia lógica del acontecimiento y la celebración de la familia tipo capitalista heteropatriarcal. El ejercicio de revisión, deconstrucción y reconstrucción nos permitió establecer vínculos entre el pasado y el presente activando nuevas singularidades y espacios de significación, interpelando a la historia contada y a la imagen aprendida.

Se trata de una indagación autobiográfica realizada a partir del análisis de los procesos de obra vinculados a los procesos de vida, asumiendo la autoetnografía como metodología de trabajo para revisar la propia biografía y confrontar esas narrativas de la memoria con el presente.

Para ello, abordamos el estudio sobre los imaginarios de identificación, el rol de la imagen fotográfica, las funciones de los distintos tipos de archivos en la construcción de relatos y su uso en las prácticas artísticas.

## PALABRAS CLAVE

FOTOGRAFÍA; ÁLBUM FAMILIAR; ARTE DE ARCHIVO; MEMORIA; SUBJETIVIDAD

## ABSTRACT

The present project is an investigation in arts that seeks to open the questions about how the stories that are reproduced in the family sphere influence the construction of our identity and our subjectivity.

We intend to disarm and question them to generate new singularities, spaces for memory and the imaginaries with which to identify ourselves.

Thinking about how certain memory narratives are constructed led us, as a starting point, to the use, analysis, and manipulation of the family photographic album. Its discontinuous and fragmentary structure allows us to stop at any of its parts and ask ourselves about the subjects and environments represented there. Creating new relationships in the construction of memory, as well as showing others that are contained but have not been read or recovered by the individual logic of the event and the celebration of the heteropatriarchal capitalist typical family. The revision, deconstruction and reconstruction exercise added us to establish links between past and present, activating new singularities and spaces of meaning, questioning the story told and the image learned.

It is an autobiographical inquiry made from the analysis of work processes linked to life processes, assuming autoethnography as a work methodology to review one's own biography and confront those memory narratives with the present.

For this, we approach the study of the imaginaries of identification, the role of the photographic image, the functions of the different types of files in the construction of stories and their use in artistic practices.

## KEYWORDS

PHOTOGRAPHY; FAMILY ALBUM; ARCHIVE ART; MEMORY; SUBJECTIVITY

A José Luis Clemente Marco por acompañarme en este proceso  
A mi familia por ser una acumuladora de imágenes y acercarme desde siempre a la fotografía

A Omar por la escucha atenta y el apoyo artístico y hogareño  
A lxs compañerxs del taller Álbum abierto por el espacio de confianza y las horas de escucha  
compartidas

A la Lore y el Migo, por sembrar la semilla del álbum familiar en mis proyectos

A mis amigas que me acompañan en los procesos y confusiones

A la Majo por sus traducciones

A la Tutu por ser mi guardiana

# ÍNDICE

1. Introducción	6
1.1 Objetivos	8
1.2 Metodología	9
2. Marco conceptual	11
2.1 Construcción de la memoria personal y colectiva	12
2.1.1 Sobre los procesos de subjetivación	12
2.1.2 Imaginarios de identificación y el rol de la imagen fotográfica	16
2.2 Álbum familiar. Una narrativa para la memoria	19
2.2.1 Nociones generales en torno a los archivos	20
2.2.2 Álbum familiar como dispositivo de memoria y su rol en la reproducción de la idea de familia	24
3. Referentes artísticos. Casos de estudio	28
3.1 Procesos de obra vinculados a los procesos de vida	29
3.2 La construcción de nuevos/otros relatos en las prácticas artísticas contemporáneas	31
4. Desarrollo de la práctica artística	41
4.1 El exilio del lugar común. Libro	42
4.1.1 Abordaje conceptual y motivación	42
4.1.2 Metodología y proceso de trabajo	45
4.1.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas	47
4.2 Un lugar donde permanecer. Libro	48
4.2.1 Abordaje conceptual y motivación	48
4.2.2 Metodología y proceso de trabajo	49
4.2.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas	50
4.3 Reinventar el recuerdo, desarmar la memoria que lxs otrxs replicaron en nosotrxs. Videoinstalación	51
4.3.1 Abordaje conceptual y motivación	51
4.3.2 Metodología y proceso de trabajo	53
4.3.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas	56
4.4 Dónde depositar nuestros restos. Performance	57
4.4.1 Abordaje conceptual y motivación	57
4.4.2 Metodología y proceso de trabajo	58
4.4.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas	60
5. Conclusiones	61
6. Referencias	65
6.1 Bibliografía	65
6.2 Webgrafía	66
6.3 Filmografía	67
6.4 Índice de imágenes	67

## 1. Introducción

*Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria*, es una investigación que busca abrir los interrogantes acerca de cómo los relatos que se reproducen en el ámbito de lo familiar influyen en la construcción de nuestra identidad y nuestra subjetividad, erigiendo marcos de referencia estancos no conscientes. Desarmarlos y cuestionarlos nos abre la posibilidad de generar nuevas singularidades y otros relatos para la memoria y los imaginarios con los que identificarnos.

La propuesta ha sido llevada a cabo desde de los usos del álbum familiar como materia sensible para la creación artística. Pensar cómo se construyen determinadas narrativas de la memoria nos llevó al uso, análisis y manipulación del álbum fotográfico familiar. Su estructura discontinua y fragmentaria nos permite detenernos en cualquiera de sus partes y cuestionarnos en torno a los sujetos y los entornos allí representados. Crear nuevos relatos, así como también evidenciar otros que en él se encuentran contenidos pero que no pueden ser leídos o recuperados por la propia lógica del acontecimiento y la celebración (cumpleaños, bautismos, vacaciones), características de este tipo de archivos que reproducen el ideal de familia.

Considerarlo un archivo vivo, en constante revisión, deconstrucción y reconstrucción, nos permite establecer vínculos entre el pasado y el presente activando nuevas singularidades y espacios de significación, interpelando a la historia contada y a la imagen aprendida.

En el contexto actual del arte, encontramos a un gran número de artistas trabajando a partir del uso de fotografías del pasado, ya sean parte del álbum familiar, de un archivo estatal, privado o que fueron halladas como material de desecho -en la basura-. La posibilidad de apropiarnos de esas imágenes nos permite realizar una revisión del pasado, que ofrezca no sólo una mirada sobre un espacio de tiempo sino de la memoria construida a partir de todo un imaginario de subjetivación colectiva.

Desde el ámbito de los estudios culturales y la filosofía también se está intentando desarmar los discursos hegemónicos institucionalizados, no sólo desde las áreas del poder sino también en los espacios en que se reproducen las mismas lógicas, pero de una manera mucho más encubierta como puede ser la familia o la escuela. Este ejercicio de cuestionar las estructuras dominantes e interpelar los modos en los que las reproducimos, es un ejercicio de memoria que nos obliga a mirarnos y revisarnos en un tiempo pasado, no tanto para un futuro sino más bien para los modos de habitar el presente.

El objetivo de este proyecto es revisar la propia biografía para confrontar y poner en diálogo esas narrativas de la memoria con el presente. El proyecto ha sido concebido como una indagación autobiográfica realizada a partir del análisis de los procesos de obra vinculados a los procesos de vida, asumiendo la autoetnografía como metodología de trabajo.

*Preguntarle al archivo* se enmarca en la tipología 4 del Máster en Producción Artística, la cual consiste en la realización de una producción artística inédita acompañada de su fundamentación teórica. Esta modalidad persigue como objetivo principal la reflexión del propio quehacer artístico.

El proyecto se compone de cuatro piezas que comparten una misma búsqueda pero que ponen el foco en diferentes aspectos o temas, utilizando y tomando como materia sensible fotografías que componen el álbum fotográfico familiar. Cada una de estas piezas atiende a las particularidades propias de su formato y medio expresivo. Podemos decir que el trabajo supone una red de relaciones en sí mismo. Todos ellos han sido realizados en las asignaturas cursadas del Máster en Producción Artística que nos han brindado, en el acompañamiento de sus docentes, herramientas teóricas y técnicas para su desarrollo.

El primer trabajo es un libro de fotografías o fotolibro, realizado en *Fotografía digital*, elaborado a partir de las fotografías tomadas en las vacaciones familiares en las playas de la costa argentina. En él abordamos el problema de los lugares comunes a los que volvemos al recordar. El segundo, es un libro de artista realizado en *Diseño editorial. Del libro impreso al libro de artista* que indaga sobre los hogares y la imposibilidad de construir lugares de estancia permanente luego de haber vivido la experiencia de migrar. El tercero es una videoinstalación, desarrollada en *Instalaciones, espacio e intervención* en la cual abordamos el problema de los relatos familiares que se reproducen en la construcción de nuestra identidad y que pasan a configurar parte de nuestra memoria. Por último, la realización de una performance llevada a cabo en la asignatura *Performance y videodanza* en la que tomamos como materia prima los elementos que han formado parte de todo el proceso de reflexión y producción de las piezas mencionadas anteriormente, evidenciando los procesos de producción de obra.

Es importante realizar algunas aclaraciones en este momento a fin de que la lectura de esta memoria sea fluida y no se dificulte por determinadas inquietudes que puedan surgir durante su lectura.

Seguiremos las normas APA para la citación, pero además incluiremos las notas al pie con las referencias bibliográficas la primera vez que éstas aparezcan en el texto. Si bien la nota al pie no es propia de esta normativa, permite una lectura completa de las

referencias en el momento que se va leyendo el discurso. Nos parece apropiado hacerlo de esta forma ya que al leerse este trabajo plenamente en formato digital, ir al apartado de referencias bibliográficas puede resultar molesto para la fluidez de la lectura.

Por último, es importante aclarar que en los tres primeros apartados pertenecientes al marco conceptual y de referencias artísticas ha sido redactado en tercera persona del plural incluyendo las demás voces con las que se comparte este texto, pero el apartado correspondiente al desarrollo de la práctica artística ha sido redactado en primera persona ya que se trata de una indagación autobiográfica en estrecha relación con las experiencias de vida y procesos vitales de quien escribe.

## 1.1 Objetivos

El objetivo principal de este proyecto es el de realizar un ensayo autobiográfico que interpele la memoria construida y replicada en el ámbito de lo familiar para poder generar nuevas / otras narrativas para la memoria personal que hace eco en la memoria colectiva. La intención ha estado siempre cerca de esta urgencia que tenemos en el presente de revisar y desarmar los discursos hegemónicos para poder crear otros espacios de significación en los que poder imaginarnos.

El desarrollo de todo este proyecto se caracteriza por el cruce y diálogo permanente entre la teoría y la práctica en donde ambas búsquedas se han influenciado y afectado mutuamente.

Los objetivos académicos que nos propusimos han sido los siguientes:

- Vislumbrar el estado de la cuestión a través del estudio de los conceptos a trabajar: archivos, memoria y álbum familiar.
- Analizar y comparar aproximaciones teóricas y de las prácticas artísticas que abordan la cuestión de los archivos, la memoria y el rol de la imagen en la construcción de imaginarios de identificación.
- Establecer un marco de referencia bibliográfico y artístico al que adherir nuestra línea de producción.

Para la producción artística nos propusimos algunas pautas que ordenaran de cierto modo las formas de trabajar:

- Revisar detalladamente el archivo fotográfico familiar (analógico y digital) y seleccionar las fotografías con las que trabajar.
- Digitalizar el material que no se encuentra en este formato.

- Sistematizar y catalogar dicho archivo digital cronológicamente.
- Revisar constantemente las anotaciones que se van realizando en los cuadernos.
- Realizar las piezas que conformarán la producción artística.
- Analizar las producciones en base a los resultados a los que se ha llegado.
- Difundir las piezas en espacios de circulación tales como ferias de publicaciones o espacios de arte en los que exponer las propuestas.

## 1.2 Metodología

Para el desarrollo de este proyecto hemos llevado a cabo una metodología autoetnográfica ya que esta forma de trabajar permite unificar investigación, escritura, historia y método conectando lo autobiográfico y personal con lo cultural, social y político (Carolyn Ellis, citada por Bénard Calva, 2019, p.9) <sup>1</sup>.

Esta forma de trabajo nos ha permitido entrelazar y trabajar en relación el marco teórico con los procesos de realización de la obra artística, los cuales han ido modificándose a la vez que dialogaban. La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno) (Ellis; Holman citada en Bénard Calva, 2019, p. 19)<sup>2</sup>.

Podemos imaginar este proceso como una constelación o red en la que cada una de sus partes se encuentra estrechamente vinculada e influenciada por otra.

El trabajo ha sido atravesado por la inquietud que me generaban unas fotografías tomadas en el año 2012 en la ciudad balnearia de Mar del Plata (Argentina) y el momento situado en el que me encuentro desde hace un año: haber migrado por segunda vez a desde la ciudad de Mendoza en Argentina a la ciudad de Valencia en España. La primera migración ocurrió en el año 2003 después de la gran crisis económica en Argentina (lugar al que regresé en el 2006) y la segunda migración ocurrió en el año 2020, unas semanas antes de la irrupción de la pandemia. A partir de esas imágenes y de lo que provoca a nivel personal una migración, es como comenzamos esta indagación con los materiales, los marcos de referencia teóricos, conceptuales y artísticos.

---

1 Bénard Calva, Silvia Marcela (Selección de textos), Luévano Martínez, María de la Luz (Traductora), y Rodríguez Castro, Alejandro (Traductor). (2019) "*Autoetnografía: una metodología cualitativa*," Biblioteca digital Juan Comas, consulta 6 de abril de 2021, <http://bdjc.ia.unam.mx/items/show/148>.

2 Íbid. *Autoetnografía: un panorama*. Realizado por Carolyn Ellis, Tony E. Adams, Arthur P. Bochner

Por un lado, buscamos y escarbamos en los cuadernos personales de anotaciones de los últimos años, en los álbumes familiares y en los recuerdos evocativos que esas materialidades despertaban, ya que los consideramos como la materia prima y sensible a partir de la cual trabajar.

Por otro, en la localización del marco teórico que acompañe nuestras búsquedas sobre memoria, relatos, álbum familiar y autobiografía que nos ayuden a comprender el entretendido teórico de estos términos y su acercamiento a las artes visuales.

Dicha búsqueda ha sido encauzada por la necesidad de desarmar las construcciones sujetas a un sistema de creencias y poder construir nuevas singularidades a partir del deseo y del cuestionamiento permanente que nos permita crear nuevos y otros relatos con los intervenir y afectar al mundo común en el que vivimos.

Con respecto a la búsqueda de referentes artísticos hemos tomado aquellos que utilizan el álbum familiar como material de investigación, pero también de apertura a nuevos relatos de la microhistoria para una micropolítica. Nos hemos apoyado en obras audiovisuales en donde el relato de la voz en off es parte fundamental de la misma, pero también en fotolibros y videoinstalaciones. Todas las obras toman la familia y la memoria como tema y es a partir de allí que abren sus investigaciones y procesos de producción. Nos interesa encontrar los lugares comunes en los que estas obras se encuentran.

La intención de trabajar desde esta posición se encuentra en la necesidad de producir investigaciones y obras arraigadas en la experiencia personal; que sensibilice a los lectores (espectadores) frente a cuestiones tales como la identidad política, las experiencias escondidas en el silencio, y que permitieran ahondar en las formas de representación que profundizaran en nuestra capacidad de empatizar con personas distintas a nosotros mismos (Ellis & Bochner, citado por Carolyn Ellis, Tony E. Adams, Arthur P. Bochner, 2019, p. 19), así como la posibilidad de que personas que han vivido las mismas situaciones puedan sentirse identificadas, ya que el problema de la familia y las migraciones son temas que tocan a una gran parte de la población mundial.

Por último, quiero mencionar que ha sido fundamental durante el proceso de creación mostrar la construcción de las obras a las personas de la familia que se han sido implicadas. Al involucrar a otros en nuestro trabajo es una cuestión de ética relacional hacerles parte del proceso otorgándoles el derecho a réplica y de que expresen cómo perciben lo escrito sobre ellos (Carolyn Ellis, Tony E. Adams, Arthur P. Bochner, 2019, p. 29).



## 2. Marco conceptual

2.1 Construcción de la memoria personal y colectiva

2.2 Álbum familiar. Una narrativa para la memoria

## 2. Marco conceptual

### 2.1 Construcción de la memoria personal y colectiva

En este capítulo abordaremos el problema de la construcción de la identidad, la cual se encuentra sujeta a procesos de subjetivación regulados por las estructuras sociales y sus dispositivos. Lo abordaremos analizando el lugar que ocupan los relatos familiares en los imaginarios de identificación, los cuales se convierten en estructuras fijas que cuesta mucho trabajo desarmar si no queremos romper vínculos o espacios. Si lo que queremos es resignificar nuestro lugar desde el que mirar el mundo y los modos de habitar en él, primero debemos mirar con cierta distancia lo que nos está sujetando.

#### 2.1.1 Sobre los procesos de subjetivación

*La producción de subjetividad constituye la materia prima de toda y cualquier producción.*

Suely Rolnik y Félix Guattari

Comúnmente pensamos en la subjetividad como algo personal, perteneciente a cada individuo de manera única y que no se encuentra mediado por ningún elemento externo. Casi como si se tratara de un modo de percibir único e irrepetible. Pero la subjetividad es algo que se construye social y políticamente mediante las instituciones normativas del Estado y del mercado. La adhesión a estas instituciones es lo que en definitiva nos constituye como sujetos y lo que nos permite entrar o quedar excluidos en el ámbito de lo social. El paisaje de la producción de nuestra subjetividad se encuentra limitado a la asimilación de las tecnologías de identificación que se nos ofrece como única opción (Preciado, 2018)<sup>3</sup>.

Las sociedades en las que vivimos producen subjetividad permanentemente, primero a través de las instituciones en las que nos vemos envueltos desde que nacemos, como la familia, la escuela, el género, la raza, la clase social, el lugar de procedencia, etc. y

---

3 Preciado, Paul B. (7 junio 2018). *En Terrícolas*. Betevé. Recuperado en 19 de abril 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc>

después por los medios de comunicación masiva y el mercado que ponen en funcionamiento sus estrategias para condicionar nuestra manera de estar en el mundo evitando que podamos imaginar otros modos de vivir.

A propósito de esto Suely Rolnik y Felix Guattari afirman en su publicación de 2006 *Micropolítica. Cartografías del deseo*, (p. 39) que:

Todo lo que es producido por la subjetivación capitalística -todo lo que nos llega por el lenguaje, por la familia y por los equipamientos que nos rodean- no sólo es una cuestión de ideas o de significaciones por medio de enunciados significantes. Tampoco se reduce a modelos de identidad o de identificaciones con polos maternos y paternos. Se trata de sistemas de conexión directas entre las grandes máquinas productivas, las grandes máquinas de control sociales y las instancias psíquicas que definen la manera de percibir el mundo.<sup>4</sup>

La construcción de cualquier tipo de ficción de subjetividad, de género, de raza, clase o de ciudadanía se ve limitada y condicionada por esta maquinaria. Rolnik y Guattari apuntan (p. 25):

Propiamente la cultura de masas produce individuos: individuos normalizados, articulados unos con otros según sistemas jerárquicos, sistemas de valores, sistemas de sumisión; no se trata de sistemas de sumisión visibles ni explícitos, como en la etología animal, o como en las sociedades arcaicas precapitalistas, sino de sistemas de sumisión mucho más disimulados.

Y no diría (...) que implica una idea de subjetividad como algo dispuesto para ser llenado. Al contrario, lo que hay es simplemente producción de subjetividad. No sólo producción de subjetividad individuada (...), sino una producción de subjetividad social que se puede encontrar en todos los niveles de producción y del consumo. Más aún, la producción de subjetividad inconsciente. (...) produce incluso aquello que sucede con nosotros cuando soñamos, cuando devaneamos, cuando fantaseamos, cuando nos enamoramos, etc. En todo caso, pretende garantizar una función hegemónica en todos esos campos.

Los marcos de referencia que se van organizando a lo largo del desarrollo de las sociedades y de nuestro modo de estar en ellas, van modelando nuestras formas de representar y ser representados, pero también nuestros comportamientos, nuestra sensibilidad, percepción, nuestra la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, incluso los fantasmas imaginarios. (Guattari; Rolnik. 2006).

Uno de los grandes aportes del feminismo a nuestras sociedades ha sido la idea de entender el género como una construcción social. Ya lo afirmaba Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* publicado en 1949, al exponer que una mujer no nace mujer, sino que llega a serlo<sup>5</sup>. Lo que la autora desentraña en su obra fue el determinismo con

4 Guattari, Félix. Rolnik, Suely. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

5 "en el eslogan, adoptado por el feminismo, se contenía un mensaje de esperanza para las mujeres: si no se nace mujer o si ser mujer ya no podía verse como un castigo divino, ni como un destino ineludible, ni comportaba un modo de vida determinado, las mujeres comenzarían a creer que sus vidas podían ser diferentes. En *El segundo sexo*, en efecto, se abrió la puerta para pensar que el ser mujer, lejos de

que, desde la biología y el psicoanálisis, se había interpretado que el sexo con el que nacemos es el portador de un destino preestablecido:

el Ser no existe y no debe de confundirse con llegar a ser, el ser, según la filosofía existencialista, es siempre un sujeto tal como se manifiesta. Para los seres humanos, para los hombres como para las mujeres, el ser no es algo, ninguna esencia definitiva (Beauvoir. En Morant. 2018).

y por consiguiente todo lo que creemos ser, tampoco es algo fijo ni definitivo, sino que puede ser cambiante, fluido y mutable.

En nuestra investigación nos interesa abrir los interrogantes acerca de cómo los relatos que se reproducen en el ámbito de lo familiar influyen en la construcción de nuestra identidad y nuestra subjetividad<sup>6</sup> erigiendo marcos de referencia estancos no conscientes. Creemos que desarmarlos y cuestionarlos nos permitirá generar nuevas singularidades y la posibilidad de crear otros relatos que acompañen nuestra memoria para poder ampliar los imaginarios con los que identificarnos.

Con respecto a esta posibilidad, Suely Rolnik y Félix Guattari desarrollan la idea de que es posible crear otros modos de subjetivación que sean singulares, los llaman procesos de singularización que nos conducirían a una revolución molecular. Dichos procesos serían una forma de construir modos de sensibilidad, formas de relacionarnos, de producir, de generar una creatividad que produzca una subjetividad singular y no una subjetividad estandarizada ni mediada por los dispositivos de control.

Una singularización existencial que coincida con el deseo, con un gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros. (Guattari, Rolnik. 2006, p. 25).

El principal motor de estos procesos es el hecho de que sean procesos automodeladores. Que seamos capaces de leer situadamente nuestro contexto y a partir de esas lecturas generar nuevos marcos de referencia que no dependan del poder global a nivel económico, a nivel del saber, a

---

tratarse de una desgracia ineludible o ser la expresión de una esencia inmutable, era el resultado de un hecho accidental, histórico, que podía transformarse. En el libro se mostraría también el modo en que la sociedad contemporánea sitúa a la mujer; las posibilidades que se les ofrecen y los límites que se les imponen a las mujeres y cómo ellas mismas enfrentarían su situación y las posibilidades de futuro que se vislumbran en la sociedad contemporánea". Morant, Isabel. (2018). *Lecturas de El segundo sexo de Simone De Beauvoir. Descentrada*. Recuperado de <http://hipermedula.org/2019/04/documental-no-se-nace-mujer-simone-de-beauvoir/>

6 Rolnik y Guattari definen identidad y singularidad como conceptos completamente diferentes: La singularidad es un concepto existencial y la identidad es un concepto de referenciación, de circunscripción de la realidad a cuadros de referencia, que pueden ser imaginarios. Esta referenciación va a desembocar tanto en lo que los freudianos llaman proceso de identificación, como en los procedimientos policiales, en el término identificación del individuo (...). En otras palabras, *la identidad es aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable*. Íbid p. 98

nivel técnico, a nivel de las segregaciones, de los tipos de prestigio que son difundidos (Guattari; Rolnik. 2006, p. 65).

Pensar los modos en que habitamos el mundo, las formas en las que hemos decidido intervenir él, es lo que nos ha llevado a tomar la decisión de trabajar en la producción artística desde la autobiografía. Siendo éste un lugar de reflexión que incomoda y de exposición pero que permite, si se está dispuesto, generar una propia crisis de sentido (propia no en el sentido de propiedad sino en el de la particularidad singular), frente a los discursos y las cargas emocionales heredadas. Permite dar el paso de un yo individual a un yo social.

Para situarnos desde el lugar que buscamos intervenir en el mundo en que vivimos y generar procesos de singularización es necesario mirar hacia dentro, desarmar la propia historia, cuestionar los postulados a los que ya no adherimos y reconocer los lugares desde los que deseamos construir.

Marina Garcés en *Un mundo común* (2013) profundiza sobre el concepto de la honestidad con lo real. Para la autora ser honesto con lo real es poder realizar una ruptura de nuestro propio cerco de inmunidad, de nuestra propia seguridad anestésica, esa que nos mantiene alejados de los otros. Lograrlo implicaría posicionarnos en un lugar desde el que mirar, desde el que actuar, desde el que mirarnos a nosotros mismos y desde el que poder alterar esa realidad. Gestionar nuestras propias vidas, ponernos en crisis, generarnos una crisis de sentido para empezar a hacer otra cosa y a actuar de otros modos. Crear una realidad transformable desde un lugar comprometido. En definitiva, situarnos y posicionarnos. Lo que la autora define como entrar en escena y dejarse afectar.

Para realizarlo, es fundamental poder cuestionar nuestra forma de tratar y comprender determinadas problemáticas, de construir un lugar desde el que las miramos, desde el que dejarnos afectar y transformar/nos, para luego poder intervenir desde una posición más implicada y honesta con lo real.

En muchos casos, se nos ofrecen tiempos y espacios para la elección y la participación que anulan nuestra posibilidad de implicación y que nos ofrecen un lugar a cada uno que no altere el mapa general de la realidad. Como electores, como consumidores, como público incluso interactivo... la creatividad (social, artística, etc.) es lo que se muestra, se exhibe y se vende, no lo que se propone. Lo que se nos ofrece así es un mapa de opciones, no de posiciones. Un mapa de posibles con las coordenadas ya fijadas. Tratar lo real con honestidad significa entrar en escena no para participar de ella y escoger alguno de sus posibles, sino para tomar posición y violentar, junto a otros, la validez de sus coordenadas (Garcés. 2013, p. 71) <sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Garcés, Marina. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

Es decir, tomar posición, abandonar el consenso y abrazar el disenso para poder comenzar a pensar cómo intervenir en un mundo común y no desde el sentido dado desde las estructuras de poder que nos llevan a actuar desde las lógicas de la normalidad.

Y como mencionamos antes, la familia -junto a sus sistemas de representación- es uno de los lugares desde los que nos hemos visto obligados a mirar el mundo. Y si bien ha sido uno de los pilares fundamentales para la organización de las sociedades modernas, es hoy una institución en crisis y en profundo cambio. Actualmente nos estamos permitiendo formar otro tipo de familias más allá de nuestras madres, padres o hermanas. La familia hoy puede construirse y desarmarse, cambiar, extenderse a las amistades y otro tipo de vínculos, podemos elegir con quien vincularnos y generar las mismas relaciones de interdependencia.

Construir estas otras formas de relación es lo que también nos permite modificar los marcos de referencia y encontrar otros modos desde los que construir, otros modos de mirar y habitar el mundo común en el que nos encontramos.

## 2.1.2 Imaginarios de identificación y el rol de la imagen fotográfica

En nuestras sociedades occidentales la imagen es uno de los lenguajes que más han servido a la maquinaria de la producción de la subjetividad capitalista. La historia del arte, el cine, la publicidad, los medios de comunicación masiva se sirven de la potencia de la imagen para lograr generar modelos idealizados de la sociedad de cada época.

Por su parte, la fotografía, desde su nacimiento, ha contado con un valor agregado que la diferencia de otros sistemas de representación. Ha estado ligada a la idea de certificación, demostración y documentación de lo sucedido, de la realidad que se encuentra frente a la cámara. Ha sido considerada como algo objetivo que no contenía ni la intensidad ni la subjetividad de quien la realizaba, ni del dispositivo que se empleaba, así como tampoco de la finalidad con la que se la tomaba.

Barthes lo anunciaba en su tesis sobre el *esto ha sido* de la fotografía al entender que existe una imposibilidad de separar el referente de la imagen fotográfica. El referente siempre está presente con la misma intensidad de lo que fue, lo lleva consigo. Llamo referente fotográfico (...) a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el

objetivo y sin la cual no habría fotografía (Barthes, p.120).<sup>8</sup>

Al testificar esta existencia, la fotografía, ha sido utilizada como instrumento de vigilancia y control. Pero también como un medio práctico y rápido de tomar apuntes, de poseer algo, ya sea un paisaje, un momento o un lazo. 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 (Vicente, 2012, p.15).<sup>9</sup>

La diferencia entre el referente en la imagen fotográfica y el de otros sistemas de representación es que en la foto lo que se pone frente al objetivo es necesariamente real y por lo tanto es innegable que *ha estado ahí*. Da testimonio de que aquello existió y este factor es lo que la convierte en un dispositivo de certificación. No nos dice lo que ya no es sino lo que ha existido. Certifica su presencia. Puede mentir sobre su sentido o ser tendencioso en dirigir o manipular su significado, pero nunca puede mentir sobre que aquello ha estado ahí.<sup>10</sup>

Los usos sociales de la fotografía desde sus inicios han elevado el retrato individual y el retrato de familia a ser uno de sus principales usos. La pose se convierte en uno de los problemas fundamentales al momento de la toma, pues esta decisión definirá cómo nos verán los otros en esa imagen que queremos conservar. Cuando alguien es consciente de que va a ser fotografiado, en ese instante, todo cambia. El sujeto, según Barthes, fabrica otro cuerpo transformándose de antemano en imagen y esta situación lo angustia, ya que se plantea la imposibilidad de que esa intención sea la que finalmente se vea reflejada en la imagen.

El *haber estado ahí*, frente al dispositivo y para la imagen, conlleva a que el sujeto o la escena retratada construya un cuerpo para el momento de la toma. La foto-retrato es entonces una encrucijada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo somos a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera ser, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel que sirve (al fotógrafo) para exhibir su arte (Barthes, 1980, p. 41). Este gesto pone en evidencia que ese reflejo de lo real del que hablábamos no es tan objetivo como quisiera parecer. En las fotografías actuamos para la mirada de otro.

La pose, se revela entonces como un gesto forzado, estereotipado y regulado por los

---

8 Barthes, Roland. (1989). *La cámara lúcida*. Notas sobre la fotografía. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

9 Vicente, Pedro. (2012). *Apuntes a un álbum de familia*. En *Álbum de familia, (re)presentación, (re) creación, (in)materialidad, de las fotografías familiares*. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

10 Cabe aclarar aquí, que estamos haciendo referencia a la fotografía analógica y centrándonos en la necesaria presencia física de la copia en papel. Condición que fue modificada con la aparición de la fotografía digital y las posibilidades de almacenamiento digital de las mismas.

códigos culturales del momento. Nos obliga a mirarnos -de manera consciente- desde un afuera, desde el lugar en que los demás nos miran y desde el lugar que nosotros mismos nos observaremos luego en esa imagen, por fuera de nosotros.

Son esos cuerpos fabricados para la imagen, de gestos solemnes, calmos, que muestran tranquilidad y seguridad, los que se conservan para la construcción de relatos identitarios, no sólo individuales sino también colectivos o familiares. Podemos definir al espacio de la imagen fotográfica como un lugar en donde los sujetos materializan, dan contenido y presentan su experiencia, como un territorio específico de construcción de subjetividades (Triquell, 2011, p. 34).<sup>11</sup>

Por otro lado, es necesario tener en cuenta también que toda imagen es un producto cultural capaz de darnos más información del régimen escópico bajo el cual ha sido producida, que de los propios sujetos representados (Valls Bofill, 2015, p.57). Este es un concepto interesante a la hora de abordar el análisis de una imagen ya que se trata de atender a lo que en cada tiempo es considerado como verdadero en relación con lo visible. Se trata de la forma de ver en cada época, definido por un complejo entramado de aspectos históricos, culturales, sociales e incluso políticos. Lo que nos conduce a pensar las condiciones materiales con las que fue tomada una fotografía. La carga cultural del dispositivo de captura es evidente en la fotografía. Si tenemos en nuestras manos una *carte de visite* no será lo mismo que estar viendo una fotografía digital tomada con la cámara de un dispositivo móvil o una fotografía analógica de los años 90. Todo cambia: encuadres, gestos, poses, iluminación, espacio escenográfico frente al no escenográfico, vestimenta, clase social a la que pertenecen los sujetos, etc. La imagen nos brinda mucha más información que la de quiénes aparecen en la imagen.

Los discursos identitarios se construyen a partir de la acumulación, clasificación, ordenamiento y conservación de dichas imágenes. Si no tenemos acceso a ellas no podremos aferrarnos a lo que nos enseñan. Nuestra memoria y nuestra imaginación se conforma de gran parte de estas imágenes, pues están ahí para reforzar lo que no podemos recordar o incluso ideas que pretenden ser impuestas y convertidas en universales.

Archivos, fototecas, filmotecas, museos históricos, museos de arte, colecciones particulares, colecciones estatales, fotografías resguardadas en cajas de zapatos y álbumes familiares son los espacios encargados de la conservación, reproducción y multiplicación de dichos discursos.

---

11 Triquell, Agustina. (2011). *La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: CdF

## 2.2 Álbum familiar. Una narrativa para la memoria

En este apartado estudiaremos las características de los archivos, los tipos de archivo que existen y las lógicas a las que responden para poder centrarnos y profundizar en nuestro principal objeto de estudio: el álbum familiar.

¿Qué es un álbum familia? ¿De qué trata? ¿De la historia de una familia? ¿Qué tipo de familia? ¿Qué historias guarda? ¿Quién las cuenta? ¿Quién lo construye? ¿Quién lo resguarda? ¿Cuáles son sus usos? ¿Qué tipo de imágenes lo conforman? ¿Quiénes son los protagonistas? ¿Qué lugares comunes habitan en esos relatos? ¿Qué imágenes se repiten? ¿Cuáles faltan? ¿Quién se reconoce en su contenido? ¿Crea ficciones? ¿Acaso imaginarios? ¿Se parece nuestro álbum al de otras familias? ¿Dónde hemos visto esas imágenes? ¿Nos reconocemos en la imagen capturada de nosotros? ¿Qué recuerdos no recordamos más que al visitar esas imágenes? ¿Cuánto de nuestra memoria se encuentra allí archivada? ¿El álbum, resguarda o produce memoria?

El álbum tiene dos características fundamentales que nos interesa destacar:

a) su condición de documento—para otros, testimonio, archivo—y b) su relación con la construcción de la memoria y las identidades, individuales y colectivas. Esto es: por un lado, el álbum como archivo visual familiar, donde se ponen en juego decisiones de inclusión y exclusión, de selección y recorte, y sobre el que se articulan los relatos significativos para el colectivo. Por el otro, el álbum como institución, concebido dentro de cierto tiempo y cierta cultura y sobre el que se fundan y elaboran valores morales que organizan la reflexión y articulan las inflexiones significativas de la historia familiar (Triquell, 2011, p. 43).

El álbum de fotografía familiar como dispositivo productor de subjetividad y memoria, se establece como espacio para la manifestación visual de las genealogías, además de ser el soporte discursivo de toda una serie de relatos en relación con los procesos de construcción de identidad (Triquell, 2011). En él cada familia construye su propio relato y a partir de esos discursos cada integrante va construyendo su identidad y subjetividad, ambos conceptos y operaciones indisociables del primer espacio social al que pertenecemos: la familia. Los relatos y afirmaciones que los padres van articulando sobre sus hijos, son el primer lugar desde el que nos reconocemos, al que luego podemos adherir o rechazar en la medida en que vamos construyendo nuestra propia narración. El álbum se vuelve un espacio de identificación en el que podemos contemplarnos a nosotros mismos e intercambiar nuestra imagen con la de los otros miembros.

## 2.2.1 Nociones generales en torno a los archivos.

En términos generales, si nos preguntamos qué es un archivo, debemos atender a sus tres posibles significados:

El archivo como **conjunto documental**, es decir, como fondo o conjunto de fondos documentales, de cualquier fecha, forma o soporte material.

El archivo como **organismo**, responsable de la organización, la tutela, la gestión, la descripción, la conservación y la difusión de los documentos.

El archivo como **espacio**, es decir, el edificio donde se ubican los fondos, donde trabajan los archiveros y otros profesionales y donde los usuarios podemos acudir para realizar nuestras consultas.<sup>12</sup>

Para nuestra investigación nos centraremos en la noción del archivo como fondo documental, específicamente en los fotográficos debido a que el álbum de familia es en sí mismo un conjunto de documentos que da testimonio de las vivencias de un grupo. A los álbumes no los resguarda ningún organismo sino la propia familia que por lo general elige a un integrante como su guardián. Tampoco tiene un espacio delimitado en el que ser conservado. Algunos son preservados en las bibliotecas de la casa, listos para ser consultados en cualquier momento, otros en armarios o dentro de cajas a los que es difícil acceder si no es por medio de la intermediación de la persona encargada de resguardarlos.

Etimológicamente el término archivo viene de la palabra griega *arkehion*: una casa, un domicilio, una dirección de los magistrados superiores, los arcontes, los que gobiernan (...) es en su casa, (...) donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son sus guardianes.

Es a partir de esta noción del archivo como lugar en el que se resguardan los documentos oficiales, tomada por Derrida en *Mal d'archive: une impression freudienne*, que Arola Valls Bofill<sup>13</sup> analiza la relación entre documento y poder reflejada en la construcción misma de un archivo. Sobre esta noción fundacional de que los archivos son espacios para la conservación de la memoria, apunta:

---

12 Las tres acepciones de la palabra Archivo. Los archivos, guardianes del patrimonio documental. Recuperado de <http://patrimoni.gencat.cat/es/historias/los-archivos-guardianes-del-patrimonio-documental>

13 Valls Bofill, Arola. (2015). *Las voces del archivo*. Revista Caracol 10.

La inocencia del archivo como un espacio neutro de almacenamiento de los rastros del pasado será cuestionada también desde la posmodernidad (a través de autores como el propio Derrida o Michel Foucault), momento a partir del cual los archivos serán vistos como cuerpos de clasificación sometidos a estructuras institucionales y las relaciones de poder, concebidos bajo la lógica del control de la información y al servicio de la construcción de narrativas hegemónicas. (Valls Bofill, 2015, p.49).

Los archivos se basan en el proceso de la edición. Se fundan en la inclusión o marginación de documentos, pero también en el orden que les daremos, la taxonomía o clasificación y el lenguaje que utilizaremos en su catalogación. Se basan en las decisiones que tomamos para su construcción y desarrollo o ampliación.

A la institucionalidad, las relaciones de poder, el control de la información y la construcción de narrativas hegemónicas debemos añadirle lo que ya mencionamos anteriormente, el carácter documental del archivo y su estrecho vínculo con la fotografía:

Es en la creación y gestión de los archivos donde la fructífera alianza entre fotografía e historia se pondrá de manifiesto con mayor frecuencia e intensidad. En el seno del archivo, el potencial mnemotécnico de la fotografía quedará superado por otra posibilidad, la de convertirse en documento para la escritura de la historia, concebida desde una perspectiva historicista (que pretende sustituir la interpretación del pasado por la mera constatación de los hechos), para la cual la imagen opera como rastro incuestionable en la búsqueda de una verdad inapelable. (Valls Bofill, 2015, p.50).

El álbum fotográfico familiar también es un archivo, sólo que se conforma en el ámbito de lo doméstico. Al ser un ejercicio de edición y montaje, podemos organizar el relato de la manera que queramos contar nuestra historia eliminando todos los aspectos, momentos, lugares o personas, que queramos olvidar. El álbum se convierte así en un objeto sagrado que resguarda el relato familiar oficial en el cual creemos o nos vemos obligados a creer. En el acto de archivar en el álbum de familia encontraremos lo que somos, pero también (y aún más importante) descubriremos lo que no somos (Vicente 2012, p. 16).

En el artículo publicado por Hal Foster *An Archival Impulse (Impulso de archivo) (2004)*, el autor realiza una revisión del concepto de archivo e identifica la presencia de un impulso en el uso del material histórico en las prácticas artísticas a partir del análisis de las obras de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean y Sam Durant. Según el autor el uso del archivo no es una práctica nueva sino que ha estado activa desde que el repertorio de las fuentes se extendió política y tecnológicamente en las vanguardias (...) como fueron los fotoarchivos de Alexander Rodchenko y en los fotomontajes de John Heartfield, (...) la estética de cartelera del Independent Group, (...) las estructuras de información del arte conceptual, la crítica institucional y el arte feminista (Foster, 2004)<sup>14</sup>.

---

14 Foster, Hal. *Impulso de archivo*. (2004). Traducción de Constanza Qualina Nimio (N.º 3), pp. 102-125,

Para el autor una de las principales características de este tipo de arte es que sus productores pretenden que la información histórica esté físicamente presente en la obra al trabajar sobre imágenes, textos y objetos encontrados. Esas fuentes por lo general pertenecen a la cultura de masas o son desconocidas, al ser recuperadas actúan como un acto de contramemoria poniendo en juego también el debate por la originalidad y autoría.

A este respecto, el arte de archivo es tanto preproducción como posproducción: menos preocupados por los orígenes absolutos que por las huellas desconocidas (quizás «impulso de anarchivo» es la expresión más apropiada), estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida. (Foster, 2004, p. 105)<sup>15</sup>

Por otro lado, son obras que recurren a archivos y que además crean y producen nuevos archivos utilizando el propio lenguaje de citación y yuxtaposición. Existen dos términos que nos interesa destacar: por un lado, la concepción metodológica que Foster recupera de Hirschhorn, el archivo como rizoma y por otro, la noción del anarchivo.

El concepto de rizoma lo toma el artista de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *A Thousand Plateaus* (1987, p. 7) (Mil mesetas), en donde ponen de manifiesto los «principios de conexión y heterogeneidad»: «Cualquier punto del rizoma puede conectarse a cualquier otro y debe hacerlo. Esto es muy diferente del árbol o de la raíz, que marcan un punto, fijan un orden» (Foster, 2004, p. 106). Los acercamientos al archivo pueden realizarse desde cualquier elemento y amplificar sus conexiones en cualquier dirección.

Esta desjerarquización de los elementos nos conduce a pensar en la posibilidad de construir anarchivos, archivos anárquicos, que no persigan un ordenamiento clasificatorio fijo, sino que pueden ser contruidos a partir de infinitas conexiones, relaciones o incluso contradicciones. Este concepto podemos relacionarlo a su vez con la propuesta de Atlas que Warburg construye en su *Atlas mnemosyne*, una constelación de imágenes que no surge por la lógica cronológica, rigurosa y jerárquica impuesta por la Historia del arte sino que a partir de un montaje flexible e intercambiable de las imágenes, puede generarse un panorama mucho más amplio de nuevas asociaciones y significaciones. Sus paneles son una especie de dispositivo de almacenamiento de la memoria cultural, en ellos no hay ninguna historia discursiva, todo son impresiones, organizadas en cadenas estructurales, según afinidades morfológicas y semánticas, y almacenadas independientemente unas

de las otras (Guash, Ana, 2005, p. 158).<sup>16</sup>

Cada montaje de Mnemosyne libera, en mi opinión, este género de paradojas: [...] El montaje [...] no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de 'planos' discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presentes en toda secuencia de la historia (Huberman, 2008, p.430)<sup>17</sup>

Otro de los análisis de Foster hace en relación con las prácticas de archivo es la posibilidad de lograr que broten y se evidencien los contenidos reprimidos que el archivo no permitía que fuesen vistos. Y quizás hasta el colapso entrópico, propio de todo archivo, pueda ser el espacio para la interpretación asociativa del que se puedan realizar nuevas conexiones.

Un comentario final sobre la voluntad «de conectar lo que no se puede conectar» en el arte de archivo. Una vez más, esto no es tanto una voluntad de totalizar sino una voluntad de relacionar: de explorar un pasado perdido, de recopilar sus diferentes signos (a veces de forma pragmática, a veces en forma de parodias), de determinar lo que podría quedar para el presente (Foster, 2004, p. 121).

En definitiva, se trataría de convertir los sitios de excavación en sitios de construcción que se vinculen de manera no traumática con la historia y con la memoria. Trabajar bajo estos preceptos habilita la posibilidad de realizar archivos contrahegemónicos que produzcan conexiones antes impensadas. Asociaciones que abran las posibilidades de lectura hacia otros lugares, hacia diversos y disidentes espacios de significación. El archivo puede funcionar como un espacio para la reparación histórica, para la liberación de traumas o para la ficcionalización de futuros (im)posibles.

---

16 Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Matèria. Revista internacional d'Art*, 0(5), 157-183. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>

17 Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

## 2.2.2 Álbum familiar como dispositivo de memoria y su rol en la reproducción de la idea de familia.

*La foto registra mecánicamente lo que ya no podrá repetirse existencialmente.*

Roland Barthes

En el capítulo anterior abordamos la fotografía en relación con su capacidad documental, con su rol de certificación al que se encuentra ligada por ser testigo irremediable de lo que ha sucedido frente a la cámara en el momento de la toma. Aquí nos interesa abordarla desde su relación con el tiempo que registra y con la idea de memoria. La imagen fotográfica nos muestra y evidencia la huella de lo que lo representado fue en ese momento que *ya ha pasado*.

La fotografía se encuentra perturbadoramente ligada a la muerte, la desaparición del tiempo y del cuerpo vivos, a la consignación del recuerdo de *lo que ha sido*, por lo que desempeña un rol determinante en la reflexión crítica y social sobre la memoria y la memorialidad. (Richard, Nelly, 2000, p. 165).<sup>18</sup>

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la “mnéme” o “anámesis” (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la “hypomnema” (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la «pulsión de muerte»<sup>19</sup>, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria. (Guash, Ana, 2005, p. 158).

La institución familia, desde los procesos sociales y económicos de la industrialización, comienza a reducir progresivamente el número de sus miembros. Las condiciones laborales y de vivienda dejaron de ser compatibles con la organización comunitaria de la gran familia, por lo que empieza a organizarse en torno a pequeños núcleos conformados por un padre, una madre y sus hijos. La fotografía, bajo la idea de registro y posesión de lo que se encuentra frente a ella, se vio transformada en uno de los principales ritos de esta vida familiar modificada. El álbum fotográfico es, tradicionalmente, el soporte ritual de una composición de grupo que se basa en la familia como principal unidad narrativa

18 Richard, Nelly. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto propio.

19 El término sobre la pulsión de muerte inherente al archivo es tomado de Derrida en su texto *Mal de archivo* (1995), en el cual afirma: Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión... Y sobre todo... no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción.

(Richard, 2000, p. 168)<sup>20</sup>. El álbum va a convertirse, entonces, en uno de los elementos fundamentales que garantice y de cuenta de la continuidad de aquellos lazos.

El álbum, va a componerse de imágenes de esa familia extendida con la que ya no se tiene relación estrecha ni cotidiana, pero con la que se celebra y conmemora los logros de cada miembro. Es en él que la familia va construyendo un retrato de sí misma en el que las imágenes dan testimonio de la firmeza de sus lazos (Sontag, 1973)<sup>21</sup>. El álbum se convierte así en un objeto de culto al pasado, a la historia de un grupo de individuos que conforman una familia. El ejercicio de revisitarlo periódicamente lo convierte a su vez en un objeto de culto al cual acudir cuando buscamos una respuesta a alguna inquietud sobre nuestras vidas, sobre nuestros lazos, sobre nuestra propia identidad o sobre las relaciones entre los miembros con los que hemos crecido.

Pueden pasar largos períodos en que nadie mira esas fotos. Sin embargo, su existencia es garantía de permanencia y continuidad del tiempo familiar. Perderlas -en una inundación o incendio, en guerras, exilios y desplazamientos forzados- es perder parte de uno mismo. (Jelin, En Triquell 2011, p. 15).

La familia, aunque nos pese, es el lugar principal desde el que creamos una forma de ver el mundo, de entenderlo, de relacionarnos con él y con otros, y también de representarlo. El álbum es uno de esos elementos que de una manera simbólica (y literal) estructuran y representan las diferentes experiencias en torno a esta institución en la que se basa cualquier sociedad contemporánea (Vicente, 2012, p. 12), la familia. Más allá de que luego cambiemos, mutemos o rechacemos las ideas con las que fuimos criados, es esa institución la que nos propone los marcos de referencia desde los cuales ver y comprender el mundo que nos rodea. Ese retrato de sí misma del que habla Sontag,

no representa siempre la realidad de esas vidas, sino que de manera sesgada (como cualquier fotografía) le da la espalda a la mayoría de las realidades que ocurren en la cotidianidad de cada familia, excluyendo cualquier persona o situación fuera de lo socialmente aceptado (Vicente, 2012, p. 12).

Construir un álbum le permite a una familia construir el relato que quiere contar de sí misma, en verdad le permite hacerlo a quien se ha autoproclamado como constructor o quien ha heredado el rol de arconte. En el propio ejercicio de construcción, edición y montaje cada familia tiene la oportunidad de ordenar y controlar el significado de las fotografías al mismo tiempo que su lectura, de (re)organizar su vida, de estructurar su pasado (Vicente, 2012, p. 14). Entonces ¿el álbum, resguarda o produce memoria?

---

20 Richard, Nelly. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto propio.

21 Sontag, Susan. (1973). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.

Los álbumes se estructuran a partir de la lógica del acontecimiento y la celebración (cumpleaños, bautismos, vacaciones), a partir de *lo fotografiable*<sup>22</sup>. Guardan los momentos alegres y que se quiere recordar, revivir y que puede lograrse casi mágicamente a través de visitar una fotografía. También se organizan a partir de lo que queremos y podemos mostrar orgullosamente a otros, lo que queremos contar de nosotros mismos y de nuestra historia. Pero no todos los días son felices, ni llenos de alegría. Difícilmente sacamos fotografías de las experiencias tristes o traumáticas, difícilmente las guardaríamos si llegasen a existir.

Puesto que está siempre orientada al cumplimiento de funciones sociales y socialmente definidas, la práctica común de la fotografía es necesariamente ritual y ceremonial, por lo tanto, estereotipada, tanto en la elección de los objetos como en sus técnicas de expresión. Pobre institución, que no se lleva a cabo más que en circunstancias y en sitios preestablecidos y que, destinada a solemnizar lo solemne y a sacralizar lo sagrado, ignora la ambición de promover a la categoría de 'fotografía' todo lo que se define objetivamente (es decir, socialmente) como 'fotografiable' y susceptible 'de ser fotografiado', puesto que ese es el principio que funda su existencia y determina sus límites. En la medida en que la actividad es solo fotografía de lo fotografiable, está encadenada a esos lugares y a esos momentos que, en el doble sentido del término, la determinan (Bourdieu, 2003, p. 79, citado por Triquell, 2011, p. 30).

Las imágenes que faltan son los huecos que confirman la fragmentación y discontinuidad del álbum. Son esos espacios de ausencia el lugar en el que se abre la posibilidad al cuestionamiento, al interrogante sobre la construcción de nuestra propia historia y de la memoria. Cuando no hay representación ni imagen a la que aferrarnos no hay más que recordar con la experiencia y las narraciones contadas por otros. Las imágenes muchas veces juegan el papel de tapar lo que hay detrás de ellas, como si lo único que existiese es lo que en ellas podemos observar. Una especie de telón que ya ha resuelto y codificado lo que nos está permitido ver y lo que no. Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de actos de fe (Huberman, 2013, p.3)<sup>23</sup>. El álbum resguarda lo que estamos forzados a rememorar y de la manera en que debemos hacerlo.

Los espacios en blanco sin imagen, los saltos de tiempo por fuera de esa verdad contada permiten, a su vez, que podamos considerar al álbum como un espacio no tan hermético como se nos presenta en una primera instancia. El archivo, puede ser revisado, reorganizado, reconstruido y desarticulado a partir de esas lagunas-espacios que abren el juego a la memoria por fuera del relato oficial que nos pretende felices y en

---

22 Término acuñado por Pierre Bourdieu (1975) en su publicación *Un arte medio, Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*.

23 Huberman, G. (2013). *Cuanto las imágenes tocan lo real*. Colección Arte y estética. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

posiciones forzadas. Nos habilita la posibilidad de provocar nuevas asociaciones, nuevos vínculos entre pasado y presente, nuevas singularidades y espacios de significación que interpelen a la historia contada y a la imagen aprendida.

Por último, nos interesa destacar una de las reflexiones de Didi-Huberman en su texto *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013) en donde hace referencia a la potencia que tiene el hecho de que algo haya sobrevivido a su destrucción o desaparición.

Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. Así pues, cada vez que abrimos un libro –poco importa que sea el Génesis o Los ciento veinte días de Sodoma–, quizás deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro de que ese texto esté ahí, delante de nosotros, que haya llegado hasta nosotros. Hay tantos obstáculos. Se han quemado tantos libros y tantas bibliotecas. Y, así mismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes (Huberman, 2013, p. 3).

### 3. Referentes artísticos. Casos de estudio

### 3. Referentes artísticos. Casos de estudio

#### 3.1 Procesos de obra vinculados a los procesos de vida

Arola Vall Bofill, en el texto ya citado, *Las Voces del archivo*, analiza cuatro formas de concebir el archivo según los diferentes usos que han dado artistas de distintas generaciones en sus obras. Las posibilidades de trabajar con archivos abren un abanico enorme de formas de abordarlo ya sea en las reflexiones a las que nos conducen como en las posibilidades formales que son posibles de explorar.

Por un lado, la autora destaca el relato conmemorativo y monumental como una forma de articular el recuerdo. Un recuerdo que se erige desde el ejercicio de una contramemoria que levanta acta a través de procesos de “excavación”, real o simbólica, a través de los cuales hacer aflorar los discursos silenciados, a menudo referenciados a las minorías olvidadas (Valls Bofill, 2015). Por otro, su uso como materia prima que permita cuestionar la historia por medio de la ficción y la especulación habilitando relatos que nunca existieron, pero podrían haber sido posibles poniendo en cuestión los vínculos entre memoria y la autoridad de los archivos. En tercer lugar, el uso de archivos que habían sido ocultos y que fueron abiertos al público haciendo emerger discursos prohibidos hasta entonces. Sitúa al artista en el rol de intérprete de unos contenidos antes inaccesibles, y que le otorga la capacidad de “revelar” dicho archivo y hacer emerger discursos latentes (Valls Bofill, 2015). Y, por último, el acercamiento y uso del álbum familiar centrado en el espacio íntimo para el desarrollo de una microhistoria que en muchos casos también se cruza con sucesos sociopolíticos.

Todas estas variantes en el uso, acercamiento, apropiación o manipulación de los archivos permiten que emerjan discursos que los propios archivos contienen pero que no han podido ser vistos o interpretados por la lógica de la clasificación “objetiva” que los resguardaba.

Pero algo que debemos destacar en los procesos vinculados a los archivos personales o álbumes de familia, es que son procesos vinculados, en su mayoría, a las vivencias y afectaciones personales de sus autores con el material. En general se relacionan con las experiencias de vida, con sus recuerdos, con la infancia, las ausencias, los acontecimientos histórico-políticos vividos, las pérdidas o la búsqueda de nuevas respuestas que en el presente el archivo ya no puede responder.

El proceso/investigación de *Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar*

*para generar otras narrativas de la memoria* tuvo su inicio en la inquietud que me generaban unas fotografías tomadas en el año 2012 en la ciudad balnearia argentina, Mar del Plata y el momento situado en el que me encuentro desde hace un año que es el hecho de haber migrado por segunda vez de la ciudad de Mendoza (Argentina) a la ciudad de Valencia (España). La primera migración ocurrió en el año 2003 luego de la gran crisis económica en Argentina (lugar al que regresé en el 2006) y la segunda migración ocurrió en el año 2020 unas semanas antes de la irrupción de la pandemia. A partir de esas imágenes y de esta situación, decidí abrir el campo de investigación hacia los materiales fotográficos, los marcos de referencia teóricos, conceptuales y los artísticos.

Otro factor de gran importancia se dio cuando revisé el álbum de mi familia y en el que encontré una fotografía en la que he sido retratada de niña que me abrió un gran interrogante: ¿cómo es que puedo reconocerme en esa imagen y decir que esa niña con ese gesto soy yo? ¿Qué tienen todas las otras imágenes en las que no me reconozco de la misma manera? Un gesto en una imagen me produjo una herida, y fue a partir de esa herida que decidí trabajar.

Los álbumes de fotografías en mi familia han sido algo vivo, que han estado presente y al alcance de quien quisiera mirarlos o enseñarlos. Su arconte fue mi padre, él es quien ha tomado la mayoría de las fotos, quién se ha encargado de ordenar cronológicamente todos los rollos fotográficos y clasificarlos con fecha y lugar. Cuando llegó la cámara digital a mi casa, mi padre fue creando carpetas en su ordenador, cuidadosamente ordenadas por fecha e indicando el lugar, algunas veces añadía también una descripción *-cumpleaños de-*. Ahora que ya no viaja con la cámara ni la lleva a las reuniones como antes, ha dejado de ordenar las carpetas de los acontecimientos, pero realiza fotolibros de sus viajes. Es lo único que ha decidido archivar.

Con mi hermano en nuestra adolescencia comenzamos a realizar nuestros propios álbumes con algunas fotos que le pedíamos, que nos regalaba y otras que le robábamos. En estos álbumes tomamos un rol protagónico en los que, de a poco, fuimos sumando nuestras propias vivencias, amistades, amores y recorridos. Con el tiempo yo fui tomando esa misma práctica de orden de lo digital, incluso de las fotografías tomadas con dispositivos móviles.

### 3.2 La construcción de nuevos/otros relatos en las prácticas artísticas contemporáneas

Mencionaremos a continuación algunos artistas destacados en el campo del arte las artes visuales contemporáneas que tienen una producción significativa relacionada con nuestro tema de investigación. Todos ellos construyen sus obras a partir de materiales que conforman distintos archivos y también del concepto álbum de familia.

En primer lugar, tomaremos al artista francés Christian Boltanski quien ha desarrollado su poética a partir de temas como el paso del tiempo, la caducidad de la vida, la memoria, las ausencias, las presencias o la muerte desde de la recolección y rescate de documentos, fotografías y objetos pertenecientes a distintos tipos de archivos (figura 1). Su búsqueda se caracteriza por traer al presente memorias olvidadas o borradas de la historia oficial. Boltanski no está interesado en la reconstrucción de un evento del pasado, sino en la «memoria» como un hecho a la vez antropológico y existencial (Guash, Ana, 2005, p. 175). Construye grandes instalaciones de tipo monumental en las que reivindica y trae al presente esas voces olvidadas muchas veces acudiendo a la imagen fantasmagórica. Su intención está puesta en traer al ámbito de lo expositivo lo que estaba oculto e invisibilizado en los archivos institucionales.



(Figura 1) Christian Boltanski  
*Réserve des suisses morts*, 1991  
Instalación  
288 x 46 x 238 cm  
Colección MACBA, Barcelona

Otra de las artistas que siguen esta línea de trabajo, tanto de la indagación en los archivos como en la imagen fantasmagórica, es Rosângela Rennó, artista brasileira que se autoproclama como apropiacionista. Rennó defiende desde 1980 que es innecesario seguir produciendo imágenes nuevas en un mundo saturado de imágenes ya existentes. Por ello, trabaja con imágenes y objetos preexistentes que inserta en el campo del arte por medio de sus piezas. La artista se apropia de álbumes de familia, de fotografías de identificación de empleados de una empresa o de una penitenciaría y textos periodísticos, los manipula con diferentes técnicas para producir sus instalaciones. Su interés está puesto en las relaciones que pueden darse en el espacio de exposición entre los archivos y la memoria colectiva (social) al mismo tiempo que individual (afectiva) de los visitantes espectadores (Rosa, 2016)<sup>24</sup>. Podemos citar como ejemplo la obra *Imemorial* (1994) (figura 2), una instalación de cincuenta fotografías de retrato de los trabajadores y niños que fueron contratados para la construcción de la ciudad de Brasilia. En un depósito del Archivo Público del Distrito Federal, Rennó encontró maletas que contenían más de 15.000 expedientes relacionados con empleados de la constructora gubernamental Novacap. En *Imemorial*, utiliza historias que narran la masacre en las carpas de la obra y de decenas de trabajadores que murieron en el proceso de construcción de Brasilia y fueron enterrados en sus cimientos. En los archivos, estos trabajadores fueron clasificados como “despedidos por muerte” (Garramuño, 2017)<sup>25</sup>.



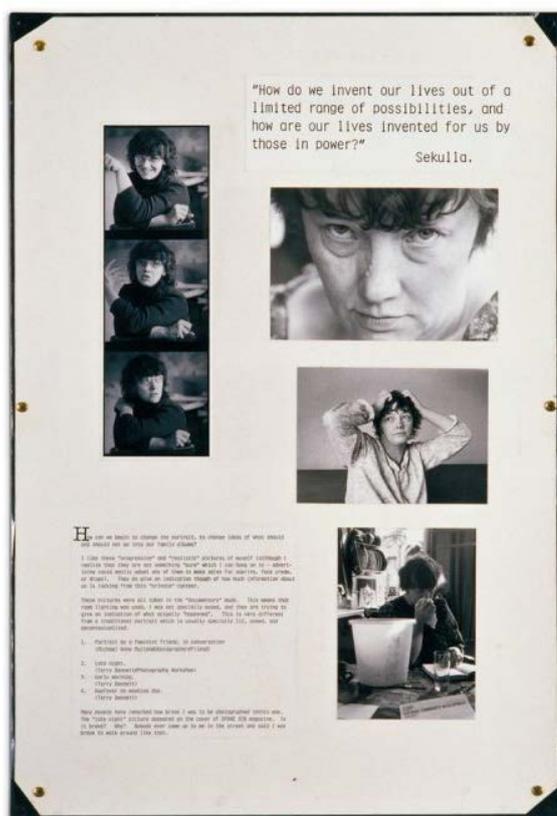
(Figura 2) Rosângela Rennó  
*Imemorial*, 1994  
Instalación  
Colección Marcos Vinícius  
Vilaça, Brasília, Recife

24 Traducción de la autora. Extraído de: Rosa, Daniela M F O. “Experiência de Cinema”: a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó/ Daniela M F O Rosa – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016. Disponible: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6364/3/DRosa.pdf>

25 Garramuño, Florencia. (2017). *Políticas de la memoria en el arte contemporáneo: «imemorial», de rosângela renno* (esp). Revista Transas. UNSAM. Recuperado de: <https://www.revistatransas.com/2017/12/21/politicas-de-la-memoria-en-el-arte-contemporaneo-imemorial-de-rosangela-renno-esp/>

Siguiendo con la línea de investigación que estamos desarrollando nos parece importante destacar la producción de dos artistas que toman el tema del álbum familiar pero que buscan ir más allá o en contraposición a los lazos de sangre que en él se representan.

Por un lado, la producción de Jo Spence *Beyond the family album* (1978-79) (Más allá del álbum familiar) (figura 3) en la que la artista elabora una deconstrucción total de las convenciones fijadas en el álbum. Reescenifica las situaciones de conflicto que se encuentran ausentes en el álbum de familia poniendo en el centro todo lo que esconde cada núcleo familiar (Manonelles, 2016)<sup>26</sup>. La intención de la artista en esta obra es la de revisar las relaciones familiares, el vínculo con su madre y las pautas de comportamiento impuestas por la sociedad. Spence, busca reubicarse en el discurso creado de ella para crear otras imágenes por fuera de los códigos que la retrataron, fundar nuevas narrativas fragmentarias que permitan saber cómo se forma verdaderamente nuestra subjetividad, para que podamos ser agentes de nuestra propia representación, romper los estereotipos y los lugares donde hemos sido fijados (Enguita Mayo, 2013)<sup>27</sup>. Su intención estaba en la idea de construir un relato sobre el yo más acorde a su autopercepción.



(Figura 3) Jo Spence

*Beyond the family album*, 1978-79.

Fotografía a las sales de plata, fotografía cromogénica y recortes de prensa

21 fotografías: 74 x 50 cm c/u; 1 fotografía: 204 x 83 cm

Colección MACBA, Barcelona

26 Manonelles Moner, L. (1). La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso. *Anales De Historia Del Arte*, 26, 253-272. <https://doi.org/10.5209/ANHA.54056>

27 Enguita Mayo, Nuria. *Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia*. En Vicente, Pedro (Ed.). (2013). *Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Al hablar de su álbum de familia, afirma: “no es sobre mi verdadero “yo”. 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 de aprendidas de leerlos y evaluarlos”. (Roberts, 2005. En Enguita Mayo, 2013, p. 134).<sup>28</sup>

Partiendo de las fotografías que habían quedado desestimadas, tomó nuevos autorretratos, elaboró algunos textos e incorporó recortes de prensa para componer unos paneles en los que iba pegando todo el material, construyendo en ellos un relato más acorde con su vivencia de su pasado y de su presente.

Por último, otra de las artistas que aborda el tema del álbum de familia más allá de los lazos sanguíneos es la fotógrafa Nan Goldin que en 1986 publica *The Ballad of Sexual Dependency* (Balada de la dependencia sexual), un trabajo iniciado a finales de los 70. Goldin crea un particular álbum familiar con su entorno más cercano, sus amigos y amantes con quienes no posee ninguna relación biológica sino afectiva (Figuras 4, 5, 6). No le interesa crear situaciones forzadas en las que hacer posar a sus amigos, sino que los retrata en situaciones cotidianas, íntimas y, la mayoría de las veces, poco felices. La artista documenta su vida y la de su círculo más cercano sin idealizar, mostrando las dificultades y el sufrimiento que padecen. Su trabajo puede ser considerado un álbum de familiar alejado de las convenciones sociales impuestas sobre lo que es una familia y cómo ésta debe mostrarse al mundo.



(Figuras 4 y 5)

28 Roberts, John. (2005). *Jo Spence: la fotografía, la autoafirmación y lo cotidiano*. En Enguita Mayo, Nuria. *Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia*. En Vicente, Pedro (Ed.). (2013). *Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.



(Figura 6) Nan Goldin  
The Ballad of Sexual  
Dependency, 1980  
Fotografía  
Colección MoMa,  
Nueva York

La lista de artistas y exposiciones que abordan la cuestión de la familia a partir de las afectaciones que provoca el álbum familiar es muy extensa. A continuación, mencionaremos los artistas y obras que han nos influenciado en la realización de las piezas más directamente. Todos ellos toman la familia y la memoria como tema principal y a partir de allí abren sus investigaciones y procesos de producción. En general utilizan sus propios archivos afectivos y autobiográficos como materia prima para la producción.

Si bien todas las piezas comparten algunos lugares comunes, podemos diferenciar dos tipos de influencia ejercida. Por un lado, las que nos han guiado desde lo técnico y formal, es decir, desde los materiales, los recursos, los modos de construcción narrativa y estética. Por otro, el protagonismo de los relatos autobiográficos y el tono con el que se los enuncia. La creación artística como medio para la expresión de temas como la memoria se aborda, en muchos casos, desde las lógicas del ensayo. Analizaremos algunas de estas propuestas, examinando los recursos estéticos y formales empleados para su realización.

En primer lugar, mencionaremos dos proyectos en formato fotolibro<sup>29</sup>. *Tiempo de árbol* (2013) de Marcelo Brodsky (Figura 7) es un libro que se centra en la relación entre la historia personal y familiar el autor y su vínculo con la naturaleza. Se compone de fotografías que el autor ha tomado a paisajes y plantas, junto a fotografías de su infancia tomadas en entornos naturales. A medida que vamos pasando las páginas identificamos ciertas ausencias, intentando comprender qué nostalgias evocan esos elementos y dejándonos

---

<sup>29</sup> Ambos editados por *La luminosa*, una editorial especializada en libros de fotografía de autor radicada en Argentina.

llevar por la poética del paso del tiempo que el libro propone.

Brodsky selecciona fotografías de su álbum familiar en las que se ve la figura de su hermano, la suya y la de su madre. Primero una foto de los dos hermanos jugando a morir. Un juego de niños, pero que el autor puede leer en el presente desde el dolor que le provoca la muerte de su hermano, detenido y asesinado en los años que duró la última dictadura cívico-militar en Argentina. El autor solo nos describe tres fotografías, el resto deja abierto el campo de lectura e interpretación. Al tener la posibilidad de manipular el objeto libro, la lectura de las imágenes puede realizarse de diferentes maneras. La primera vez que lo tenemos en la mano, lo leemos de principio a fin, pero luego, el libro habilita la posibilidad de volver, retroceder, saltar páginas, detenernos un largo tiempo en una imagen y unos segundos en otras.



(Figura 7) Marcelo Brodsky  
*Tiempo de árbol*, 2013  
Fotolibro  
100 p., 23x17 cm

El otro libro que nos ha influenciado en la construcción de nuestras producciones y relatos es *720* (2017) de Evelyn Smink. Aquí la autora pone en diálogo las fotografías del álbum familiar que fueron tomadas en las diferentes habitaciones de la casa de sus padres con un reportaje fotográfico que ella realiza cuando la casa debe vaciada para ser vendida, luego del fallecimiento de sus padres (Figura 8). Su intención es poner en relación el tiempo pasado y vivido en esa casa, con el presente que se modifica. Lo considera un ensayo sobre el tiempo y los lugares. Para la autora la memoria está asociada a un lugar. El lugar es el sitio donde la memoria se expresa, existe. Espacio y memoria son construcciones semejantes, simultáneas (Smink, 2017)<sup>30</sup>. El libro nos propone realizar

30 Smink, Evelyn. (2017). *720*. Recuperado de <https://laluminosaeditorial.com/720-2>

un recorrido por los distintos ambientes de la casa en una simultaneidad de tiempos. Mediante la superposición de imágenes la autora logra representar ese paso del tiempo que no podemos ver en una sola imagen. Vemos los espacios siendo habitados por la familia y luego las mismas habitaciones vacías. El juego de la superposición nos permite imaginar esa casa llena de vida a la que inevitablemente terminamos mirando con la misma nostalgia que la autora.



(Figura 8) Evelyn Smink  
720, 2017  
Fotolibro  
64 p., 24x18 cm

Otra de las referencias que nos han acompañado en el proceso de obra es el largometraje *Familia tipo* (2009) de Cecilia Priego. La película se construye como una investigación que la autora realiza a partir de la revelación de un secreto familiar y por la que comienza a reescribir la historia de su padre. El recuerdo de una fotografía (Figura 9) encontrada es el motor de la narración, que pone al descubierto los silencios y los secretos familiares. A partir de aquella verdad descubierta, la figura de su padre se le presenta como un total desconocido por lo que se le hace necesario indagar sobre su pasado y su historia que se remonta a los años de la Guerra Civil española. La pieza, mediante el relato de la autora,

nos va llevando por los 15 años de investigación en los que fue registrando las entrevistas a su familia directa y la más lejana, los viajes realizados al pueblo de España donde había nacido su padre y donde vivía toda su familia paterna -desconocida hasta entonces-, las fotografías de archivo que fueron apareciendo, los relatos y los contra-relatos. En este caso estamos ante un proceso vivencial de búsqueda de la verdad que a la autora se le vuelve imprescindible para la construcción de su propia identidad. El hecho de conocer sus raíces, los lazos de sangre que la unían a una hermana y toda una familia del otro lado del Atlántico.



(Figura 9) Cecilia Priego  
*Familia tipo*, 2019  
Largometraje. 1:19:12

Por otro lado, es importante que mencionemos el conjunto de videoinstalaciones realizadas por Albertina Carri en el Parque de la memoria en la ciudad de Buenos Aires. En la exposición llamada *Operación fracaso y el sonido recobrado*, 2015, la autora vuelve a abrir su archivo afectivo de la década de 1970 al leer las cartas que su madre desaparecida, escritas en cautiverio, e imágenes fílmicas para reconstruir un ensayo escrito por su padre (Haber, 2017)<sup>31</sup>. Carri, en sus trabajos pretende hurgar los caminos cambiantes que la memoria va recorriendo. La exposición se compone de cuatro videoinstalaciones -nos vamos a detener aquí en dos de ellas- ubicadas en cuatro salas del museo en las que el sonido se convierte en el protagonista que todo lo envuelve. Son salas en penumbra en las que nos encontramos con imágenes que se proyectan en diferentes tipos de dispositivos. El sonido de la voz en off o de los dispositivos, envuelve involuntariamente al espectador en la oscuridad.

31 Haber, Magalí, "La herencia afectada. Acerca de *Operación fracaso y el sonido recobrado*, de Albertina Carri", *Revista de Ciencias Sociales*, segunda época, año 9, Nº 32, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, primavera de 2017, pp. 101-116, edición digital

En la sala de la instalación *Punto impropio* (Figura 10):

se escuchan las cartas que la madre de Albertina Carri, Ana María Caruso, escribió estando en cautiverio. La sala donde se recitan las cartas es oscura. Hay pequeños bancos para que el espectador tome asiento. De fondo se siente una respiración que tiene la capacidad de inducir al espectador a solapar, involuntariamente, su ritmo. En el centro del recinto, en el piso, capturas aumentadas en HD digital de fragmentos de las cartas y trazos de letras no permiten leer; están recortados en forma circular, formando una especie de planeta que gira, mientras sus interiores mutan, entre el nombre de la madre, entre el Ana y el María. (Haber, 2017)

*Investigación del cuatrerismo* (Figura 11), consiste en un video multicanal de cinco pantallas en las que se proyecta material de archivo del museo del cine, mientras que la voz en off de la autora va contando sobre el fracaso de reconstruir una película desaparecida de Pablo Szir, que había sido realizada gracias a la investigación que el padre de Albertina había realizado en torno a la vida de Isidro Velázquez. La voz en off nos narra todo lo que rodea al proyecto de una película imposible, de su historia, sus decisiones (Haber, 2017), sus vivencias. No analiza las imágenes ni nos dice lo que tenemos que mirar en ellas. Sino que nos invita a entrar en la deriva de sus recuerdos, intenciones e investigaciones.



(Figura 10) Albertina Carri  
*Punto impropio*, 2015  
Videoinstalación  
Medidas variables



(Figura 11) Albertina Carri  
*Investigación del cuatrerismo*, 2015  
Videoinstalación  
Medidas variables

Por último, es importante nombrar la instalación realizada por la artista brasilera Rosângela Rennó *Experiencia de cine* (Figura 12) en el Teatro Dulcina en 2005. La obra

es una proyección fotográfica sobre una pantalla de humo intermitente. En esa pantalla que aparece y se desvanece vemos proyectados 4 DVD-R con 31 fotografías cada uno, las cuales se dividen cuatro temas: Crimen, Guerra, Familia, Amor. De este modo la artista logra dar movimiento a una serie de imágenes fijas que se desvanecen como si de fantasmas se tratara (Rosa, 2016)<sup>32</sup>. El trabajo de la artista se caracteriza por la recopilación y reutilización de fotografías procedentes de álbumes familiares, imágenes de archivos públicos y privados, que posteriormente manipula digitalmente, en su gran mayoría, así como textos de periódicos y revistas impresas, negándose a producir nuevas fotografías y atribuyendo de esta manera un nuevo significado a imágenes preexistentes. Aquí la búsqueda se dirige a la posibilidad de representar la fragilidad de la memoria, cuestionando el papel documental de la fotografía. Las imágenes se presentan al espectador y se diluyen cuando el dispositivo desactiva la salida de humo.



(Figura 12) Rosângela Rennó  
*Experiencia de cine*, 2005  
Instalación. Proyección fotográfica sobre pantalla de humo intermitente

La instalación propone al espectador la posibilidad de recorrer el espacio mientras la secuencia de imágenes sucede. Es una forma diferente de mirar, no hay asientos como en una sala de cine, sino que debemos esperar a que las imágenes vayan apareciendo y esfumándose con un ritmo monótono. En ese tiempo el espectador no está condicionado a una sola manera de mirar, sino que puede rodear el dispositivo, ver las imágenes desde las dos caras, esperar a que loop haya enseñado todas las imágenes o retirarse al finalizar uno de los bloques temáticos. Podemos decir que se da una situación de espera y algo de incomodidad al no saber cuándo ha finalizado.

32 Rosa, Daniela M F O. "*Experiência de Cinema*": a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó/ Daniela M F O Rosa – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016. Disponible: [https:// pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6364/3/DRosa.pdf](https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6364/3/DRosa.pdf)



#### 4. Desarrollo de la práctica artística

## 4. Desarrollo de la práctica artística

*¿Cómo saber qué buscamos si sólo podemos reconocerlo en el encuentro?*

Eugenia Almeida

El objetivo principal de este proyecto es el de realizar un ensayo autobiográfico en el que interpelar la memoria construida y replicada en el ámbito de lo familiar para poder generar nuevas / otras narrativas para la memoria personal que hagan eco en la memoria colectiva. La intención ha estado siempre próxima a la urgencia que nos pide el presente de revisar y desarmar los discursos hegemónicos para poder crear otros espacios de significación en los que poder imaginarnos.

Una de las partes fundamentales de todo el proceso ha sido la de hacerle preguntas al álbum, interpelarlo, abordarlo desde distintas miradas, actualizarlo, revivirlo: como hija, como extraña, como investigadora, como fotógrafa, como documentalista, como artista. La escritura ha sido una parte fundamental en todo el proceso para un mejor entendimiento del problema. Responder las preguntas e interpelaciones con otras preguntas, ampliar las respuestas en textos evocativos fue el modo con el que nos fue posible ampliar los espacios por los que recorrer la memoria. Trabajar bajo la idea de montaje nos habilitó la posibilidad de sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica.

### 4.1 El exilio del lugar común. Libro

#### 4.1.1 Abordaje conceptual y motivación

La primera pieza con la que comenzamos todo el proceso de la investigación y que se fue abriendo y amplificando a otras prácticas y lenguajes, se trata de un libro de fotografías o fotolibro (Figuras 13 y 14) elaborado a partir de imágenes tomadas en dos épocas diferentes en los mismos lugares.

Unas son parte del álbum familiar y otras pertenecen al archivo propio de la autora. En él abordamos la pregunta sobre los lugares comunes a los que volvemos cuando recordamos. Sobre las poses de imitación, las imágenes repetidas y los relatos que se encuentran incorporados en la imagen que no nos permiten mirar más allá del retrato familiar. Las ideas preconcebidas o estereotipadas en las que caemos inevitablemente

cuando revisitamos las imágenes de la infancia. El libro abre y cierra con la idea del lugar común. Primero en el título: *El exilio del lugar común*, abordando la idea de partida, retirada, abandono y desarraigo de ese lugar común, para que a partir de esas nociones podamos construir lecturas alternas y lugares desde los que mirar nuestra historia. La frase final del libro cierra con esta misma idea haciendo una especie de llamamiento por medio de una pregunta que no busca una respuesta concreta sino que pretende quedar en un espacio indefinido, fértil, de inquietud al preguntar *¿cómo recordar sin caer en un lugar común?*

(Figura 13) Antonella Pezzola  
*El exilio del lugar común*, 2021

Libro  
92 p., 22,5 x 16 cm



(Figura 14) Interior del libro



Mediante la revisión y resignificación de este material, intentamos encontrar nuevos relatos atravesados por la experiencia personal y colectiva, vistos desde la distancia en el tiempo. En las fotografías estereotipadas de las vacaciones familiares, en los años 90, nos interesa rescatar lo que sucede al margen de los retratados (Figuras 15 y 16). Estas imágenes contienen muchas otras escenas además de la que se buscaba registrar.

Se trata de espacios públicos compartidos con otros grupos que se ignoran entre sí. En las fotos vemos escenas secundarias, de fondo, de grupos que no saben que están siendo fotografiados, por lo que podemos observarlos en una posición de descanso, de cuerpos blandos y en reposo o en situación de esparcimiento desprejuiciado ya que no se encuentran posando (Figuras 17, 18, 19).



(Figura 15) Fotografía álbum familiar, 1987

(Figura 16) Interior del libro



Estos son los relatos e imágenes que intentamos retratar tanto en el proceso de resignificación del álbum familiar como en las fotografías de paisaje tomadas años después en las mismas ciudades balnearias. Imágenes de placer ocioso, insolación, amontonamiento, reposo, desorden, ocupaciones temporales, comida, tiempo improductivo, desnudez parcial y artificios precarios.

Al concebir el álbum como un relato estereotipado y replicado en las sociedades contemporáneas, nos interesa poder resignificar esas imágenes, adentrarnos, explorar todos los planos, las distintas capas de lectura que abren las otras escenas que aparecen, que se presentan más allá del personaje principal retratado y que conforman parte de ese lugar que se está habitando temporal y cíclicamente a lo largo de los años. No se trata de perder información sino leer todo lo que la escena contiene. Sacarle una foto a una ya realizada, reencuadrarla, ampliarla, hacer foco en las escenas de fondo que son parte de ese paisaje compartido. Ampliar tanto la imagen hasta quedarnos solo con la idea de un paisaje. Ampliar el relato construido en el álbum de familia hacia lecturas que nos habiliten entrar a espacios de la memoria bloqueados por la linealidad y ajenidad de aquellos dispositivos.

#### 4.1.2 Metodología y proceso de trabajo

La realización de este libro ha sido un proceso de varios años revisando, revisitando y rescatando una serie de fotografías analógicas tomadas en los mismos lugares a los que íbamos de vacaciones con mi familia.

A su vez, un ejercicio de revisión, selección, digitalización y catalogación de las fotografías que fueron tomadas en esas vacaciones y que se encontraban archivadas, no sólo en diferentes álbumes sino también se encontraban físicamente en diferentes países: Argentina y España.



(Figuras 17, 18, 19) Reencuadres

Tras la selección del material, pusimos a dialogar las imágenes buscando sus relaciones, leyéndolas por fuera de la lógica del retrato familiar, dejándonos afectar por eso que Barthes llama el *punctum* y que nos abre otro lugar desde el que mirar y estar con esas imágenes. Dejándonos punzar por lo que en ellas se halla al acecho. En la mayoría de los casos fue el paisaje de fondo (Figura 20) lo que nos pedía ser leído minuciosamente y en otros casos se trataba de las personas que ignoraban estar siendo capturadas.

El texto que se encuentra al final de la secuencia de imágenes ha sido escrito por Omar Jury, quien me ha acompañado en todo el proceso de trabajo desde la gestación de la idea hasta su final concreción. Consideré necesario en esta instancia dar cuenta del cruce y diálogo con otros actores que los artistas realizamos durante los procesos de producción de obra.

La decisión de trabajar el formato libro se relaciona directamente con la práctica artística que vengo realizando desde hace un tiempo con mis proyectos fotográficos, así como con la materialidad misma del álbum y con la posibilidad de éste de ser archivado. El libro habilita la posibilidad de crear un relato mediante el montaje y la sucesión de imágenes que permite que el discurso se vaya construyendo en la acumulación de significados por medio de la dialéctica de las imágenes y sus relaciones. Requiere de un tiempo para leerlo en su totalidad y además permite un contacto íntimo con el lector espectador, que no solo mira sino que toca y que puede ir y venir hacia adelante o hacia atrás en la lectura de las imágenes. Por otro lado, el libro permite que la obra tenga variables posibilidades de circulación más abiertas y dispares, que pueda llegar a cualquier parte del mundo por un costo muy bajo en comparación con lo que sucede con una exposición de fotografías.

Enlace para visualizar el libro completo:

Formato video: <https://www.youtube.com/watch?v=Orsq-mL6HH0>

Formato Pdf.: [https://issuu.com/antonellapezzola/docs/el\\_exilio\\_del\\_lugar\\_com\\_n-web\\_3dbeb2de9e0eae](https://issuu.com/antonellapezzola/docs/el_exilio_del_lugar_com_n-web_3dbeb2de9e0eae)

#### 4.1.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas

33 fotografías

92 páginas

22,5 x 16 cm

Diseño y la maquetación del libro ha sido realizado en InDesign

Impresión láser sobre papel texturado de 120g

Encuadernación rústica de trapa blanda laminada en mate



(Figura 20) Interior del libro

## 4.2 Un lugar donde permanecer. Libro

### 4.2.1 Abordaje conceptual y motivación

El segundo, es un libro de artista realizado en la asignatura *Diseño editorial. Del libro impreso al libro de artista* que indaga sobre los hogares y la imposibilidad de construir lugares de estancia permanente luego de haber vivido la experiencia de migrar. Dicho libro es parte de un libro colectivo realizado con toda la clase que se titula *Hogar/es*.

Ha sido realizado a partir de la indagación de los dos archivos que antes mencionamos (Figuras 21, 22, 23) y se trata de una selección de fotografías tomadas en diferentes lugares en los que he sentido la emoción de refugio que es para mí el hogar. Pero esta vez, se trata de fotografías que evocan la idea de desarraigo, desolación, de estar en tránsito y movimiento en donde la naturaleza también es concebida como un refugio (Figura 26).

Realizar el proceso de edición de este libro de fotografías me ayudó a concretar determinadas ideas y desarrollar el ejercicio de revisión del álbum familiar y de mi propio archivo para la construcción de un relato, la resignificación de la imagen fotográfica y un análisis sociocultural del sentimiento de pertenencia en relación con los espacios que habitamos.

La realización de trabajos editoriales tiene una característica muy particular y es la necesaria planificación, casi como un plan de rodaje, donde no podemos ir improvisando ni cambiando el ritmo de la producción, sino que debemos establecer los pasos a seguir y cumplir los tiempos que necesita cada una de las instancias.



(Figuras 21, 22, 23)

#### 4.2.2 Metodología y proceso de trabajo

El proceso de trabajo de esta edición ha sido bastante más corto que el de anterior libro ya que no persigue esa búsqueda de lo oculto sino que pretende dialogar a partir de lo que las fotografías representan. Además de ser una parte de todo este proceso de trabajo, de esta constelación de obra. Tal como mencionamos anteriormente, trabajar el formato libro se relaciona directamente con la materialidad misma del álbum. El libro habilita la posibilidad de crear un relato mediante el montaje y la sucesión de imágenes y textos.

En un primer lugar revisamos el archivo, luego seleccionamos las fotografías con las que trabajar. De ahí pasamos a la maquetación del libro y luego a su impresión digital. Para la impresión del título en la portada (Figura 17) nos trasladamos al taller de tipografía móvil donde primero armamos la composición y luego pasamos a la prensa horizontal para imprimirlo. Por otro lado, cortamos el papel vegetal en una medida de 10 x 33cm en el que imprimimos, esta vez en la prensa vertical Minerva la pregunta *¿dónde permanecer?* también con tipografía móvil. Para finalizar procedimos al plegado para su encuadernación de cosido de tres puntos realizado con hilo de algodón para bordar. Una vez tuvimos los 30 libros (Figura 18) cosidos pasamos a realizar el corte de la edición completa con la guillotina.



(Figura 24) Portada



(Figura 25) Edición completa

Enlace para visualizar el libro completo:

[https://www.youtube.com/watch?v=wwH\\_S6g7HEA](https://www.youtube.com/watch?v=wwH_S6g7HEA)

#### 4.2.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas

Edición de 30 copias

12 fotografías

12 páginas

22 x 16,5 cm

Impresión láser sobre papel Canson/Guarro de 130g

Portada impresa con tipografía móvil en prensa horizontal sobre papel Canson/Guarro de 130g

Páginas interiores de pequeño formato impresas con tipografía móvil, cuerpo 36, en prensa vertical Minerva sobre en papel vegetal de 90g

Encuadernación: cosido de tres puntos con hilo de algodón para bordar.

Tapa blanda



(Figura 26) Interior libro

## 4.3 Reinventar el recuerdo, desarmar la memoria que lxs otrxs replicaron en nosotrxs. Videoinstalación

### 4.3.1 Abordaje conceptual y motivación

Esta pieza se trata de una video instalación compuesta de dos proyecciones, un dispositivo construido para contener agua y una piedra. Todos ellos se relacionan entre sí y con el espacio en el que se encuentran (Figura 27).

Se trata al igual que las anteriores piezas de una indagación autobiográfica a partir de los usos del álbum familiar y su resonancia en el presente como dispositivo de memoria.

La pieza audiovisual se compone de 4 videos (Figuras 28, 29, 30, 31) que operan como capítulos independientes pero que se encuentran contruidos a partir de la misma búsqueda: la pregunta por la identidad y la imposibilidad del retrato. Aquí la construcción de nuevos relatos a partir de la revisión del álbum familiar se aboca, sobre todo, a la construcción de la identidad, la identificación en la imagen, atravesados por el desarraigo y los procesos migratorios.

A partir del recurso de la voz en off voy realizando un recorrido, una búsqueda, una deriva entre recuerdos, evocaciones y relatos contados por otros, a partir de los cuales se van creando nuevas preguntas sobre el pasado, el presente, y los tiempos vividos en diferentes lugares a través del diálogo entre imágenes del pasado y testimonios del presente. Dicha proyección tiene una duración de 6 min 21 seg. Estos vídeos se proyectan de manera cenital en un marco de madera cubierto con una lona transparente sobre la que se extiende una capa de agua (Figura 32 y 33).

Frente a esta estructura, se ubica una piedra de unos 70 cm<sup>3</sup>, aproximadamente, sobre la que se proyecta un texto, el cual sobrepasa la superficie de esta y puede leerse en la pared contigua a la misma. Este texto narra una serie de reflexiones sobre la experiencia de migrar en relación con los objetos que nos acompañan y los que nos vemos obligados a abandonar. La voz en off de los videos envuelve toda la sala, la cual se encuentra en penumbra (Figura 34).

Uno de los objetivos planteados para esta instalación fue la necesidad de encontrar un modo, más allá del formato pantalla, en el que trabajar con una producción audiovisual.

Tanto la piedra como el agua son elementos naturales que se encuentran en el paisaje. El agua nos lleva a pensar en el océano como lugar que separa y a la vez conecta dos países tan lejanos. Como elemento que tiene la capacidad de diluir, pero también expandir. La

pedra nos conecta con la tierra, con el arraigo, el apego, con el peso que ejercen sobre nosotros los objetos con los que construimos nuestros pequeños universos. La decisión de proyectar el video sobre agua estuvo relacionada con la idea de otorgarle otra materialidad a esas imágenes. La oscuridad de la sala permite que la luz emanada por los proyectores genere un espacio envolvente a partir de los reflejos que se proyectan desde el agua al techo y desde el proyector, al ras del suelo, hasta llegar a la piedra (Figura 35).

Si bien la propuesta requiere del espectador un tiempo más largo que el que de costumbre se le suele dedicar a la apreciación de una pieza de arte, me interesa generar un espacio en el que haya que detenerse para ver y escuchar, que exista la posibilidad de recorrerlo lentamente sin la necesidad de sentarse obligatoriamente frente a una pantalla. Pero también que le transfiera al espectador una leve incomodidad y la pesadez de la espera. No busco ni el entretenimiento ni el efecto, sino otro modo de relacionarnos con las imágenes y los relatos.

Como conclusión o valoración de esta pieza se nos hace fundamental la exploración y experimentación con el espacio, sus posibilidades, cargas poéticas y sensoriales. Pensar el video y la fotografía como una disciplina expandida que dialoga con un espacio en relación con otras materialidades (como el agua y la piedra) que considero simbólicas para todo el recorrido de mi producción y experimentación.



(Figura 27) Antonella Pezzola  
Reinventar el recuerdo, desarmar la memoria que lxs otrxs replicaron en nosotrxs, 2021  
Videoinstalación  
5 x 2,5 m (aproximadamente)

#### 4.3.2 Metodología y proceso de trabajo

Esta pieza surge en medio del proceso de búsqueda, de indagación del archivo familiar, de las preguntas que se fueron respondiendo con más preguntas, de las memorias que se activaban durante las jornadas de revisión y lectura de fotografías, de las inquietudes, pero sobre todo el reconocer que en una fotografía se hallaba un punto de inflexión en la construcción de la mi autobiografía. El hecho de haberme reconocido en una imagen, de haber reconocido un gesto que no había encontrado en otros lugares y con el cual puedo identificarme en mi presente, me abrió un camino lleno de cuestionamientos sobre la imposibilidad del retrato, sobre los modos de estar ante una imagen y los modos de construir un cuerpo -casi siempre de manera inconsciente- ante la fotografía.

En este caso fue la escritura el espacio que me permitió adentrarme en esos lugares comunes que se repetían pero yo no consideraba propios. A través de la escritura y la deriva del lenguaje pude identificar recuerdos que no eran míos, pero sí configuraban un espacio importante en mi memoria. De la escritura volví a las imágenes, había una precisamente que ya me había punzado, fui a su rescate y a partir de ella pude comenzar a hablar.

El recorte y la superposición de imágenes (Figura 36) a lo largo del video has sido el recurso que hemos utilizado para manifestar el carácter asociativo y acumulativo que puede activar la memoria a partir de la revisión de los archivos.

Enlace para visualizar la pieza audiovisual:

<https://youtu.be/R3FlzMidcOA>

(Figura 28, 29, 30, 31) Fotogramas



*I - ¿Cómo se mide la distancia?*



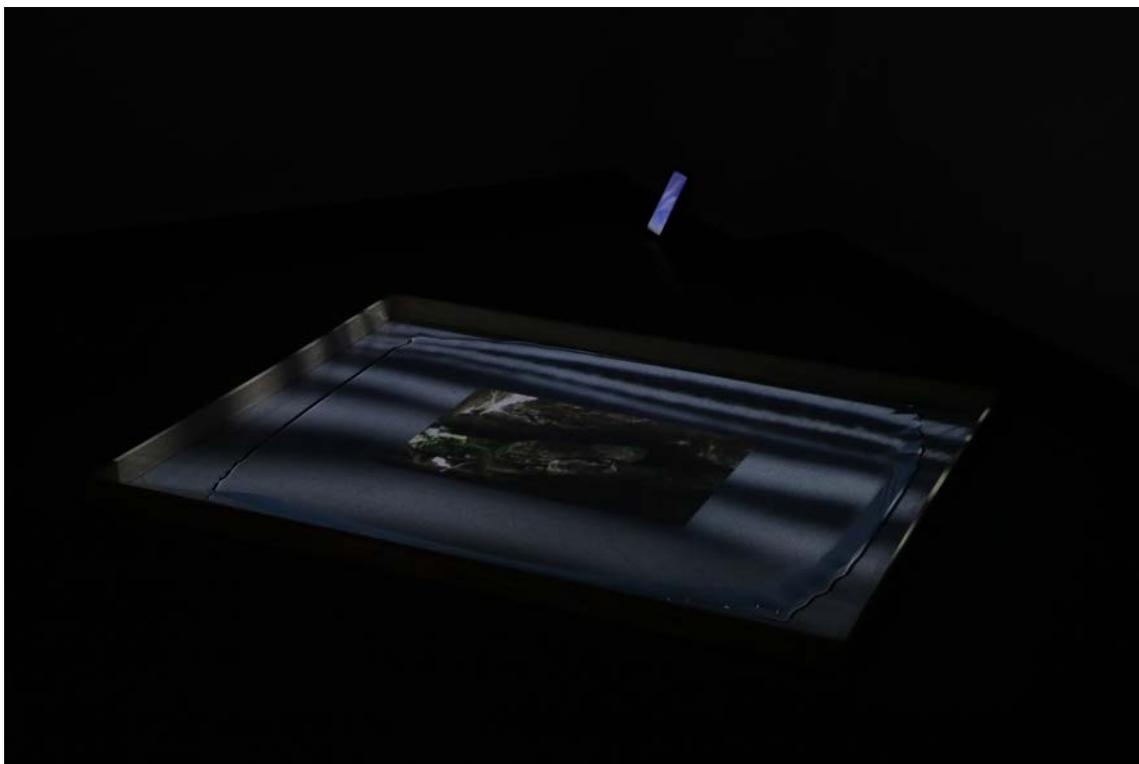
*II - Siempre hay algo que está en el otro lado*



*III - El fin de los viajes*



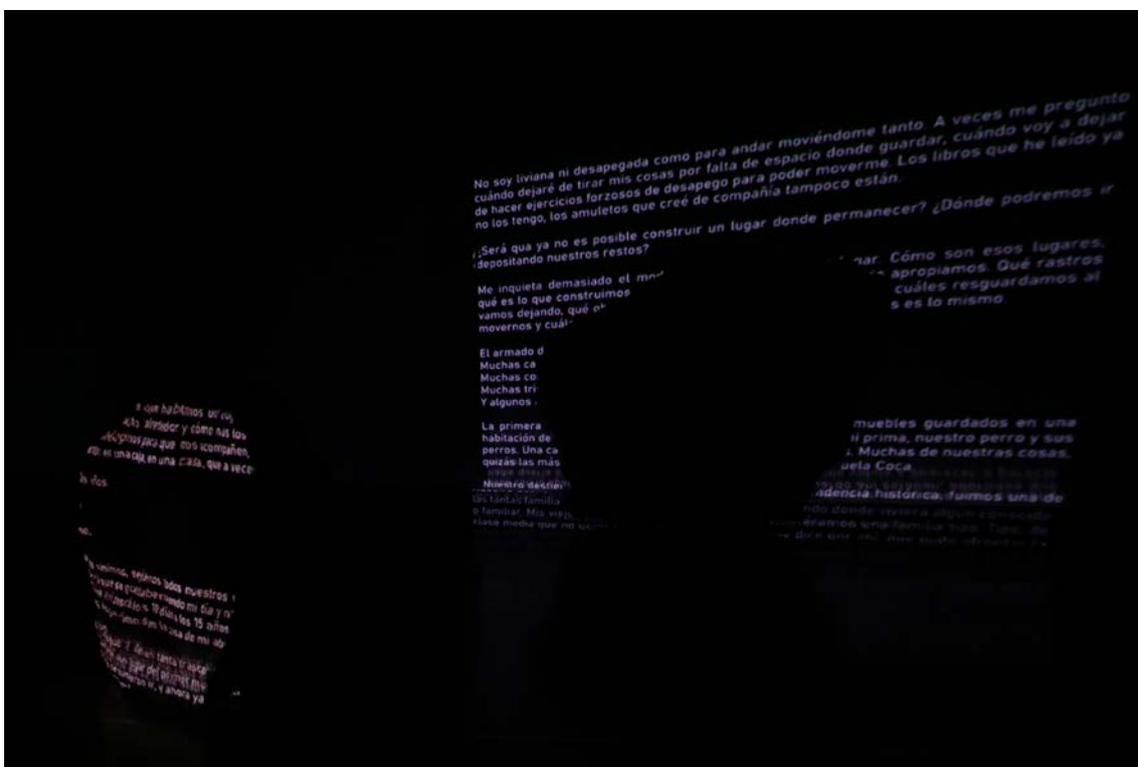
*IV - Las palabras acá y allá cambian permanentemente su significado*



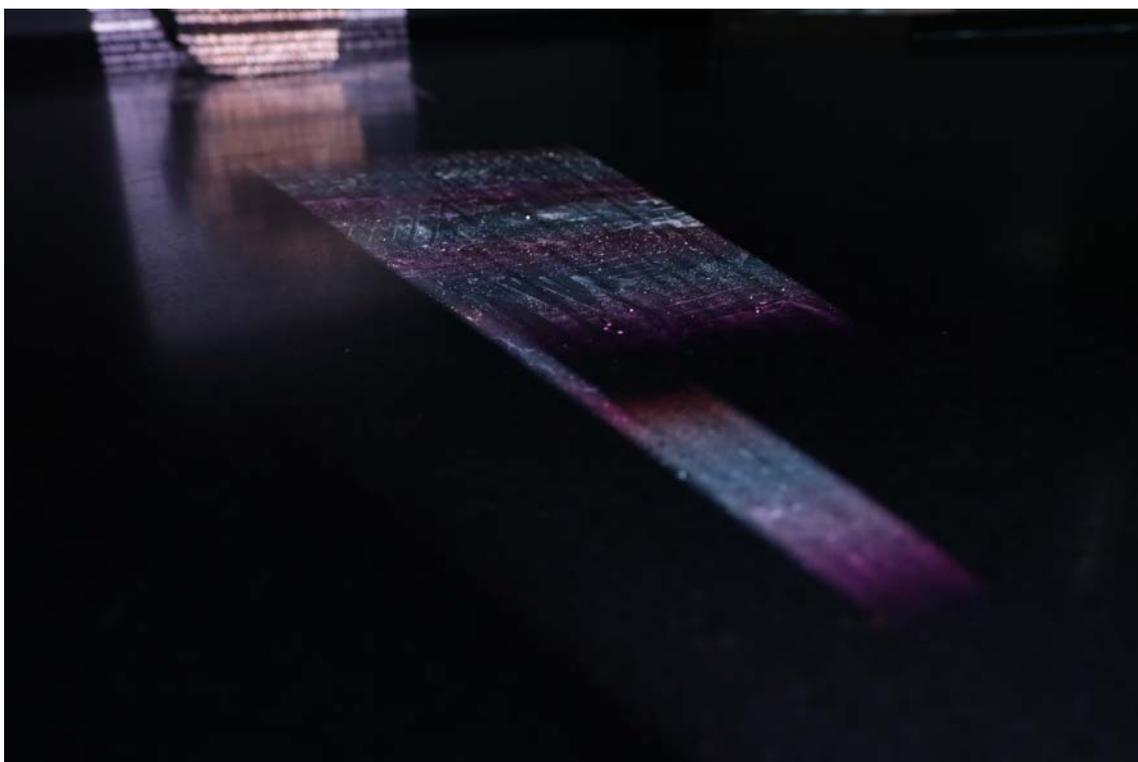
(Figura 32) Dispositivo de proyección



(Figura 33) Dispositivo de proyección (detalle)



(Figura 34) Proyección del texto



(Figura 35) Luz de proyección al ras de suelo

#### 4.3.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas

**Materiales:** Madera, lona plástica, agua, piedra, video, audio

**Recursos:** 2 proyectores con conexión USB, 1 manga para montar el proyector desde el techo, altavoz

**Medidas:** Si bien las dimensiones de la instalación son variables y se adaptan a las condiciones del espacio se necesitan mínimo 5 m<sup>2</sup>. El marco de madera mide 110 x 90 cm

**Proyección de video:** Duración total: 6 min 21 seg

Parte I - ¿Cómo se mide la distancia? 00:49 min

Parte II - Siempre hay algo que está en el otro lado 02:35 min

Parte III - El fin de los viajes 00:41

Parte IV - Las palabras acá y allá cambian permanentemente su significado 03:16 min

**Proyección de texto:** letras blancas sobre fondo negro en formato JPG. Su tamaño varía según las distancias que la sala permita.



(Figura 36) Proyección sobre agua

## 4.4 Dónde depositar nuestros restos. Performance

### 4.4.1 Abordaje conceptual y motivación

Por último, la realización de la performance en el marco de la asignatura *Performance y videodanza* tomamos como materia sensible los materiales que han formado parte de todo el proceso de reflexión y trabajo de las piezas mencionadas anteriormente.

Por medio de esta acción busco evidenciar la metodología de trabajo de mi práctica artística, exponer el universo y los modos con los que trabajo en los procesos de producción y la constelación de elementos que se interrelacionan.

*Dónde depositar nuestros restos*, se trata de una acción performática en la que trabajamos a partir de la idea de cargar con el peso de nuestra historia. Se trata de una composición (Figura 37) realizada con los elementos que han sido parte de todo el proceso de construcción de las tres piezas explicadas anteriormente: fotografías y películas, cuadernos de anotaciones, frases, carteles, bordados, pruebas de impresión y algunos álbumes. Estos elementos conforman, en su acumulación, un anarchivo de la obra.



(Figura 37) Composición

La acción comienza y termina con el mismo movimiento: arrastrar un mueble que contiene esos objetos. Su desarrollo consiste en sacar todos los elementos de esos estantes y disponerlos en el suelo de manera ordenada para que puedan ser leídos y puestos en relación. Luego, cuando ya el mueble está desocupado, una rodilla es atada fuertemente a una pila de tres álbumes de fotografías. En esa posición procedo a leer algunas de las anotaciones que han sido claves en la construcción de las piezas y que hacen alusión al peso que encarna cargar con ciertas imposiciones. Crecimos la historia única enquistada, que no nos convence pero que no sabemos bien cómo extirpar. Nuestros cuerpos cargan, las imágenes pesan, las memorias se reproducen y las palabras se graban. La acción continúa y cargo los álbumes hasta la estantería. Allí desato los nudos, vuelvo al centro, con un mechero enciendo una rama de romero para sahumar y limpiar la escena, recojo los objetos de a poco y los llevo de vuelta al mueble. Una vez terminada esta acción revierto el movimiento de arrastrar la estantería, esta vez fuera de la escena (Figura 38).

#### 4.4.2 Metodología y proceso de trabajo

En primer lugar, identificamos cuales habían sido todos los materiales que fueron parte de este proceso de trabajo y que conforman este anarchivo de obra. Luego elaboramos un plan de acción para la realización de la performance pensando en las imágenes que buscábamos crear y en las metáforas desde las que buscamos hablar.

Plan de acción:

- 1- Disponer los objetos en la estantería
- 2- Entrar en acción: arrastrar el mueble hasta la sala donde ya se encuentra el público esperando
- 3- Armar composición en el suelo con los materiales propuestos
- 4- Atar los álbumes a una rodilla (Figura 39)
- 5- Leer aleatoriamente frases y palabras del cuaderno de proceso de obra
- 6- Cargar los álbumes hasta la estantería nuevamente
- 7- Desatar, desanudar
- 8- Sahumar para limpiar: quemar una rama de romero
- 9- Desarmar la composición
- 10- Arrastrar el mueble y retirarlo de lugar de la escena

Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria / L. Antonella Pezzola



(Figura 38) Antonella Pezzola  
*Dónde depositar nuestros restos*, 2021  
Documentación de performance

Enlace para visualizar el registro de la performance:

<https://youtu.be/SUIBXpA1V9c>

#### 4.4.3 Descripción técnica y tecnológica de las piezas

**Materiales:** Estantería, telas, bordado, cuadernos de anotaciones, hojas, sogas, libros, carteles, cintas de VHS, Súper 8, álbumes de fotografías, fotografías sueltas, palabras sueltas, un sahumador, una ramita de romero y un encendedor.

**Duración:** 15 min



(Figura 39) Detalle

## 5. Conclusiones



## 5. Conclusiones

En vista del recorrido realizado en este proyecto de investigación artística, podemos reconocer que hemos alcanzado los objetivos planteados al comienzo del proceso.

Si bien ha sido un gran desafío trabajar desde la autobiografía, gracias a este enfoque hemos podido analizar y comprender que los procesos de obra que se vinculan a los procesos de vida son una forma acertada y honesta de encontrar lugares alternos desde los que mirar el mundo y a partir de los cuales posicionarnos.

Como parte de esto, uno de los objetivos propuesto fue poder vincular el proceso de obra y las distintas producciones realizadas a lo largo de este año que ha ocupado el Máster, dentro de un marco teórico de pensamiento y expandir el campo de referentes artísticos. Poder vincular una práctica que nace de intereses íntimos, personales y autorreferenciales a un campo más abierto, más comunicativo, en el que se pueda dialogar con otros discursos y posibilidades tanto formales y materiales como sensibles y simbólicas. Gracias a esta indagación teórica artística, esta investigación creció y se afianzó considerablemente, ya que fueron procesos que se dieron en simultáneo y se influenciaron de manera permanente.

Hemos trabajado a partir de las lagunas del álbum familiar, con lo que no dice pero que se manifiesta en esa misma ausencia, con lo que no ocupa un rol protagónico en la imagen, con lo que escapa a la intención de quien hizo la toma original y así poner el ojo en los fondos, con sus paisajes, en la casualidad, en lo no intencionado y, sobre todo, con los recuerdos que despiertan esas imágenes pero que se modifican en el presente. Con esto, encontrar la periferia dentro de la misma imagen y así cuestionar la idea de lo hegemónico tanto en la toma como en los relatos tradicionales de lo que es una familia y cómo debería comportarse.

Consideramos parte fundamental haber podido desplegar y resignificar la noción de archivo y de álbum familiar, haber explorado distintos modos y métodos de representación y significación, tales como la performance, la producción audiovisual, la instalación y el formato libro o publicación. Pensamos que al expandir los lenguajes y las posibilidades matéricas del archivo pudimos encontrar nuevos dispositivos a partir de los cuales vincular y activar tanto la memoria personal como los ecos que puedan resonar en el imaginario colectivo.

Para la realización de las piezas, nos apoyamos en los postulados de algunos pensadores que han formulado sus teorías sobre las nociones de archivo desde una perspectiva más amplia que la del archivo institucional. A su vez que consideraban las mutaciones a las

que el archivo puede llegar en los abordajes desde las artes visuales y no sólo desde su concepción historicista. La idea de la desjerarquización del archivo, sin clasificaciones estancas, sino como un rizoma que puede conectar cualquiera de sus partes con otras antes impensadas, habilita la existencia de anarchivos que movilicen o congreguen discursos de contramemoria.

Abrir el tema de investigación a las distintas disciplinas nos permitió, además, indagar diferentes cuestiones que del archivo nos afectaban.

Por un lado, trabajar el problema de la imagen testimonial y de la representación, excavando en otras dimensiones o capas que en una imagen pueden leerse. Entender la cuestión del retrato como una encrucijada de fuerzas en la que el cuerpo se construye para la imagen y en la que no siempre es posible identificarse. En la posibilidad que tiene la imagen fotográfica de poder vincular y contener diferentes tiempos, un tiempo pasado muerto que viene al presente como un fantasma y que a su vez este presente puede modificar. Lo que se modifica es la percepción de aquel pasado si estamos abiertos a leer las imágenes a partir de otro tipo de vinculaciones. Por ejemplo, movernos de la lógica cronológica con la que están contruidos los álbumes de mi familia, nos permitió ver la relación que guardan, tanto mis archivos personales como familiares, entre la idea de memoria y el paisaje.

Por otro lado, la decisión de desjerarquizar el archivo, nos permitió apropiarnos de las imágenes -quitándole las categorías con las que habían sido ordenadas- e identificar en ellas huellas que nos condujeron a lugares de la memoria por fuera del discurso hegemónico del recuerdo feliz. Estos lugares estaban estrechamente vinculados a las migraciones, al desarraigo, a búsqueda del hogar, a la vivencia de un tránsito permanente, a la búsqueda del refugio, al desapego, a los lugares que construimos para protegernos, lo que llevamos con nosotros a donde quiera que vayamos, a la pérdida. Poder nombrarlos los convierte en discursos liberadores y reparadores para la historia personal y quien pueda identificarse con ella.

A su vez esta práctica produjo su propio archivo, un anarchivo del proceso de producción con el que trabajamos en la performance, que guarda los registros, las derivas, ensayos y materiales que fueron utilizados y otros descartados, pero que hacen a la obra.

Además, queremos hacer mención sobre el último de los objetivos propuestos en relación con la práctica artística. Nos moviliza la idea de poder encontrar un circuito en el que poner en circulación las piezas realizadas, ya sean ferias de publicaciones o espacios de arte en los que exponer las propuestas. Exponerlas es un modo de seguir trabajándolas y hacerlas crecer puesto que no hemos dado este tema por concluido ni cerrado. Tenemos la intención de seguir produciendo académica y artísticamente sobre

la cuestión de los archivos y la memoria en relación con la fotografía.

Por último, nos parece importante mencionar que ha sido muy gratificante poder trabajar este proyecto en el contexto del Máster de Producción Artística y haber tenido el acompañamiento permanente en el desarrollo de las piezas y la investigación, tanto con los docentes de todas las asignaturas como de los compañeros con los que pudimos establecer un diálogo enriquecedor sobre nuestras producciones.

## 6. Rerefencias

### 6.1 Bibliografía

Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bénard Calva, Silvia Marcela (Selección de textos), Luévano Martínez, María de la Luz (Traductora), y Rodríguez Castro, Alejandro (Traductor), (2019). *Autoetnografía: una metodología cualitativa*, Biblioteca digital Juan Comas, recuperado 6 de abril de 2021, <http://bdjc.iaa.unam.mx/items/show/148>.

Bourdieu, Pierre (2003). *La fotografía, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili Editor. En Triquell, Agustina. (2011). La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar. Montevideo: CdF

Bourriaud, Nicolas (2002). *Posproducción: How Art Reprograms the World*, En Foster, Hal. *Impulso de archivo* (2004). Traducción de Constanza Qualina Nimio (N.º 3), pp. 102-125, septiembre 2016 ISSN 2469-1879 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio> Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1987). *A Thousand Plateaus*, En Foster, Hal. *Impulso de archivo* (2004). Traducción de Constanza Qualina Nimio (N.º 3), pp. 102-125, septiembre 2016 ISSN 2469-1879 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio> Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata

Enguita Mayo, Nuria. *Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia*. En Vicente, Pedro (Ed.). (2013). *Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Foster, Hal (2004). *Impulso de archivo*. Traducción de Constanza Qualina Nimio (N.º 3), pp. 102-125, septiembre 2016 ISSN 2469-1879 <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio> Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata

Garcés, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.

Guasch, A. (2005). *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. *Matèria*. Revista internacional d'Art, 0(5), 157-183. Recuperat des de <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>

Guattari, Félix; Rolnik, Suely. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires:

Tinta Limón.

Haber, Magalí, *La herencia afectada. Acerca de Operación fracaso y el sonido recobrado, de Albertina Carri*, Revista de Ciencias Sociales, segunda época, año 9, Nº 32, Bernal, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, primavera de 2017, pp. 101-116, edición digital

Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Huberman, Georges (2013). *Cuanto las imágenes tocan lo real*. Colección Arte y estética. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Manonelles Moner, L. (1). *La estética del cuidado; la creación como actitud y compromiso*. Anales De Historia Del Arte, 26, 253-272. <https://doi.org/10.5209/ANHA.54056>

Richard, Nelly. (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto propio.

Rosa, Daniela M F O. *Experiência de Cinema: a multiplicidade do dispositivo cinema na instalação de Rosângela Rennó*/ Daniela M F O Rosa – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016. Disponible: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6364/3/DRosa.pdf>

Sontag, Susan. (1973). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House.

Triquell, Agustina. (2011). *La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo: CdF

Valls Bofill, Arola. *Las voces del archivo*. (2015). Revista Caracol 10, 78-79. ISSN-e 2317-9651, ISSN 2178-170. Recuperado de:

Vicente, Pedro (2012). *Apuntes a un álbum de familia. En Álbum de familia, (re) presentación, (re)creación, (in)materialidad, de las fotografías familiares*. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

## 6.2 Webgrafía

Brodsky, Marcelo (2013). *Tiempo de árbol*. Recuperado de <https://marcelobrodsky.com/tiempo-de-arbol/>

Garramuño, Florencia (2017). *Políticas de la memoria en el arte contemporáneo: «imemorial», de rosângela rennó* (esp). Revista Transas. UNSAM. Recuperado de: <https://www.revistatransas.com/2017/12/21/politicas-de-la-memoria-en-el-arte->

[contemporaneo-imemorial-de-rosangela-renno-esp/](#)

Las tres acepciones de la palabra Archivo. *Los archivos, guardianes del patrimonio documental*. Recuperado de <http://patrimoni.gencat.cat/es/historias/los-archivos-guardianes-del-patrimonio-documental>

Morant, Isabel (2018). *Lecturas de El segundo sexo de Simone De Beauvoir. Descentrada*. Recuperado de <http://hipermedula.org/2019/04/documental-no-se-nace-mujer-simone-de-beauvoir/>

Preciado, Paul B. (7 junio 2018). *En Terrícolas*. Betevé. Recuperado 19 de abril 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc>

Smink, Evelyn (2017). *720*. Recuperado de <https://laluminosaeditorial.com/720-2>

### 6.3 Filmografía

Blas Eloy Martínez (productor). Priego, Cecilia (directora). (2009). *Familia Tipo*. Argentina: Blas Eloy Martínez. Recuperada de <https://www.cinemargentino.com/films/914988633-familia-tipo>

### 6.4 Índice de imágenes

(Figura 1) Christian Boltanski. *Réserve des suisses morts*, 1991. Instalación. Dimensiones totales: 288 x 46 x 238 cm; 2380 cajas: 12,1 x 21,8 x 23, 3 cm c/u. colección MACBA, Barcelona

(Figura 2) Rosângela Rennó. *Imemorial*, 1994. Instalación. 40 retratos en película ortocromática pintada y 10 retratos en fotografía color en papel resinado sobre bandejas de hierro. Colección: Marcos Vinícius Vilaça, Brasília, Recife

(Figura 3) Jo Spence. *Beyond the family album*, 1978-79. Fotografía a las sales de plata, fotografía cromogénica y recortes de prensa. Dimensiones: 21 fotografías: 74 x 50 cm c/u; 1 fotografía: 204 x 83 cm (alto x ancho x fondo). Colección MACBA, Barcelona

(Figuras 4, 5, 6) Nan Goldin. *The Ballad of Sexual Dependency*, 1980. Fotografía. Colección MoMa, Nueva York

(Figura 7) Marcelo Brodsky. *Tiempo de árbol*, 2013. Fotolibro. 100 p, 23x17 cm

(Figura 8) Evelyn Smink. *720*, 2017. Fotolibro. 64 p, 24x18 cm

(Figura 9) Cecilia Priego. *Familia tipo*, 2019. Fotograma. Largometraje. 1:19:12

(Figura 10) Albertina Carri. *Punto impropio*, 2015. Videoinstalación.

(Figura 11) Albertina Carri. *Investigación del cuatreroismo*, 2015. Videoinstalación.

(Figura 12) Rosângela Rennó. *Experiencia de cine*, 2005. Instalación. Proyección fotográfica sobre pantalla de humo intermitente. 4 DVD-R con 31 fotos cada uno

(Figura 13) Antonella Pezzola. *El exilio del lugar común*, 2021. Libro. 22,5 x 16 cm

(Figura 14) Interior del libro

(Figura 15) Fotografía álbum familiar, 1987

(Figura 16) Interior del libro

(Figuras 17, 18, 19) Reencuadres

(Figura 20) Interior del libro

(Figuras 21, 22, 23) Contenido del libro

(Figura 24) Portada. Antonella Pezzola. *Un lugar donde permanecer*, 2021. Libro. 22 x 16,5 cm

(Figura 25) Edición completa

(Figura 26) Interior libro

(Figura 27) Antonella Pezzola. *Reinventar el recuerdo, desarmar la memoria que lxs otrxs replicaron en nosotrxs*, 2021. Videoinstalación

(Figura 28, 29, 30, 31) Fotogramas

(Figura 32) Dispositivo de proyección

(Figura 33) Dispositivo de proyección (Detalle)

(Figura 34) Proyección del texto

(Figura 35) Luz de proyección al ras de suelo

(Figura 36) Proyección sobre agua

(Figura 37) Composición

(Figura 38) Antonella Pezzola. *Dónde depositar nuestros restos*, 2021. Documentación de performance

(Figura 39) Detalle de acción performática

Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para  
generar otras narrativas de la memoria

Laura Antonella Pezzola

Tutor: José Luis Clemente Marco  
Trabajo de Fin de Máster: Tipología 4

Valencia, julio 2021  
Máster en Producción artística

Facultat de Belles Arts de Sant Carles  
Universitat Politècnica de València