

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10251/201526>

This paper must be cited as:

Vicente-Mullor, P.J. (2018). Miradas en los álbumes de la tía Fanny. En En los álbumes de la tía Fanny. Ediciones El Viso. 31-37. <http://hdl.handle.net/10251/201526>



The final publication is available at

Copyright Ediciones El Viso

Additional Information

MIRADAS EN LOS ÁLBUMES DE TÍA FANNY.
COLECCIÓN VIGNETTI OBRADOR

“Como soporte que es de la imaginación, la fotografía renueva la nostalgia”

Michelle Perrot

ÁLBUMES

Los rápidos avances en la industria fotográfica a finales del siglo XIX permitieron la popularización de la fotografía, produciéndose una masiva irrupción de imágenes que rompen el monopolio del fotógrafo profesional, cambiando la intencionalidad de la toma, eliminando los estereotipos culturales o estéticos de una época o situación determinada. La ausencia de condicionantes técnicos y estéticos ajenos al autor de la fotografía, hace que se pase del retrato estético y preparado del profesional a la espontaneidad de la representación de la vida cotidiana y los sucesos importantes de la familia del amateur. Además, dada la cada vez mayor accesibilidad a la técnica fotográfica hace que la persona que toma la fotografía ya no sea un fotógrafo profesional, alguien ajeno y externo a la familia, sino que es un miembro de la propia familia el encargado de tomar la fotografía desde dentro de la familia, fotografiándose la propia familia a sí misma. El aficionado empieza a fotografiar paisajes, celebraciones, reuniones familiares y a sus propios familiares, y sus familiares aprenden a ser fotografiados. Esto ayudó a deshacerse de la rigidez de las fotografías y los retratos hasta entonces, generando una nueva forma de fotografiar mucho más informal y casual: la instantánea, en las que aparecen grupos de personas realizando actividades sin ser conscientes de la presencia de la cámara, o al menos sin la necesidad de posar de manera forzada y sin tener que mirar a la cámara. Cuando en 1888 George Eastman crea Kodak con el eslogan “usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto”, la fotografía se puede liberar finalmente del molesto lastre del formalismo pictórico y del academicismo, produciendo registros con mayor espontaneidad. Desde ese preciso

momento, la fotografía abandona el estudio, y sus limitaciones, para entrar en el salón de nuestras casas, tanto para ser producida como consumida allí.

Este nuevo tipo de fotografía ya no se “hace”, se “toma”, ya no hay tanta preparación ni de escenario ni de posado, y si la hay es una preparación distendida y poco rígida, son fotografías mucho más espontáneas e improvisadas. Y aunque la fotografía familiar amateur copia y reproduce posteriormente muchos de los modelos y convencionalismos utilizados por la fotografía familiar de estudio incorporándolos a su propio discurso, para Don Slater una consecuencia que se deriva directamente de esta popularización de la fotografía fue despojar y liberar a los nuevos usuarios de la fotografía de las destrezas que hubieran necesitado para poder comprender de una manera efectiva como la fotografía crea significados. Al separar al fotógrafo del conocimiento del proceso fotográfico, no tenemos la sensación de la fotografía como un proceso de manipulación, como una forma de acción. Las fotografías de aficionado no *pretenden*, simplemente *documentan*, se libran de la carga pictoricista a la que los fotógrafos del siglo XIX se vieron sometidos, entre otras razones, para que su trabajo fuera considerado como arte.

El álbum de familia tal y como lo conocemos hoy en día aparece en la primera mitad del siglo XIX, en un momento en el que el desarrollo económico parecía poner en peligro la estructura de la sociedad y la estructura tradicional de la familia, el álbum de fotografías fue visto como un método para asegurar la cohesión familiar, un objeto simbólico que salvaguardaba apegos emocionales y relaciones sociales. Para el historiador Michel Frizot, el origen real del álbum de familia no son los álbumes de *carte-de-visite* sino la aparición del fotógrafo amateur en los años 1890, el álbum de familia pronto se convierte en el centro de muchas de las actividades sociales y de ocio en el contexto familiar. Emile Zola, en su novela *La Jauría* (1872), ya describe el papel del álbum en la cotidianeidad de la familia, “cuando llovía o cuando estaban aburridos, el álbum se convertía en el centro de la conversación. Entonces pasaban horas discutiendo sobre el pelo de Écrevisse, la doble papada de la señora Meinhold, los ojos de Lauwerens, la barbilla de Blanche Muller, la nariz un poco ganchuda de la condesa o la boquita de Sylbia, famosa por sus labios carnosos”, pasando horas y horas debatiendo y criticando a las personas, y sus apariencias, que aparecían en el álbum. El concepto de álbum de familia solo tiene sentido si se piensa en un tiempo de ocio y un espacio compartido entre padres e hijos, entre distintos familiares y amigos, tiempo de ocio en que poder compartir, visualizar y recordar momentos especiales de la propia historia familiar, cosa en absoluto habitual antes de mediados del XIX.

Aunque desde un punto de vista de la técnica fotográfica cualquier situación puede ser fotografiada, sin embargo hay ciertas limitaciones éticas, morales y sociales que hacen que no se suelen fotografiar, ni incluir en los álbumes, las peleas, las discusiones, las enfermedades, el trabajo, la muerte o el sexo. Se excluye una parte cotidiana de la vida de la familia, aquella que o no quiere recordarse o se tiene pudor de recordarse, fotografiando y conservando solamente aquellas fotos que muestran y recuerdan a una familia feliz, sin miserias ni fisuras. Existe una obsesión por representar una familia permanentemente feliz, perfecta, que se acoge a unos patrones de comportamientos planificados y predecibles, y que sirve de modelo de lo que debe de ser una familia. Para Juan Miguel Sánchez Vigil, “los retratos de familia componen álbumes con lecturas históricas. En todas esas imágenes se recogen siempre hechos agradables de recordar: encuentros, celebraciones, premios, evitado plasmar el dolor, el sufrimiento o la miseria”. El álbum familiar incorpora a su capacidad de preservar imágenes, una intención de archivar, ordenar y clasificar a las personas y escenas retratadas, generando y proyectando una imagen de familia ideal y por lo tanto imaginaria.

Acorde a la historiadora Martha Langford, el álbum de familia cumple con tres funciones básicas: la contemplación, la comparación y el sentido de conexión con las personas o escenas representadas. Los álbumes familiares fueron (siguen siendo) el espacio íntimo para preservar la genealogía, memoria, ritos, tradiciones y celebraciones del núcleo familiar. Consecuentemente, la aparición de procesos fotográficos accesibles para un público mucho más numeroso, con el consabido aumento en el número de fotografías realizadas, trajo la necesidad de tener elementos y dispositivos que facilitaran el almacenaje, cuidado, edición, preservación y exposición de estas fotografías domésticas. Ya no se trataba solo de hacer las fotografías, además había que enseñarlas y compartirlas con amigos y familiares. Desde sus inicios, el álbum se convierte en un miembro más de la familia, desde familias de aristocráticos hasta las familias de clase trabajadora cuentan con su propio archivo familiar en forma de álbum. La familia conserva el álbum (y es conservada por el álbum) como un objeto precioso, insustituible, una reliquia que contiene no solo fotografías, sino también, memorias, anhelos o sueños, convirtiéndose en el depósito documental de la vida, atesorando recuerdos cruciales de nuestra existencia. En este sentido, las imágenes que conforman la Colección Vignetti-Obrador suponen un magnífico ejemplo del uso de la fotografía estereoscópica a principios del siglo XX desde el campo de la fotografía de aficionado, y también de la importancia del álbum como contenedor de memorias y experiencias. A través de este álbum de familia, el matrimonio Vignetti-Obrador crea un universo estético y simbólico, el cual no solo es creado y

mantenido para ser consumido por ellos mismos, sino también para ser mostrado a otras personas mostrando los momentos escogidos de una vida, los que (quizás) conforman su historia.

MEMORIAS

La contemplación que eternamente reclama la fotografía hace que esta se convierta en una especie de talismán en el cual el pasado es percibido como algo estanco, quieto, depositado en un determinado lugar de forma que puede volver a vivirse y experimentarse en cualquier momento. Aunque la fotografía se ha entendido tradicionalmente como un contenedor para la memoria, no lo es tanto como productora de esa memoria. Produce y guarda, guarda y produce, pero sobre todo produce. La fotografía ha moldeado nuestra memoria colectiva hasta tal punto que puede sustituir a los propios hechos. Sin la necesidad de haber vivido un acontecimiento es posible tener memorias visuales de esos hechos, tantas que puede parecer que se estaba allí en ese momento incluso aunque no se hubiese nacido todavía. Creemos que recordamos los acontecimientos, pero en realidad lo que recordamos son las fotografías de esos momentos. Durante más de 20 años el matrimonio Vignetti-Obrador fotografía y documenta su vida, viajes, reuniones familiares, visitas a Palma o excursiones entre otros motivos generando un magnífico y extenso álbum de familia. A través de estas imágenes somos testigos privilegiados de acontecimientos lejanos, podemos revivirlos e incluso recordarlos aunque no hayamos estado ni en el lugar ni en el momento que ocurrieron. Las fotografías del álbum de familia del matrimonio Vignetti-Obrador encapsulan un presente ya pretérito, siendo creadas para un futuro entonces imaginado, viajando desde el tiempo y la distancia. En realidad, estas imágenes, cuanta más distancia y durante más tiempo viajan, más significación adquieren, no son solo un accesorio de la memoria, son también son conjunto de reglas visuales que modelan y rigen la memoria particular del matrimonio Vignetti-Obrador al mismo tiempo que nuestra memoria colectiva. Desde ese punto, estas imágenes (re)construyen y sitúan el pasado en el presente, creando nuevas memorias individuales y colectivas. Como tecnologías de la memoria que son inducen, de manera simultánea y paralela, a la memoria y al olvido, a la fantasía y a lo real, haciéndonos *vivir* en su mundo a través de sus miradas.

Estas imágenes, además de representaciones, son también los instrumentos de una memoria, no solo sirven para que el matrimonio Vignetti-Obrador recuerde los momentos clave de su historia, al mismo tiempo es una representación de la familia hacia el exterior. En esta dimensión pública de la

privacidad se busca enfatizar lo idílico de sus vidas, la cohesión de la misma, su unidad, su relación con otras familias o las relaciones internas de sus miembros. Como indica Pierre Bourdieu la fotografía de familia existe “por su función familiar, o mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, como pueda ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, y reforzar, en suma, a la integración del grupo refirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad”. En este sentido, el mantenimiento y reforzamiento de la unidad familiar es sin lugar a dudas un factor clave en esta práctica fotográfica, que la determina y condiciona. Para el teórico Don Slater, la fotografía es un eje importante en la modernidad occidental, estética y tecnológicamente, la fotografía en el ámbito doméstico fue (y sigue siendo) fundamental para la construcción y la consolidación de la identidad individual y personal del individuo moderno, una identidad individual y propia y característica de la modernidad y parte fundamental de la identidad colectiva, familiar (sin individuo no hay familia). El visionado de la Colección Vignetti-Obrador fomenta esa construcción en el espectador, produciendo memoria, una memoria individual y personalizada en un primer momento y colectivizada y socializada posteriormente.

El matrimonio Vignetti-Obrador se representa a sí mismo, su historia, perpetuando en forma de imagen sus recuerdos, encuentros y celebraciones familiares que por otra parte los identifican y definen, materializando esos encuentros y conservando y construyendo su recuerdo para su posterior visionado. Se retratan en multitud de lugares, muchos de ellos con motivo de sus constantes viajes, sus fotografías son espontáneas, de momentos concretos, llenas de acción, generando fotogramas de su historia familiar que construyen, y conservan, sus memorias. Son fotografías ligadas estrechamente a la propia vida, surgidas de ella, o mejor, generadas desde la necesidad de congelar permanentemente un momento efímero, un paisaje fugaz. Tal y como apunta el psicoanalista Serge Tisseron, “el deseo de fotografiar un lugar o una situación es más intenso cuanto más intensa haya sido la sensación de haber vivido el encuentro con dicho lugar o con dicha situación como algo demasiado rápido (...) esta es la motivación principal de los turistas que se afanan en fotografiar monumentos que se supone han visto (...) confían en que más tarde, gracias a sus fotografías, podrán recuperar las sensaciones sentidas fugazmente y tomarse por fin el tiempo para asimilarlas”. Además existe un factor universalizado en estas fotografías, todos (nos) identificamos y (nos) reconocemos en estos álbumes, según Sánchez Vigil, “las imágenes familiares son universales, cualquier persona identifica sus contenidos y los compara no solo con sus vivencias, sino con las fotografías de sus vivencias”. Las mismas poses, los mismos momentos, las mismas ciudades o las mismas actitudes son el contenido de un inventario de imágenes universal que todos poseemos, y que desde lo simbólico difieren muy poco unas de otras.

Las fotografías se hacen y se conservan porque son una parte fundamental de la vida, de nuestra existencia, del recuerdo y de la memoria. Para Sánchez Vigil, “mirar las viejas fotografías es recuperar el tiempo y el espacio, reagrupar la gentes dispersas, analizar situaciones nunca vividas que la imagen presenta como experiencias”. Hacemos fotografías para recordar, pero también para conocer, confundiendo muchas veces si recordamos lo que vivimos o recordamos la fotografía de lo que vivimos, pero también para contemplar. Como apunta Martha Langford, la contemplación de las fotografías es una parte fundamental del álbum de familia, y especialmente de la Colección Vignetti-Obrador en donde esta contemplación se ve reforzada por la espectacularidad de la fotografía estereoscópica. Como espectadores lo primero que hacemos frente a una fotografía es buscar su narrativa, su historia, su sentido. Pero paradójicamente lo que constituye la esencia de cualquier fotografía es lo que está escondido, lo que no se muestra en ella y se deja a la imaginación e interpretación del espectador. Lo radical de estas imágenes no es lo que presentan, sino lo que representan, no lo que vemos, sino lo que no podemos ver, no lo que estas fotografías nos muestran, sino cómo nos lo muestran. Desde su obsesiva e intuitiva forma de fotografiar, el espectador ha de dar un paso atrás, dejar de buscar “la historia” y dejar que su imaginación acabe las fotografías. Porque estas imágenes están pensadas para ser terminadas en el imaginario del espectador. No es suficiente con mirarlas, con examinar su compleja simplicidad y singularidad, también hay que pensarlas, y sobre todo contemplarlas. Y desde esa contemplación deducirlas, completarlas. Esto es lo extraordinario de estas imágenes: están creadas para ser (literalmente) representadas finalizadas en la imaginación del espectador.

MOMENTOS

En la primera mitad del siglo XX 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. Kodak consiguió que la fotografía fuera algo absolutamente popular y extendida en todos los rincones del mundo. Estas refinadas y estratégicas campañas publicitarias impusieron al consumidor la necesidad de preservar (fotografiar) ocasiones importantes como eventos familiares y vacaciones. Estos momentos fueron etiquetados como momentos *Kodak*, un concepto que se convirtió en parte de la vida cotidiana. Los momentos *Kodak* no solo servían para reafirmar y preservar la unidad familiar sino también como garantía y ayuda frente a la inexactitud

de la memoria individual. Hacer fotografías no era un simple pasatiempo, se había convertido en un instrumento fundamental para construir lo que Kodak llamaba *la versión doméstica de la historia*. Las dos grandes guerras del siglo XX pusieron de manifiesto la importancia y el papel crucial de la familia en la reconstrucción de la sociedad y de la cohesión social. Este nuevo tipo de fotografía doméstica incluía a los niños, la familia, las mascotas, las celebraciones, ritos familiares o las vacaciones, convirtiendo a la cámara en un necesario y obligatorio producto doméstico utilizado para articular la modernización de la vida doméstica, denotando la importancia de este elemento en la educación e historia de la propia familia. Particularmente significativo es como Kodak convierte la fotografía en un eje estructural de las vacaciones familiares. Como apunta el economista Kamal Munir, “en las primeras campañas publicitarias de Kodak, los anuncios de las cámaras aludían al *espíritu de aventura* y animaban a la gente a volver de sus vacaciones con imágenes de lugares y pueblos exóticos”. Un eslogan de la propia Kodak de principios del siglo XX decía, *unas vacaciones sin Kodak son unas vacaciones perdidas*. Kodak crea la necesidad de fotografiar lo visitado, lo vivido, poniendo en la tesitura de que si no se había fotografiado, no existía, era desperdiciado, haciéndolo existir precisamente mediante el propio acto fotográfico, domesticando lo desconocido una vez ha sido fotografiado. Kodak consiguió incluir su tecnología, su cámara, en la propia idea de vacaciones o viaje, en realidad viajar era fotografiar.

Un lugar no es un paisaje hasta que lo hemos fotografiado y lo hemos hecho nuestro, hasta que lo hemos clasificado, dominado, muchas veces incluyendo un rostro familiar en una escena desconocida para domesticarlo. Esta es sin duda una de las características y particularidades de las imágenes de la Colección Vignetti-Obrador, la presencia constante del matrimonio y de otros miembros de la familia en muchísimas de sus imágenes. Pero esta presencia no se limita a posar dentro del encuadre sino que el personaje que se introduce en la escena se sitúa en muchas ocasiones en los límites del propio encuadre o de la propia percepción debido a la distancia a la que se encuentra. Esta forma de fotografiar provoca una tensión visual entre el personaje y la escena, construyéndose mutuamente, pero al mismo tiempo negándose el uno al otro. Esto produce una visión particular del paisaje en donde este está pensado y alterado, y por lo tanto construido. Pero al mismo tiempo, la presencia casi invisible de la persona hace que esta sea más visible que si estuviera en un primer plano, la hace enigmática, sospechosa de las intenciones de fotógrafo, como si hubiese querido realmente dejarla fuera de encuadre pero consiguiendo que el significado de la fotografía pase por la inestable tensión entre paisaje y personaje.

La inestable relación de la fotografía con su referente, con lo fotografiado, causa desequilibrios estructurales en estas fotografías. Así, los dos principios fundamentales que rigen la naturaleza de la fotografía se administran también aquí. Primero, una fotografía no existiría si no existiera la imagen de alguien, no se puede hacer una fotografía de “*nada*”, es necesaria la existencia de alguien o algo para poder realizar una fotografía. La fotografía está atada por siempre a la persona o lugar que aparece en ella, fotografía y fotografiado están unidos eternamente. El segundo principio contradice radicalmente el anterior pero por ello es indispensable para la existencia de una fotografía. Este parte de la necesidad de la fotografía de ser capaz de existir sin lo fotografiado, de separarse de su referente, de negarlo, de no 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. Estas condiciones y contradicciones ontológicas de la fotografía se manifiestan de manera diáfana en el caso de las fotografías de la Colección Vignetti-Obrador, hacen que estas imágenes duren, se mantengan vigentes más allá de la mera existencia física.

HISTORIAS

Independientemente de su formato, condición, contexto o naturaleza, las fotografías que componen la Colección Vignetti-Obrador nos cuentan historias personales y particulares, pero al mismo tiempo nos cuentan nuestra propia historia. Son unas fotografías sin pretensiones, nada presumidas, a las que no les preocupa ser o no consideradas arte (sin duda es el propio arte el que quiere que este tipo de fotografía sea considerada arte), que no se inquietan por si son o no un fiel reflejo de la realidad, que no se obsesionan con si están manipuladas o no, a las que les es indiferente ser inocentes o culpables, que no desvelan si son documentos o discursos, que no se interesan por si mienten o no. Son fotografías para ser vividas, como el álbum del que forman parte, hay que vivirlas, experimentarlas, sentirlas. Desde ahí, estas imágenes componen, suman, añaden, confeccionan, conocen y reconocen. Solo se (pre)ocupan, sincera y verdaderamente, por existir. Las fotografías de la Colección Vignetti-Obrador navegan entre el contenido y su estética, lo concreto y lo ambiguo, la intención y la casualidad, lo personal y lo histórico, la causa y el efecto, entre la memoria y el olvido. Estas imágenes tienen una gran carga simbólica, pero son anecdóticas por sí mismas. Son inocentes y perversas, con un marcado carácter privado pero con vocación pública, abiertas a interpretaciones pero codificadas en su significado, son un producto moral, estructurador de una identidad individual y colectiva. Estas imágenes se asientan en el análisis de las apariencias, en el rescate de la memoria y

creación otras nuevas, en su estructura global pero con un contenido local, en el proceso de archivar historias coleccionándolas y creándolas, siendo nosotros sus consumidores y productores, su origen y fin. La tensión constitutiva del álbum de familia tiene como una de sus causas la constante inestabilidad y desconexión temporal y espacial en la que coexiste: fotografías hechas ayer, allí, para ser vistas mañana, aquí.

La Fotografía no existe. Hay *fotografías*, y fotografías, diferentes fotografías. Probablemente, tantas como fotógrafos. Cientos de millones de tipos diferentes de fotografías. Realizando un ejercicio de síntesis, de reordenación y clasificación imposible podríamos reducir esos cientos de millones de modelos de fotografías a dos tipos básicos de fotografías: por un lado estarían las fotografías decorativas; por otro, las fotografías que cuentan cosas. El primer tipo, la fotografía decorativa, decora. Adorna, ornamenta, engalana, arregla, atusa, embellece, idealiza, acicala, compone o hermosea una cosa, sitio o persona. Este tipo de fotografía gusta o no gusta, se valora, se juzga, se condena o celebra. Parece hermosa u horrible, atractiva o desagradable, significativa o insignificante. No obstante, esta fotografía puede ir un poco más allá y en determinados momentos la fotografía decorativa puede además documentar la historia. No hay mejor técnica para mejorar una fotografía que dejar que pase el tiempo, la historia transforma los documentos en monumentos, apuntaba Foucault. Este tipo de fotografía, por lo general, no tiene término medio; o se está con ella o se está contra ella. Y es que, como es bien sabido, sobre gustos no hay nada escrito. El segundo tipo de fotografías es él que nos dice (y además nos cuenta) algo más allá de su estética. Sin embargo, y aunque este segundo tipo de fotografía también puede documentar la historia, lo más importante es que nos cuenta *historias*, o como dice un anuncio de un conocido fabricante de cámaras, *crea historias*. Desde su descubrimiento hace ya más de 175 años, la fotografía ha recogido nuestra manera de relacionarnos y de mirar al mundo, nos ha contado y descubierto muchas historias. Y esto es precisamente lo que hacen cada una de las imágenes que componen la Colección Vignetti-Obrador, mirar hacia nuestra sociedad desde la propia sociedad, desde el pasado, contándonos no solo historias del pasado, sino también historias de este mundo en el que vivimos, somos lo que fuimos. Pero estas no son unas historias cualesquiera, estas fotografías son recordadas más allá de su contemplación, pasan a formar parte de nuestro propio archivo visual, sus historias, que en realidad son nuestras historias, son memorizadas y reconocidas por nuestra experiencia, tanto, que tras una detenida contemplación los verdaderos protagonistas acabamos siendo los propios espectadores.

Quizás una fotografía decorativa puede contar historias. Y quizás una fotografía que cuente historias puede ser decorativa. Pero las historias serán contadas no por sus propiedades estéticas sino por las visiones nuevas que nos ofrezca de un mundo, a veces, un tanto peculiar(es). Y esas historias se cuentan desde lo que se es y desde lo que se hace, desde lo que no se ve, desde lo invisible, lo que no se muestra y no sale en la fotografía. Esas historias ocultas que están por descubrir es lo que hace que las fotografías magníficas sean magníficas. Y la Colección Vignetti-Obrador está lleno de ellas. Y de (nuestras) *historias*.

Pedro Vicente, 2016.

BIBLIOGRAFIA

- Bourdieu, P. *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Frizot, M, *The New History of Photography*, Könemann, Colonia, 1998
- Holland, P. Spence, J. *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, Virago Press, London, 2000
- Kurtz, Gerardo F.: “La Fotografía: Recurso Didáctico para la Historia. Desarrollo, Entendimiento y Práctica”. *Cuaderno de Ciencias Sociales de Andorra*, 3. Consejería de Educación de la Embajada de España en el Principado de Andorra, 1994
- Langford, M, *Suspended Conversations, The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Mc Gill Queen, Toronto, 2008

- Munir, K., "El nacimiento del momento Kodak", en *Álbum de familia*, Ed. Pedro Vicente, Oficina de Arte y Ediciones, Madrid, 2013
- Perrot, Michelle: "La vida en Familia", en *Historias de la vida privada, Vol. 4. De la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial*. Ed. TAURUS. Madrid, 1989
- Sánchez Vigil, Juan Miguel: *El universo de la fotografía*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1999
- Slater, D. "Consuming Kodak" en Holland, P. Spence, J. *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, Virago Press, London, 2000
- Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2000
- Vicente, P. (ed.), *Álbum de familia*, Oficina de Arte y Ediciones, Madrid, 2013

THE ALBUMS OF AUNT FANNY
THE VIGNETTI OBRADOR COLLECTION

As an aid to imagination, photography renews nostalgia.
Michelle Perrot

ALBUMS

Rapid advances in the photography industry at the end of the nineteenth century paved the way for the popularization of photography and resulted in a massive irruption of images that broke the monopoly of the professional photographer, changed the intentionality of the act of photographing, and eliminated cultural and aesthetic stereotypes of a particular era or a specific situation. The absence of technical and aesthetic constraints on the author of the photograph shifted photography away from the staged, aesthetic portraits taken by professionals to the spontaneity of representations of daily life and important events in the families of amateur photographers. The democratization of photography meant that the person taking the photograph was no longer a professional photographer, someone outside the family, but a member of the family; pictures were now taken from within the family, the family itself photographing the family. Amateurs began by photographing landscapes, celebrations, family gatherings and their own relatives; their relatives, in turn, learned to be photographed. This helped to free photographs and portraits of their previous rigidity, and generated a new way of photographing that was much more informal and casual: the snapshot, in which groups of people are shown performing activities without being aware of the presence of the camera, or at least without the need to pose in a forced manner and look at the camera. When in 1888 George Eastman founded Kodak with the slogan, "You press the button, we do the rest," photography was finally released from the frustrating burden of

pictorial formalism and academicism, freed to produce more spontaneous images. From that moment on, photography left the studio, and its limitations, and entered the living room of our houses, to be produced and consumed there.

This new type of photograph is no longer "produced," it is "taken." There is no more staging or posing, and if there is, it is relaxed and free of rigidity; the pictures are much more spontaneous and improvised. Amateur family photography subsequently copied and reproduced many of the models and conventions employed by studio family photographs, incorporating them into its own discourse. According to Don Slater, an academic specializing, among other things, in photography and visual culture, one of the consequences of the popularization of photography was to liberate new users of photography and relieve them of the discernment needed to understand how photography creates meaning. By separating the photographer from knowledge of the photographic process, photography is no longer perceived as a manipulation, a form of action. Amateur photography does not *pretend*, it simply *documents*, freed from the pictorial conventions nineteenth century photographers were subjected to, among other reasons, in order for their work to be considered art.

The family album as we know it today appears in the first half of the nineteenth century, at a time when economic development seemed to jeopardize the structure of society in general and of the traditional family in particular. The picture album was seen as bolstering family cohesion, a symbolic object that safeguarded emotional attachments and social relationships.

According to historian Michel Frizot, the family album's true origin is not the *carte-de-visite* albums, but the rise of the amateur photographer in the 1890s; the family album soon became the center of many social and leisure activities within the context of the family. In his novel *La Curée* (1872), Emile Zola describes the role of the photograph album in the daily life of the family: when it rained or when boredom struck, the album became the main conversation catalyst. The family would spend hours discussing and criticizing the people who figured in the album, and their appearances: Écrevisse's hair, Madame de Meinhold's jowl, Madame de Lauwerens's eyes, Blanche Muller's chin, the countess's small, hooked nose, or Sylvia's mouth and famous full lips. The concept of a family album makes sense only if you contemplate the existence, on the one hand, of a physical space that is shared between parents and children, between different family members and friends, and, on the other, of leisure time in which to share, visualize and recall special moments of one's family history, something

unusual before the mid-nineteenth century.

From the point of view of photographic technique, most any situation can be photographed, yet certain ethical, moral and social limitations mean that some subjects are not photographed or included in the family album, such as fights, arguments, disease, work, death or sex. A daily part of family life is excluded, the part one does not wish to remember or one ignores out of a sense of modesty; only images that show and recall a happy family, devoid of miseries and rifts, are photographed and kept. There is an obsession with representing a perpetually happy, perfect family that exhibits a set of planned or predictable behaviors, serving as a model for what a family should be. According to author and photographer Juan Miguel Sánchez Vigil, "family portraits create albums with historical readings. These images always reflect events that are pleasant to remember—gatherings, celebrations, prizes—and they avoid capturing pain, suffering or misery." The family album incorporates into its ability to preserve images the intention to save, sort and classify the people and scenes portrayed, generating and projecting an ideal image of the family, one that is, consequently, unreal.

According to historian Martha Langford, the family album fulfills three basic functions: contemplation, comparison and a sense of connection with the people or scenes represented. Family albums were (and continue to be) an intimate space where a family's genealogy, memory, rituals, traditions and celebrations are preserved. Consequently, the emergence of photographic processes that were accessible to a much larger public, with the concomitant increase in the number of photographs, gave rise to the need for methods and devices that facilitated the storage, care, editing, preservation and exhibition of these domestic photographs. It was no longer simply about taking the pictures; now they had to be shown and shared with friends and family. Since its inception, the photograph album became another member of the family, and families of all backgrounds, whether aristocratic or working-class, had their own family archive in the form of an album. The family preserves the album (and the album preserves the family) as a precious, irreplaceable object, a relic containing not only photographs, but also memories, yearnings and dreams; the album becomes a documentary repository of life, collecting and preserving crucial memories of our existence.

In this regard, the images that comprise the Vignetti-Obrador Collection are a magnificent example of the use of stereoscopic photography at the beginning of the twentieth century

(specifically in the field of amateur photography) and of the importance of the album as a container of memories and experiences. Through this family album, the Vignetti-Obradors created an aesthetic and symbolic universe that they developed and maintained not only for their own consumption but also to be shown to others, a universe that depicted certain moments of their life which (perhaps) make up the family's history.

MEMORIES

Photographs enjoin us to gaze upon them, and in so doing transform themselves into a kind of talisman in which the past is perceived as something stable, airtight and still, deposited in a specific place so that it can be relived and re-experienced at any given moment. Although photographs have traditionally been understood as repositories of memory, they are not usually seen as producers of that memory. Photography produces and stores, stores and produces, but above all it produces. It has shaped our collective memory to such an extent that it can supplant the facts themselves. It makes it possible to have visual memories of certain events without having lived those events, so many visual memories, in fact, that it may seem we were present even if we had not yet been born. We believe we remember these events, but in reality what we recall are the photographs of those moments.

For more than twenty years, the Vignetti-Obradors photographed and documented their lives, travels, family reunions, excursions and visits to Palma, generating a magnificent and extensive family album. Through these images we are privileged witnesses to distant events; we can relive them and even remember them, although we were not present at the time and place they unfolded. The Vignetti-Obrador family photographs encapsulate a present that is now past, having been created for an imagined future, traveling across time and space. The greater the distance and time they cover, the more layers of meaning they accrue; they are not merely an aid to memory, they are also a set of visual rules that shape and govern the memory of the Vignetti-Obradors, as well as our collective memory. In this respect, these images (re)construct and re-inscribe the past in the present, creating new individual and collective memories. As technologies of memory, they induce—simultaneously and in parallel—recollection and oblivion, fantasy and reality, allowing us to *live* in their world through their eyes.

These images, in addition to being representations, are also the instruments of a specific memory, serving not only to remind the Vignetti-Obradors of key moments of their history, but also as their projection to the outside world. This public dimension of privacy seeks to

emphasize the idyllic nature of their lives, their cohesion, their unity, their relationship with other families or other members of their own family. As sociologist Pierre Bourdieu points out, the family photograph exists "for its familial function, or rather, for the function attributed to it by the family unit, such as solemnizing and immortalizing the great moments of family life, and, in short, strengthening the integration of the group, reaffirming the concept it has of itself and its unity." In this regard, maintaining and reinforcing the family unit is undoubtedly a key factor in this photographic practice, one that determines and shapes the practice itself.

Don Slater argues that photography is inextricably linked to Western modernity, both esthetically and technologically speaking; photography in the domestic realm was (and continues to be) fundamental to the construction and consolidation of the identity of the modern subject, an individual identity that is characteristic of modernity and is a fundamental part of collective and family identity, for without individuals there is no family. The viewing of the Vignetti-Obrador Collection encourages this construction in the viewer, giving rise to an individual, private kind of memory at first, and later to a collective, social memory.

The Vignetti-Obradors portray themselves and their history, perpetuating memories, encounters and family celebrations in images that also serve to identify and define them; the images substantiate these occasions, preserving and constructing their memory for later viewing. The couple is portrayed in countless places, in part thanks to their constant travels; these are spontaneous photographs that reflect concrete, action-filled moments, stills of their family history that build and preserve their memories. They are closely linked to life itself, arising from it, or rather, generated from the need to permanently capture a fleeting moment or landscape. As the psychoanalyst Serge Tisseron points out, "the desire to photograph a place or situation gains in intensity the more intense the feeling one has of having experienced too quickly the encounter with that place or situation ... this is the main motivation of tourists who hasten to photograph monuments they have supposedly seen ... they hope that later, thanks to their photographs, they will be able to recover the sensations they fleetingly felt and finally have the time to assimilate them." There is also a universal element to these photographs: we all identify with and recognize ourselves in these albums. According to Juan Miguel Sánchez Vigil, ~~an academic and expert on the documentary treatment of photography~~, "family images are universal, anyone can identify their contents and compare them not only with their own experiences, but with the photographs of these experiences." The same poses, the same moments, the same cities or attitudes form part of a

universal inventory of images we all possess, images that differ very little from one another, from a symbolic point of view.

Photographs are taken and preserved because they are a fundamental part of life, of our existence, of what one remembers and of memory itself. Sánchez Vigil says that "to look at old photographs is to recover time and space, to regroup dispersed people, to analyze situations one has never lived and which the image presents as experience." We take pictures to remember, but also to know, and we are often unable to tell whether we remember what we lived or the photograph of what we lived. We take pictures also to look at them. As Martha Langford points out, the act of viewing the photographs in the family album makes the family album, is essential to it, especially in the case of the Vignetti-Obrador Collection, where such viewing is reinforced by the spectacular nature of stereoscopic photography. As spectators, the first thing we do when confronted by a photograph is to search for its narrative, its history, its meaning. But, paradoxically, what constitutes the essence of any photograph is precisely what is hidden, not shown, left to the imagination and interpretation of the viewer. The radical nature of these images is not what they present but what they represent, not what we see but what we cannot see, not what they show us but how they show it. Viewers must take a step back from their own obsessive, intuitive way of photographing, refrain from looking for "the story" and allow their imagination to finish the photographs. These images are meant to be finished in the spectator's imagination. It is not enough to look at them, to examine their complex simplicity and singularity, we must also think about them, and above all contemplate them. And from this contemplation glean their meaning and complete them. This is the extraordinary quality of these images: they were created to be (literally) represented and finalized in the imagination of the spectator.

MOMENTS

In the first half of the twentieth century, Kodak's marketing campaigns offered a new way of understanding not only the family and contemporary society, but also the way in which we see and make meaning. Kodak popularized photography throughout the world. The company's refined and strategic advertising campaigns imposed on the consumer the need to preserve (photograph) important occasions, such as family events and vacations. These moments were labeled "Kodak moments," a concept that became part of everyday life. Kodak moments not only served to reaffirm and preserve the family unit but also acted as a guarantee, an aid, against the inaccuracy of individual memory. Taking pictures was not just

a hobby; it had become a fundamental tool with which to build what Kodak called “the domestic version of history.” The two great wars of the twentieth century revealed the importance and crucial role of the family in the reconstruction of society and social cohesion. This new type of domestic photography included children, family, pets, celebrations, family rituals and vacations, making the camera a necessary, must-have domestic product that was used to articulate the modernization of domestic life, demonstrating the importance of this element in the education and history of the family. Particularly significant is the manner in which Kodak turned photography into a pivotal element of family vacations. As the economist Kamal Munir points out, “in Kodak’s first advertising campaigns, camera ads alluded to the *spirit of adventure* and encouraged people to return from their holidays with images of exotic places and villages.” A Kodak slogan of the early twentieth century stated, “A vacation without a Kodak is a vacation wasted.” Kodak established the need to photograph whatever had been visited or experienced, creating a mindset according to which if something had not been photographed, it did not exist, the experience had been wasted; it was the act of photographing it that brought it into existence, domesticating the unknown in the process. Kodak managed to introduce its technology, the camera, into the very concept of a vacation or trip. To travel was to photograph.

A place is not a landscape until we have photographed it and made it our own, until we have classified it, controlled it, often by including a familiar face in an unknown scene in order to domesticate it. This is undoubtedly one of the characteristics and particularities of the images in the Vignetti-Obrador Collection: the constant presence of the couple and other family members in so many of their photographs. But this presence is not limited to simply posing within the frame; the characters introduced into the scene are often placed at the perimeter of the frame or at the limit of our own ability to accurately perceive them, standing far in the background. This manner of photographing causes a certain visual tension between character and scene, each contributing to the other’s creation while simultaneously negating each other; and it enables a particular view of the landscape in which the scenery is necessarily reflected upon and altered, and therefore constructed. But at the same time, the almost imperceptible presence of the person in the frame makes her more visible than if she were in the foreground, rendering her enigmatic, suspicious of the photographer’s intentions, as if the photographer had intended to leave her out of frame; the unstable tension between landscape and character thus becomes central to the meaning of the photograph.

This unstable relationship between a photograph and its referent—what is photographed—creates structural imbalances in these photographs. Thus, the two fundamental principles governing the nature of photography also apply here. First, a photograph would not exist if the image of someone did not exist; you cannot photograph *nothing*; one needs the existence of someone or something in order to take a picture. The photograph is forever linked to the person or place that appears in it—the photograph and the photographed object are forever united. The second principle radically contradicts the previous, but it is indispensable for the existence of a photograph. This second principle has to do with the photograph's need to exist without that which is photographed, to separate itself from the referent, to negate it, to not be dependent on its physical proximity or even its existence. A portrait of someone who has died will continue to be the photograph of a person, and will act as such forever. These ontological conditions and contradictions of photography manifest themselves diaphanously in the case of the photographs in the Vignetti-Obrador Collection, so that the images it contains continue to be valid beyond the mere physical existence of their referent.

STORIES

Regardless of their format, condition, context or nature, the photographs that constitute the Vignetti-Obrador Collection tell us personal and private stories, but at the same time they tell us our own story. These are unpretentious photographs, not at all presumptuous; they are not concerned with whether or not they will be considered art (it is Art itself that wants this type of photography to be considered art); they are not concerned with whether or not they are a true reflection of reality, not obsessed with whether they are manipulated or not, indifferent to the issue of their innocence or guilt; they do not reveal if they are documents or discourse, they are unconcerned about whether or not they tell lies. These are photographs that demand to be lived: like the album of which they are a part, they must be lived, experienced, felt. From this perspective, these images compose, aggregate, append, compile, know and recognize. They are only (pre)occupied, sincerely and truly, with existing. The photographs of the Vignetti-Obrador Collection mediate between the content and its aesthetic, the concrete and the ambiguous, intention and chance, the personal and the historic, cause and effect, memory and oblivion. These images have great symbolic significance, but they are anecdotal in and of themselves. They are innocent and perverse, with a marked private character but a public vocation, open to interpretations but codified in their meaning; they are a moral product, constructing both an individual and a collective identity. These images are rooted in the analysis of appearances, in the recovery of memory and the creation of new memories—

global in structure but local in content—in the process of archiving stories, collecting them and creating them. And we are the images' producers and consumers, both their origin and conclusion. The constitutive tension of the family album has as one of its causes the constant instability, the temporal and spatial disconnect in which it coexists: photographs taken yesterday, in that place, to be viewed tomorrow, in this place.

Photography does not exist. There are *photographs* and photographs—different photographs. Probably as many as there are photographers. Hundreds of millions of different types of photographs. If we were to carry out a nearly impossible exercise in synthesis, rearrangement and classification, we could reduce these hundreds of millions of models of photographs to two basic types of photographs: on the one hand we would have decorative photographs; on the other, pictures that contain narratives. The first type, decorative photography, simply decorates. It adorns, embellishes, dresses up, arranges, spruces up, beautifies, idealizes, grooms, composes or enhances an object, place or person. One likes or dislikes this type of photograph; it is assessed, judged, condemned or celebrated. It looks beautiful or ugly, attractive or unpleasant, significant or insignificant. This type of photograph can nevertheless go further: at certain times, the decorative photograph can also document history. There is no better technique for improving a photograph than the passage of time; history turns documents into monuments, Foucault said. This type of photography, generally, has no middle ground; you are either for it or against it. As we well know, there is no accounting for tastes.

The second type of photograph is that which states (and tells us) something beyond the aesthetic. Although this second type of photograph can also document history, what is most important about it is that it tells us *stories*, or, as an advertisement from a well-known camera manufacturer puts it, it *creates stories*. Since its discovery more than 175 years ago, photography has documented our way of relating to and looking at the world; it has told us, and discovered for us, many stories. And this is precisely what each of the images that comprise the Vignetti-Obrador Collection does; they look at our society from within society itself, from the past, telling us not only stories about the past but also stories about the world we live in. We are who we were, after all. But these are not just any stories; these photographs are remembered beyond the moment of their viewing; they become part of our own visual archive. Their stories, which are actually our stories, are memorized and

recognized by our own experience, to such an extent that, in the end, after careful contemplation of them, the viewer becomes the true protagonist.

Perhaps a decorative photograph can tell stories. And perhaps a photograph that tells stories can be decorative. In the latter case, however, the stories will be based not on aesthetic qualities but on the new vision they offer us of a world that is, sometimes, rather peculiar. These stories are spun from what their protagonists are and what is happening in them, from what is not seen, from the invisible, what is not shown and does not appear in the photograph. These hidden stories that are waiting to be discovered are what make a great photograph great. The Vignetti-Obrador Collection is full of them. And of (our) *stories*.

Pedro Vicente, 2016

BIBLIOGRAPHY

- Bourdieu, P. *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Trans. Tununa Mercado. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- Frizot, M. *The New History of Photography*. Cologne: Könemann, 1998.
- Spence, Jo; Holland, Patricia (Eds.) . *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*. London: Virago Press, 2000.
- Kurtz, Gerardo F. “La Fotografía: Recurso Didáctico para la Historia. Desarrollo, Entendimiento y Práctica”. *Cuaderno de Ciencias Sociales de Andorra*, 3. Principality of Andorra: Ministry of Education of the Embassy of Spain, 1994.
- Langford, M. *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Toronto: McGill Queen’s University Press, 2008.
- Munir, K., “El nacimiento del momento Kodak”. *Álbum de familia*, Pedro Vicente (Ed). Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013.
- Perrot, Michelle: "La vida en Familia". *Historias de la vida privada, Vol. 4. De la revolución Francesa a la primera Guerra Mundial*. Madrid: TAURUS, 1989.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel: *El universo de la fotografía*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1999.
- Slater, D. “Consuming Kodak”. Spence, Jo; Holland, Patricia (Eds.) . *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, London: Virago Press, 2000.

- Tisseron, Serge, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Trans. Antonio Fernández Lera. Salamanca, Spain: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Vicente, P. (ed.), *Álbum de familia*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2013.