



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

El archivo personal: Memoria y desmemoria.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Suárez Palao, Paula

Tutor/a: Beltrán Lahoz, Maria Pilar

CURSO ACADÉMICO: 2022/2023

## RESUMEN Y PALABRAS CLAVES

En este proyecto se realiza una reflexión sobre el uso del archivo personal y su relación con la memoria y la identidad, centrándonos exclusivamente en el uso de la fotografía.

Nuestra relación con la fotografía está sufriendo un cambio cultural y generacional al ir transformándonos de una sociedad que primaba lo objetual a una sociedad digital e inmaterial. Por consiguiente, su valor se resignifica y la manera de archivar se adapta.

Partiendo únicamente de nuestro archivo personal y familiar, analizamos las características formales de las imágenes y sus técnicas de archivo, ahondando en diferentes cuestiones que nos sirven de punto de partida para la realización de las propuestas artísticas que planteamos.

**Palabras claves:** Fotografía; Archivo; Memoria; Olvido; Identidad.

## ABSTRACT AND KEYWORDS

In this project a reflection is made on the use of the personal archive and its relationship with memory and identity, focusing exclusively on the use of photography.

Our relation with photography is undergoing a cultural and generational change as we transform ourselves from a society that prioritized the objectual to a digital and immaterial society. Consequently, its value is resignified and the way of archiving is adapted.

Starting just from our personal and family archive, we analyze the formal characteristics of the images and their archival techniques, to deepen different issues that works as a starting point for the realization of the artistic proposals.

**Keywords:** Photography; Archive; Memory; Forgetfulness; Identity.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi madre y a mi padre, por grabar, fotografiar y escribir nuestro día a día para permitirnos reconocernos en un futuro, y por todo el sentimiento.

A mi hermana, por compartir nuestro deseo y comienzo con la fotografía y por ser mi apoyo incondicional.

A los tres, por regarme y construirme las alas.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....</b>	<b>9</b>
2.1 OBJETIVOS .....	9
2.1.1 Objetivos generales.....	9
2.1.2 Objetivos específicos.....	9
2.2 METODOLOGÍA.....	9
<b>3. CONTEXTO HISTÓRICO .....</b>	<b>10</b>
3.1 LA NECESIDAD DE CAPTARLO TODO LA CREÓ KODAK ...	10
3.2 MASIFICACIÓN DE LA IMAGEN. LA ERA DIGITAL.....	11
<b>4. CONTEXTO TEÓRICO Y CONCEPTUALIZACIÓN .....</b>	<b>12</b>
4.1 REFERENTES TEÓRICOS .....	12
4.2 ONTOLOGÍA DE LA FOTOGRAFÍA PERSONAL. ....	12
4.2.1 La angustia del olvido.....	13
4.2.2 El trampantojo de la evidencia .....	14
4.2.3 Identidad .....	15
4.2.4 Ansiedad cultural .....	16
4.2.5 La magia de la imagen-objeto y su pérdida con la desmaterialización de la fotografía. ....	17
4.3. ARCHIVO.....	18
4.3.1 El impulso de coleccionar.....	18
4.3.2 Técnicas de archivo .....	20
4.3.1 El álbum.....	20
4.3.2 Discos duros.....	22
4.4 REFERENTES ARTÍSTICOS.....	24
4.4.1 Archivo: Christian Boltanski y Hans-Peter Feldmann.....	24
4.4.2 Fotografía familiar: Claudia Breitschmid, Iñaki Bonillas y Lúa Coderch .....	26
4.4.3 Post- Fotografía: Penélope Umbrico .....	27

<b>5. DESARROLLO PRÁCTICO</b> .....	<b>29</b>
5.1 <i>HAY MÁS INFORMACIÓN AQUÍ QUE EN MI PROPIO CUERPO. ANÁLISIS DE ARCHIVO</i> .....	29
5.1.1 Instalación .....	31
5.2. <i>04-08-12-01-02-07-06-03-05-11-10-09</i> .....	34
5.3 <i>ACCIDENTE CON LAS PALOMAS. ERROR DE ARCHIVO.</i> ..	36
5.3.1 Libro de artista .....	37
5.4 <i>¡DESENTIERRA TUS RECUERDOS!</i> .....	38
5.4.1 Materialización.....	39
5.5 <i>EL TRAZO VISIBILIZA LA IMAGEN</i> .....	41
5.5.1 Exposición .....	42
<b>6. CONCLUSIONES</b> .....	<b>43</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>46</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	<b>48</b>

“No se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma  
manera”

Jaques Derrida

# 1. INTRODUCCIÓN

Este TFG surge de la inquietud personal por entender mi propia relación y vínculo con la fotografía y por la necesidad de dar respuesta a todas aquellas cuestiones acerca de su uso y los sentimientos que generan.

Irremediablemente, el paso del analógico a lo digital ha supuesto un cambio en cuanto a volumen de producción de imágenes y en cuanto a su tratamiento y archivo. El álbum ha dejado de ocupar los estantes de las librerías de casa para convertirse en un cúmulo de archivos almacenados en diferentes dispositivos y formatos. Esta evolución de la frontera entre lo tangible y lo inmaterial ha afectado a la trascendencia de estas imágenes en la formación y la creación de nuestra identidad, tanto individual como colectiva, y a la construcción social de nuestra mirada. Por consiguiente, este trabajo se centra en explorar el valor que le damos a la fotografía personal y cómo la archivamos.

Personalmente, desde que comencé a cuestionarme mi propia identidad e individualidad, la fotografía ha sido un hilo conductor y un apoyo para construirla y conocerla. Guardo todas las fotos de lo que ha sido mi vida como si la galería del teléfono fuese mi segundo almacenamiento mental y las conservo ordenadas en discos duros para poder vaciar *memoria* del móvil porque me da miedo olvidar lo que he sido, perder todas las versiones de mí. Recorro a ellas para afianzar mi pasado e intentar obtener estabilidad en el presente. Las imágenes suelen tener para mí, una función balsámica.

Del mismo modo, desde aproximadamente los doce años, selecciono fotografías, las imprimo y las pongo en mi armario para verlas continuamente y ser más consciente de las personas que me rodean. Las voy actualizando conforme pasa el tiempo y observo cómo los vínculos se estrechan o se alejan. Con las fotos sustituidas, creo un álbum que narra mi vida de manera resumida, concreta y muy personal. Un álbum enorme que se mantiene en elaboración conforme finalizan etapas y motivos especiales.

El tema escogido para este TFG siempre ha estado presente en mi vida, incluso antes de teorizar y conceptualizar acerca de los procesos significativos asociados a la producción de imágenes. Si bien, las lecturas realizadas han sido determinantes para enmarcar este proyecto, cabe mencionar que, a pesar de la importancia de las lecturas, no pretendo desarrollar aquí un trabajo de corte teórico. Más bien busco en ellas una

base (conceptos, citas, referentes) que nutra y dé solidez a las propuestas plásticas.

A la hora de abordar estos temas he consultado principalmente a autores como Roland Barthes, con su búsqueda por entender la atracción que ejercen sobre él algunas fotos, y que acaba denominando *punctum*<sup>1</sup>; Joan Fontcuberta con su análisis profundo de la *Postfotografía*, aquella que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual<sup>2</sup>; Pedro Vicente, y su estudio sobre el álbum y las fotografías familiares; Jacques Derrida con su análisis sobre el impulso de archivar o Anna Maria Guasch y su aproximación teórica sobre la relación entre arte y archivo.

Debido al carácter personal del tema, en este TFG parto únicamente del archivo familiar y personal para analizar su contenido y reflexionar sobre las cuestiones estudiadas previamente. Por lo que la consulta del material de los álbumes de mis padres y abuelos, y de mi propio archivo, generalmente digital, son siempre el punto de partida para la parte plástica, que, más allá de mostrar una temática común que entronque con la identidad o la memoria, busca reflexionar y jugar con los propios procesos de organización, composición y archivo.

A partir de la documentación teórica y del análisis de este archivo, ambas presentes desde el comienzo y durante todo el desarrollo del trabajo, obtengo las claves para la elaboración de los ejercicios prácticos, generalmente planteados como procesos o juegos cuyas premisas enuncio a partir de uno o varios conceptos estudiados. La selección y digitalización de archivos y documentos, la edición mediante la repetición, la reordenación o la acumulación, son algunas de las estrategias empleadas para exponer y entender la necesidad de fotografiar.

La memoria comienza presentando los objetivos y la metodología para a continuación hacer una breve introducción del contexto teórico y entender qué es la fotografía personal, de dónde surge la necesidad de fotografiar y su progresiva masificación. A partir de ahí, me detengo en algunas de las causas de nuestro arraigo actual con la fotografía, para, seguidamente, centrarme en el archivo fotográfico y en dos de sus formatos, el álbum y el disco duro, a partir de los que he trabajado para realizar los ejercicios prácticos que componen la parte final de este documento.

---

<sup>1</sup> BARTHES, R., 2020. La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía, 1ª ed Barcelona: Paidós Comunicación p. 98.

<sup>2</sup> FONTCUBERTA, J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p.7.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

### 2.1 OBJETIVOS

En el presente trabajo se articulan una serie de puntos que de forma directa o indirecta abordarán los siguientes objetivos.

#### 2.1.1 *Objetivos generales*

-Indagar y reflexionar sobre el valor y el uso de las imágenes en la sociedad occidental contemporánea, mediante la lectura de autores que desarrollan ampliamente estos temas en su obra.

-Teniendo como punto de partida el archivo familiar y personal, realizar un conjunto de obras de carácter multidisciplinar que, a través de la práctica artística, exploren las cuestiones estudiadas a nivel teórico sobre el archivo y la memoria, ahondando en conceptos como el olvido, la ansiedad cultural, la inmaterialidad y lo autobiográfico.

#### 2.1.2 *Objetivos específicos*

- Buscar, seleccionar y estudiar las fuentes referenciales (libros, ensayos, artículos, etc.) que permitan abordar la temática propuesta con una perspectiva y profundidad de análisis adecuada.

- Partir del archivo personal para analizar los métodos de ordenación y archivo establecidos intuitivamente tanto en el espacio físico-objetual como en el digital-inmaterial.

- Desarrollar un proyecto valorando la parte procesual por encima del resultado final siendo la práctica una acción dinámica y en constante retroalimentación.

### 2.2 METODOLOGÍA

Atendiendo a las bases delimitadas por el manual del Trabajo de Final de Grado de Bellas Artes las pautas metodológicas proyectuales aquí empleadas parten de la definición de un problema: desarrollar una obra de alcance descriptivo que exponga la correspondiente fundamentación teórica y conceptual sobre el tema planteado.

Para acercarme al objeto de estudio, comienzo realizando una búsqueda bibliográfica. Entre los libros consultados destacaría *La Furia de las imágenes* de Fontcuberta, *Arte y archivo, 1920-2010*.

*Genealogías, tipologías y discontinuidades* de Guasch, o *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, editado por Pedro Vicente. Éstas fueron especialmente esclarecedoras y permitieron acotar ciertos aspectos del proyecto práctico.

Puesto que el proyecto ha discurrido con la retroalimentación constante del estudio teórico, el proceso creativo se ha entrecruzado, continuamente, con hallazgos de referentes, planteamientos e intereses que han ido condicionando y alimentando su desarrollo.

Paralelamente a la realización del estudio teórico, se han utilizado técnicas de archivo para analizar la colección personal y familiar. La revisión, compilación, selección, ordenación o intervención de dicho archivo, implica un punto de reflexión, aprendizaje y toma de decisiones para la elaboración de los ejercicios, ya que de él obtenemos el material fotográfico con el que elaboramos el proyecto.

La práctica se plantea como ejercicios empíricos a las cuestiones planteadas. El estudio, cuestionamiento y evaluación de las implicaciones conceptuales que conlleva las formaliza más como exploraciones a las cuestiones que como resultados finalizados.

En las primeras series, *Hay más información aquí que en mi propio cuerpo*, *04-08-12-01-02-07-06-03-05-11-10-09* y *Accidente con las palomas*, se produce una interacción con lo digital, su capacidad de almacenaje, y su correspondiente sistematización. En las siguientes, *¡Desentierra tus recuerdos!* y *El trazo visibiliza la imagen*, se producen procesos que trasladan lo inmaterial a lo físico mediante la realización de libros de artista o el juego con la materialidad de la imagen. La metodología específica de cada obra se desarrollará más ampliamente en el apartado 5. **DESARROLLO PRÁCTICO.**

## 3. CONTEXTO HISTÓRICO

### 3.1 LA NECESIDAD DE CAPTARLO TODO LA CREÓ KODAK

La fotografía pasó de ser una complicada operación “cuasialquímica” a popularizarse como rito social para millones de personas a partir del lanzamiento de la cámara de carrete de la compañía Kodak, en 1882, y de los discursos que difundieron y calaron en la sociedad.

Carmelo Vega nos cuenta que el objetivo comercial de Kodak era, además de ofrecer una mayor facilidad de la técnica al liberar al usuario

del proceso de revelado –“Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto”-, el de convencer al público de la necesidad de captarlo todo y de conservar los recuerdos “El Kodak (...) en su red quedan apresados los momentos felices que de otro modo se perderían, no hay temor a que ninguno se escape”<sup>3</sup>. Además, la compañía logró construir conceptos como el de *álbum de fotos*. Promovieron la producción de álbumes bajo su sello con los espacios justos para la colocación de las imágenes que contenía un carrete, e invitaban a las familias a construir un archivo gráfico de los recuerdos más felices.

Enlazaron así, el uso de la fotografía, con el de la felicidad, con anuncios como “donde reina la alegría, reinará Kodak”<sup>4</sup>. Mediante la promesa de la facilidad, la felicidad y la posteridad, Kodak convirtió la fotografía en un hábito imprescindible y consiguió que las cámaras fueran omnipresentes.

Aunque los textos publicitarios no pretendían simplemente promover la idea del álbum como espacio para almacenar fotos, su objetivo era hacer sentir a la gente, de modo sutil, que se le brindaba una oportunidad para reconstruir su vida a su gusto. La idea también era, que podían -y debían- mostrar las colecciones de fotografías a su entorno para compartir las experiencias vividas y consolidar la historia de la familia.

### 3.2 MASIFICACIÓN DE LA IMAGEN. LA ERA DIGITAL.

Jordi V. Pou<sup>5</sup> explica cómo con la llegada al mercado de cámaras con sensor y captación de imagen electrónica, la fotografía empieza a ser almacenada como un archivo digital y puede ser vista directamente en la cámara, que incorpora una pantalla de visualización. Paralelamente surge Internet, un lugar ideal para la distribución de la fotografía digital.

Aunque la simplicidad de la cámara Kodak se enfrenta con la complejidad digital, que requiere conocimiento de conceptos como píxeles, cables, tarjetas de memoria, etc., el uso de las cámaras digitales redefine el proceso técnico y revoluciona la manera que tenemos de ver el mundo. Aun así, la simplificación de equipos y procesos vuelve a llegar, esta vez con el Iphone, primer dispositivo comercial de éxito que junta en un mismo equipo la capacidad de producir imágenes gracias a la cámara incorporada, la posibilidad de retocarlas mediante apps, y el uso de internet para compartir las imágenes resultantes. A partir de ese

---

<sup>3</sup> VEGA, C., 2013. “Ficciones fotográficas del álbum de viaje” En: VICENTE, P. [ed] et al., 2013, *Álbum de familia : (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, pp. 41-50

<sup>4</sup> Anuncios Kodak Citados en VICENTE, P. [ed] et al., 2013, Op. Cit., p.45

<sup>5</sup> POU, J. V., 2013. “Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era smartphone/iPhone” En: VICENTE, P. [ed] et al., Op. Cit., pp. 197-207

momento no solo llevamos una cámara siempre en el bolsillo, sino que además la utilizamos.

Ahora hacemos más fotografías que nunca. Se genera una masificación de imágenes que cambia por completo nuestra relación con ellas, con el espacio, la memoria, la identidad, la verdad, el archivo y la cuestión del tiempo.

Sin embargo, nuestra relación con la fotografía ha sido y sigue siendo vital porque concentra cuestiones a las que necesitamos agarrarnos. Concretaré algunas de ellas en los próximos apartados.

## 4. CONTEXTO TEÓRICO Y CONCEPTUALIZACIÓN

### 4.1 REFERENTES TEÓRICOS

En el presente trabajo ha sido fundamental, desde su inicial planteamiento, documentarme a nivel teórico sobre nuestra relación con la fotografía en la actualidad y cómo ésta se refleja en las maneras de archivarla. No obstante, no me propongo realizar un trabajo de corte teórico, sino que pretendo encontrar una base que alimente y fortalezca las propuestas prácticas.

Me he apoyado, principalmente, en la información recopilada de *La cámara Lúcida, Nota sobre la fotografía* de Roland Barthes; *Mal de archivo, una impresión freudiana* de Jaques Derrida; *La furia de las imágenes. Notas sobre la Postfotografía* y *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* de Joan Fontcuberta, *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* de Anna Maria Guasch, *Sobre la fotografía* de Susan Sontag, y *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* editado por Pedro Vicente, entre otras.

### 4.2 ONTOLOGÍA DE LA FOTOGRAFÍA PERSONAL.

A continuación, analizaré brevemente, a partir de los referentes teóricos, el por qué y para qué usamos la fotografía personal. Dado la complejidad y la amplitud de los motivos, estos han sido acotados en cinco puntos esenciales para una mayor comprensión y por su conexión con los ejercicios presentados.

#### 4.2.1 La angustia del olvido



fig. 1

Álbum realizado por mi abuelo sobre su viaje de novios. Colección particular.

Cuando no fotografiamos una vivencia, sentimos la responsabilidad de ser capaces de recordarla en un futuro. Sabemos que la memoria es selectiva, imprecisa y variable, y que seguramente difuminará los detalles con el paso del tiempo. Por lo cual, este compromiso para recordar siempre está cargado de desconfianza hacia nuestra memoria, e instantáneamente sentimos la culpabilidad de la decisión propia del olvido. Consecuentemente, al fotografiar, sentimos que nos deshacemos de un peso, de una carga, y cedemos nuestra angustia depositando toda la confianza en que la fotografía nos hará revivir aquello que hemos olvidado.

Como expone Carmelo Vega, “si no se fotografían, las vivencias se desvanecen. Si se fotografía, todo perdura, todo será recordado; las imágenes fotográficas serán nuestra memoria personal, nuestro legado”<sup>6</sup>, por lo que sentimos que, si no está la foto, no estará el recuerdo. Pedro Vicente, en *Otras narrativas domésticas*, también hace referencia a la íntima relación que mantienen el olvido y el recuerdo al explicar que, para poder olvidar, necesitamos traer a la memoria lo vivido, y para poder recordar, hemos de haberlo olvidado previamente<sup>7</sup>. En definitiva, hacemos fotografía personal para permitirnos olvidar manteniendo una conciencia tranquila y con la intención de poder recordar lo olvidado en un futuro. Cedemos entonces nuestra existencia, a la imagen.

Teniendo presente que el olvido y el recuerdo están en constante retroalimentación y se alteran el uno al otro, nos cuestionamos si recordamos lo que hemos vivido o creemos recordarlo porque lo hemos visto en fotografías. La fotografía ¿nos devuelve lo olvidado o nos construye los recuerdos?

<sup>6</sup> VEGA, C., 2013. “Ficciones fotográficas del álbum de viaje” En: VICENTE, P. [ed.] et al., *Álbum de familia : (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, p. 46.

<sup>7</sup> VICENTE, P., 2013 “Otras narrativas domésticas” En: LUESMA, T. [coord.] et al., *Otras narrativas domésticas: archivo de archivos*, J. Ramón Día, Paco Gómez, Matías Costa, Virginia Espa, Ana Casas Broda, Richard Billingham, Trish Morrissey. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.p. 10.

#### 4.2.2 El trampantojo de la evidencia

Generalmente, recordamos lo que nos enseñan o lo que nos cuentan, y a quienes nos muestran. Y lo recordamos exactamente como es mostrado. La relación entre nuestra memoria y la realidad se encuentra distorsionada y moldeada por las imágenes. Aunque es cierto que, como dice Barthes toda fotografía es un certificado de presencia<sup>8</sup>, usamos la imagen como prueba de que lo fotografiado existió en el momento en el que se realizó la foto, pero a partir de ella se hacen unas (re)construcciones de lo representado.

Creamos una historia sesgada, cuando al ver las fotografías y revivir el momento retratado, reconstruimos lo vivido solo con los datos que nos proporciona la imagen. Por lo tanto, al elegir lo que queremos fotografiar y lo que no, elegimos lo que recordaremos y también lo que olvidaremos. Seymour Sy, la protagonista de la película *Retratos de una obsesión*, 2002, aclara esta idea con la frase, “Nadie hace nunca fotografías de las cosas que quiere olvidar”<sup>9</sup>

Construimos, generalmente de manera inconsciente, la versión de nosotros mismos que queremos que exista en un futuro, que queremos creernos que somos. Porque hemos descubierto con el tiempo, que la memoria construida puede llegar hasta el punto de sustituir a los propios hechos.

La fotografía se puede entender como un contenedor de la memoria, pero más bien es la que la produce. No obstante, cuando analizo, en el apartado 4.3.2 *Técnicas de archivo*, los dispositivos donde almacenamos y archivamos esa memoria, me reafirmo en la idea de Alexandra Laudo de que son, más bien, espacios para la desmemoria, donde los límites entre el recuerdo, la invención y el olvido se desvanecen.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> BARTHES, R., 2020. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, 1ª ed Barcelona: Paidós Comunicación p. 98.

<sup>9</sup> *Retratos de una obsesión* [película] 2002 dirigida por Mark Romanek, Citado en VICENTE, P. [ed.] et al., 2013, *Álbum de familia : (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, p.13

<sup>10</sup> LOUDO, A., 2013, “Olvidos análogos, memorias digitales, archivos imposibles” En: VICENTE, P. [ed.] et al., 2013, Op.Cit., p. 150.

### 4.2.3 Identidad

“Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme.”<sup>11</sup>



fig. 2,3,4.  
Fotografías digitales  
autobiográficas.  
Colección particular.

Usamos la fotografía como herramienta para construir nuestra identidad, tanto la individual como la colectiva. A través de dispositivos generadores de imágenes, nos relacionamos con lo que vemos y con lo que somos, mostramos cómo nos vemos a nosotros mismos y cómo queremos ser percibidos por los demás, procesamos nuestras experiencias y nuestros gustos, reafirmamos personal y socialmente nuestra propia existencia.

Sin embargo, hay que destacar que la condición temporal de la fotografía ha cambiado con el tiempo. Barthes nos hablaba del noema de la fotografía “esto ha sido”<sup>12</sup> cuando las fotografías, hechas ayer, en otro sitio, se hacían con el objetivo de verlas mañana, y decir “sí, era yo” allí y entonces. Pero hoy en día consumimos las fotografías hechas hoy para verlas hoy, sin intentar preservar nada, sólo declarar y testificar “sí, soy yo” y existo ahora y aquí, por lo que se trasladaría el famoso noema de Barthes a un “esto es”.

Por nuestra conspiración autobiográfica, como afirma Fontcuberta en *La Furia de las imágenes*, ya no queremos certificar tanto un hecho, sino nuestra presencia en ese hecho, “No queremos mostrar el mundo, porque ya está enteramente fotografiado, queremos afirmar nuestro estar en el mundo”<sup>13</sup>: *esta es mi vida, yo soy así, yo vivo y miro así*.

Por otro lado, ¿cómo es posible construir nuestra identidad cuando tenemos tantas imágenes diferentes para representarla? Si las fotografías nos guían para reconstruir los recuerdos, ¿cómo conformamos la memoria de una vivencia cuya documentación casi excede la vivencia en sí misma?

Daniel Palmer alude a la expansión actual de los medios con los que las personas archivan sus vidas mediante la fotografía digital, como un síntoma de cierta *ansiedad* cultural en relación con la identidad.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> BARTHES, R., 2020. Op. Cit., p.34.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp.91-92.

<sup>13</sup> FONTCUBERTA, J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p.87.

<sup>14</sup> PALMER, D., 2013, “Archivos emocionales: el intercambio de fotos *online* y el cultivo del yo” En: VICENTE, P. [ed.] et al, *Álbum de familia : (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, p.192

#### 4.2.4 Ansiedad cultural

“Basta empezar a decir de algo “Ah, qué bonito, habría que fotografiarlo” y ya estás en el terreno de quien piensa que todo lo que no se fotografía se pierde, como si no hubiese existido, y por lo tanto para vivir verdaderamente hay que fotografiar todo lo que se pueda, y para fotografiarlo todo es preciso vivir de la manera más fotografiable posible, lo que lleva a la estupidez (pensamiento más tradicional), o considerar fotografiable cada momento de la propia vida, lo que lleva a la locura (uso más actual)”<sup>15</sup>



fig. 5,6,7

Álbum familiar. Colección particular.

Hemos adherido la actividad fotográfica a la cotidianidad. No somos conscientes ni de cuántas imágenes realizamos diariamente. Hoy todos somos fotógrafos y modelos a la vez, todos somos productores y consumidores de imágenes. Esto produce que sujeto y objeto se confundan en la misma medida en que acontecimiento e imagen se funden, y crea inevitablemente, una avalancha icónica casi infinita. Como expone Fontcuberta, “la imagen ya no es una mediación con el mundo, sino su amalgama, cuando no su materia prima”.<sup>16</sup>

Susan Sontag afirma en *Sobre la fotografía*, que tenemos una compulsión a fotografiar, a transformar la experiencia misma de fotografiar en una manera de ver. Hacemos tantas fotos por la necesidad que tenemos de confirmar la realidad, de demostrar lo que vivimos y de dilatar la experiencia, recreándonos y digiriéndola después de vivirla.<sup>17</sup>

Y es que, por hacer tantas fotografías, hemos uniformado la significación de todos los acontecimientos, porque como dice Calvino al comienzo de este apartado, consideramos importante, fotografiable, cada momento de nuestra vida.

Es como si fuésemos turistas de la realidad, de nuestra propia vida. La desorientación que habitualmente siente el turista cuando está en un ambiente nuevo, desconocido, suele ser calmada al hacer fotografías, grabaciones, guardar objetos relacionados con el viaje, escribiendo sus sensaciones... El turista registra, colecciona y guarda, con el fin de procesarlo más tarde y para asegurarse de que no se perderá ningún detalle.

<sup>15</sup> CALVINO, I., Citado en: VICENTE, P. [ed.] et al., 2013. *Álbum de familia : (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, p. 90.

<sup>16</sup> FONTCUBERTA, J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p.32.

<sup>17</sup> SONTAG, S., 2008. “En la caverna de Platón” *Sobre la fotografía*, 2ª ed Barcelona: Penguin Random House Group, pp.14-33

Hoy en día, esa sobreestimulación, esa acumulación sin fin de datos y sentimientos, no están reservados sólo al viaje. Necesitamos crear un discurso lógico que dé forma a todas nuestras experiencias vividas, para entendernos tanto a nosotros mismos como a los demás. Vivimos con un ritmo tan acelerado que necesitamos usar la fotografía como escudo contra la ansiedad que nos provoca los requerimientos de la inmediatez y la globalidad. Sontag menciona que ahora todos somos adictos, *yonquis* de las imágenes<sup>18</sup>.

Fontcuberta expone que esta etapa de saturación de imágenes nos lleva directos hacia la serie y la colección, ese síndrome de Diógenes contemporáneo de guardarlo todo *por si acaso*, e indirectamente, al cómo lo organizamos y al “agobio” que nos produce tal cantidad acumulada.<sup>19</sup>

#### 4.2.5 La magia de la imagen-objeto y su pérdida con la desmaterialización de la fotografía.

“En la fotografía han coexistido dos facetas necesarias, indisolubles y perfectamente soldadas: por un lado, la imagen como información visual; por otro lado, el soporte físico, su dimensión objetual. (...) Hoy, la tecnología digital está acentuando la fractura entre imagen y soporte, entre información y objeto.”<sup>20</sup>

Fontcuberta en *La cámara de Pandora*, explica como el contrato visual ha cambiado con la desmaterialización de la imagen. La superficie de la fotografía era el papel o el material equivalente, y ocupaba un lugar. En cambio, la superficie de la fotografía digital es la pantalla, por lo que es una imagen desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes. En consecuencia, pierde sus atributos materiales<sup>21</sup>.

La fotografía siempre ha tenido una carga mágica que ha actuado como reliquia. La imagen parece que atrapa, que es, una apropiación de la realidad. Y como el papel fotográfico envejece, se rompe, se puede perder, si queremos mantenerlo, sentimos que debemos proteger ese trocito de realidad que tenemos en las manos. Por ende, a la inversa, si quisiéramos que eso nunca hubiese pasado, la tiramos, y si nos crea algún sentimiento dañino, cambiamos su contenido pintándola o



**fig. 8**  
Fotografía de mi abuela con la inscripción “Te quiero” y su firma.  
Colección particular.



**fig. 9**  
Cartera de Carolina con fotos de carnet de sus amigos.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.33

<sup>19</sup> FONTCUBERTA, J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p.178

<sup>20</sup> *Ibid.* p.126.

<sup>21</sup> FONTCUBERTA, J., 2010. *La cámara de pandora*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, S.L., p.12



**fig. 10**  
Fundas de móviles de Josema y Carmen con fotos de carnet de personas que consideran importantes.

rompiéndola.

Pero sin cuerpo, la fotografía se desfeticiza. ¿Dónde clavamos o rajamos una imagen que no se rompe, a la que no le producimos un daño tangible? ¿Protegemos igual la imagen, bajo un cristal o llevándola siempre con nosotros en una cartera, con la facilidad de reproducción que hay en la actualidad? La fotografía digital pierde esa capacidad de potencial simbólico. Aun así, resiste por mantenerse, principalmente con las fotos de carnet y de graduación. Fotografías que nos son dadas o que son necesarias tener alguna copia física, son regaladas hoy en día para ser guardadas generalmente, en las carcasas del móvil, el objeto al que más cuidado y atención le solemos dar, o como más tradicionalmente, en las carteras.

### 4.3. ARCHIVO

Previamente he analizado por qué y para qué hacemos fotografía personal, ahora me quedaría analizar el por qué la guardamos y cómo la organizamos. La creación de nuestro propio archivo y sus procesos de digitalización y organización correspondientes han sido unas de las cuestiones centrales que he trabajado en los ejercicios.

Sin embargo, antes de adentrarme en las técnicas de archivo dentro del concepto de fotografía personal, veo necesaria una introducción hacia lo que se entiende como archivo personal, la necesidad de la colección, y el contexto que lo ha ido modelando. Dado la amplitud de los temas tratados, estos han sido acotados según su relación con las piezas.

#### 4.3.1 *El impulso de coleccionar.*

“La idea de acumularlo todo, la idea de formar una especie de archivo, a propósito para encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de habilitar un lugar con todos los tiempos que está él mismo fuera de tiempo, y libre de su daga, el proyecto de organizar de este modo una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar inmóvil, es propio de nuestra modernidad”<sup>22</sup>

El archivo se ha convertido en una metáfora universal de cualquier forma concebible de almacenamiento y memoria. Okwui Enwezó alude a la cámara fotográfica en sí misma como una “máquina de archivo” y a

<sup>22</sup> FOUCAULT, M., Citado en: GUASCH, A.M., 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, p.100

la imagen gráfica, y en su caso la fílmica, como un objeto o un registro de archivo, documento y testimonio de la existencia de un hecho.<sup>23</sup>

La práctica de coleccionar y archivar parece una ilusión para sentir que podemos dar forma al caos del mundo, a la avalancha icónica, al ritmo acelerado actual. Nos genera satisfacción tener la oportunidad de salvar objetos o información de su propia desaparición, de su muerte. Esa melancolía nos demanda actualizar nuestro archivo constantemente, sin visualizar el límite. Penelope Rowlands lo asume diciendo “Coleccionar es una lucha contra el tiempo. Se puede coleccionar todo; se puede clasificar todo y cada clasificación es tranquilizadora, ya que crees que tiene algún sentido, pero no hay sentido”<sup>24</sup>

Esta necesidad y deseo compulsivo y melancólico de archivar viene planteado por Jaques Derrida, por medio del término “mal de archivo” basado en teorías freudianas. Al mismo tiempo, se manifiesta otra fuerza archivística igual de poderosa fundamentada en los principios de destrucción, que él mismo denomina “fiebre de archivo”<sup>25</sup>. Del mismo modo que tenemos la necesidad de nombrar y guardar, tenemos el impulso de dejar de retener, aunque ambos impulsos son contradictorios, forman parte de la condición humana. Recordemos que, como he mencionado en el apartado 4.2.1. *La angustia del olvido*, la gestión de la memoria también es la gestión del olvido.

Además, el archivo reitera la idea de que coleccionamos para un futuro-presente desde donde leeremos ese pasado archivado. Como bien aclara Derrida:

“La cuestión del archivo no es una cuestión del pasado (...) de un concepto relacionado con el pasado que pueda o no estar a nuestra disposición, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de futuro, la cuestión de futuro en sí mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa, de una responsabilidad para el mañana. El archivo: si queremos saber lo que significa, sólo lo conoceremos en tiempos de futuro. Quizás.”<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> ENWEZOR, O., 2008. “Archive Fever: Photography Between History and the Monument” *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. (Exp) Nueva York, International Center of Photography, 18 de enero-4 de mayo de 2008.

<sup>24</sup> ROWLANDS, P., Citado en: GUASCH, A.M., 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, p.62

<sup>25</sup> DERRIDA, J. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p.36

### 4.3.2 Técnicas de archivo

Generalmente, los archivos se basan en una estructura jerárquica, que puede definirse como el resultado de clasificar una serie de elementos de acuerdo con principios y características comunes. Se suele componer por categorías, con la intención de organizar la información de una manera simple para facilitar su interpretación, uso y modificación; siguiendo principalmente un orden lineal y cronológico, que puede llevar una consignación de signos que la identifiquen, como serían las fechas, lugares, nombres, o el tipo de archivo.

No obstante, el archivo carece de memoria narrativa. Como escribe Álvaro de los Ángeles al respecto de esta cuestión, el recorrido visual lo genera el espectador, el usuario, y la interpretación de tal archivo siempre estará cargada de subjetividad, desde la portabilidad manual de un objeto como el libro, a la convivencia espacial dentro de un espacio digital construido exprofeso. La arquitectura se entrelaza con la memoria, el conocimiento registrado en un dispositivo de almacenaje o de divulgación concreto, con la acción presente de entenderlo.”<sup>27</sup>

En este TFG me centraré exclusivamente en el álbum y los discos duros, como métodos principales de categorización a los que, por lo regular, les dedicamos un tiempo para ordenar y que se quede una organización visible, limpia y reconocible. Dos contenedores donde se intensifica la idea de archivo. No mencionaré aquellos formatos o tipos de archivo asociados a las redes sociales, los que todos llevamos en nuestros teléfonos móviles o los álbumes digitales. Tampoco me detendré en el almacenaje dispar como las cajas o los sobres. Estos, desde luego, necesitan de varios documentos para poder ser tratados en su totalidad.

#### 4.3.2.1 El álbum

El álbum es una forma de agrupación organizada creada, principalmente, a partir de fotografías, en páginas encuadernadas. Me paro a observar cada foto analizando cuándo y dónde fue hecha, quién aparece o no aparece, quién hizo la foto y por qué tuvo interés en hacerla, y también, quién y por qué guarda esa imagen y cómo y por qué decide colocarla en su propio álbum. El álbum realza la relación que tenemos con esas fotografías y las circunstancias que la acompañan.

---

<sup>27</sup> ÁNGELES, Á., 2013. “Organización, cronología y sistematización” En: LUESMA, T. [coord.] et al., *Otras narrativas domésticas: archivo de archivos*, J. Ramón Día, Paco Gómez, Matías Costa, Virginia Espa, Ana Casas Broda, Richard Billingham, Trish Morrissey, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, p.23

Sin embargo, como explica Pedro Vicente en *Apuntes a un álbum de familia*, hay dos posturas en las lecturas de un álbum. Si somos usuarios de ese álbum, seremos capaces de identificar la cantidad de códigos que contiene cada imagen y la información que contiene nos trasladará a historias que solo se nos desbloquearán a nosotros. Lo importante no es su calidad artística, sino su contenido y nuestra relación con ello. En ellas nos descubrimos, nos reconocemos y nos identificamos. Son definitivas y nos afirman nuestra existencia. Por otro lado, si somos ajenos a esas fotografías, las veremos como contenedores codificados. Sólo podremos imaginar qué esconden, viajando a nuestras propias historias para compararlas y entenderlas. Para ello, buscamos lo tangible, los detalles, lo real, pero siempre estarán abiertas a interpretación.<sup>28</sup>

Aun así, el álbum crea experiencias comunes a ambas posturas e independientes de la edad. Gustavo Puerta, enumera algunas en *La construcción de la infancia en el álbum familiar*, por ejemplo, nos ayuda a asimilar las consecuencias del paso del tiempo, a construir nuestros recuerdos individuales y colectivos, nos ensancha el sentimiento de pertenencia al ser más conscientes de nuestros vínculos, y nos genera nuevos sentimientos que nos ayudan a entendernos en la actualidad, como serían la nostalgia, el enfado, la gratitud, etc. A través del álbum nos reafirmamos para intentar mantener una identidad estabilizadora.<sup>29</sup>

No obstante, hay que tener en cuenta que la fotografía es archivada, seleccionada y estructurada por un sujeto concreto y, por tanto, la lectura de ese álbum conlleva cierta interpretación implícita. Esta subjetividad vertebra el álbum y no se puede separar del sujeto que la conforma. Pedro Vicente menciona al respecto que, aunque en su estructura global encontramos el rescate de la memoria y la creación de nuevos recuerdos, en su contenido local, es un proceso de archivar historias, coleccionarlas y crearlas, donde el autor es el productor y el máximo consumidor.<sup>30</sup>

El formato y estilo del álbum, el número de hojas y de fotografías en cada una, la dedicación y cuidado al realizarlo, la calidad de las imágenes y sus formatos, el correspondiente registro de nombres, fechas y lugares o cualquier otro escrito o documento relacionado añadido,

**fig. 11**  
Álbum familiar en fundas transparentes.  
Colección particular.



<sup>28</sup> VICENTE, P. [ed.] et al., 2013. *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca: Diputación Provincial de Huesca, p. 14

<sup>29</sup> PUERTA LEISSE, G., 2013, "La construcción de la infancia en el álbum familiar" En: VICENTE, P. [ed.] et al., 2013, Op.Cit., p. 88

<sup>30</sup> VICENTE, P. 2013. "Otras narrativas domésticas" En: LUESMA, T. [coord.] et al., *Otras narrativas domésticas: archivo de archivos*, J. Ramón Día, Paco Gómez, Matías Costa, Virginia Espa, Ana Casas Broda, Richard Billingham, Trish Morrissey, Huesca: Diputación Provincial de Huesca. p.9

también llena de subjetividad el contenido y las historias que guarda cada álbum.

Como ejemplo principal, los álbumes de familia son un archivo doméstico de consumo privado que representa, por lo general, los momentos felices de cada familia. En ellas se visibiliza cómo se representa tradicionalmente a la familia y los aspectos que la componen. Con la popularización de la fotografía las temáticas se expanden, pero lo más representativo suelen ser los nacimientos, las bodas, los cumpleaños, los ritos religiosos, las festividades, los viajes y los eventos sociales, es decir, los hitos de biografía colectiva.

En palabras de Fontcuberta: “Si las fotografías equivalen a retazos de vida privilegiados y se convierten en sus reliquias, el álbum desempeñará en los hogares una función totémica. [...] El álbum se despliega así poco a poco sobre la arquitectura que habitamos, como una forma de marcar el territorio e impregnarlo de subjetividad.”<sup>31</sup>

#### 4.3.2.2 Discos duros

En contraposición al tipo de archivo analógico, aparece el archivo digital. Se trata de un sistema que almacena la información en bytes y se caracteriza por la multiplicidad de formatos (pdf., jpg., etc.) y pueden albergar tanto texto como sonido. El lenguaje de la fotografía digital pasa a ser de códigos y algoritmos. Esta nueva forma de entender la imagen hace que cambiemos nuestra forma de organizarlas, cuidarlas y hacerlas perdurar.

Ahora lo guardamos todo. La rapidez de generación de documentos y la democratización dentro del contexto cibernético han facilitado el acceso a la información. La sobreexposición también genera acumulación y actualmente, para que los soportes que albergan fotografías en papel contuviesen, únicamente, las de nuestra galería del teléfono móvil, harían falta almacenes llenos de ellos. Así que pronto, las memorias de los ordenadores son insuficientes y la pulsión autobiográfica migra hacia otros soportes que puedan abarcar tal cantidad de datos, como las memorias de almacenamiento externas, llamadas comúnmente, discos duros. Pero, ¿le damos el mismo valor a estas imágenes?

Invertimos más tiempo y dedicación en hacer fotos que en mirarlas. Hacemos tantas que luego no encontramos el momento de verlas y lo vamos alargando y alargando mientras seguimos acumulando. Nuestros discos duros no cesan de llenarse de imágenes a la espera de volver a

---

<sup>31</sup> FONTCUBERTA J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 205-206

cumplir su función, escondidas entre carpetas hasta que un click las abra, e incluso muchas de ellas, probablemente, se queden inutilizadas para siempre. ¿Y la foto para qué es foto si nadie la mira, si solo existe para ser mirada? “Una imagen no mirada es una imagen invisible, es una no-imagen”, declara Fontcuberta.<sup>32</sup>

Según José Luis Brea, parecen vivir entre la aparición y desaparición:

“En buena medida, las imágenes electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales. Aparecen en lugares -de los que inmediatamente se esfuman-. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad. Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son el orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo “para quedarse”. Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio.”<sup>33</sup>

Como también menciona Barthes, ahora la fotografía personal nace, cumple su función social y se desvanece<sup>34</sup>. Ya no preservamos las fotos para verlas en un futuro, ahora tienen sentido si las consumimos en el momento, y después, generalmente, las apartamos. Aunque la angustia al olvido, la necesidad de identidad y la ansiedad cultural, nos imposibilita desprendernos de todas las fotografías con las que hemos mantenido relación.

No obstante, ¿somos conscientes de la fragilidad de la *memoria digital* y de los peligros de la inmaterialización? ¿Cuántas imágenes quedarán perdidas en móviles rotos o perdidos y a los que no hicimos copia de seguridad ni las subimos a la red? ¿Con qué frecuencia hacemos copias de respaldo o las subimos a la nube? ¿Es realmente necesario tener varios discos duros con la información duplicada si no tenemos casi intención de volver a ellas?

José Pablo Concha Lagos señala que:

“La tecnología numérico-binaria modifica el sistema de almacenaje: ya no hay depósito de carácter material; ya no hay volumen; en cambio, sólo hay lenguaje numérico, hay desmaterialización, se produce una pérdida del carácter físico de la reproducción... [En

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>33</sup> BREA, J.L., 2010. *Las tres eras de la imagen [recurso electrónico]: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal. p. 68

<sup>34</sup> BARTHES, R., 2020. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. 1ª ed Barcelona: Paidós Comunicación.

consecuencia] la fotografía entrará en crisis. La historia íntima corre el riesgo de perderse, incluso estando bien guardada.”<sup>35</sup>

#### 4.4 REFERENTES ARTÍSTICOS

Los siguientes referentes artísticos parten de la estética del archivo, del exceso, la repetición y/o del interés por la cotidianidad. Ya sea bajo la apropiación o el uso de sus fotografías, exponen prácticas colectivas que nos muestran cómo participamos en la práctica fotográfica. Todos ellos me han hecho reflexionar y continúan nutriendo la práctica artística.

##### 4.4.1 Archivo: Christian Boltanski y Hans-Peter Feldmann

Christian Boltanski y Hans-Peter Feldmann dirigen su práctica, esencialmente, a la colección, organización y la presentación de imágenes fotográficas, como un intento de resistencia frente al olvido y por su deseo profundo de reconstrucción de la identidad y la exaltación de la vida cotidiana. Las instalaciones y los libro-archivo que he escogido me interesan especialmente porque, aunque quizás no sean sus trabajos más conocidos, me ha ayudado a replantearme el concepto de identidad y de archivo fotográfico.

Christian Boltanski es un fotógrafo, escultor y cineasta francés nacido en 1944. Su fiebre coleccionista y archivadora le lleva a publicar libros de fotografía y a ser mundialmente conocido por sus exposiciones, donde, con una objetividad casi científica mediante el uso de la estética del archivo, trabaja la reconstrucción de la memoria, y así mismo, de la identidad.

Algunas de sus obras están claramente vinculadas con la fotografía familiar, como *L'album de famille D., 1939-1964*, (1972) donde expone 150 fotografías anónimas en blanco y negro dispuestas a la manera de un mural. Sin embargo, aquellas obras donde se interesa por la materialidad de los objetos para aludir a la memoria, son las que más me han cautivado y encaminado hacia nuevos planteamientos artísticos sobre el archivo. En *L'Inventaire des objets ayant appartenu à un résident de Oxford*, 1973 (fig.12) y en *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*, 1974, trata la memoria de un individuo, sin hacer referencia a su imagen o la reconstrucción de su pasado, sino a sus pertenencias más cotidianas, entendidas como signos que constatan su memoria. La descontextualización de su ubicación



fig. 12  
Christian Boltanski,  
*L'Inventaire des objets ayant  
appartenu à un résident de  
Oxford*, 1973

<sup>35</sup> CONCHA LAGOS, J.P, Citado en: FONTCUBERTA, J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p.208

original crea nuevos significados, definidos ahora por la propia selección y combinación de imágenes.

Por otro lado, *Les archives de C.B 1965-1988* (fig.13)<sup>36</sup>, consta de un muro de 646 cajas de galletas en estaño oxidado dispuestas en pilas de casi tres metros de altura, que contienen más de 1200 fotografías y 800 documentos personales de las actividades diarias de Boltanski desde 1965 hasta 1988. Sin embargo, la reconstrucción de su propia identidad queda oculta para el espectador y sólo existe, en definitiva, en la memoria del artista. Son contenidos sepultados en la historia del sujeto. Este hecho, junto con que la colección esté almacenada en cajas envejecidas, denuncian directamente el carácter corrosivo del paso del tiempo.



**fig. 13**  
Christian Boltanski, *Les archives de C.B 1965-1988*, 1989, Centre Pompidou.

Hans-Peter Feldmann, artista visual alemán nacido en 1941, también hace uso del recurso fotográfico archivístico como medio técnico y visual para transmitir su mensaje.

En 1974 realizó una serie que nos puede recordar a *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes* de Boltanski por el contenido. *Alle Kleider einer Frau* (Toda la ropa de una mujer) muestra 70 fotografías en blanco y negro en 9x9 cm que luego convierte en un libro. La mujer a la que le pertenecen las prendas es un enigma y su misma ausencia y privación de existencia es lo que crea el discurso de la obra.



**fig. 14**  
Hans-Peter Feldmann. *Alle Kleider einer Frau*, 1974, MACBA

Pero el trabajo que más quiero destacar, es como, entre 1968 y 1976, selecciona y organiza material fotográfico para realizar series como *Bilder* (imágenes) (fig.14)<sup>37</sup>. Treinta y siete libros con tapas de cartón e imágenes impresas en offset sacadas de recortes de revistas, álbumes o de sus propias fotografías. Cada serie, numerada como *Bilder 1*, *Bilder 2*, etc., está clasificada temáticamente según el tipo de objeto, paisaje, situación o comportamiento de la vida cotidiana que contiene. Las

<sup>36</sup> CENTRE POMPIDOU. *Catálogo de colección Christian Boltanski "Les archives de Christian Boltanski 1965-1988"*. Disponible en: <<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c4rrdBq>>

<sup>37</sup> MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Folleto de Hans-Peter Feldmann. "Una exposición de Arte" Disponible en: <<https://www.museoreinasofia.es/>>



**fig. 15**  
Hans-Peter Feldmann, colección  
serie *Bilder*, 1968-1976

imágenes las distribuye de manera aleatoria, pero su objetivo es que el discurso neutro, y aparentemente sin sentido, fluya y permita que el cerebro encuentre vínculos entre las distintas fotografías y que superen el efecto acumulativo del archivo. Por ejemplo, en *Bilder 11* se presentan imágenes sucesivas de fragmentos de cómo la persona de limpieza arregla cuidadosamente la cama de un hotel, o en otra serie sólo se vislumbran piernas de mujeres.

Feldmann, tal como describe Guasch, “reivindica la subjetividad de interpretar, de establecer significados y relaciones causa-efecto haciendo uso de un archivo y una memoria colectiva a partir de imágenes del día a día y del planteamiento conceptual de lo cotidiano”<sup>38</sup>.

#### 4.4.2 Fotografía familiar: Claudia Breitschmid, Iñaki Bonillas y Lúa Coderch

Hay numerosos artistas que trabajan con la alteración, fragmentación o acumulación de la fotografía familiar que han contribuido en la formación de la temática del proyecto, pero en las que no entraré a desarrollar por no sobrepasar la longitud requerida del documento. A continuación, me centro en aquellas propuestas que más me han influenciado.

Claudia Breitschmid, nacida en Suiza en 1983, comparte con el mexicano Iñaki Bonillas (1981) una atracción por la información que se queda escondida en las fotografías, por lo invisible pero presente. Ambos parten de la recuperación de archivo y fondos fotográficos familiares, a las que deciden darles la vuelta y observar lo que les ofrecen las partes de atrás. Bonillas en su serie “Reversos” *Archivo J.R. Plaza* (2005) trabaja con las inscripciones en los dorsos que quedaban en la sombra, sin ser vistas. Sin embargo, Claudia Breitschmid, en su serie *Welcome Back* (2011-2012) (fig. 17)<sup>39</sup> no solo muestra los sellos de numeración que contienen las imágenes por detrás, sino que separa las fotos de sus soportes para observar y mostrar las huellas de su ausencia. Interesada en los mecanismos de la memoria y su valor colectivo más que en las historias individuales o en una posible reconstrucción del pasado, Claudia Breitschmid pretende afirmar que la gestión del archivo acaba predominando sobre la misma práctica fotográfica que lo nutre.



**fig. 16**  
Iñaki Bonillas, *Archivo J.R Plaza*  
(fotografía 14/28), 2005,  
Colección FEMSA



**fig. 17**  
Claudia Breitschmid, *Welcome*  
*Back*, 2011-2012

<sup>38</sup> GUASCH, A.M., 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, p.123-126

<sup>39</sup> BREITSCHMID, C. Web de la artista. Disponible en:  
<<https://www.plattformplattform.ch/Claudia-Breitschmid>>

Lúa Coderch (1982) también nos habla, desde otra perspectiva, de la información invisible, bloqueada, pero que permanece, de las fotografías familiares. Su proyecto *Recopilar las fotografías sin memoria del archivo familiar* (2009-2012), trata de treinta fotografías extraídas de sus álbumes, las cuáles ningún familiar tuvo la capacidad de identificar o de asociar recuerdos a ellas. Coderch muestra cómo invocamos el olvido en el ámbito doméstico convirtiendo imágenes que provienen de un ámbito cotidiano, en ajenas. Como menciona Fontdevila en *Lúa Coderch: La memoria, bajo sospecha*<sup>40</sup>, mediante el acto fallido de la memoria, y por ende, de desmemoria, la artista “sugiere que la imagen no se debe solo a los recuerdos y los significados que se le atribuyen, sino que en la materialidad de sus signos prolonga su existencia en tanto que portadora, asimismo, de olvido y ausencia.”

#### **4.4.3 Post- Fotografía: Penélope Umbrico**

Entre los creadores contemporáneos encontramos un interés por esa cultura de archivo en la que nos hallamos inmersos y que viene acompañado de prácticas artísticas que Joan Fontcuberta llama *la condición Post-Fotográfica*.<sup>41</sup> Entre ellas destacamos la normalización de las prácticas apropiacionistas, que desembocan en la “estética del acceso”, y en la responsabilidad que se imponen los artistas por una ecología visual que penaliza la saturación de imágenes y alientan al reciclaje, generando obras que nos sacuden y conciencian para mantener una mayor *ecología de la imagen*.<sup>42</sup>

Autores como Penélope Umbrico y Joachim Schmid se rigen por esa voluntad, se niegan al valor de la producción de hacer fotos y centran su interés en la elección, el acto de señalar y de escoger. Ambos, junto con otros referentes actuales que hacen uso de estas prácticas, han contribuido a una mayor concienciación de la avalancha icónica en la que nos encontramos y nos han permitido reafirmar nuestra postura de hacer únicamente uso de nuestro archivo. Pese a ello, he preferido detenerme solamente en la que más ha influido a la hora de realizar este trabajo, puesto que su obra está basada en una metodología similar a la utilizada.

---

<sup>40</sup>FONTDEVILA, O., 2015. *Lúa Coderch: La memoria, bajo sospecha*, Texto sobre *Recopilar les fotografies sense memòria de l'album familiar*, de Lúa Coderch, publicado en: LAUDO, A., [ed], *Constel·lacions Familiars. Terrassa Comissariat 2012*.

<sup>41</sup> FONTCUBERTA, J., 2016. “Por un manifiesto postfotográfico” *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 35-52.

<sup>42</sup> FONTCUBERTA, J., 2010. *La cámara de Pandora*, 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, SL p. 172.



**fig. 18.**  
 Penélope Umbrico, *2,303,057 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 09/25/07*, 2007, Gallery of Modern Art, Australia



**fig. 19.**  
 Penelope Umbrico, *Sunset Portraits from 9,623,557 Sunset Pictures on Flickr on 08/22/11*, 2011, PACE Gallery, NYC

Penélope Umbrico (1957) nos presenta su obra como ejercicios que realiza a partir de hallazgos, los cuáles, mediante la recopilación y la apropiación, da forma en instalaciones y/o libros. Umbrico se adentra sustancialmente en internet, en redes sociales o sitios de ventas como Ebay, pero también en catálogos y folletos, para exponer el exceso de fotografías que realizamos y de los objetos que poseemos.

Una de sus obras más famosas es *Suns from Sunsets from Flickr*, 2006 - en curso, en ella, recopila las puestas de sol que encuentra en el sitio web de Flickr al entrar a una de las etiquetas que contiene más imágenes, "sunsets" (atardeceres), para recopilar y recortar solo los soles más definidos. Para cada instalación, el título refleja la cantidad de visitas que obtiene en el momento de la instalación; por ejemplo, la primera instalación en 2006 fue 541,795 (parcial), un año después 2,303,057 (parcial) (fig.18)<sup>43</sup>, en el título de las instalaciones añade el parcial para referirse a que tan solo es un fragmento del número de atardeceres en ese momento.

A partir del uso de la misma plataforma, surgen otras instalaciones como *Sunset Portraits from Sunset Pictures on Flickr*, 2010 - en curso, esta vez se muestra el sol junto a individuos sin identidad, es decir, sin definición por la limitaciones tecnológicas de la cámara, consiguiendo así relacionar ese acto colectivo y a la vez individual de afirmar nuestra presencia en el proceso de tomar la fotografía, y la falta de individualidad que finalmente se expresa y se experimenta al no poder reconocerse.

Otra variación sería *Everyone's Photos Any License (1,190,505 Full Moons on Flickr, 2004–2019)*, en la que se propone buscar "luna llena" en la misma red social. Aunque tomar una fotografía de la luna requiere cierto equipo fotográfico especializado, encontró casi un millón de imágenes similares, la mayoría con la licencia 'Todos los derechos reservados'. Individualmente, las fotografías impactan, pero vistas aglomeradas, parece que se anulan las unas con las otras.



**fig. 20**  
 Penelope Umbrico *Everyone's Photos Any License (654 of 1,146,034 Full Moons on Flickr, November 2015)*, 2015

Umbrico aborda los cambios de significado y valor cuando, al contextualizar y hacer visible la totalidad de la experiencia de fotografiar

<sup>43</sup> UMBRICO, P., *Web de la artista*. Disponible en: <http://www.penelopeumbrico.net/>

algo, entendemos que la práctica que creemos subjetiva e individual resulta ser inmensamente colectiva. Ella misma expone:

“Si bien la intención de fotografiar una puesta de sol puede ser capturar algo efímero o afirmar un punto de vista subjetivo individual, el resultado es todo lo contrario: a través de la tecnología de nuestras cámaras comunes, experimentamos el poder de millones de vistas sinópticas, todas compartidas de la misma manera, en el mismo momento, aun sabiendo que ha habido millones antes y habrá millones después.”<sup>44</sup>

## 5. DESARROLLO PRÁCTICO

El proyecto se desarrolla en propuestas diferenciadas que tratan el mismo objeto de análisis, previamente presentado, desde distintas perspectivas. Aunque el orden de realización de los trabajos no corresponde con el aquí planteado, considero que tiene más sentido y coherencia presentarlos así.

En una primera fase, me centro en la fotografía digital, para reflexionar sobre el exceso de imágenes que tomamos, asociando esta acumulación con la capacidad de almacenaje digital y las limitaciones que presenta a la hora de clasificar los archivos.

En la primera serie utilizo la imagen del disco duro, por un lado, como contenedor, opaco, hermético, aséptico, para pasar a continuación a analizar su contenido, no visualizándolo a través de las imágenes que contiene, sino mediante la transcripción de la estructura de las carpetas las contienen. En las dos siguientes series juego con la nomenclatura de dichos archivos.

En una segunda fase, vuelvo a la fisicidad de la imagen mediante procesos que trasladan lo inmaterial a lo físico o mediante el juego con el concepto material de la fotografía.

### 5.1 *HAY MÁS INFORMACIÓN AQUÍ QUE EN MI PROPIO CUERPO. ANÁLISIS DE ARCHIVO.*

Una de las primeras propuestas prácticas que me planteo es analizar mi archivo personal y familiar. Para ello, reviso los álbumes de fotografías que hay en el salón de mi casa, que van desde 1988 hasta, con alguna excepción, el 2003 (cuando mis padres decidieron pasarse al

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

formato digital) y anoto cuántas fotografías contiene cada uno. En total, hay aproximadamente cinco mil cuatrocientas imágenes.

A continuación, reviso los discos duros. Hay uno familiar y el mío personal. En un folio, comienzo a apuntar la organización de carpetas que guardan las imágenes. Cuando selecciono una carpeta se despliegan seis más y dentro de una de ellas, otras tres. La estructura del archivo hace que me sea imposible apuntar tanta información en un papel y decido comenzar de nuevo en un archivo digital con el programa Procreate, donde conforme crecen los datos, tengo la posibilidad de ajustar la escala del documento y componer toda la información en una sola imagen.

El desglose de mi archivo me impacta. Las fotografías que realicé con mi cámara digital entre 2014 y 2020, fueron unas 30.000 fotografías en seis años, y los dos años posteriores de cámara analógica, 1.300 aproximadamente. Hechas con la cámara del móvil, entre 2016 hasta el 2022, hay casi 65.000. Pero no sólo me sorprende la cantidad excesiva de imágenes y cómo se ha ido multiplicando con el tiempo, si no la manera en la que ha ido cambiando mi sistema de archivar. Los primeros años, dedicaba tiempo a separar el contenido por temas: amigos, familia, parejas, viajes, capturas de pantallas, conciertos... y todas ellas eran subdivididas por años, tipos o lugares. Sin embargo, a partir de 2019/20 el exceso de fotografías que realicé me hace inviable y poco operativo este sistema de organización. ¿Acaso alguna vez he vuelto a meterme en la carpeta de las capturas de pantalla que realizaba con dieciséis años? ¿acaso he abierto alguna vez uno de los seiscientos vídeos de conciertos que grabé antes de los diecinueve años? Decido no volver a invertir tiempo en una clasificación tan pormenorizada, y empiezo a guardar todo por fecha de realización, destacando sólo los viajes. A partir de entonces, si quiero encontrar algo específico, tengo que hacer memoria de cuándo sucedió, y buscarlo. Elegí aumentar la entropía de mi archivo.

El disco duro familiar también tiene una trayectoria similar y curiosa. Mi padre es quién lo organiza y el responsable de su contenido. Comienza casi con la continuación de los álbumes, en 2004 y deja de archivar fotos en 2017, cuando se empieza a confiar más en lo guardado en la nube o en las galerías de los móviles y cuando por mi parte, me desligo del disco duro familiar y comienzo a utilizar uno propio. De 2011 al 2017 se triplica el número de fotografías guardadas respecto a los seis años anteriores, al contrario que en el mío, mi padre, que siempre ha sido más de números, archiva desde el principio por fechas y de manera cronológica, nombrando exclusivamente y aparte, lo que no es realizado por él. Sin embargo, se aprecia como, con el tiempo, todo se inclina al



fig. 21,22,23. Apuntes análisis archivo personal de los discos duros realizados con el programa Procreate.

descuido, a la desgana de mantener una limpieza y un orden, y en los últimos años, los contenidos de las carpetas se duplican en varias fechas o se utilizan simplemente fechas orientativas.

De este modo, el disco duro familiar parece que acaba justo cuando la hija menor es adolescente y necesita una intimidad, una creación de identidad individual, y se aleja de la unidad familiar para tener su propio camino. ¿Es en ese momento cuando la familia se queda estancada y se cierra, como los álbumes, a la espera de ser reactivados? El disco duro familiar no dista tanto de los álbumes familiares respecto al contenido.

Por el contrario, mi disco duro sigue activo, nunca dejo de añadir, por meses, mi galería y mis carretes, preocupada por la fragilidad de guardado de mi móvil al haber sufrido ya algún borrado por robo o rotura. Sé que solo archivo por mi necesidad de tener guardado en algún sitio esa parte importante de mi identidad y que solo acudo a él en ocasiones específicas. Lo abro cuando necesito recordarme, recordar cómo era físicamente, con quién estaba, que viví y que sentí. Quién fui.

Son sin duda, lo primero que salvaría si se incendiase mi casa. Mis álbumes, mis discos duros y mis diarios. Es decir, mis pensamientos y mis imágenes. Las pruebas máximas de mi existencia. Lo más valioso que tengo. Lo que contiene mi ser. Porque al analizar mi archivo, soy consciente de que hay más información de mí dentro de ellos que en mi propio cuerpo.

### **5.1.1 Instalación**

A la hora de abordar estos aspectos en la parte procesual, decido utilizar los documentos ya generados del listado de archivos contenidos en cada disco duro y en los álbumes del salón, y componerlos a modo de instalación fotográfica junto con imágenes de los objetos que los contienen.

La primera pieza se compone de la imagen del disco duro junto al desglose de las carpetas que contiene, y trata de evidenciar de forma visual ese exceso de fotografías digitales que todos almacenamos, así como, las metodologías de archivo empleadas. Para reafirmarme en este discurso y contrastar los dos tipos de archivo y sus contenidos, sigo la misma estética y el mismo proceso de análisis con los álbumes del salón y las fotografías que contienen. Aunque visualmente (y físicamente) ocupan mucho más los álbumes que los discos duros, nos damos cuenta tras este análisis que el material tomado analógicamente en dieciséis años no llega ni al 15% de lo generado en formato digital los dieciséis años siguientes.



**fig. 24,25**  
Diseños expositivos de la serie *Hay más información aquí que en mi propio cuerpo*, realizado con el programa Procreate

Al analizar los objetos contenedores de la información también hay claras diferencias. En los discos duros, donde los datos son mayores, la información es albergada en un solo objeto compacto, mientras que la imagen objetual necesita treinta veces más espacio para albergar un quince por ciento. Además, los colores atractivos o los elementos decorativos que contienen las portadas de los álbumes, y que invitan a abrirlos y visualizar su interior, son totalmente sustituidas por un negro opaco, simbolizando la privacidad y la incógnita de su contenido, que parece quedar solo accesible para su propietario.

En una posible instalación, enmarcaría en negro las imágenes que hacen referencia al archivo digital, mientras que utilizaría madera para las fotos de los álbumes, tratando de enfatizar así esa diferenciación entre lo hermético y frío de los discos duros frente a la calidez que representan los álbumes, habitualmente situados en el salón, ofreciendo su contenido para ser consultado por cualquier persona.

Estas piezas van acompañadas de otras dos. Abriendo la serie, encontramos dos imágenes de ambos discos duros cerrados en sus estuches, inaccesibles, para reforzar la condición habitual de algo estanco, protegido, privado, invisible para el resto de personas que no son sus usuarios o incluso, desde otro ángulo, oculto para todos, puesto que, aún abiertos, su contenido se mantiene esencialmente encerrado hasta que se conectan a la red y queda visible. La información siempre quedará inaccesible si no poseemos el cable externo que permite conectarlo, al contrario que los álbumes, que guardan la información de manera más alcanzable.



fig. 26,27

Diseños expositivos de la serie *Hay más información aquí que en mi propio cuerpo*, realizado con el programa Procreate

Para concluir la serie, y dar el paso de lo inmaterial a lo objetual, presento dos marcos dorados que contienen algunos elementos decorativos extraídos de las portadas de los álbumes y los sellos encontrados en los dorsos de las fotografías impresas que contienen. Esta confrontación entre lo distante y modesto de lo tecnológico, y lo ornamental en los álbumes, genera el contraste de sensaciones que nos transmiten estas dos técnicas de archivo. Así mismo, los sellos, descontextualizados, nos recuerdan que lo material aporta y permite otros tipos de información (sellos, dedicatorias, fechas, nombres...), que le da un valor único a la imagen.

Para visualizar la relación de escala y la composición de los diferentes elementos se realizaron pruebas en la T4 hasta dar con la propuesta que planteamos, adaptada al espacio. Las imágenes que contienen texto se han impreso en formato A2 para que los datos sean legibles y visibles. Junto a ellas, los discos duros y los elementos dorados, se han mantenido en tamaño A3 tratando de mantener la escala 1:1 de los objetos presentados. Sólo los álbumes en se han reducido a tamaño A5 para que la composición resulte equilibrada.

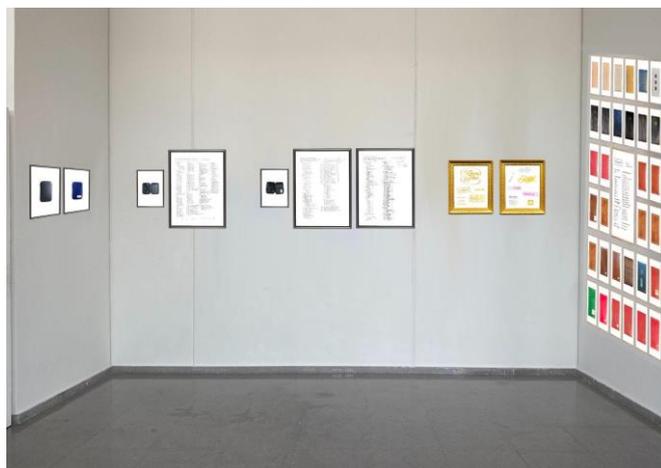


fig. 28

Diseño expositivo en la T4 de la serie *Hay más información aquí que en mi propio cuerpo*, realizado con el programa Procreate

El resultado presentado es una muestra de la pieza en el momento actual, dejando abierta la posibilidad de crear múltiples montajes expositivos según el aumento de los archivos, tanto digitales como físicos.

## **5.2. 04-08-12-01-02-07-06-03-05-11-10-09.**

“La entropía de las imágenes exige una nueva forma de categorizar el mundo: equivale a idear las etiquetas de las carpetas en un archivador; o sea de reunir lo diverso en función de una sistematización unificadora, por arbitraria y basura que pueda parecer.”<sup>45</sup>

Al analizar mi disco duro, me percaté de cómo me he ido amoldando, con el tiempo, al orden alfanumérico impuesto. Me he adaptado al medio, conforme lo iba reconociendo y reconociéndome. Primero nombraba los archivos siguiendo una nomenclatura descriptiva, pero el resultado no quedaba ordenado cronológicamente, por lo que después comencé a usar los sistemas de numeración necesarios para conseguir ese orden temporal que buscaba mantener.

Esa discordancia me lleva a querer cuestionar el sistema de categorización exigido en lo digital que me obliga a sustituir mis propios sistemas de ordenación. ¿Cómo sería mi archivo si mantengo mi sistema dentro del impuesto? ¿Qué cambios sufriría? ¿Cómo sería el desorden dentro del nombre, en vez del orden dentro del número?

Realizo una copia de una carpeta anual de mi disco duro y la modifico según cómo me gustaría que estuviese nombrada. Cambio números por breves descripciones del contenido, a modo de lo que podría aparecer en el anverso de una foto impresa. Nombro diferente según el valor que otorgo a cada imagen, si reconozco o no a las personas que aparecen, si tienen una relación directa o indirecta conmigo, por lo que confiero una mayor subjetividad a la nueva relación narrativa.

La primera subdivisión es por meses. Observo como el orden cronológico establecido por el sistema numérico pasa a ser el siguiente al renombrarlo: abril, agosto, diciembre, enero, febrero, julio, junio, marzo, mayo, noviembre, octubre y septiembre. La nueva enumeración es 04-08-12-01-02-07-06-03-05-11-10-09.

---

<sup>45</sup> FONTCUBERTA J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p.188

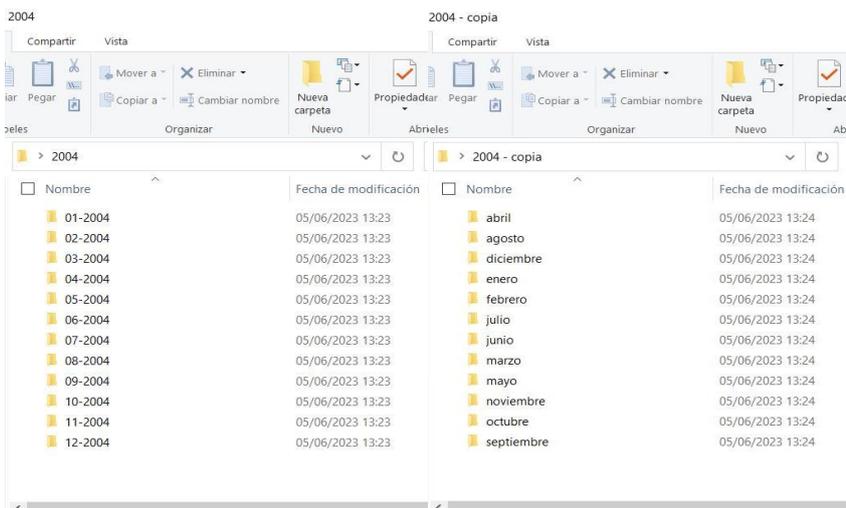


fig. 29,30

Captura de pantalla del ordenador con la nomenclatura numérica y posteriormente con la alfabética.

Todo cobra un sentido completamente distinto. ¿Cuál es el resultado entonces, del orden de las fotografías renombradas con títulos descriptivos? A partir de los nuevos títulos el ordenador organiza alfabéticamente los archivos creando una nueva relación narrativa entre las imágenes. ¿Podemos componer así un álbum y seguir manteniendo la coherencia en el discurso?

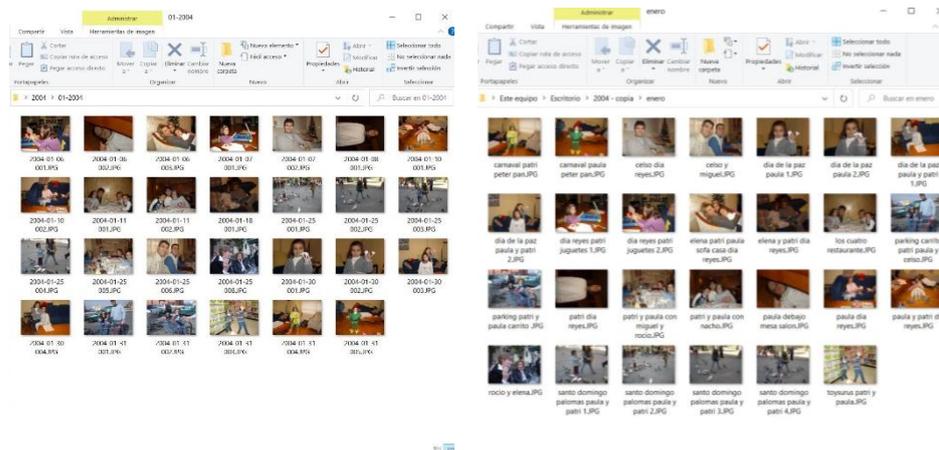


fig. 31,32.

Captura de pantalla del ordenador de la carpeta *Febrero* con la nomenclatura numérica preestablecida en mi disco duro y posteriormente con la alfabética.

El resultado obtenido cuenta otra historia, pero parece ser sólo reconocible por los que puedan identificar a las personas o los lugares que aparecen. Guasch menciona “el mismo derecho de acceso al archivo, constituye un privilegio: el de interpretar los signos para reconocer.”<sup>46</sup> por lo que nos preguntamos ¿qué conseguirá narrar este nuevo orden para personas ajenas a las fotografías? ¿cómo serían nombradas por ellas y qué nuevo orden obtendríamos?

En el caso de dejar el orden a merced de la enumeración aleatoria, ¿podríamos encontrar coherencia narrativa? Ahondamos en esta cuestión en el próximo apartado a partir de un accidente al nombrar.

<sup>46</sup> GUASCH, A.M., 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, p.167

### 5.3 ACCIDENTE CON LAS PALOMAS. ERROR DE ARCHIVO.



fig. 33,34,35

Fotografía familiar con palomas,  
tres líneas temporales.  
Colección particular.

Durante el análisis de la colección de fotos que se habían desprendido de los álbumes de mis abuelos y habían quedado recogidas en unos sobres, encontré varias series, temporales o temáticas, que sirven de punto de partida para desarrollar varias de las prácticas.

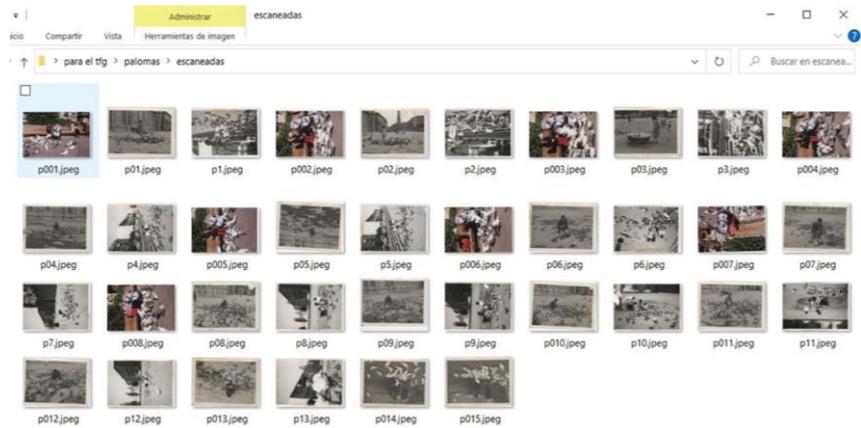
Entre ellas, había unas treinta fotografías aproximadamente, de dos líneas temporales que comparten acción y espacio. En la primera, aparecen mis abuelos protagonizando una de las escenas típicas de la plaza mayor de Zaragoza, Nuestra Señora del Pilar: estar rodeados de palomas. En la siguiente, que debe ser unos cuatro años después, los vemos de nuevo, prácticamente en las mismas posturas, alimentando a las palomas junto a dos de sus hijos a la edad de tres años. Al no estar dispuestas en un álbum, en una disposición que facilite la lectura cronológica de los hechos sólo conocida por el autor en su momento, no tienen un orden cerrado, por lo que son ordenadas según nuestra intuición e interpretación de los movimientos de las personas.

Posteriormente, revisando los álbumes de mi hogar, descubro dos o tres series parecidas de mi hermana y mías en la plaza de Santo Domingo de Murcia, aunque solo en una de ellas, salimos acompañadas por mi madre. Decido limitarme a esta serie por la similitud con las otras dos de mis abuelos, y porque hay más imágenes que componen la escena.

Escaneo las imágenes para poder trabajar sobre ellas fácilmente y sin dañarlas. Durante el proceso de escaneado y guardado de los archivos, sin ser consciente y de manera no intencionada, debido a mi poco conocimiento tecnológico, sucede un error de archivo.

Con la intención de escanear las series manteniendo la separación y el orden entre ellas, ideé una nomenclatura: comencé con la de mis abuelos, nombrandolas por la “p” de la palabra *palomas*, seguida de la enumeración -p1,p2,p3...- A la siguiente, ya nacidos mi padre y su hermano, le añadí un cero delante -p01,p02,p03...- y a la última, de mi hermana y mía, dos ceros -p001,p002,p003...-. Asumiendo que el añadido de un nuevo número mantendría las series por separado, no fui consciente de que el cero, delante, no produce espacio, es invisible.

No obstante, mi ingenuidad y desconocimiento permitió establecer un nuevo orden compuesto de manera accidental. Esto generó una nueva reordenación de los archivos a partir de la cual quise trabajar.



**fig. 36**  
Captura de pantalla del orden resultante al nombrar las imágenes escaneadas.

### 5.3.1 Libro de artista

En el apartado 4.3.2 *Técnicas de archivo*, he comentado cómo el espectador es el que genera una narración al interpretar el recorrido visual establecido en el archivo. Por ello, decido hacer un libro de artista con las imágenes de las palomas reordenadas accidentalmente, para que su lectura sea más accesible y manual.

Al ser visible el entrecruzado temporal, quise establecer una arquitectura que permitiese posibles transformaciones, coincidiendo el formato del contenedor, desconcertante, con el concepto del contenido, el desorden de las líneas temporales. Me decido entonces por el formato de pliego de cortes alternos, donde las páginas no son tan solo el soporte, sino que, mediante su estructura articulada, pasan a acompañar el nuevo sentido de la historia fotográfica.



**fig. 37**  
Despliegue libro de artista  
*Accidente con las palomas.*

Pasadas las fotografías en color de la tercera generación a blanco y negro para obtener una mayor coherencia visual en su conjunto, el diseño de la composición se realiza mediante Indesign, en una cuadrícula basada en cuatro filas y cuatro columnas sobre un formato A2. Se opta por el formato A2 para que las fotografías mantengan un tamaño medio entre las proporciones originales de las imágenes, por lo que las páginas resultantes son de 8 x 12,5 cm, consecuencia de dividir el pliego de un A2 en 16 partes teniendo en cuenta unos 5cm de margen tanto en la parte superior e inferior como en los laterales. La maquetación resultante sería la siguiente:

**fig. 38,39**  
Diseño compositivo del libro de artista en Indesign





fig. 40,41,42,43  
Combinaciones de la estructura del libro de artista *Accidente con las palomas*.

Teniendo en cuenta la dificultad de impresión de un A2 a doble cara, imprimo por separado, en un papel de 120 g de gramaje para que, al realizar el pegado, la estructura resultante sea de unos 240g. Esto le da la rigidez suficiente para posibilitar el mantenimiento vertical de la estructura en sus variadas disposiciones.

Partiendo del rectángulo 80 x 125 mm de base, el libro permite la ampliación hasta llegar al despliegue de 500 x 3200 mm en su totalidad, pero sus posibles transformaciones conjugan otras combinaciones.

Las diversas formas que se generan a partir del plegado de la estructura pueden simular los movimientos al alzar el vuelo o incluso darnos figuras de formas variadas que nos pueden recordar a las alas o a las mismas palomas, como si se tratara de hacer *origami*. Esto invita al espectador a que interactúe con la pieza descubriendo en ese manipular, la posible relación y combinatoria entre las imágenes.

#### 5.4 ¡DESENTIERRA TUS RECUERDOS!

Tras realizar el ejercicio anterior, busco otras temáticas no tan principales del usual reportaje social que se repiten en los álbumes, por lo que evito festividades, viajes y acontecimientos para centrarnos en un imaginario colectivo más cotidiano. Analizando fotografías me percaté de otras acciones que suelen aparecer siempre, entre ellas encuentro: jugar en la playa a enterrarnos y comer helados. Aunque me surgen ideas para ambas temáticas, decido centrarme en la primera para desarrollar la siguiente propuesta.



fig. 44,45  
Acción de enterrar fotografías en la arena.

La primera definición dada por el Diccionario de la lengua española de la palabra *desenterrar*, es más específica de la acción física “Sacar una persona o una cosa del lugar en el que está enterrado”, sin embargo, la segunda que ofrece define a la perfección el concepto a tratar: “traer a la memoria algo o a alguien olvidado, o revivir una cosa, a la que no se le prestaba atención.”<sup>47</sup>

Como hemos visto en el apartado 4.2. *Ontología de la fotografía personal*, el olvido está en íntima relación con el recuerdo, y ambos son completamente necesarios para construir nuestra identidad social y personal. La recuperación de la memoria es uno de los principales objetivos que mantiene la fotografía y al que, debido al exceso y al tipo de almacenaje digital, cada vez recurrimos menos.

Indago en mi archivo para crear una pequeña colección de familiares y amigos enterrados en la arena. Posteriormente, decido llevar a cabo

<sup>47</sup>REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

la propia acción de desenterrar con las fotografías familiares encontradas y fotografió el proceso (fig. 44,45). La acción y el análisis nos dirigen a la siguiente materialización de la propuesta.

#### 5.4.1 Materialización

Procesadas las imágenes familiares sobre el tema, la primera idea se desarrolla mediante la realización de un libro de artista.

Siguiendo la línea del ejercicio anterior, se busca un formato mutable que invite al espectador a jugar con las posibles lecturas y transformaciones de la estructura, pero en este caso, con la intención de relacionar la construcción del libro con la simbología de la construcción de un castillo de arena o, con la idea de esconder entre sus pliegos el mensaje principal, para tener que llevar a cabo la acción de desenterrar, de excavar y encontrar. Por ello, se decide hacer una estructura de pliego de corte central, donde el texto “*también enterramos los recuerdos*” quedaría escondido en el hueco central y solo sería visible mediante la interacción con el objeto libro.



**fig. 46**

Diseño libro artista, *También enterramos los recuerdos*, en el programa Procreate.

**fig. 47,48**

Combinaciones de la estructura del libro de artista *También enterramos los recuerdos*.

Para el procedimiento se sigue la misma línea que el realizado en el apartado anterior, maquetación en Indesign e impresión en A2, para que las imágenes mantengan el tamaño de las originales, 10x14 cm, y la posterior realización mediante el pegado de ambas caras, los cortes y los pliegues necesarios. Sin embargo, también probamos a imprimir en A3, con un único gramaje de 100 g, para experimentar la facilidad de impresión a doble cara. La reducción de tamaño total de 20 x 56 cm a 14 x 40 cm (con pliegos de 7 x 10 cm) implica una transformación de la lectura. La rigidez anterior pasa a un formato más moldeable, permisivo, donde el encuentro del mensaje resulta más accesible. Sin embargo, el formato parece sugerir más una idea de acompañamiento o folleto explicativo de otra pieza.



**fig. 49**  
Juguete para excavar y encontrar un dinosaurio

Al considerar que la idea no llegaba a materializar con precisión el concepto, me centré en enfatizar el propio acto de desenterrar y volví a las imágenes realizadas al llevar la acción con fotografías en la playa. Relacioné el proceso de desenterrar las imágenes, para posteriormente limpiarlas cuidadosamente con el objetivo de mantenerlas en buen estado, con un juguete popular de la infancia que recuerdo vivamente realizar y disfrutar. Excavar meticulosamente para encontrar los restos de un dinosaurio (fig.49).

A partir de ahí, replanteo ese juego y lo llevo a la recuperación de la memoria mediante el encuentro de fotografías. Se plantea el siguiente modelo “No dejes que se los lleve el olvido... ¡desentierra tus recuerdos!”:

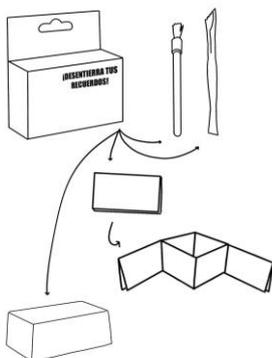
**fig. 50**  
Modelo con medidas de *No dejes que se los lleve el olvido... ¡desentierra tus recuerdos!* realizado el programa Procreate



**fig. 51**  
Empaquetado cámara desechable Kodak

La justificación de este formato se sustenta en la condición del juguete como objeto cercano y accesible y que implica la acción de desenterrar por parte del espectador. El carácter lúdico permite crear un mensaje más directo y efectivo.

Por otro lado, el modelo de empaquetado me recuerda al de las cámaras desechables (fig.51) e incluso me planteo la idea performática de realizar la venta del producto junto con éstas en tiendas de fotografía y revelado analógico.



**fig. 52**  
Ilustración. Contenido modelo *No dejes que se los lleve el olvido... ¡desentierra tus recuerdos!*

Finalmente decido acompañar el contenido con el libro en tamaño 7x10cm, proveniente de un A3. Este conjunto contrasta dos conceptos que hemos tratado durante todo el proyecto, el olvido y el recuerdo, y su retroalimentación. Con el libro visualizamos como, tanto voluntariamente como inevitablemente por el paso del tiempo, enterramos y olvidamos; y con el “juguete”, como nos esforzamos por desenterrarlos y recuperar sus memorias. Aunque esta segunda pieza también da lugar a la posible decisión de querer mantener esos

recuerdos enterrados con la intención de no volver a visualizarlos y no volver a recordar.

### 5.5 EL TRAZO VISIBILIZA LA IMAGEN



fig. 53,54

Escaneado del anverso y reverso de la fotografía intervenida por mi tío de pequeño.

Al analizar todos los álbumes, cajas y sobres de mi casa que contienen fotografías, y dialogar con mis padres sobre ellas, quise retomar la fisicidad, experimentar con lo que proporciona la imagen-objeto. Así que me planteo hacer una propuesta artística que me permita volver a sentir ese valor mágico que mencionamos en el apartado 4.2.5 *La magia de la imagen-objeto y su pérdida con la desmaterialización de la fotografía*, la cual, en mi caso, nunca he podido sentir del todo.

Encontré, guardadas por mi familia paterna, doce imágenes de mi padre de pequeño con su hermano y sus padres antes de que el tercer hijo naciese. Una vez nacido, éste las encontró y decidió intervenirlas con unos rotuladores.

Reflexioné sobre que yo, nacida en una época que comenzaba a ser digital, no tuve la posibilidad de jugar con la foto con esa mirada inocente. En mi casa, el número de fotografías en papel se reducen, se hacen las copias exactas seleccionadas para ser enmarcadas y guardadas en álbumes, protegidas, ordenadas y sin posibilidad de dañarlas. Por lo que quise poder desprenderme de esas reglas culturales impuestas y como hizo mi tío, jugar.

Busqué fotos de mi infancia similares a las de mi padre tanto formal y compositivamente como de contenido. Esta búsqueda evidenció, una vez más, la repetición de convenciones, poses, lugares y momentos en los que realizamos fotografías y las que decidimos añadir al álbum familiar. Con la selección hecha, las escaneé, las pasé a blanco y negro, y las imprimí para intervenirlas con rotuladores de los mismos colores.



fig. 55,56,57

Serie *El trazo visibiliza la imagen*,  
2023



fig. 58,59,60

Serie *El trazo visibiliza la imagen*,  
2023

A la hora de intervenirlas, se me hizo complicado desprenderme de esas cargas conceptuales y separar lo representado de lo real. No me parecía correcto garabatearme la cara, porque hacerlo parecía significar un odio hacia mí misma que no sentía. También, desde mi edad adulta, no conseguí la espontaneidad de los trazos infantiles, tendía a ceñirme a la superficie de los objetos. Así que el ejercicio se convirtió en una copia de la gestualidad de mi tío.

Todo ello me llevó a ser totalmente consciente de la carga afectiva y simbólica que encierran las fotografías, y de la incapacidad de desprendernos de la misma y ver la imagen, como un simple objeto. Barthes lo menciona claramente en esta cita que me impulsó a realizar este ejercicio: “No hay foto sin algo o alguien (...) una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos. Total, que el referente se adhiere.”<sup>48</sup>

### 5.5.1 Exposición

Mostré en la sala de exposiciones de la Biblioteca Municipal Patraix-Azorín, Valencia, nueve de estas imágenes en la exposición colectiva *Temporal*, comisariada por Pilar Beltrán Lahoz, José Luis Cueto Lominchar y Carlos Peris, en febrero de 2023. Junto a la serie de fotos, añadí una banqueta amarilla con rotuladores de colores e imágenes de mi infancia sin intervenir, para ofrecer la posibilidad de jugar a todo el que quisiese (fig.62,63,64). Los resultados fueron muy variables y la sensación de malestar por intervenir unas fotografías inocentes acabó siendo colectiva, pero también liberadora. La imagen-objeto, tuvo el espacio y la oportunidad de ser sólo objeto.



fig. 61

Cartel exposición *Temporal*,  
2023

<sup>48</sup> BARTHES, R., 2020. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. 1ª ed Barcelona: Paidós Comunicación p.28



fig. 62,63,64  
Exposición  
Temporal, 2023.

## 6. CONCLUSIONES

Este proyecto se planteó originalmente como una herramienta para comprender mi deseo por fotografiar y descifrar los sentimientos que me generan las imágenes y mi anhelo por mantener todo guardado *por si acaso*. Con la intención de digerirlo en primera persona y posteriormente, para llevar a la reflexión al espectador mediante las obras artísticas planteadas.

Uno de los principales objetivos ha sido profundizar en el ámbito teórico para reflexionar sobre el valor y el uso de las imágenes en la sociedad occidental contemporánea, mediante la lectura de autores y el descubrimiento de referentes que abordan estos temas en su obra.

Está claro que estamos en un orden visual distinto y que el archivo personal adquiere una nueva fluidez, pero la fotografía personal siempre ha funcionado como una tecnología de la memoria. Los nuevos conocimientos adquiridos sobre la postfotografía, la ecología visual, el valor del álbum, del archivo, y de la construcción de la identidad en relación con la memoria y desmemoria, ha generado un constante enriquecimiento y retroalimentación para la parte artística que sigo manteniendo hasta hoy en día. Lo cual, consolida la idea de que hemos alcanzado el objetivo.

Siguiendo una metodología algo variable, basada en técnicas de archivo, se ha llevado a cabo un proyecto igualmente cambiante que ha ido acorde con la experiencia personal al realizarlo. Sin embargo, el punto de inflexión surge a partir de la decisión de plantear la práctica como ejercicios diferenciados, permitiendo y validando cada idea sin la presión de realizar una obra única finalizada. Esto me permitió trabajar con más honestidad y disfrutar el proceso de realización, asumiendo la acción de crear con la de jugar y valorando la parte procesual por

encima del resultado final, objetivo que estaba propuesto desde el inicio.

Por otro lado, la práctica ha sido una acción dinámica y en constante retroalimentación, y aunque aquí quedan reflejados algunos de los ejercicios, surgen constantemente ideas cuyo desarrollo queda fuera de este documento por su potencia simbólica y el tiempo limitado. No obstante, me gustaría mencionar brevemente alguno de ellos, como el análisis de las fotos de carnet de mi familia, y el interés por su organización, la selección de los recortes o las disposiciones en álbumes familiares. Me interesa su relación con la identidad y con el valor que les damos actualmente a estas imágenes tan impersonales.



**fig. 65.**  
Recopilación fotos carnet familiares



**fig. 66.**  
Composiciones de páginas de álbumes familiares con fotos de carnet. Colección particular

Otra idea a mencionar es el análisis de la parte posterior de las fotografías familiares, que surge como contrapartida al ejercicio mencionado en el último apartado, donde se interviene la cara de la imagen-objeto que parece intocable. En el dorso, encontramos un espacio que nos permite intervenir con dedicatorias, apuntes de fechas y lugares, enumeraciones o manchas y donde se evidencian con claridad las huellas dejadas por su uso o por el paso del tiempo.



**fig. 67**  
Escaneado de los dorsos de fotografías familiares. Colección particular.

El proyecto, por lo tanto, no se da por concluido, sino que se muestra como una primera exploración tanto en el campo como en la práctica.

Como conclusión de la experiencia personal que ha supuesto realizar este trabajo, he comprendido como, durante el proceso de usar (producir, seleccionar, ordenar, mostrar) fotografías, uno también se construye a sí mismo, y yendo más allá, me ha servido para hacer una reflexión personal sobre la fuerte influencia de la fotografía en la construcción de mi identidad.

Comencé a usar cámaras digitales cuando las fotos de los móviles tenían un uso limitado por la calidad. Desde entonces, me centré en la fotografía como disciplina artística. Al generalizarse su práctica con el avance de la tecnología, sentí que la fotografía se desvalorizaba y mi inquietud artística se vio muy frustrada. Aunque mi relación con la fotografía era una parte esencial para mi persona, el nuevo valor social de las imágenes y su banalización produjeron, con el tiempo, una represión en mi deseo fotográfico.

Realizar el grado de Bellas Artes me ha permitido ampliar la mirada, expandir mis conocimientos, y conocer nuevas técnicas para que mi inquietud artística se pudiese desarrollar por otras vías. Aun así, la fotografía jamás abandonó mi cuerpo. Después de evitarla, indirectamente, durante los años de realización del grado, este trabajo ha sido, desintencionadamente, una reconciliación con la fotografía y una esperanza para seguir ampliando este proyecto en futuras series.

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS

BARTHES, R., 2020. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. 1ª ed Barcelona: Paidós Comunicación ISBN 9788449336850

BREA, J.L., 2010. *Las tres eras de la imagen [recurso electrónico]: imagen-materia, film, e-image*, Madrid: Akal. ISBN 84-460-3525-1.

DERRIDA, J., 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana. (Mal d'archive: una impression freudienne, París, Galilée, 1995)* Madrid: Trotta. ISBN 8481641332.

Fontcuberta, J., 2010, 2015. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, SL. ISBN 9788425228339

Fontcuberta J., 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. 6ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg ISBN 9788417971793

GUASCH, A.M., 2011. *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. ISBN 9788446025399

SONTAG, S., 2008. *Sobre la fotografía (On Photography, Middlesex, Penguin, 1978)* 2ª ed Barcelona: Penguin Random House Group ISBN 9788483467794

VICENTE, P. [ed.], et al., 2013. *Álbum de familia: (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca. ISBN 9788494007873.

### ARTÍCULOS

ENWEZOR, O. (2008) "Archive Fever: Photography Between History and the Monument" *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. (Exp), Nueva York, International Center of Photography, 18 de enero-4 de mayo de 2008. p.11-51 [consulta: 19 de mayo 2023] Disponible en: [https://sites.duke.edu/vms565s\\_01\\_f2014/files/2014/08/enwezor2008.pdf](https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/enwezor2008.pdf)

FONTDEVILA, O., 2015. *Lúa Coderch: La memoria, bajo sospecha, Texto sobre Recopilar les fotografies sense memòria de l'album familiar*, de Lúa Coderch, publicado en: LAUDO, A., [ed], *Constel·lacions Familiars*. Terrassa Comissariat 2012. Ajuntament de Terrassa.

LUESMA, T. [coord.] *et al.*, 2013. *Otras narrativas domésticas: archivo de archivos*, J. Ramón Día, Paco Gómez, Matías Costa, Virginia Espa, Ana Casas Broda, Richard Billingham, Trish Morrissey. Huesca: Diputación Provincial de Huesca. ISBN 9788492749362.

## PÁGINAS WEBS

BREITSCHMID, C. *Web de la artista*. [consulta 7 de junio 2023]  
Disponible en: <<https://www.plattformplattform.ch/Claudia-Breitschmid>>

CENTRE POMPIDOU. *Catálogo de colección Christian Boltanski "Les archives de Christian Boltanski 1965-1988"*. París: 1989. [consulta 5 de junio 2023] Disponible en:  
<<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c4rrdBq>>

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *Folleto de Hans-Peter Feldmann. "Una exposición de Arte"* Madrid: 22 septiembre 2010 – 28 febrero 2011 [consulta: 6 junio 2023] Disponible en:  
<<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-peter-feldmann-exposicion-arte>>

UMBRICO, P., *Web de la artista*. [consulta: 5 junio 2023] Disponible en:  
<<http://www.penelopeumbrico.net/>>

## DICCIONARIOS

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>>

## ÍNDICE DE IMÁGENES

- fig. 1** Álbum realizado por mi abuelo sobre su viaje de novios. Colección particular, p.13
- fig. 2,3,4.** Fotografías digitales autobiográficas. Colección particular, p. 15
- fig. 5,6,7** Álbum familiar, colección particular, p. 16
- fig. 8** Fotografía de mi abuela con la inscripción *Te quiero* y su respectiva firma. Colección particular, p. 17
- fig. 9** Cartera de Carolina con fotos de carnet de sus amigos, p.17
- fig. 10** Carcasas de los móviles de Josema y Carmen con fotos de carnet de personas que consideran importantes, p.18
- fig. 11.** Álbum familiar en fundas transparentes. Colección particular, p.21
- fig. 12** Christian Boltanski, *L'Inventaire des objets ayant appartenu à un résident de Oxford*, 1973, p.14
- fig. 13.** Christian Boltanski, *Les archives de C.B 1965-1988*, 1989, Centre Pompidou, p.25
- fig. 14.** Hans-Peter Feldmann *Alle Kleider einer Frau*, 1974, p.25
- fig. 15.** Hans-Peter Feldmann, colección serie *Bilder*, 1968-1976, p.26
- fig. 16.** Iñaki Bonillas, Archivo J.R Plaza (fotografía 14/28), 2005, Colección FEMSA, p.26
- fig. 17.** Claudia Breitschmid, *Welcome Back*, 2011-2012, p. 26
- fig. 18.** Penelope Umbrico, *2,303,057 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 09/25/07*, 2007, Gallery of Modern Art, Australia, p. 28
- fig. 19.** Penelope Umbrico, *Sunset Portraits from 9,623,557 Sunset Pictures on Flickr on 08/22/11*, 2011, PACE Gallery, NYC, p.28
- fig. 20.** Penelope Umbrico *Everyone's Photos Any License (654 of 1,146,034 Full Moons on Flickr, November 2015)*, 2015, p. 28
- fig. 21,22,23.** Apuntes análisis archivo personal en el programa Procreate, p. 30
- fig. 24,25** Diseños expositivos de la serie *Hay más información aquí que en mi propio cuerpo*, realizado con el programa Procreate, p.32
- 26,27.** Diseños expositivos de la serie *Hay más información aquí que en mi propio cuerpo*, realizado con el programa Procreate, p.33
- fig. 28.** Diseño expositivo en la T4 de la serie *Hay más información aquí que en mi propio cuerpo*, realizado con el programa Procreate p.33
- fig. 29,30.** Captura de pantalla del ordenador con la nomenclatura numérica y posteriormente con la alfabética, p.35
- fig. 31,32.** Captura de pantalla del ordenador de la carpeta *Febrero* con la nomenclatura numérica preestablecida en mi disco duro y posteriormente con la alfabética, p.35
- fig. 33,34,35.** Fotografía familiar con palomas, tres líneas temporales. Colección particular, p.36.
- fig. 36.** Captura de pantalla del orden resultante al nombrar las imágenes escaneadas, p.37
- fig. 37.** Despliegue libro de artista *Accidente con las palomas*, p.37
- fig. 38,39.** Diseño compositivo del libro de artista en Indesign, p.37

- fig. 40,41,42,43.** Combinaciones de la estructura del libro de artista *Accidente con las palomas*, p.38
- fig. 44,45.** Acción enterrar fotografías en la arena, p.38
- fig. 46.** Diseño libro artista, *También enterramos los recuerdos*, en el programa Procreate, p.40
- fig. 47,48.** Combinaciones de la estructura del libro de artista *También enterramos los recuerdos*, p.40
- fig. 49.** Juguete para excavar y encontrar un dinosaurio, p.40
- fig. 50.** Modelo con medidas de *No dejes que se los lleve el olvido... ¡desentierra tus recuerdos!* realizado el programa Procreate, p.40
- fig. 51.** Empaquetado cámara desechable Kodak, p.40
- fig. 52.** Ilustración. Contenido modelo *No dejes que se los lleve el olvido... ¡desentierra tus recuerdos!*, p.40
- fig. 53,54.** Escaneado del anverso y reverso de la fotografía intervenida por mi tío de pequeño, p.41
- fig. 55,56,57.** Serie *El trazo visible la imagen*, 2023, p.41
- fig. 58,59,60.** Serie *El trazo visible la imagen*, intervenidas por mí, p.42
- fig. 61.** Cartel exposición *Temporal*, 2023, p.42
- fig. 62,63,64.** Exposición *Temporal*, p.43.
- fig 65.** Recopilación fotos carnet familiares, p.44
- fig. 66.** Composiciones de páginas de álbumes familiares con fotos de carnet. Colección propia, p.44
- fig. 67.** Escaneado de los dorsos de fotografías familiares. Colección particular, p.44