

Esta publicación es la continuación del libro *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares* coeditado en 2013 por La Oficina Ediciones y la Diputación de Huesca. Ambas publicaciones nacen de los seminarios organizados por ViSiONA y UIMP entre 2012 y 2016 dentro de un marco teórico en el que se ha estudiado la importancia de la fotografía familiar como fuente de inspiración y referencia para la investigación artística e interdisciplinar. Los textos incluidos en este libro parten de investigaciones en torno a creaciones artísticas contemporáneas que desbordan los límites formales y conceptuales del álbum de familia y que, desde un punto de vista crítico y poético, subvierten sus narrativas dominantes para construir así nuevos relatos. De igual modo, esta publicación analiza la nueva significación social y los usos actuales del álbum de familia como eje vertebrador de nuestra identidad —tanto individual como colectiva— y como paso de lo privado a lo público.

Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo está vertebrado por tres secciones. En la primera se aborda la temática del *álbum, la biografía y la autorrepresentación*. En concreto, se analiza cómo muchos de los relatos construidos a partir del álbum de familia se convierten ahora en un elemento estético del que se han apropiado algunos creadores contemporáneos, tanto para representarse a sí mismos como para narrar su propia versión del mundo.

En un segundo bloque se analiza la relectura del álbum y el concepto de *intimidad* en nuestro contexto actual, debido al exceso de exposición pública al que sometemos a nuestras fotografías domésticas y nuestros discursos privados.

Un último bloque estudia el paralelismo inevitable entre álbum de familia y *archivo*. Erigidos ambos en depósitos de memoria, sus lógicas discursivas proponen metodologías de construcción que pueden distar entre sí, pero que también son reflejo de la manera en que visualizamos tanto lo social como lo personal (como espejos enfrentados), estableciendo así concordancias, conexiones y puntos de encuentro entre ambas lógicas.

Álbum de familia y prácticas artísticas

Relecturas sobre autobiografía,
intimidad y archivo



Álbum de familia y prácticas artísticas

*Relecturas sobre autobiografía,
intimidad y archivo*

EDITA

Diputación Provincial de Huesca

COLABORA

UIMP. Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

DIRECCIÓN EDITORIAL

José Gómez-Isla
Pedro Vicente

AUTORES TEXTOS

Álvaro de los Ángeles
Jorge Blasco
Laura Bravo
Efrén Cuevas
Mela Dávila
José Gómez-Isla
Anna María Guasch
Montse Morcate
Rebeca Pardo
Glòria Picazo
Ana Revuelta
Víctor del Río
Pedro Vicente
Pau Waelder
Tomás Zarza

CORRECCIÓN

Isidoro Gracia

DISEÑO

Marta Ester

IMPRESIÓN

Gráficas Alós

ISBN
978-84-92749-71-3

DL
HU181-2018

© de los textos, sus autores, 2018
© de las imágenes, sus autores, 2018

Álbum de familia y prácticas artísticas

*Relecturas sobre autobiografía,
intimidad y archivo*

José Gómez-Isla - Pedro Vicente [eds.]

Álvaro de los Ángeles

Jorge Blasco

Laura Bravo

Efrén Cuevas

Mela Dávila

Anna María Guasch

Montse Morcate

Rebeca Pardo

Glòria Picazo

Ana Revuelta

Víctor del Río

Pau Waelder

Tomás Zarza



Introducción	7
1. El álbum y sus relatos: autobiografía y autorrepresentación	
<i>Políticas y propaganda del álbum de familia</i> Pedro Vicente	13
<i>La autobiografía como des-figuración del yo autobiográfico: el caso de On Kawara</i> Anna María Guasch	25
<i>Usos del álbum de familia en el arte contemporáneo: autobiografía, ficción y domesticidad</i> Laura Bravo	37
<i>El diario íntimo en la fotografía contemporánea</i> Ana Revuelta	55
<i>La imagen familiar en procesos de enfermedad, duelo y muerte en la fotografía contemporánea</i> Rebeca Pardo y Montse Morcate	67
2. La intimidad revisitada. Relecturas del álbum de familia	
<i>Narrativas de la intimidad. Estrategias artísticas de apropiación y montaje en torno al tiempo y al relato del álbum de familia</i> José Gómez-Isla	77
<i>Lo familiar siniestro: tecnologías de vigilancia para una intimidad compartida</i> Pau Waelder	99
<i>Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales. Selfies, apropiaciones, gifts y neoliberalismo</i> Tomás Zarza	111
<i>Sombras reflejadas. Apropiaciones del cine doméstico español en el cine documental</i> Efrén Cuevas	129
3. Poéticas del archivo: memoria y álbum	
<i>Palabras para un texto hecho de imágenes</i> Álvaro de los Ángeles	139
<i>Desfases del archivo o cómo construir la imagen desde la memoria (y no a la inversa). Tres casos de estudio</i> Mela Dávila	149
<i>De Goebbels a Hoffmann</i> Jorge Blasco	163
<i>Pulsión de archivo en los libros de artista</i> Glòria Picazo	177
<i>Ofrendas a lo provisorio. Sobre el acoplamiento del álbum y el archivo</i> Víctor del Río	189
Colaboradores	203

Políticas y propaganda del álbum de familia

Pedro Vicente

El álbum de familia cumple con tres funciones básicas: la contemplación, la comparación y el sentido de conexión con las personas o escenas representadas (Langford, 2005). Los álbumes familiares fueron (siguen siendo) el espacio íntimo para preservar la genealogía, memoria, ritos, tradiciones y celebraciones del núcleo familiar. La aparición de procesos fotográficos accesibles para todo tipo de público, y el consecuente aumento en el número de fotografías realizadas, trajo la necesidad de tener elementos y dispositivos que facilitaran el almacenaje, cuidado, edición, preservación y exposición de estas fotografías domésticas, así como su difusión y diseminación. No se trata solo de hacer las fotografías, además hay que custodiarlas, conservarlas, enseñarlas y compartirlas con amigos y familiares. A estas tres funciones básicas quizás había que añadir una anterior, la de la presentación, y, por lo tanto, representación, de la familia. Ya en el Renacimiento el retrato familiar burgués tenía esa clara intención de representar a la familia (Fontcuberta, 2004: 61-70) y de visibilizar su estatus y posición social. Uno de los objetivos fundamentales del retrato en esa época es el de la conmemoración, se realizan los retratos familiares para recordar momentos estelares de la familia que se pretendían conservar para el futuro en forma de imagen (Camarero Gómez, 2006: 355-378). Esto supone una importante similitud entre las intenciones de la práctica fotográfica y la naturaleza de la fotografía, la cual Roland Barthes analizó en su libro *Cámara lúcida*, definiendo el noema de la fotografía como «esto ha sido» (Barthes, 1989: 121). El momento fotografiado ocurre en un momento y en un lugar determinados, representado y preservado para el futuro para ser contemplado desde un tiempo posterior, es una «conjunción ilógica entre el aquí y el entonces» (Barthes, 1986: 40) que subvierte las categorías del tiempo-espacio de la imagen.

Tan pronto como es descubierta, la fotografía se convierte en el medio preferido para realizar retratos en el mundo occidental por su versatilidad, exactitud e inmediatez. Los primeros fotógrafos copian las tradiciones estéticas de los retratos heredados del Renacimiento, perpetuando las características formales del género del retrato de familia en donde las relaciones de poder y los roles de los diferentes miembros de la familia se visualizan mediante una cuidada puesta en escena ejecutada para el retrato de familia, y que en la mayoría de los casos hemos seguido copiando hasta nuestros días. Desde sus inicios, el álbum se convierte en un miembro más de la familia, desde familias de aristocráticos hasta familias obreras cuentan con su propio archivo familiar en forma de álbum en el que se narra la historia y se visualiza el «quién es quién» de la familia. Las fotografías de familia pueden ser consideradas en este sentido artefactos culturales que documentan los acontecimientos que dan forma a la vida de las familias. La conservación de la memoria de la historia familiar se convierte en un esfuerzo y empeño importante por parte de las propias familias, siendo en muchos casos las fotografías familiares los únicos materiales biográficos que dejan atrás después de la muerte de los miembros de la familia. El álbum «recoge una identidad hacia fuera, se compone de fotografías en las que la pose es absolutamente estereotipada y está marcada por fórmulas que subrayan ciertos convencionalismos sociales y culturales» (Enguita, 2013). La función de los álbumes de fotografías se extiende más allá de simplemente registrar la historia. El conocimiento y la interpretación de las estructuras familiares y sus relaciones es solo posible a través de fotografías de la familia.

Los criterios sobre quién, qué, cuándo y dónde fotografiar son una elección particular y particular, y pueden narrar tanto sobre el fotógrafo



14

Imagen 1. Álbum de familia, colección particular P.V.

como sobre el sujeto fotografiado. La cámara fotográfica no se limita meramente a registrar un evento, también registra lo que el fotógrafo elige ver y fotografiar, y, por lo tanto, lo que veremos después. Las fotografías son una declaración acerca de la propia percepción del mundo, y de su familia, del propio fotógrafo. Si esa persona tiene una familia feliz, los demás podrán percibirlo como un buen esposo o padre. El propio acto de realizar las instantáneas inocentes que nutren el álbum de familia es fundamental en la construcción de la identidad. El álbum de familia tiene un rol crucial en la creación, subsistencia y evolución (e incluso destrucción) de la familia, necesario para recordar e imaginar cómo es / era / será / debería ser la familia. Las memorias que las fotografías familiares encapsulan se consumen en el presente, pero son creadas para un futuro imaginado, viajan desde el tiempo y la distancia. Y, en realidad, cuanto más distancia y durante más tiempo viajan, más significación

adquieren y más valiosas son para la familia a la que se refieren. Pero la fotografía de familia no es solo un accesorio de nuestros recuerdos, es también un conjunto de reglas visuales que los modelan y por las que se rige nuestra memoria. Estas imágenes tienen la capacidad de crear, interferir, perfilar y poner a prueba nuestros recuerdos, tanto individuales como colectivos, dándole forma a nuestras memorias y funcionando como tecnologías de la memoria que producen tanto recuerdos como olvido. La mayoría de estas fotografías tienen funciones esencialmente privadas, acumulando significados a través de su relación con los recuerdos, los espacios vividos, los acontecimientos, las experiencias y las historias de las personas, siempre desde lo individual hacia lo colectivo (Vicente, 2009: 16).

Así como la producción de las imágenes del álbum familiar ha cambiado debido a la fotografía digital, también lo ha hecho la forma de almacenar, consumir e incluso compartir sus

imágenes. Lo objetual del álbum ha mutado a lo táctil de las pantallas en donde se acumulan las fotografías familiares, estas han dejado de guardarse en cajas de zapatos para cambiarse e intercambiarse a través de las redes sociales. La producción de imágenes personales en la actualidad ya no tiene tanto el objetivo de atesorar recuerdos como el de compartílos; inmediatamente, las fotografías se hacen y se envían, y se reenvían. En realidad, estas imágenes se hacen para ser enviadas. Una vez compartidas rara vez vuelven a ser utilizadas, quedan en el olvido de las memorias de los teléfonos móviles, son efímeras y obsoletas, pertenecen al ámbito de lo virtual y casi ninguna llega a existir como objeto. La tecnología digital ha transformado la fotografía familiar, hemos pasado de lo objetual de la fotografía a lo virtual de la pantalla. Esta evolución ha supuesto al mismo tiempo una intensificación de la práctica de la fotografía, así como de su uso y función. Lo importante no es la práctica objetual, sino la práctica social de la fotografía familiar, y no cabe duda de que la tecnología digital no ha hecho más que favorecer esa práctica a través de las redes sociales. La fotografía de familia es mucho más que fotografías en un álbum, para entenderla hay que pensar en lo que se hace con esas imágenes, cómo, dónde, cuándo, por quién y para qué se hace. Todos estos cambios en la tecnología, y sus consecuencias, implican una nueva forma de ver las imágenes, de relacionarse con ellas, de producir significados de entender quiénes somos y a donde pertenecemos.



Imagen 2. Álbum de familia, Instagram inesgarciaclariana_cpuiu

Del álbum único e idolatrado en una vitrina del salón del hogar (del que no se podían sustraer fotografías pero sí añadir, objeto guardado celosamente y que se mostraba a las visitas en momentos determinados) hemos pasado al álbum múltiple no necesariamente convertido en objeto, infinitamente reproducible, en múltiples formatos y formas, en constante movimiento y del que se quitan y cambian las fotografías con la velocidad con que estas son tomadas. Las nuevas tecnologías, y sobre todo los nuevos soportes electrónicos y las redes sociales, han permitido que los álbumes hoy en día hayan pasado del objeto en papel a la pantalla del ordenador, tableta, teléfono, etc. Pero los álbumes no solo han cambiado de formato, también de usos e intenciones. Antes las fotografías eran sobre el pasado, se hacían para guardar memorias, para preservarlas del olvido y, sobre todo, para verlas en un futuro en la intimidad del hogar en compañía de la familia. Ahora son sobre el presente, se consumen ahora mismo, de forma inmediata, sin duración, son efímeras, no tenemos control sobre quién ni cuándo ni dónde acabará viendo esas fotografías. Ya no están pensadas para el futuro, para que se vean más tarde; en realidad; son fotografías que solo se hacen, no se ven, apenas en el mismo momento de hacer la fotografía, son fotografías que solo se ven antes de borrarlas cuando tenemos la memoria de la cámara llena, una vez hecha solo se piensa en la siguiente. Ya no tratan de preservar nada para el futuro, sino de afirmar y testificar, de demostrar nuestra existencia, de conectarnos con otros semejantes para declarar: aquí estoy. En su teoría de la *Modernidad líquida*, Zygmunt Bauman (2016) apunta la evolución del concepto de *relaciones personales* hacia el de *conexiones*, donde ya no nos relacionamos con personas, sino que nos vinculamos y conectamos con otros individuos, siempre con un fin particular y concreto. Estas conexiones nos permiten dejar constancia de que existimos *aquí y ahora*, generando un nuevo noema de la fotografía: «esto es» (Vicente, 2013).

Hemos pasado de la «obligación» del turista de fotografiar, clasificar y domesticar el mundo con su cámara para obtener una representación de la realidad, a la «necesidad» de la autorrepresentación ficcionalizada de una vida

cotidiana idealizada para conseguir la fotografía real. Estas autorrepresentaciones producen un nuevo yo, opuesto a la reproducción del yo existente. La producción de estas fotografías revela un interés en las condiciones de la autorrepresentación en sí misma, o en los efectos que esta representación del sujeto tiene, más que en la propia descripción del sujeto, reflejando el interés en la representación visual del yo más que la construcción psicológica, ontológica, existencial o social de ese yo. Las autorrepresentaciones representan a un yo que ya no conecta directamente con la idea de autenticidad, pero en su lugar se acerca a la ficción, a la puesta en escena, tanto del yo como de su contexto y realidad. Según Jacques Lacan no solo usamos el lenguaje, sino que también estamos formados y contruidos por el lenguaje, que a su vez limita nuestra capacidad de expresión, no tenemos el control de lo que vemos porque somos observados al mismo tiempo que observamos, las imágenes que miramos al mismo tiempo nos miran mirando, y, por lo tanto, nos construyen. La codificación cultural de todo lo que miramos nos influencia y determina, porque su realidad nos atrapa con su repertorio cultural de representaciones por las que el sujeto es construido y se construye al mismo tiempo. Este tipo de fotografía es una consecuencia directa de los avances tecnológicos y de la proliferación de las redes sociales. Para Bauman y Lipovetsky, estos cambios tecnológicos, puestos al alcance de millones de personas en todo el mundo, están impregnados de un estado de ánimo que combina la nostalgia, la esperanza y el miedo, motivados a su vez por una búsqueda constante e infinita de la identidad personal que ha provocado la eclosión y la saturación de los millones de imágenes que continuamente estamos tomando, compartiendo y consumiendo; fotografiamos y documentamos todo a nuestro alrededor, muchas veces sin saber por qué lo hacemos.

Hemos pasado de hacer «la» foto del momento extraordinario y memorable, a hacer miles de fotos de lo cotidiano y ordinario. A fuerza de fotografiar lo banal hemos convertido lo irrelevante en relevante, lo insignificante en significativo, lo intrascendente en trascendente, legitimando esos momentos vulgares como dignos de



Imagen 3. Álbum de familia, colección particular, T.dV.

ser recordados, acaso por un segundo. Buena prueba de ello es la cantidad de fotografías de escenas ordinarias y triviales que se hacen a diario y que todos tenemos en nuestros móviles, y que además han pasado no solo a formar parte de nuestros álbumes, sino a ser nuestros álbumes. Las fotografías ya no sirven únicamente para contar y preservar la historia familiar, ahora representan lo más trivial de la vida, pasan a formar parte de lo ordinario de nuestra vida diaria, son, en realidad, la vida cotidiana. Esta cantidad ingente de imágenes banales la compartimos con un círculo de personas muy amplio comparado con aquel número reducido (la familia) con el que mirábamos los álbumes fotográficos o realizábamos los paseos domésticos de diapositivas de los domingos por la tarde. En lugar de vivir nuestras experiencias nos limitamos a fotografiarlas. Quizás es nuestra manera contemporánea de recordar: fotografiar y fotografiar nuestras experiencias, sin necesidad de ver después las fotos, viviendo experiencias solo para poder fotografiarlas, haciendo que ese acto fotográfico sea lo esencial, *la experiencia* definitiva. La fotografía es una «práctica que solo puede ser entendida a través de cuestiones vinculadas con las relaciones entre las personas y las cosas, entendidas estas como mutuamente constitutivas de la experiencia y la praxis social» (Edwards, 2009: 101), esta forma de entender las fotografías «complica y extiende las formas en que podemos pensar sobre las fotos y, de una forma crucial, los modos en que se produce la intersección entre dichas ideas y lo social, lo



Imagen 4. Álbum de familia, colección particular, T.dV.

17

cultural y lo material» (Edwards, 2009: 102). La fotografía ya no es solo sobre la deixis, el rastro o la huella, el significado (social) de la imagen está fuera de ella, en sus usos y contextos; este enfoque da un giro hacia el entendimiento de la fotografía desde su materialidad y fenomenología, y «privilegia analíticamente lo experiencial por encima de lo semiótico» (Edwards, 2009: 104).

En este sentido, el álbum de familia encierra una dicotomía cautivadora. Por un lado, contiene fotografías personales, privadas, únicas, singulares; por otro, son altamente convencionales, comunes, ordinarias y universales. Esta aparente contradicción hace que todas ellas, cualquiera de ellas, resulten atractivas al espectador, tanto estética como emocionalmente, da igual que seamos *usuarios* o *lectores* de estas fotografías. Patricia Holland distingue dos posturas en la lectura de una fotografía de un álbum familiar: la del usuario y la del lector

(Holland, 1997). Por una parte, ante nuestro propio álbum de familia somos usuarios de esas fotografías; la cantidad de códigos que hay detrás de cada foto y de cada historia hace que solo sean *usables* de manera plena y completa por nosotros, conocedores (y dueños) de sus secretos y de sus claves, ocultas a simple vista para el resto del mundo. Por otro lado, las fotografías del álbum de familia de alguien desconocido son indescifrables, incompresibles, tenemos que limitarnos a imaginar las historias que esconden esas fotografías, siempre desde la comparación con nuestro propio álbum de familia, intentando identificar situaciones y momentos similares a los que aparecen en él para dar sentido a esas fotografías desconocidas (Vicente, 2013). La fotografía de familia es un producto estético, social, cultural y moral en el que la familia es al mismo tiempo consumidora, productora y producto. Las fotografías de nuestro álbum tienen una gran carga simbólica, pero son anecdóticas por sí mismas, navegan



Imagen 5. Álbum de familia, colección particular, T.dV.

18

eternamente entre el contenido y su estética, el conocimiento y la imaginación, lo concreto y lo ambiguo, la intención y la casualidad, lo personal y lo histórico, la causa y el efecto, entre la memoria y el olvido. Son inocentes y perversas, con un marcado carácter privado pero con vocación pública, abiertas a interpretaciones pero codificadas en su significado, son un producto moral, estructurador de nuestra identidad individual y colectiva. El álbum de familia se asienta en el análisis de las apariencias, en el rescate de la memoria y creación de otras nuevas, en su estructura global pero con un contenido local, en el proceso de archivar historias coleccionándolas y creándolas, siendo la familia su consumidora y productora, su origen y su fin.

Esta dualidad convierte a la fotografía familiar en un objeto de gran complejidad emocional y cultural en el que la tensión constitutiva del álbum de familia es el origen de esta multiplicidad. Esta tensión está causada, por un lado, por la constante inestabilidad y desconexión temporal y espacial en la que coexiste el álbum: fotogra-

fías hechas ayer, allí, para ser vistas mañana, aquí. Por otro lado, la inestable relación de la fotografía con su referente, con lo fotografiado, también causa desequilibrios estructurales en las fotografías de familia. Así, los dos principios fundamentales que rigen la naturaleza de la fotografía administran también la articulación del álbum de familia. Primero, una fotografía no existiría si no existiera la imagen de algo; no se puede hacer una fotografía de «nada», es necesaria la existencia de algo para poder realizarle una fotografía. La fotografía está atada eternamente a lo fotografiado, a su referente. El segundo principio contradice radicalmente el anterior, pero es igualmente condición indispensable para la existencia de una fotografía: la necesidad de la fotografía de ser capaz de existir sin lo fotografiado, de separarse de su referente, sin estar supeditada a estar junto a él o incluso a la existencia de lo fotografiado. Un retrato de alguien que ha fallecido seguirá siendo una fotografía, de una persona, y actuará como tal, eternamente. La construcción de las teorías de la fotografía posestructuralistas de mediados del siglo xx hasta prácticamente



Imagen 6. Álbum de familia, colección particular, T.dV.

nuestros días ha estado basada precisamente en estas dos características: la necesidad y la condición de fotografiar para que algo «exista», y en el hecho de que como se ha fotografiado «existe» o «ha existido».

Un eslogan de Kodak de principios del siglo XX decía que «unas vacaciones sin Kodak son unas vacaciones perdidas». Uno de los grandes logros de Kodak desde el punto de vista del *marketing* fue generar a la clase media la «obligación» de fotografiar lo visitado, lo vivido, poniendo de manifiesto que si no se había fotografiado no existía ni se había vivido, haciéndolo existir precisamente mediante el propio acto de fotografiarlo. Es imposible imaginar el cumpleaños de un niño sin sus padres haciendo cientos de fotografías. ¿Quién no ha tenido que esperar a soplar las velas de su tarta de cumpleaños porque la cámara no estaba todavía preparada? Las celebraciones domésticas se celebran, pero el acto de fotografiar la celebración es una celebración dentro de la propia celebración. Kodak consiguió incluir su tecnología, su cámara, en la propia idea de vacaciones o de

viaje, hoy en día cualquiera que piense en vacaciones piensa automáticamente en fotografías, convirtiendo la cámara no solo en parte de la propia experiencia, sino en la experiencia misma. Kodak aún fue más lejos, organizó y diseñó atracciones para los turistas, exclusivamente para ser fotografiadas. En Hawái, los turistas podían ver (para fotografiar) a los nativos (pagados por Kodak) representar el milenar ritual de las danzas *hula* (Munir, 2013). El llamado *Kodak Hula Show* empezó a representarse en 1937 por iniciativa de Fritz Herman, presidente de Kodak Hawaii, con la idea de entretener a los turistas, así como para potenciar que los turistas hicieran fotografías en sus vacaciones; el «Kodak Hula Show» se representó durante más de sesenta y cinco años. Con un propósito similar, Kodak consiguió que se instalaran más de tres mil señales de tráfico en las carreteras norteamericanas que anunciaban «vistas para fotografiar», llamando la atención del público sobre qué motivos y escenas debían fotografiar. Estas señales llamadas *Kodak Picture Spot* incluían la leyenda: «Esta ubicación está recomendada por los mejores fotógrafos



Imagen 7. Stefan Möding, *Kodak Hula Show*.

para ayudarlo a contar la historia de su visita en imágenes». Y es que «un lugar no es un paisaje hasta que lo hemos fotografiado» (Holland, 2015: 166) y lo hemos hecho nuestro, hasta que lo hemos incluido en nuestra «historia».

Algo común a todas nuestras fotografías de familia es que estas solo nos enseñan momentos felices, especiales, alegres, divertidos, mostrándonos exclusivamente lo mejor de nuestras vidas, ocultándonos nuestro dolor, miserias, tragedias o tristezas de las que, obviamente, nuestras vidas están llenas. Una excepción a esta circunstancia son quizás las fotografías relacionadas con la muerte, si bien la muerte no es un tema fácil de encontrar en los álbumes de familia contemporáneos, sí que ha sido una práctica que ha gozado de cierta popularidad en algunos momentos de la historia y en territorios concretos. Por ejemplo, fotografiar bebés y niños muertos fue una práctica cotidiana en la Inglaterra victoriana; la muerte era una parte central de la vida cotidiana de la época, y fotografías conmemorativas de las personas muertas, o muriéndose, eran bastante habituales. Los niños fallecidos se vestían con sus mejores ropas y eran fotografiados en brazos de su madre, o en compañía de sus hermanos. El cambio de siglo trajo consigo una nueva actitud: fotografiar más la vida y su celebración, con lo que desapareció poco a poco la costumbre de fotografiar a los niños fallecidos. Esto, entre otros factores, fue debido a la efectividad de las campañas de *marketing* de Kodak que purgaban la fotografía doméstica de cualquier rastro de dolor y muerte (West, 2000: 1). para

fabricar álbumes libres de dolor o sufrimiento. Aunque desde un punto de vista de la técnica fotográfica cualquier situación puede ser fotografiada, hay ciertas limitaciones éticas, morales y sociales que hacen que no se suelen fotografiar las peleas, las discusiones, las enfermedades, el trabajo, el sexo o la muerte. Se excluye una parte cotidiana de la vida de la familia, aquella que o no quiere recordarse o se tiene pudor de recordarse, o cualquier fotografía que pueda poner en peligro, o cuestionar, a la propia familia y su feliz e idílica existencia. Fotografiamos y conservamos solamente aquellas fotos que muestran y recuerdan a una familia feliz, sin miserias ni problemas.

Patricia Holland apunta que «las sonrisas compulsivas en las instantáneas de hoy en día insisten en el derecho exclusivo de la familia de proporcionar relaciones satisfactorias y duraderas, así como la tranquila dignidad de las primeras fotografías hacían hincapié en la formalidad de los lazos familiares» (Holland y Spence, 2000). Más de dos tercios de los aficionados a la fotografía que Pierre Bourdieu entrevistó para su libro *Un arte medio* tomaban sus fotografías casi exclusivamente en momentos predecibles, fundamentalmente en ceremonias, reuniones y vacaciones. Existe una obsesión por representar una familia permanentemente feliz, perfecta, que se acoge a unos patrones de comportamiento planificados y predecibles, y que sirve de modelo de lo que debe, y cómo debe, ser una familia. Un estudio realizado en la década de los noventa del siglo XX con álbumes familiares de familias norteamericanas ponía de relieve la inexistencia en esos álbumes de personas divorciadas, separadas, solas o tristes (Halle, 1991: 217-229). Según las conclusiones de este estudio, las familias de clase media con niños produce familias con una vida feliz, plena y satisfactoria, o al menos eso es lo que se deduce del estudio visual de dichos álbumes. Sus álbumes contenían fundamentalmente fotografías de momentos de ocio, especialmente de las vacaciones. En este mismo estudio se ponen otras conclusiones de manifiesto que refuerzan esta idea como, por ejemplo, el hecho de que casi la totalidad de las fotografías encontradas en hogares pertenecen a miembros

de la propia familia, existiendo muy pocas fotografías de extraños o incluso de amigos, quienes aparecen fundamentalmente en fotografías de bodas. El número de fotografías encontrado en los álbumes familiares es directamente proporcional a la existencia de hijos o nietos en esos núcleos familiares. Otra de las conclusiones de este estudio es la existencia de al menos un álbum familiar en casi la totalidad de los hogares estudiados.

Para Juan Miguel Sánchez Vigil, «los retratos de familia componen álbumes con lecturas históricas. En todas esas imágenes se recogen siempre hechos agradables de recordar: encuentros, celebraciones, premios, que evitan plasmar el dolor, el sufrimiento o la miseria» (Sánchez Vigil, 1999: 56). En este sentido, las campañas de *marketing* de Kodak supusieron una nueva forma de entender, no solo la familia y la sociedad contemporánea de la época, sino la forma en que vemos y comprendemos el mundo en nuestros días. Kodak consiguió que la fotografía fuera algo absolutamente popular y extendido en todos los rincones del mundo. Las refinadas y estratégicas campañas public-

itarias de Kodak impusieron al consumidor la necesidad de preservar y fotografiar ocasiones importantes como eventos familiares y vacaciones. Estos momentos fueron etiquetados como momentos *Kodak*, un concepto que se convirtió en parte de la vida cotidiana. Los momentos *Kodak* no solo servían para reafirmar la unidad familiar, sino también como garantía y ayuda frente a la inexactitud de la memoria individual. Cuando en 1914 estalló la Primera Guerra Mundial, se produjo un *boom* de venta de cámaras fotográficas Kodak; muchas familias compraban cámaras para retratar a los soldados antes de partir hacia el frente para tener un retrato suyo en el caso de que no volvieran (Coe y Gates, 1977: 34). Hacer fotografías no era un simple pasatiempo, «se había convertido en un instrumento fundamental para construir lo que Kodak llamaba *la versión doméstica de la historia*» (Munir, 2013: 38).

Nuestras memorias es tan condicionadas por nuestro álbum, este finge y actúa como si todas fueran única y solamente felices. El álbum de familia ejerce un tipo de propaganda política, o como Martin Parr lo ha denominado,



Imagen 8. Álbum de familia, colección particular, T.d.V.



Imagen 9. Álbum de familia, colección particular, T.dV.

propaganda familiar, en donde las familias son perfectas y todo el mundo sonríe, tratando de crear una mentira sobre quiénes y cómo somos. Esta *propaganda familiar*, como cualquier tipo de propaganda, nos ofrece una información parcial y sesgada sobre nosotros mismos, representa nuestra historia de manera selectiva y omite ciertos hechos deliberadamente para producir una respuesta emocional condicionada, manipulada. En esta lucha ideológica contra nuestra propia memoria, tenemos todas las de perder, la propaganda familiar es demoledora y definitiva. Cuenta, además, con la ayuda de unas evidencias que son incontestables e irrefutables: las fotografías, solo recordamos lo que nos enseñan, y a quienes nos muestran. Y lo recordamos exactamente como es mostrado. El álbum de familia actúa como un talismán desde el cual percibimos nuestro pasado, podemos revivirlo con solo ver las fotografías, y muchas de las veces solo mediante ellas. En realidad, ¿no es cierto que no recordamos nada más que fotografías? Nuestras imágenes del álbum, y lo que incluyen, no son más que prome-

tas de memoria de una nostalgia pactada (en realidad mucho más intensa que la memoria) y, por lo tanto, de una duración imprecisa pero programada y caduca.

El impacto cultural de las fotografías de familia, y el poder de estas imágenes para dar forma a nuestras propias memorias, exponen la brecha entre la realidad vivida y la percepción ideal del mundo, siendo este testigo de las contradicciones que dan forma a las representaciones visuales familiares, que visualizan las pasiones y rivalidades, las tensiones y las ansiedades que tienen en su mayor parte lugar en los bordes o fuera del propio álbum. Pero, aunque la fotografía se experimenta como un contenedor para la memoria, no está habitada por la memoria tanto como la produce. Es decir, es un mecanismo por el cual el pasado es construido y situado desde el presente. Las fotografías dan forma a nuestras historias y funcionan como tecnologías de la memoria produciendo tanto memoria como olvido, así como un conjunto de reglas visuales que las modelan y por las que se rige nuestra memoria (Sturken, 2007: 177-195). Las imá-

genes tienen la capacidad de crear, interferir y poner a prueba nuestras memorias, individuales y colectivas; la fotografía de familia «es un acto teatral, en la fotografía se evidencia que todos actuamos para otros» (Silva, 1999: 35), ficcionalizando nuestra propia vida y construyendo nuestras memorias, ¿recordamos porque lo hemos vivido o lo recordamos porque lo hemos visto fotografiado? La memoria se construye y se olvida continuamente, se manipula y se cambia, no es necesariamente lineal y es tremendamente imprecisa y variable. Llena de matices para algunas experiencias, inexistente para otras. Es selectiva, abierta e inestable, y se expresa en múltiples voces que se contradicen continuamente. Toda fotografía de familia necesita *memorias* para convertirse en imagen, para ser. Una vez las han conseguido, se convierte ella misma en memoria. Desde ahí, todas esas fotografías no solo tienen significado, producen significado.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1986), «Retórica de la imagen», *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, pp. 29-47.
- BARTHES, Roland (1989), *Cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BAUMAN, Zygmunt (2016), *Modernidad líquida*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria (2006), «La imagen de la familia en la pintura y la fotografía», en M.^a Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Ariño y M.^a del Rosario Ruiz Franco (coords.), *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III / Editorial Archiviana, pp. 355-378.
- COE, Brian, y Paul GATES (1977), *The Snapshot Photograph: the rise of popular photography 1888-1939*, Londres, Ash and Grant.
- EDWARDS, Elizabeth (2009), «Las prácticas sociales como una teoría de la fotografía», en Pedro Vicente (ed.), *Instantáneas de la fotografía*, Tarragona, Arola editors, p. 101.
- ENGUITA, Nuria (2013), «Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia», en Pedro Vicente (ed.), *Álbum de familia, (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Madrid, La Oficina; Huesca, DPH.
- FONTCUBERTA, Cristina (2004), «La familia es (re)presenta. El retrat a l'època moderna», en *Álbum. Imatges de la família en l'art*, catálogo de la exposición, Girona, Museu d'Art de Girona, pp. 61-70.
- HALLE, David (1991), «Displaying the Dream: The Visual Presentation of Family and Self in the Modern American Household», *Journal of Comparative Family Studies*, 22, pp. 217-229.
- HOLLAND, Patricia (1997), «Sweet it is to Scan...: Personal Photographs and Popular Photography», en Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 111-164.
- HOLLAND, Patricia (2015), «Sweet it is to scan... Personal Photographs and Popular Photography», en Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*, Londres / Routledge, p. 166.
- HOLLAND, Patricia, y Jo SPENCE (2000), *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, Londres, Virago Press.
- LANGFORD, Martha (2005), *Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History*, Montreal, McCord Museum of Canadian History. WMunir, Kamal (2013), «El nacimiento del momento Kodak», en Pedro Vicente, *Álbum de familia, (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Madrid, La Oficina; Huesca, DPH, pp. 33-40.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1999), *El universo de la fotografía*, Madrid, Espasa Calpe.
- SILVA, Armando (1999), *Álbum de familia, la imagen de nosotros mismos*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- STURKEN, Marita (2007), «The Image as Memorial: Personal Photographs in Cultural Memory», en Wendy S. Hesford y Brenda Jo Brueggemann (eds.), *Rhetorical Visions: Reading and Writing in a Visual Culture*, Upper Saddle River [N. J.], Pearson / Prentice Hall Publishers, pp. 177-195.
- VICENTE, Pedro (2009), «Algunas instantáneas de la teoría de la fotografía», en Pedro Vicente (ed.), *Instantáneas de la fotografía*, Tarragona, Arola editors, p. 16.
- VICENTE, Pedro (2013), «Apuntes a un álbum de familia», en Pedro Vicente (ed.), *Álbum de familia, (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Madrid, La Oficina; Huesca, DPH.
- WEST, Nancy (2000), *Kodak and the lens of nostalgia*, Charlottesville, University of Virginia Press.