

Archivos familiares, propios y apropiados como cuerpos narrativos para una memoria genealógica.

FAMILY ARCHIVES, OWN AND APPROPRIATE AS NARRATIVE SHAPES FOR A GENEALOGICAL MEMORY.

ABSTRACT

If the autobiography, as poetic in the Platonic sense of the term, offers the possibility of shaping experiences through narration, transforming “something that could happen” into “something happened”, the genealogical memory does it in relation to our closest context and our closest circumstances. Offers us a way of counting through a broader more complex and expanded vision thanks to the contribution not only of one person, but of several members and several times also. We think about a this genealogies as a rhizome of connected stories that take shape as a whole, and the family nucleus is the center of attention that allows us to contemplate and perceive our environment, coexisting past and present. The family album, in the disparity and heterogeneity, provides us a way to autograph ourselves as a family, a way to tell ourselves about our contemporaries, past and future. An example of this are the projects of the last decades of the 20th century that are repeated in a photographic archive, some of them resorting to an available material, legacy, family, and others about own material, or even both.

Keywords

archive, family album, genealogy, narration.

RESUMEN

Si la autobiografía, en tanto poética en el sentido platónico del término, ofrece la posibilidad de dar forma a las experiencias a través de su narración, convirtiendo lo que “pudo haber ocurrido” en “algo sucedido”, la memoria genealógica lo hace en relación a nuestro contexto más cercano y nuestras circunstancias más próximas. Nos proporciona un modo de contarnos a través de una visión más amplia, compleja y dilatada —en un sentido también temporal— gracias a la aportación no solo de uno, sino de varios miembros y tiempos. Estas genealógicas se yerguen como rizomas de historias cercanas e interconectadas entre sí que toman forma en su conjunto y donde el núcleo familiar es el centro de atención para contemplar y percibir nuestro entorno, haciendo convivir pasado y presente. El álbum familiar, en su disparidad y heterogeneidad, nos proporciona un modo de narrarnos en familia, de referirnos en relación con nuestros coetáneos, pasados y futuros. Cuenta de ello son los proyectos de las últimas décadas del siglo XX que recurren a un archivo fotográfico, algunos sobre un material disponible, legado, familiar, y otros a uno exclusivamente propio, o incluso a ambos.

Palabras clave

álbum familiar, archivo, genealogía, narración.

1 INTRODUCCIÓN

La autobiografía, entendida como proyecto creativo, implica un aspecto autorreferencial condicionado a un entorno social o cultural donde se enmarca. Siguiendo los términos de Umberto Eco, los referentes pueden ser entendidos como construcciones subjetivas según unos intereses particulares supeditados a cómo nos vemos y cómo hemos aprendido a vernos y contarnos en forma de códigos según unos contextos o “unidades culturales” (Eco, 1975, pp.99 y 102). Una referencia o referente establece una relación con algo que conlleva un especie de reflejo, de proyección, o incluso de refracción, pues “la autorreferencia aparece en una ‘representación’ de la identificación de ‘sí mismo’ por ‘sí mismo’, exigiendo una alteridad que entraña un ‘efecto retorno’ [...]” (Álvarez Falcón, 2010, p.30). Y en ese retorno pueden darse transformaciones, deformaciones. Todo ello es aplicable a la autobiografía, sin embargo resulta obvio pensar que no todo lo autorreferencial entraña una autobiografía, entre otras cosas porque en lo autobiográfico tienen lugar pactos que no se exigen en lo autorreferencial, como por ejemplo contar un mínimo de vida, pues una autobiografía se enfrenta a la compleja labor de “[...] reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo” (Gusdorf, 1991, p.9).

El concepto autobiografía supone entender toda obra que uno escribe, cuenta, narra (cualquiera que sea la forma de expresión) por sí mismo de su propia vida, independientemente del material al que haya recurrido. En el caso de una memoria genealógica esto ocurre de forma similar, con la peculiaridad de que la bio se despliega hacia una pluralidad, siendo la biografía de una familia la que se narra. El narrador puede recurrir a diversos materiales para construir esa historia, pudiendo ser legados y heredados, como los álbumes familiares que se conforman con fotografías de distintos autores, o puede ser un material realizado por él mismo. De aquí viene la idea de advertir las distintas naturalezas de esos documentos-registros, los archivos propios y los apropiados, que incluso pueden llegar a coexistir en algunas de esas memorias. La importancia radica en la forma final que toma la obra, no en la naturaleza de los elementos, al igual que sucede en la autobiografía más textual, cuando en ocasiones se hace difícil separar nuestros recuerdos de los recuerdos de nuestros otros más próximos.

Podemos pensar que la necesidad por comprender nuestra genealogía familiar surge de la toma de conciencia de que estar es efímero y que somos transitorios, no solo nosotros, sino nuestros familiares. El proyecto de creación autobiográfico en general, y el familiar en especial, dan otra forma a la vida —dan vida a la experiencia colectiva de la vida—, reconvertida en práctica artística a través de los álbumes familiares. La autobiografía se presenta como *poiesis*, “la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no-ser al ser [...]” (Platón, El banquete, 172a-223d). Y en el caso de ser visual y genealógica ésta se erige partiendo de un lenguaje y material múltiple, dispar y heterogéneo, con la ilusión de dar respuesta a algunas preguntas sobre nosotros, nuestro presente, nuestro pasado y nuestros familiares próximos pero también lejanos. La familia, en un sentido generacional como el que apunta Foucault (2007), puede entenderse como ese primer núcleo formador de donde se dan las primeras relaciones —afectivas, jerárquicas—, donde aprendemos a relacionarnos, a comunicarnos con el resto.

Podemos percibir cierta similitud en cada familia, cierta conexión con las escenas que se muestran y las personas que lo protagonizan, y, en definitiva, lanzar nexos con la historia genealógica contada llegando a sentir un álbum ajeno como propio, un deseo que no solo implica reconocer al otro sino de sentirse en el otro, de reflejarse-verse en ese otro, a lo que Marianne Hirsch define como “mirada afiliativa” (Hirsch, 1997, p.9). Los archivos familiares que se conforman

con la aportación de varios miembros familiares, bajo la mirada de muchos, nos confiere una perspectiva otra, nos ofrecen la posibilidad de contarnos no solo con la subjetividad de un cuerpo narrador, sino con la de muchos otros, acercándose a una subjetividad más compleja, puede que incluso más objetiva. De alguna manera es verse con los ojos de otro(s), observarse desde afuera, contarse con una versión colectiva, familiar. Tzvetan Todorov aseguraba que “[...] el hombre vive en primer lugar en su propio cuerpo, pero sólo comienza a existir por la mirada del otro [...]” (Todorov, 1995, p.87), una forma de ver la vida en común, y en la familia es donde primeramente estas relaciones —la propia vida— se dan. Todorov apunta al ser humano como ser incompleto que desea ser reconocido por el otro y que está hecho, incluso, por aquellos:

Todos nacemos dos veces; en la naturaleza y en la sociedad, a la vida y a la existencia; ambas son frágiles, pero los peligros que las amenazan son los mismos. [...] La relación con el otro no es un medio (para llenarse el estómago, para gozar sexualmente), es una meta que perseguimos para asegurarnos nuestra existencia [...]. La condición física de la falta de reconocimiento es la soledad; si los otros están ausentes ni podemos, por definición, captar su mirada (p.245).

Otra cuestión también destacable es el conflicto planteado por Hal Foster al preguntarse cómo nos exponemos ante un espacio y ante el resto, cómo nos enseñamos al exterior a través del cuerpo, de la identidad, de las experiencias inscritas en todo ello, y, en definitiva, quiénes somos o podemos ser al narrarnos. Foster analiza las transformaciones de la conciencia contemporánea en relación al sujeto, al otro cultural y a la tecnología, —y por tanto a lo que nos es familiar y/o doméstico— como espacios que pueden manifestar los cambios que se van produciendo en torno a las representaciones de las nociones sobre el cuerpo y la experiencia en comunidad. Para ello recurre a la célebre pregunta de Gauguin como planteamiento de todos estos problemas: “La cuestión quintaesencial de la modernidad afectaba a la identidad: en la famosa pregunta de Paul Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?*” (Foster, 2001, p.212), en este punto añadimos, en última instancia, ¿y con quién vamos?

2 El contexto familiar

Aunque cierto determinismo moral basado en los ideales de la Modernidad y su noción de progreso a partir de la división tajante de las esferas doméstica y pública mantiene la creencia de que la familia es el sustento y soporte de la identidad de cada individuo, hoy contamos con numerosas voces que nos ratifican que no es así de manera categórica, somos lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros, siguiendo la máxima sartreana. Esto no implica que siga permaneciendo cierto deseo e interés por saber sobre nuestra genealogía y preguntarnos de dónde venimos, quiénes fueron y qué hicieron nuestros antepasados, como una necesidad no esencialista sino deconstructiva de excavar en nuestra narrativa personal: “Hay que ir al origen para orientarnos de nuevo” (Esquirol, 2015, p.35). La esperanza y la ilusión es que las historias familiares se cuenten de generación en generación en un intento de transmitir los relatos y que no se olviden en el transcurso de los años y acaben perdidos en los descendientes. De igual modo las imágenes familiares intentan proyectarse y explicarse en el tiempo para que los personajes —la familia— no se conviertan en individuos desconocidos. O al menos esto es lo que se desea.

El contexto familiar requiere un planteamiento fundamental sobre la importancia de

constituirse como comunidades diversas desde donde nos relacionamos y comunicamos, y que en algunos casos podría reflejar un modelo de aprendizaje colectivo. Ronald David Laing (1982) lo comprende como un sistema complejo de relaciones y estructuras que difieren según las sociedades y/o contextos cuyas interacciones moldean la personalidad de cada uno de sus miembros:

La dinámica y las estructuras observables en los grupos a los que nuestra sociedad da el nombre de familias, pueden muy bien no manifestarse en los grupos que recibieron esa denominación en otras épocas y lugares. Es probable que la influencia de la dinámica y la estructura de la familia sobre la formación de la personalidad varíe de una sociedad a otra, así como también dentro de nuestra propia sociedad (p.15).

Para Michel Foucault la familia es el grado cero de los múltiples sistemas disciplinarios articulados entre sí: “[...] en la familia hay todo un entrelazamiento de relaciones [...] entrelazamientos de los lazos locales y contractuales de los lazos de propiedad, de los compromisos personales y colectivos [...]” (2007, p.105). La visibilidad de los cambios estructurales y el reconocimiento o evidencia del modelo de familia se evidencia en las últimas décadas del siglo XX, y para Foucault esas transformaciones sufridas por la familia conlleva de manera directa una serie de mutabilidades en nosotros mismos, en cada miembro del núcleo familiar, en cada cuerpo y en cada experiencia. No podemos sustraernos a la modificación y reconocimiento de la reconstrucción de la idea de familia, ya que “mientras la familia perdura, el sistema de parentesco se osifica; la [...] familia lo supera. [...] podemos concluir que existió una forma de familia a él correspondiente y hoy extinta [...]” (Engels, 2006, p.39). Esta inestabilidad era ya intuida por Friedrich Engels en el siglo XIX cuando aseguraba empezar a desvelarse otros modelos de familias.

La idea fundamental implica una superación del concepto familia y sus estructuras básicas tradicionales, dejando atrás una noción clásica y universal de cómo se debe crear-organizar-comportar un grupo familiar (Kottak, 1997, pp.147-164). Sin embargo, estas nuevas configuraciones siguen marcando pautas y modelos de comportamiento para cada miembro del grupo familiar, o al menos en teoría. Es decir, la familia sigue siendo un núcleo formador del individuo, o si queremos, el primer núcleo formador, nunca sólo, ni obligatoriamente determinante, aunque sí especialmente predominante e influyente (Roudinesco, 2004).

3 La imagen dialéctica del álbum familiar

La dialéctica es un proceso narrativo y simbólico que se despliega en la interacción constante de posiciones que contrastan valores, y en este caso este proceso se realiza en la propia familia a través de las imágenes. En esa comunicación el espacio temporal es fundamental, pues la imagen tiene la facultad de evocar historias pretéritas, es en la imagen dialéctica donde “está escondido el tiempo” (Benjamin, 2004, p.860). El concepto “imagen dialéctica” aparece en numerosas obras de Benjamin dejándonos entrever la complejidad que ésta conlleva, siempre concebida como “[...] relampagueante. En cuanto imagen que relampaguea en el ahora de lo reconocible, se ha de retener la de lo sido” (2008, p.291). Las imágenes son retrospectivas, pero también anacrónicas, dispuestas a devolver lo pasado a un tiempo presente —futuro siempre respecto de su origen—, con la capacidad de conversar por su legibilidad y traducibilidad y de no ser así entonces “amenaza(n) desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en él” (2004, p.29).

En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez 'lo que ha sido desde siempre'. Como tal, empero, sólo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. (p.466).

La imagen dialéctica familiar tiene un papel destacado, tal vez fetiche, en la configuración de las relaciones interpersonales-afectivas entre los propios miembros de la familia, la memoria colectiva y el tiempo de vida, una fotografía que se advierte como "foto de recuerdo" o "memoria de un tiempo" (Sánchez Vigil, 1999, p.184). Juan Miguel Sánchez Vigil aborda el papel de la fotografía familiar en su relación con los propios individuos que conforman ese grupo, y apunta que el álbum de familia en especial asume un compromiso privilegiado con el tiempo y con la memoria colectiva familiar. La idea que plantea es que la identidad de cada individuo se forma a través de la memoria y su continuidad, y es ahí donde la imagen tiene un papel fundamental, porque "[...] tienen status de iconos: imágenes con aura y halo, irremplazables y cargadas materialmente de pasado para nosotros y para la familia, que trasciende al individuo" (1999, p.184).

La transcendencia de la imagen en su relación con el tiempo y la historia es también puesta de relieve por Georges Didi-Huberman, que asegura que se "[...] tendrá que tener en cuenta lo que sigue, es decir, el modo en que lo que *ya no está* permanece, resiste, persiste tanto en el tiempo como en nuestra imaginación, que lo rememora" (2007, p.9). Además, también declara que ésta puede sufrir cierta pulsión al exigírsele en demasía, y, en consecuencia, o bien caer en ser subestimada o, todo lo contrario, acabar sobrevalorada, simplemente por una cuestión de naturaleza, por ser imagen que refleja una supuesta realidad. Por lo tanto, la imagen consigue "perturbar y hacer recomenzar el pensamiento en todos los planos; [...] Se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia; se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real" (Didi-Huberman, 2008, p.12).

La imagen posee un testimonio, una leyenda, entendiéndose ésta última en un sentido amplio —"leyenda" como "narración de sucesos fantásticos que se transmite por tradición" o como algo que debe leerse, "texto escrito o grabado que acompaña a algo, generalmente a una imagen para complementarla o explicarla"¹—, y la voluntad última de volverse narración reside en la del receptor, el traductor atemporal. La imagen se independiza de un solo dueño y de un solo tiempo, convirtiéndose así en un documento que no pertenece en exclusiva a un momento y un lugar concreto, sino que se desprende de ellos para viajar a través del tiempo y el espacio. No solo es la imagen la que ambiciona proyectarse, sino que la memoria también lo desea. Ambas, en su inherencia, pretenden darse de una forma concreta para evitar el olvido y reaparecer en cada observación, en cada contemplación y en cada nuevo relato. El narrador cuenta su experiencia por medio de esa imagen que porta "la-voz-más-allá-de-la-tumba" (de Man, 1991, p.117), que contiene memoria, y que a través de ella, esa historia no se pierda y pueda ser transferida. La imagen se sirve del receptor para reaparecer y revivirse cuantas veces se traduzca o imagine.

La suerte de algunas de estas imágenes es quedar recogidas en álbumes de familia, archivos visuales de tiempos heterogéneos, repletos de escenas, situaciones, relaciones y experiencias colectivas. Los archivos familiares son compilaciones de imágenes que funcionan como documentos gráficos, visuales, de escenas cotidianas protagonizadas por rostros habituales, acontecimientos destacables que dejarán constancia de cierta convivencia y de los vínculos de

los miembros. Los protagonistas son todos, en mayor o en menor medida según el momento o el contexto, las experiencias son compartidas y las historias se constituyen con la aportación de cada uno, y por ello que se puedan entender como autobiografías colectivas porque podrían pertenecer a cualquier persona del núcleo familiar. Tienen la importante labor de contar la historia de la familia desde la relación cuaternaria familia-imagen-álbum-relato habiendo otras cuestiones secundarias importantes como la “temporalidad comunicativa”, la “condición existencial”, la “espacialidad” y la “lógica de conjunto” (Silva, 2013, p.21). El álbum de familia, como cualquier relato siempre contingente y construido al azar, resulta una esperanza de entender quién se es, cómo se es y de reencontrarse con su origen, quiénes son y cómo son/fueron los antepasados. Tratamos de entender de qué manera pasaron las cosas (re) construyendo nuestra historia por medio de esas imágenes y la forma en la que se conectan, permitiéndonos percibir el paso del tiempo.

El álbum familiar, su proyección y sus problemas intrínsecos han sido analizados y estudiados de manera particular en los últimos años a través de la teoría y la práctica artística. Evidencia de ello son algunos de los proyectos de *ViSiONA Huesca* que fomentan, apoyan y difunden la creación artística y el pensamiento contemporáneo en torno a la imagen, con especial protagonismo la imagen autobiográfica y la perteneciente al contexto familiar. Cabe destacar las aportaciones de Pedro Vicente (2013) cuando nos invita a pensar el álbum familiar en relación a sus temporalidades, a entenderlo como un nexo que lanzamos con un tiempo otro, como repertorios de imágenes que nos vinculan, que nos sujetan al pasado desde el presente:

El álbum de familia es uno de esos elementos que de una manera simbólica (y literal) estructuran y representan las diferentes experiencias en torno a esta institución en la que se basa cualquier sociedad contemporánea. [...] es una máquina del tiempo, va hacia atrás y hacia delante, nos lleva al momento al que deseamos regresar de nuestras vidas. [...] el álbum se transforma en un registro del paso del tiempo, de la memoria y del olvido, de determinadas ausencias y presencias; en definitiva, es la constatación del valor documental que toda imagen posee. Son elementos que construyen las complejas relaciones de poder dentro de las políticas familiares y su representación (p.12).

Esta imagen nos viabiliza volver sobre el pasado y sobre las personas que ya no están, viajar en el tiempo, conocer lo que de otra manera sería imposible o más difícil al menos, y siempre proporcionando infinidad de interrogantes pues “[...] son imágenes bastante sofisticadas y complejas tanto de hacer como de leer: quién hace la foto, cómo la hace y en qué momento, quién aparece o quién no aparece [...]” (Vicente, 2013, p.13). Las imágenes familiares por ser domésticas, íntimas, se entienden como jeroglíficos que albergan secretos, historias ocultas, información latente e implícita, reposada, esperando ser despertada, inducida, invocada (Panea, 2017, pp.372-373). Y en ocasiones, como la lectura más básica, uno no aprende solo, sino que necesita que le enseñen, que le den unas pautas, que le muestren cómo hacerlo.

Cuando abordamos la cuestión del álbum no olvidamos la impostura intrínseca a su ejecución, la tendencia a repetir las formas sociales estereotipadas correspondientes a su tiempo, su predisposición innata a mostrar lo mostrable, a visibilizar los aspectos deseados de los protagonistas, las escenas agradables, tiernas, memorables. El carácter de la fotografía familiar es intrínsecamente performático, son otra forma más de estereotipos, y saben de la importancia que tendrán respecto al resto, al tiempo y su proyección: “Los retratos de familia componen álbumes con lecturas históricas. En todas estas imágenes se recogen siempre los

hechos agradables de recordar: encuentros, celebraciones, premios, evitando plasmar el dolor, el sufrimiento o la miseria” (Barthes, 1989, p.151). Esto trata de desmontar la imágenes de Jo Spence en *Beyond the Family Album* (1978-1979) (ver Fig. 1) al cuestionar los clichés familiares desde la deconstrucción de las convenciones del álbum familiar contraponiéndolo con una fotografía más libre de miradas que exijan una imagen ejemplar. Con esta obra propone, a través de la fototerapia, crear narrativas fragmentarias-fragmentadas que nos ofrezcan un acercamiento a nosotros mismos y a nuestra propia subjetividad para poder representarnos fuera de los márgenes impuestos.



Figura 1. Jo Spence, Instalación *Beyond the Family Album* (1978-1979).

ViSIONA. Diputación de Huesca.

(<http://www.dphuesca.es/narrativas-domesticas-mas-alla-del- album-familiar>)

El álbum familiar puede ser tan diverso, heterogéneo y singular que requiere que sea comprendido desde su diferencia, al igual que lo son los núcleos familiares. Estos emergen como archivos, y a su vez estos archivos pueden tener naturalezas distintas, el material puede ser propio, apropiado o ambas cosas. A pesar de la diversidad de un archivo, ya sea una imagen fotográfica, una pieza audiovisual o un cuerpo visual, todos ellos conviven y dialogan, se complementan entre sí porque hablan de y desde la misma historia. En definitiva, son archivos de imágenes que funcionan como documentos visuales de escenas cotidianas protagonizadas por rostros familiares —conocidos o no—, acontecimientos destacables que dejarán constancia de las relaciones y los vínculos de los miembros en el tiempo y en el espacio.

4 El archivo visual como memoria y como acto de memoria

El impulso archivístico está muy presente en el arte de las últimas décadas, concretamente a finales de los 60 del siglo XX hasta la actualidad, cuando, partiendo de él, se dan nuevas formas de hacer historia —personal e íntima—, transmitirla, reconstruirla y leerla. Las aportaciones teóricas en relación a la consideración del concepto son cruciales, como las de Foucault (2010) donde “clasificar” aparece como una de las características propias del archivo y de la acción misma, el acto de archivar: “[...] ¿acaso no era normal buscar, por medio de las experiencias, de las observaciones o de los cálculos, las leyes que permiten organizar el dominio más complejo y más cercano de los seres vivos?” (p.131). Esta idea nos lleva a pensar el archivo como una necesidad, u oportunidad, para organizar la complejidad de las experiencias y de las observaciones que quedan almacenadas y yuxtapuestas según su teoría:

La conservación, cada vez más completa, de lo escrito, la instauración de archivos, su

clasificación, [...] el establecimiento de catálogos, de registros, de inventarios, representan [...] más que una nueva sensibilidad con respecto al tiempo, a su pasado, al espesor de la historia, una manera de introducir en el lenguaje ya depositado y en las huellas que ha dejado un orden que es del mismo tipo que el que se estableció entre los vivientes. Y en este tiempo clasificado, en este devenir cuadrículado y espacializado emprenderán los historiadores [...] la tarea de escribir una historia finalmente “verdadera” [...] restituida a la violencia irruptora del tiempo (p.132).

El archivo es un sistema heterogéneo, múltiple, diverso, que rige la forma en que se van manifestando los acontecimientos. Desde la coexistencia de sus elementos, aquí fundamentalmente visuales, imágenes familiares, y de su conexión inexorable surgen las historias, es decir, no son las cosas en sí mismas sino lo que éstas en su convivencia, desde el todo, son capaces de provocar. O cómo el archivo hace funcionar sus elementos:

El archivo es en primer lugar ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo (Foucault, 2002, p.220).

Una noción similar propone Jacques Derrida (1997) concibiendo al archivo como detonador de recuerdos, como activador de memoria y no como memoria en sí misma, como elemento que exige un compromiso con y desde ella, a saber, el archivo como instituyente y conservador, aquel que es al mismo tiempo revolucionario y tradicional:

Archivo *eco-nómico* en este doble sentido: guarda, pone en reserva, ahorra, más de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (*nómos*) o haciendo respetar la ley. Lo llamábamos hace poco nomológico. [...] el archivo, la consignación, el dispositivo documental o monumental como *hypómnema*, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o *memorándum*. [...] El archivo es hipomnémico (pp.15-19).

En un equivalente a esto, pero en el contexto de la práctica artística, encontramos a Hans-Peter Feldmann (2010) definiendo su trabajo más conceptual —archivos, colecciones de las cosas más triviales— como compilaciones de cuerpos que se conforman como “[...] un evento, una impresión, una sensación y más. Nunca es el objeto en sí” (p.3). Feldmann (2010) apunta al archivo tanto herramienta que ofrece encadenamientos de posibles lecturas y definiciones, pues “sucede como en la música: el piano no es la música, sino sólo un utensilio” (p.3), el piano es a la música lo que el archivo es para las historias.

En el trabajo artístico, los archivos visuales permiten recurrir a lo ya acontecido consiguiendo conectar el pasado y el presente gracias a la sincronía y la diacronía de la diversidad de los materiales que construyen esas historias. Para que esto se dé es tan importante tanto la recopilación y colección de documentos e información, su adecuada conservación, como, en última instancia, la (re)construcción, narración y lecturas que se ofrezcan y surjan, desafiando así la pérdida de la propia historia. Todo ello se debe entender como espacios abiertos, flexibles, porosos donde se puedan filtrar lecturas y perspectivas múltiples.

En la génesis de la obra de arte “en tanto que archivo” se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado (Guasch, 2005, p.176).

El álbum familiar siempre funciona como archivo, por una parte porque necesita de su acción para su elaboración, el archivo como quehacer, como registro y como acto mismo de hacer memoria; y por otra parte porque ha de recogerse y albergarse de esta forma, es decir, el archivo como espacio, como lugar mnemónico como muestran las obras que se despliegan a continuación.

5 Álbum familiar como práctica artística. Imágenes propias, apropiadas y misceláneas

Las propuestas de artistas que trabajan con el álbum familiar cuestionan y sugieren nuevas maneras de abordar la memoria genealógica a partir de interrogantes como qué supone hablar desde lo ajeno, cómo se afronta, con qué voces, con qué material y cómo se traduce en una forma concluyente que sugiera esa historia sin circunscribirla, a través de un lenguaje artístico. Se dan modos distintos de hacer-rehacer donde la autoría y la temporalidad de un material primordialmente fotográfico es fundamental, y donde el formato final queda liberado, en la mayoría de los casos, del tradicional álbum de familia.

Algunas obras se llevan a cabo desde la propia memoria genealógica en su sentido más estricto, a saber, de los legados, de los archivos colectivos con los que reconstruir la historia pasada, donde el narrador procura leer-traducir-transcribir ese material del que no fue autor. Como en *Álbum* (1976-1978) (ver Fig. 2), una pieza de Eugenia Balcells que nace de un álbum de familia heredado, concretamente el de su abuela, un archivo que según la artista había observado desde pequeña. Balcells, partiendo de ese objeto legado, clasifica, organiza y conecta todo el material —fotografías, cartas, postales— para reconstruir la historia de su abuela y sus antepasados. La pieza final adquiere formato video, y aunque la fotografía es el elemento predominante, éste convive con lo sonoro, una voz en *off* de la abuela que lee y comenta fragmentos de las cartas y postales y la música del compositor y director de orquesta Richard Strauss (Martínez-Collado, 2017, pp.34-35). En una línea muy similar situamos *Intimate Stranger* (1991) (ver Fig. 3) donde Alan Berliner recurre a un álbum de fotos de su abuelo, un archivo que utiliza para intentar comprender quién era éste, un judío dedicado a los negocios con Japón y cuya familia se divide por diversos motivos —la Segunda Guerra Mundial, la huida a Estados Unidos y el posterior traslado en solitario a Japón para continuar sus negocios— hecho que le convierte en un “extraño íntimo”. Berliner propone en esta reconstrucción de la historia familiar y de su abuelo en particular, una visión poética donde distintas emociones tienen cabida, desde el miedo, el amor, la admiración por la cultura oriental, el resentimiento de una familia abandonada e incluso las dobles interpretaciones respecto al protagonista, lanzando dos posibles lecturas, o ambas incluso: un trabajador inquieto y ambicioso o una figura que no ejerció su papel y responsabilidad en la familia como sus propios familiares quisieron. En la obra final la fotografía

es la protagonista, aunque lo sonoro también tiene un lugar importante, pues en ocasiones surgen voces y otras veces sonidos de las teclas de una máquina de escribir que parecen marcar el ritmo de lo visual.



Figura 2. Eugenia Balcells, *Álbum* (1976-1978). HAMACA | Plataforma de audiovisual experimental. (<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=684>).



Figura 3. Alan Berliner, *Intimate Stranger* (1991). Alan Berliner Home Page. ([http://www.alanberliner.com/photo_gallery.php?category=6-INTIMATE STRANG ER 5](http://www.alanberliner.com/photo_gallery.php?category=6-INTIMATE%20STRANGER%205))

Recurrir a archivos familiares distintos permite al artista tener varias versiones sobre el pasado genealógico para acceder a una historia más completa. *Engramas de familia* (2013) (ver Fig. 4), de Virginia Espa, se desarrolla como un trabajo de investigación iniciado del concepto engrama del propio título, que según la neuropsicología son huellas mnemónicas, aquellas que producen recuerdos inconscientes y automáticos o conscientes. La artista parte de una serie de álbumes de diferentes miembros de su familia materna y todo el proceso de investigación que se produce se va colgando en su *Pinterest* a modo de álbum *online*, con la intención de recuperar una constelación familiar a través del juego identificación-participación-reconocimiento. Para *The Family Project* (2008-2010) (ver Fig. 5), de Matías Costa, también diversos álbumes familiares ayudan a entender un tiempo lejano que traspasa fronteras y atraviesa conflictos, dibujando una línea que le conecta con su pasado cien años atrás. Indaga sobre su memoria y sus antepasados como quien abre muñecas rusas y siempre encuentra otra en su interior, declara el propio artista. Cada historia le enlaza con una otra anterior: la migración de América a Europa —la que le trae a él—, la dictadura Argentina, las guerrillas en América Latina, la migración de Europa a América, las dos guerras mundiales en la escena europea, y así hasta llegar a sus antepasados más lejanos conocidos, unos judíos en la Rusia zarista. Por otro lado, Inmaculada Salinas explora en *Microrrelatos en rojo* (2012) (ver Fig. 6) las historias ocultas y paralizadas que se hallan en múltiples álbumes familiares y más de siete mil fotografías. La obra final es un álbum familiar que dibuja una historia intuida por la artista narrada como trípticos, en cuanto a forma y concepto. Para cada microrrelato la artista selecciona tres imágenes, la primera y la tercera fotografía corresponden a las que encuentra en la primera y en la última página de cada álbum heredado, aquellas que abren y cierran cada libro, y la central, que funciona como hilo conductor, es la única que Salinas se permite elegir de entre todas las disponibles. Por último cada tríptico es acompañado por una cita de diferentes autores y textos que de alguna manera, según criterio de la autora, mejor ilustran esos microrrelatos.



Figura 4. Virginia Espa, *Engramas de familia* (2013).
Virginia Espa Pinterest (<https://www.pinterest.es/pin/185069865911035181/>)



Figura 5. Matías Costa, *The Family Project* (2008-2010).
Lenks Books. (<http://lens-books.es/es/bokeh/1-matias-costa-the-family-project.html>)

F/005



Si no sabes en qué momento la señora desaparece pero hablas con la mujer de encontrar una vía de salida a sus deseos, es a través del adictivo es del trabajo).

Figura 6. Inmaculada Salinas, *Microrrelatos en rojo* (2012).
Inmaculada Salinas Home Page. (http://inmaculadasalinas.net/microrrelatos_en_rojo/)



Figura 7. Sally Mann, *Immediate Family* (1984-1991). Edwynn Houk Gallery. (<https://www.houkgallery.com/artists/sally-mann?view=slider#3>)

Otros artistas deciden trabajar in situ, haciendo a diario y registrando la vida de sus coetáneos según sucede en *Immediate Family* (1984-1991) (ver Fig. 7), un archivo fotográfico de Sally Mann donde documenta la vida de sus tres hijos durante casi diez años en una zona rural de Virginia. Al ser el mismo lugar en el que la artista creció, esa acción de registro funciona como recordatorio, y al rememorar su infancia, parecen darse ambas al unísono, la pasada y la presente. Las imágenes del proyecto nos muestran la belleza propia de la normalidad y la naturalidad del día a día, fotografías de situaciones tan cotidianas que, según Mann, sean, probablemente, muy similares a las de cualquier otra familia, quizás, provocando así que el espectador sienta cierto vínculo con esa historia ajena.

Y por último los artistas que hacen convivir ambas naturalezas, que se interesan por lo ajeno pero aportando una visión propia de las cosas, es decir, abordando la genealogía familiar desde lo apropiado y desde lo propio al mismo tiempo. *Pictures from Home* (1983-1992) (ver Fig. 8) del artista Larry Sultan, es un trabajo misceláneo entre la recopilación de diferentes fotografías familiares y el registro que él mismo hace durante casi una década, retratando la vida diaria de sus padres y sus relaciones en los suburbios de los Ángeles. El resultado final, que mantiene la forma tradicional de un álbum familiar, hace convivir imágenes de naturalezas distintas, apropiadas y propias, en un libro de fotografías que se ordenan de manera cronológica acompañadas de anotaciones, aclaraciones y/o fechas. El álbum es el reflejo de la fascinación del artista por la capacidad narrativa de lo personal que ofrece la imagen, asegurando que ese “impulso tiene más que ver con el amor que con la sociología. Con ser sujeto en lugar de ser solo testigo...” (Angier, 2015, p.231). También parte de un material heterogéneo y misceláneo el trabajo de Ana Casas Broda titulado *Álbum* (1988-2000) (ver Fig. 9), un archivo compuesto por textos de diarios, —escritos a propósito de la obra—, fotografías retomadas del archivo familiar, fotografías exclusivas de su abuela, fotografías propias y vídeos caseros. La idea surge, según expone la artista, de la reacción que le provoca descubrir y observar todo ese material heredado, y de cierta sensación que a menudo nos impide diferenciar los recuerdos personales de los de los demás porque la memoria los ha hecho convivir de tal manera que se confunden.



Figura 8. Larry Sultan, *Pictures from Home* (1983-1992).
Larry Sultan Home Page. (<http://larrysultan.com/>)



Figura 9. Ana Casas Broda, *Álbum* (1988-2000). Ana Casas Broda Home Page. (<https://www.anacasasbroda.com/album-65>)

Todos ellos traducen y narran la historia de la familia desde la relación cuaternaria familia-imagen-álbum-relato habiendo otras cuestiones secundarias importantes como la “temporalidad comunicativa”, la “condición existencial”, la “espacialidad” y la “lógica de conjunto” (Silva, 2013, p.21). El álbum de familia, como cualquier otro relato siempre circunstancial y construido al azar, resulta una esperanza de entender quién se es, cómo se es, reencontrarse con su origen, su historia, intentando descubrir quiénes son y cómo fueron los antepasados. Estas reconstrucciones de una historia genealógica tratan de comprender de qué manera sucedieron los acontecimientos partiendo de esas imágenes familiares, archivos colectivos, y la forma en la que se conectan permitiéndonos percibir el paso del tiempo en nuestra colectividad más próxima.

4 CONCLUSIONES

En todo proyecto autobiográfico la complicidad entre autor y lector es determinante en cuanto a las lecturas que se producen y las traducciones narrativas que se generan. Cuando esta narración nace de un archivo familiar la complejidad de los elementos visuales y su disparidad también tiene relevancia. Los álbumes de familia se presentan como historias múltiples, diversas, heterogéneas y singulares que requieren ser comprendidas desde su diferencia, al igual que las propias familias lo son. Sin embargo, esto no impide que también puedan funcionar como historias similares que cuentan, referencian y representan la familia, la similitud, la semejanza y la cercanía de cada historia y por lo tanto de cada archivo familiar. Las imágenes que constituyen estos archivos visuales se entienden como registros y huellas de los propios acontecimientos para abordar la memoria y re-construir la historia colectiva cercana, genealógica. Las obras autobiográficas, y aquí las memorias genealógicas, tienen en común cierto “impulso archivístico”, pues la archivación del material permite registrar y conservar para su posterior narración.

Estas genealogías visuales nos hacen pensar de forma especial sobre la noción de salvaguardar la vida a través de un contar y narrar las historias personales, rescatarlas del olvido y de la pérdida proyectándose hacia el resto para re-vivirse en cada lectura y en cada nueva interpretación. Y es por ello que funcionan como ecos, reproducciones, y como destellos mnemónicos de la memoria. De la propia y de la ajena. Estas narraciones que surgen de los álbumes familiares ofrecen un privilegio al narrador que asume la responsabilidad de qué contar y cómo contar con un material que ha sido testigo de las experiencias y de las viviendas de un contexto genealógico, para, en última instancia, llegar al espectador-lector. En definitiva, la memoria genealógica da forma a las vidas otorgando la posibilidad de mantenerse en escena, de transmitirse de generación en generación y de recrearse en el que ve-lee. En la imaginación de los que quedan y en la fantasía de los que vendrán.

5 REFERENCIAS

- Álvarez Falcón, L. (2010). La "autorreferencialidad" de la experiencia estética. *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, 9, 30-42.
- Angier, R. (2015). *Train Your Gaze: A Practical and Theoretical Introduction to Portrait Photography*. Londres, Inglaterra: Bloomsbury.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- Benjamin, W. (2008). *Parque central*. Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Edición de Rolf Tiedemann, Akal.
- De Man, P. (diciembre de 1991). La autobiografía como desfiguración. *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual*, 29, 113-118.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Muditó y co.
- Eco, U. (1975). *Tratado general de semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Engels, F. (2006). *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Esquirol, J.M. (2015). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona: Acantilado.
- Feldmann, H-P. (2010). Carta a un amigo. En H. Tatay (Eds.), *Another Book*. Londres, Inglaterra: Koenig Books, Malmö Konstall, Parasol Unit y Museo Reina Sofía.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.

- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina S.A.
- Foucault, M. (2007). *El poder psiquiátrico*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Suplementos*. Materiales de trabajo intelectual, 29, 9-18.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- Kottak, C.Ph. (1997). Parentesco y filiación y matrimonio. En *Antropología cultural: espejo para la humanidad*. (pp. 147-164). Madrid: McGraw-Hill.
- Laing, R.D. (1982). *El cuestionamiento de la familia*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Martínez-Collado, A. (2017). Imágenes / secuencias, políticas de la identidad y de la vida a través del videoarte en nuestra historia reciente. En Ana Martínez-Collado y José Luis Panea (eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*. (pp. 21-51). Madrid: Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Panea, J.L. (2017). Secuencias y/o estadios: "expresiones felices, (...) siempre fragmentos". En Ana Martínez-Collado y José Luis Panea (eds.), *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible. Aproximaciones al videoarte español*. (pp. 355-375). Madrid: Brumaria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Platón (1871). El banquete. En Patricio de Azcárate (Ed.), *Obras completas, Tomo 5*. Madrid: Filosofía en Español.
- Roudinesco, E. (2004). *La familia en desorden*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Vigil, J.M. (1999). *El universo de la fotografía*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.

Silva, A. (2013). Álbum: deseos de familia. En Pedro Vicente (Ed.), *Álbum de familia, [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (pp. 21-31). Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.

Todorov, T. (1995). *La vida en común. Ensayo de antropología general*. Madrid: Taurus.

Vicente, P. (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* (pp. 11-19). Madrid: Oficina de Arte y Ediciones.

NOTAS

1. Definición de “leyenda” según la Real Academia Española.