



*208 evidencias de cómo ser una familia*



En primer lugar, agradecerle a Carlota su esfuerzo y paciencia durante este proyecto, no hubiera sido igual sin tu acompañamiento.

A mi madre y a mi tía Rocío.

Que siempre serán las mujeres de mi vida.

Y a Elisa, por estar siempre.

Por último, a mi abuela, que sin saberlo me ha descubierto la importancia del archivo familiar.



Marina Blanco Nisa  
Trabajo Final de Grado  
NIUB: 20359076  
Tutora: Carlota Polo  
Àmbito de Escultura.  
Secció: Comportaments Escultòrics  
Facultat de Belles Arts.  
2023



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---

Facultat de Belles Arts



## ***Índice***

Resumen/Abstract	7
Introducción	9
El álbum. Más que un objeto, un símbolo	16
Sobre el tiempo y el espacio en las páginas	19
La máscara viene a verme	22
El álbum como dispositivo productor de identidad	26
Apuntes sobre ser hija. La presencia materna	28
El acto de mirar como acción subversiva	38
Una ficción necesaria	41
El cultivo del yo	44
Conclusión: 208 evidencias de cómo ser una familia	46
Bibliografía	55

## Resumen

El presente trabajo está enmarcado dentro del ámbito artístico de la imagen. Desde ahí, trato de analizar la vinculación del ser humano con su entorno, principalmente el familiar, concibiendo la mirada como la herramienta capaz de interiorizarlo y hacernos conscientes de él. La fotografía entonces, se torna primordial. Promovida por el deseo de revivir el recuerdo, consigue capturarlo y trasladarlo a la fisicidad del mundo tangible. Convirtiendo lo efímero en una prueba irrefutable de existencia, en el que quedan contenidos un sinfín de afectos, y de intenciones.

La imagen desde su aparición, se ha convertido en una herramienta indispensable en nuestra vida. Y en una oportunidad para contar nuestra vida y construirnos el personaje que gustemos. “En el álbum, la fotografía finge que nada (o todo) está fingido, o que está aún por fingir” (Vicente, 2013). 208 evidencias de cómo ser una familia nos muestra el reverso de todas las fotografías de un archivo familiar ¿Qué ocurre cuando nos niegan su contenido? ¿Pierde la imagen familiar su capacidad de transmisión?

En las siguientes páginas desarrollaré una investigación sobre el papel fundamental que tiene el álbum familiar en nuestra sociedad. Principalmente como dispositivo productor de identidad, y objeto simbólico que guarda en su interior la representación estereotipada de cómo debería ser la institución familiar.

5 palabras clave:

Fotografía, álbum familiar, narrativa, subjetividad, sociedad.



## **Abstract.**

This work is framed within the artistic field of the image. From there, I try to analyze the connection between the human being and his environment, mainly the familiar one, conceiving the look as the tool capable of internalize it and make us aware of it. Photography then, becomes primordial. Promoted by the desire to revive the memory, it manages to capture and transfer it to the physicality of the tangible world. Turning the ephemeral into an irrefutable proof of existence, in which an endless number of affections and intentions are contained.

Since its appearance, the image has become an indispensable tool in our society. And in an opportunity to tell our life and build the character we desire. "In the album, the photograph feigns that nothing (or everything) is feigned, or that it is yet to be feigned" (Vicente, 2013). 208 evidences of how to be a family shows us the reverse side of the photographs of a family archive. What happens when they deny us their content? Does the family image lose its capacity of transmission?

In the following pages I will develop an investigation about the fundamental role of the family album in our society. Mainly as a device that produces identity, and as a symbolic object that keeps in its interior the stereotyped representation of how the family institution should be.

5 Key words.

Photography, family album, narrative, subjectivity, society.



## ***Introducción***

Atender la relación que hemos tenido con las imágenes desde la aparición de la fotografía hasta nuestros días, dice mucho de nuestra trayectoria como sociedad. “La fotografía enseña que siempre se pone en el lugar del otro. Su evolución nos conduce al hecho irreversible de que todos actuamos para otros: si el otro no existe, yo no podría verlo, pero tampoco él podría verme”(Silva, 2013). Esta existencia opuesta sobre la que Armando Silva reflexiona en su ensayo “Álbum: deseos de familia”(2013) es la que nos hace necesitar una narrativa que conforme un “yo” como respuesta a una externalidad. Y es precisamente esta necesidad propia del ser humano de contar su historia la que convierte al álbum en nuestro objeto de estudio.

Ha sido la inquietud que me ha generado siempre el pasado familiar de mi madre, el motor que vehicula esta investigación. El álbum es un lugar de encuentro. Los otros, en tanto que soporte para la continua búsqueda de nosotros mismos, a la que estamos sometidos, lo son también de algún modo. Al visitar el pasado fotográfico de personas que conocemos bien, se producen encuentros anacrónicos cargados de emociones. En gran medida, se debe a los afectos que sentimos hacia las personas que aparecen y las historias que estas mismas nos han contado sobre esas fotografías y sus contextos. Son estas pequeñas acciones, como el reconocimiento de un gesto característico, lo que convierte la visita en ritual.

A menudo, desde que descubrí su existencia siendo pequeña, he observado las fotografías de mi abuela.

Por lo general, cuando hacemos referencia al álbum fotográfico viene a nuestra mente, el típico libro en blanco de páginas dobles, con esquineras donde colocar las fotografías. Sin embargo, el álbum tiene cantidad de formalizaciones. En el presente trabajo, denominaremos álbum a todo conjunto de fotografías que contengan una narrativa y hayan sido guardadas por alguien con el propósito de que el recuerdo permanezca. Para mí, suponía un momento de intimidad coger la caja de zapatos donde se encontraban las fotos e inspeccionarlas una a una, en busca de un hilo conductor que me contara cómo había sido la vida de mi madre y su familia antes de que ella construyera la suya propia. La ausencia de un orden en esas imágenes siempre me planteó más interrogantes que respuestas.

Lo que se presupone como una lectura compartida en familia, en mi caso, no solía darse a no ser que fuera sumamente insistente con ello, por lo que a partir de la parte conocida de la historia, trataba de situar el resto. “El álbum influye sobre el niño al tiempo que el niño influye sobre el álbum (...) En esta práctica lectora acontece un proceso constructivo en el que el lector aporta sus experiencias, su sensibilidad y sus conocimientos al afrontar el texto e interpretarlo avanzando en un intercambio” (Puerta Leisse, 2013). Esa falta de interés en el archivo por parte de mi madre tuvo un efecto contrario en mí, que me hizo visitar de forma habitual el contenido de esa caja en busca de nuevos aspectos que saciaran la necesidad de información.

¿Cómo experimentó su juventud? ¿Cómo gestionaba la incertidumbre? ¿Le gustaba ser esa persona? ¿Cómo se sintió al separarse de su familia? ¿Cómo era la vida dentro de su unidad familiar? ¿Cómo la veían a ella? ¿Qué relación tenía con su madre? ¿Y con su padre? ¿Por qué no habla de eso? ¿Por qué prefiero deducirlo y no preguntárselo? Pudiendo ser esto una entrevista con ella, ¿por qué interrogo su imagen?

Al haber sido una experiencia personal la que me lleva a plantearme cuestiones sobre el archivo –tales como el concepto de familia y la construcción social de la identidad– he decidido abordar este trabajo desde una metodología autobiográfica que me facilite elaborar un análisis que, partiendo de una experiencia propia, bien seguro es extrapolable, matices aparte, a cuantas familias deseen analizarse. “La autoetnografía es un acercamiento a la investigación y la escritura que busca describir y analizar sistemáticamente (grafía) experiencias personales (auto) para entender la experiencia cultural (etno)” (Holman en Pezzola, 2021). Esta forma de trabajo me ha permitido desarrollar de forma conjunta el marco teórico de la investigación y la producción del objeto artístico al que complementa, haciendo que se nutran mutuamente durante el proceso.

“Pensar los modos en que habitamos el mundo, las formas en las que hemos decidido intervenir en él, es lo que nos ha llevado a tomar la decisión de trabajar en la producción artística desde la autobiografía. Siendo éste un lugar de reflexión que incomoda y de exposición pero que permite, si se está dispuesto, generar una propia crisis de sentido (propia no en el sentido de propiedad sino en el de la particularidad singular), frente a los discursos y las cargas emocionales heredadas. Permite dar el paso de un yo individual a un yo social” (Pezzola, 2021). Esta reflexión sobre la transición del ámbito privado al colectivo, ha sido de gran ayuda para tratar el archivo familiar descontextualizando su narrativa, pensada para un grupo concreto y generar con él un discurso nuevo que destaque su potencialidad como objeto simbólico que preserva y transmite una memoria grupal a la vez que narra y da cuenta de la existencia de uno mismo (para la posteridad).



*Figura 1.* Reencuadre de fotografía perteneciente al archivo fotográfico familiar.



*Figura 2.* Reencuadre de fotografía perteneciente al archivo fotográfico familiar.

## ***El álbum. Más que un objeto, un símbolo***

Los primeros álbumes surgen en la década de 1860 como objetos que recogían cronológicamente a partir de retratos, varias generaciones de una misma genealogía familiar. Su funcionalidad era la de constatar en los círculos sociales donde se exhibían, que ese era su linaje. Esta necesidad de dar cuenta a sus semejantes sobre la veracidad de sus orígenes, de presumirlos, se fragua en un ambiente plenamente aristocrático donde se sientan las bases de lo que acabará siendo un anhelo social, el “querer ser” recordado por los demás como una persona que tuvo una vida plena. Comienza a fraguarse la construcción de una historia de vida basada sólo en los buenos momentos.

El álbum familiar, por un proceso de mímesis y emulación se extenderá a todas las unidades familiares que vivieron posteriormente el cambio de siglo, respondiendo a su vez a las nociones de memoria, posteridad y legado. Con variables sustanciales de formato, la transformación sigue hasta nuestros días. "La popularización de la fotografía y la implantación de cámaras portátiles les permitieron generar composiciones menos rígidas, así como expandir la codificación de temáticas admisibles, aunque bodas, nacimientos, ritos religiosos, festividades y efemérides sociales, osea los hitos solemnes de la biografía colectiva, seguían acaparando su contenido. (Fontcuberta, 2013)."



Pero no se limitaban a un único formato de representación, ya que la adquisición de cámaras por cualquier persona que pudiera permitírselo, amplió considerablemente el abanico de posibilidades para realizar una construcción paralela a la experiencia vivida. Que es en definitiva el leitmotiv del álbum familiar. En este anhelo de mostrar sólo nuestra mejor cara a los demás, está implícito un deseo de permanencia. Un querer ser recordado así.

Fontcuberta matiza en su publicación sobre monumentalizar el álbum familiar que nos puede sorprender encontrar en los álbumes más primitivos retratos de difuntos o escenas funerarias, porque esa práctica quedó desterrada por completo con el horror de las grandes guerras. El decrecimiento poblacional que supusieron estos dos episodios históricos sitúan a “la familia como uno de los ejes para la reconstrucción de la cohesión social, convirtiéndose así, en el pilar fundamental de la sociedad moderna sobre la que esta se sustenta a lo largo de todo el siglo XX” (Vicente, 2013).

Ante el trauma social que supusieron las dos guerras mundiales, el álbum comienza a representar una realidad muy distinta. Se lleva al exceso una memoria colectiva que alivie el dolor y genere esperanza, “paulatinamente el álbum deviene una colección de sonrisas en la que no había cabida para el conflicto ni para la tragedia: sólo era admisible retener momentos dichosos, a fin y efecto de preservar el mito de un clan armónico y feliz”(Fontcuberta, 2013) que poco a poco, fuera supliendo los destrozos de la guerra. Además, se convierte en la primera representación pública del ámbito doméstico, que hasta entonces siempre había sido un espacio perteneciente al núcleo familiar de cada hogar.

De esta manera, comienza a registrarse y a conformarse un archivo sobre lo doméstico que otorga al concepto una visibilidad hasta entonces negada. El álbum familiar tiene que ver con un renovado desarrollo de la vida doméstica en contraposición a la violencia externa de guerras y conquistas. Supone asimismo el contrapunto femenino de la aventura masculina, marcada por los viajes exóticos, tanto militares como empresariales (...) Se desarrolla en paralelo a las necesidades imperiales de taxonomizar y clasificar todos los objetos como modo de información y control” (Enguita, 2013).

Un proyecto artístico que refleja a la perfección la apertura del mundo doméstico en contraposición a los acontecimientos convulsos del exterior, es la conocida serie de fotomontajes que la artista estadounidense Martha Rosler comenzó durante la creciente intervención militar de Estados Unidos en Vietnam. *Bringing the war Home* (1967-1972) no surge de ningún archivo familiar previo, fusiona imágenes pertenecientes a los medios publicitarios (revistas de interiorismo, periódicos, etc) a modo de protesta contra la manipulación mediática de la guerra, la primera en ser retransmitida en directo, introduciendo el conflicto, el mundo más allá de las fronteras, dentro de los hogares estadounidenses.

Así lo muestra la artista en sus collages de grandes dimensiones, donde militares vietnamitas mutilados aparecen en una familiar sala de estar, ante la presencia de una despreocupada ama de casa. Al igual que estos fotomontajes instaban al espectador a reconsiderar la imagen mundial a partir de la fragmentación del contenido publicitario, en el álbum, como construcción selectiva narrada en su mayoría a partir de imágenes, también es la fragmentación propia del discurso la que capta la atención del lector.



*Figura 3.* Rosler, M. (1967-72). *Cleaning the Drapes* from the series *Bringing the War Home: House Beautiful*. (1967-72). Colección MoMA, Nueva York.

## ***Sobre el tiempo y el espacio en las páginas***

Como en todas las formas de registro, el álbum familiar se constituye gracias a un sistema preestablecido, que se diferencia de los demás en que probablemente sea el más subjetivo de todos. “Es una forma de organización de imágenes”(Enguita, 2013). Al tratarse de un relato que busca constatar la existencia de una genealogía familiar completa, son varios los narradores y arcontes del álbum. Por ello se le considera “una obra abierta que se renueva cada vez que alguien la narra”(Enguita, 2013), porque le otorga al nuevo usuario la posibilidad de continuar la narración de esta a partir de su propia relectura y concepción del discurso anterior. Es en la convivencia de las distintas imágenes donde se aprecian los vacíos, huecos en blancos que activan la intuición del lector, concediéndole al acto narrativo, una intimidad contenida en las fotografías y únicamente apreciable, cuando se deja de observar la imagen y centramos la mirada en lo que no se dice.

“Se ha dicho que el álbum participa de un tiempo circular, pues su narración va del presente al pasado y al futuro”(Enguita, 2013). Los saltos temporales que se generan nos permiten comparar los convencionalismos característicos de cada época representada en su narrativa. Es por eso que el álbum familiar aparte de ser un repositorio de memoria, es utilizado en Sociología como un instrumento de escenificación social. Muchos sociólogos y psicólogos sostienen que los álbumes codifican los recuerdos o los camuflan tras rituales sociales o pantallas psicológicas”(Anne Higonnet, en Langford. 2021) que aparecen en la imagen a modo de clichés compositivos.

Al observar con detenimiento las instantáneas del álbum, este nos permite vislumbrar una expresión de identidad, que a simple vista puede parecer que representa a la unidad familiar al completo pero en realidad muestra la forma en la que la persona narradora quiere ser recordada.<sup>3</sup>

Jo Spence, en su producción *Beyond the family album* (1978-79), elabora una deconstrucción total de las convenciones fijadas en el álbum. “Reescenificando las situaciones de conflicto que se encuentran ausentes en este y poniendo en el centro todo lo que esconde cada núcleo familiar” (Manonelles, en Pezzola. 2016). La intención de la artista en esta obra “es la de revisar las relaciones familiares, el vínculo con su madre y las pautas de comportamiento impuestas por la sociedad. Spence, busca reubicarse en el discurso creado de ella para crear otras imágenes por fuera de los códigos que la retrataron, fundar nuevas narrativas fragmentarias que permitan saber cómo se forma verdaderamente nuestra subjetividad, para que podamos ser agentes de nuestra propia representación, romper los estereotipos y los lugares donde hemos sido fijados” (Enguita, 2013).

---

2 Etimológicamente el término archivo viene de la palabra griega arkeion: una casa, un domicilio, una dirección de los magistrados superiores, los arcontes, los que gobiernan (...) es en su casa, (...) donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son sus guardianes. Pezzola, L. A. (2021). Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria. Facultat de Belles Arts de Sant Carles Universitat Politècnica de València.



Figura 4. Spence, J. (1978-79). Beyond the family album. Serie de 21 fotografías: 74 x 50 cm c/u; 1 fotografía: 204 x 83 cm. Colección MACBA, Barcelona.

## ***La máscara viene a verme***

En el acto de construir la narrativa del álbum, como podemos observar en el recién citado trabajo de Jo Spence, la pose se convierte en un elemento fundamental a partir del cuál devenir en los personajes de nuestra propia historia. “Todos recibimos una educación, directa e inducida, sobre cómo posar y cómo tomar estas fotografías desde que somos niños, y también sobre cómo hemos de leerlas, al menos las de nuestro propio álbum” (Vicente, 2013). De manera, asociamos las poses que aparecen en las fotografías a los acontecimientos representados en estas y así, “cuando nos preparamos para salir en una foto, ya lo hacemos preconciendo un modo de mostrarnos”(Silva, 2013) y de contar nuestra historia, que hemos aprendido ojeando previamente las narrativas ya existentes de nuestro álbum.

La historiadora del arte Nuria Enguita, ya mencionada anteriormente en este estudio, explica detalladamente la cuestión de la pose:

“esta, como también ha señalado Bourdieu y otros muchos sociólogos, sólo puede comprenderse vinculada al sistema simbólico en el que se inscribe, que define para cada uno las normas y las formas convenientes en la relación con otros. De hecho, posar es mostrarse en una postura que se supone que no es natural, es decir, en una postura construida según ciertas ideologías normativas en cuanto a edad, origen, sexo y clase social. En suma la pose es un acto performativo, por lo que tampoco se puede derivar de ella ninguna identidad esencial. Podríamos decir que la fotografía familiar es siempre ficción construida y reconstruida en la repetición de unas poses definidas que se consideran naturales, pero que no lo son” (Enguita, 2013).

Habitar la mentira de la pose, es hoy día un acto prácticamente inconsciente. Tenemos tan normalizado actuar de cara a los que nos rodean, que la pose ha devenido en una zona de confort, una suerte de protección ante el juicio externo. “Su capacidad de ocultar más de lo que es capaz de mostrar” (Langford, 2013) nos brinda la oportunidad de permanecer en la memoria de las generaciones futuras cómo nos hubiera deseado vernos a nosotros mismos en vida.

Un referente artístico que reflexiona en su obra sobre el hecho de que la vida privada sea una ficción que se construye, es la artista Sanja Ivekovic. Aunque en su caso, centra la cuestión identitaria en la manipulación mediática, aprovechando en sus fotomontajes imágenes de anuncios publicitarios destinados a un público femenino para realizar un análisis del fenómeno mujer en el contexto de la representación mediática. Y de paso, destacar la manipulación de los medios en nuestros procesos identitarios. *Double life* es una serie de 62 pares de fotografías donde “yuxtapone una imagen de un anuncio o de la industria del glamour con una foto personal y muestra sorprendentes similitudes entre ambas. La lectura que emerge en esta obra proporciona una calidad alegórica tanto a la imagen pública como a la privada. La foto personal parece acomodarse a los códigos sociales y las convenciones de la vida cotidiana que nos transmiten los medios” (Eiblmayr, 2001).

La psicoanalista Joan Rivière en el año 1936, nos muestra cómo no existe diferencia entre la “verdadera feminidad” y la propia mascarada, siendo ambas la misma cosa. “A partir de este presupuesto se entiende la feminidad como una construcción cultural llevada a cabo a través de la teatralización de una serie de acciones o convenciones relacionadas con la propia identificación de género” (Rivière en Quevedo, 2016).





*Figura 5.* Sanja Ivekovic, serie Dvostruki zivot (Doble vida), 1975. 12 fotomontajes compuestos cada uno por dos imágenes : un anuncio de una revista en color o en blanco y negro y una fotografía en b/n montada sobre papel. Imagen, 40,8 x 29,3 cm c/u; fotomontaje 60 x 80 cm c/u. Colección Generali Foundation, Viena.

Si extrapolo la cuestión de la pose a las fotografías del archivo de mi familia materna, (sobre todo aquellas en las que aparece mi madre) caigo en la cuenta del potencial de esta. Incluso conociendo en profundidad a las personas que aparecen en esas fotografías, la imagen se erige ante mí críptica, irresoluble. Como si de un filtro se tratara, la pose me impide ver más allá de la persona que la representa. Esta fue la principal cuestión por la que he decidido no mostrar las fotografías de cara al espectador en la materialización del proyecto. Pero sobre ello, hablaremos en el capítulo dedicado a la pieza artística, resultado de esta investigación.



*Figura 6.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.

## ***El álbum como dispositivo productor de identidad***

La familia es la primera institución normativa con la que tenemos contacto. Desde ella aprendemos a mirar. “Más allá de que luego cambiemos, mutemos o rechacemos las ideas con las que fuimos criados, es esa institución la que nos propone los marcos de referencia desde los cuales ver y comprender el mundo que nos rodea”(Pezzola, 2021). Es una estructura esencial en nuestro desarrollo identitario como personas dentro del sistema. Está estratégicamente construida, al igual que otras como el lenguaje, para devenir en mecanismos productores de subjetividades, de manera que la comunicación y el entendimiento con nuestros semejantes sea posible y sencilla, en pos de un mejor funcionamiento de nuestra sociedad pero, sobre todo, para seguir alimentando un “progreso” que no acaba.

“Comúnmente pensamos en la subjetividad como algo personal, perteneciente a cada individuo de manera única y que no se encuentra mediado por ningún elemento externo. Casi como si se tratara de un modo de percibir único e irreplicable. Pero la subjetividad es algo que se construye social y políticamente mediante las instituciones normativas del Estado y del mercado. La adhesión a estas instituciones es lo que en definitiva nos constituye como sujetos. (...) El paisaje de la producción de nuestra subjetividad se encuentra limitado a la asimilación de las tecnologías de identificación que se nos ofrece como única opción” (Preciado, en Pezzola. 2021). Habitar la realidad que nos impone el capitalismo, implica vivir en un modelo social

donde “lo personal queda fuera, lo íntimo también, y el sentido de pertenencia o la memoria cada vez importan menos”(Peláez, 2000). Aunque de primeras parezca imposible habitar nuestra modernidad, hay alternativas a la alienación que nos proponen, por ejemplo, tratar de encontrar o construir espacios en la cotidianidad que nos permitan cuestionarla, entenderla como un área acotada por nuestra experiencia de habitar el día a día, de donde proviene gran parte de la subjetividad que conforma nuestra identidad.



*Figura 7.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.

## Apuntes sobre ser hija. La presencia materna



*Figura 8.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.

El desarrollo de la práctica artística en este proyecto ha sido muy abierto, desde un inicio han sido varios los temas que se circunscribían dentro del concepto de familia. Los cuidados, las relaciones entre mujeres de una misma familia, así como la ritualidad del ajuar, fueron cuestiones que me hicieron plantearme la relevancia (a nivel social) que suponía abandonar el núcleo familiar con la intención de encontrar tu propio lugar en el mundo. En este proceso, he tenido muy presente la figura de mi madre, su relación con mi abuela y la complejidad del vínculo materno-filial. El cual ha sido y es un lugar del que me cuesta tomar distancia. Vivian Gornick (2022) trata esta cuestión

en varios de sus libros pero es en *El fin de la novela de amor*, donde se ve reflejada la dificultad de la separación. “Sobre el apego insano entre la madre y la hija, ese tira y afloja que nos reconcome y que no deja que ninguna de las dos pueda salir del vínculo para ser ella misma” (César del amo, 2023).

Aunque la instalación en sí no trata la maternidad directamente, si se ha nutrido bastante de ella. Las relaciones madre-hijas son uno de los lugares donde probablemente más nos busquemos, quizás esperando no encontrarnos, o al contrario, expectantes de reconocernos en algún gesto. Este vínculo es nuestro primer contacto con el mundo, que se convierte en refugio mucho antes de que pase a serlo el resto de la unidad familiar, (si la hay, ya que el concepto de familia hoy día es bastante heterogéneo) y el cual supondrá un eje vertebrador en la constitución del “yo”. Es un primer referente que nos genera una relación-espejo de por vida, por ello interrogar su pasado es una forma de conocerme a mi misma.

Otra autora que clarifica la necesidad de identificación en la figura materna y la curiosidad por descubrir un pasado no vivido, es Céline Sciamma, la directora de la película *Petite Maman* (2021). En ella, haciendo uso del realismo mágico, consigue plasmar la misma sensación que el álbum familiar, al unificar las tres temporalidades y entremezclarlas dentro de un mismo formato. “Hay algo entre siniestro y nostálgico cuando empezamos a reconocer en nuestro rostro algún gesto de nuestros padres, y en esa realidad anacrónica que nos devuelve a otro tiempo y a otra realidad somos conscientes de que cada retrato no es sólo semejanza, sino también índice huella de algo que no se ve, pero que también nos pertenece” (Enguita, 2013).



*Figura 9.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.



*Figura 10.* Fotografía del archivo familiar intervenida digitalmente.





*Figura 11.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.



*Figura 12.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.

Para reflejar este encuentro madre e hija, Sciamma crea el personaje de una niña muy similar a la protagonista con la que conecta rápidamente de una forma inusual, y junto a ella, descubre cómo era su madre cuando ambas tenían la misma edad. El desconcierto que supone la pérdida de un ser querido, siguiendo el ejemplo de Petite Maman acrecienta la necesidad de respuestas, de verse reflejada en los otros, haciéndote reflexionar sobre cuál es nuestra posición en el mundo, ¿qué formas de vida son posibles? ¿Dónde quiero situarme? En este caso, o en cualquier otro en el que nos sintamos interpelados por esas mismas cuestiones, “el álbum se vuelve un espacio de identificación en el que podemos contemplarnos a nosotros mismos e intercambiar nuestra imagen con la de los otros miembros” (Pezzola, 2021).

Me parece una sensación extraña la de contemplar el rostro de una niña que ahora es mi madre. Sobre todo al ser una persona aparentemente distinta a mí excepto en lo gestual. Por ello, reconocer un gesto propio, en una fotografía donde aparece ella, en otro tiempo que me es ajeno, abre una brecha en la temporalidad establecida del discurso. En este proceso de identificación, ha sido la confrontación constante de nuestras posiciones frente al mundo, lo que siempre me ha generado la necesidad de encontrar algo que nos comunicase. Y aunque durante este proceso inmersivo, no he conseguido hacerme una idea clara de cómo fue realmente la historia de vida de mi madre y su familia, si se ha producido una especie de traspaso de información entre las fotografías, el lector que las visona (yo), y la idea que tengo de mi madre en mi cabeza, creándose así, un paréntesis en el tiempo donde la comparación me ha permitido discernir nuevas evidencias.

“Los álbumes nos muestran las mismas cosas desde muchos ángulos y también vemos el mismo ángulo de muchas cosas” (Langford, 2013). Por ejemplo, me ocurría al visionar el archivo, que repentinamente pasaba de un retrato familiar

en la comunión de mi tío a otra fotografía donde el niño que comulgaba era mi abuelo u otra donde era mi madre la que aparecía ya adulta en la comunión de otro pariente.

La repetición consecutiva de determinados acontecimientos sirve a la memoria y camufla también sus huecos. Como hemos mencionado anteriormente, la ausencia de una organización previa en este archivo, genera saltos espacio-temporales y ausencias en su discurso, haciéndolo inconexo, pero facilitando la aparición de anacronismos.



*Figura 12.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.

La intrusión de una época en otra, provocando así una paradoja visual que Didi- Huberman denomina la imagen-síntoma. “Un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley-tan soberana como subterránea - que resiste a la observación banal” (Huberman, 2008)<sup>3</sup>. En este caso, la imagen-síntoma es un retrato (aparentemente natural) donde aparece mi madre de niña obviando la cámara y la toma de la imagen en sí, centrando su atención en la acción que estaba realizando junto a su hermano, previa a la intención del fotógrafo.

La observo de nuevo y vislumbro en su rostro la misma actitud diligente y decidida a la que estoy acostumbrada, y caigo en la cuenta de que todas las otras veces que me había sentido interpelada por aquella imagen, lo había dejado correr y era ahora cuando la paradoja se situaba en el centro de la composición, clarificante, cargada de emoción y por tanto, reencuadrando por completo la mirada inicial para constatar un cambio de intención y evidenciar que existía esta otra lectura en la imagen, donde la presencia de mi tío y el lugar donde se encontraban quedan fuera del encuadre, que ahora se centra en el rostro de mi madre. “El anacronismo, como toda sustancia fuerte, modifica completamente el aspecto de las cosas según el valor de uso que se le quiera acordar. (Didi-Huberman, 2018).

---

<sup>3</sup> Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación.”Didi-Huberman.(2008) Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos aires: Adriana Hidalgo.



*Figura 13.* Reencuadre de la figura 12. La imagen-síntoma.

Son estas disonancias, las que nos aportan nuevos datos sobre el pasado. Cuando es un álbum familiar el objeto de estudio, lo común es que el detonante evidenciador de estos instantes anacrónicos sean los afectos. Al fin y al cabo, es en una búsqueda emocional donde tratamos de discernir cualquier similitud entre el pasado de esas personas desconocidas y el presente conocido y relacionado con las versiones futuras de estas mismas personas. Por ello, poner en cuestión y tratar de deconstruir la mirada primigenia, implica una confrontación con los relatos familiares establecidos. Entender el anacronismo y romper con estructuras tan arraigadas, no siempre es fácil, dado que las emociones y los apegos complican el proceso de resignificar nuestro lugar en el mundo, poniendo en juego vínculos y lugares .

## ***El acto de mirar como acción subversiva***

Javier Maderuelo nos invita a plantearnos a partir de la noción de paisaje, en sus reflexiones sobre el espacio y la aparición del ser humano en el territorio, como este es el resultado o la introspección de lo que percibimos. Algo que nos pertenece, que poseemos con la mirada, y a lo que pertenecemos”(Maderuelo, 2006). En la necesidad de sentirnos conectados con el territorio que habitamos, reside la importancia de la mirada, la cual actúa como una especie de filtro catalizador sobre el espacio circundante.

Generalmente nuestros ojos son los encargados de posibilitar esta conexión con el entorno, aunque también pueda darse a través de otros sentidos, la vista es el más desarrollado (puesto que vivimos en un mundo donde históricamente, se le ha dado prioridad a las imágenes). La vista supone una fuente de información inagotable, sobre todo, cuando se trata de cuestiones existencialistas donde la visión nos permite aprender y extraer de la observación y la mimesis aquellas cualidades, comportamientos y atributos que vemos en los demás y deseamos en nosotros.

Heidegger puntualiza que “en realidad preguntarse por el sentido del ser, es preguntarse por –el ser en el mundo–, lo que conduce a un análisis del mundo en su mundanidad”(Heidegger en, Maderuelo. 2006). Donde la mirada es lo que nos hace conscientes y nos permite conectar las distintas temporalidades que forman parte de nuestra concepción de la realidad. Se convierte en el medio a través del cuál aprendemos a situarnos en el mundo.

Por otra parte, aunque también se trata de una cuestión estrechamente vinculada a la exhaustiva búsqueda de uno mismo, como ya aseguraba Bataille, “todo problema es el de un empleo del tiempo”(Bataille, en Didi-Huberman, 2018). La sed insaciable de avance nos ha llevado a un ritmo de vida frenético, donde gran parte de nuestro tiempo es a la fuerza, invertido en estar al servicio del sistema. “Brian Holmes señalaba no hace mucho, que los principales valores a la venta son el consumidor(a) que trabaja y su capacidad para autoengañarse, así como el dinero que va a ganar y a gastar (Holmes, en Palmer. 2013) Por ello, estamos tan alienados dentro de esta diatriba que nos resulta inconcebible detenernos y contemplar qué sucede alrededor. Dar cuenta de uno mismo, de su ubicación, hoy día es un propósito que está presente en nuestras vidas pero pocas veces podemos demorarnos en ello.

“El capitalismo contemporáneo exige de nosotros la disposición a aceptar la transformación continua como una condición esencial”(Palmer, 2013). Y en esta sentencia, donde nada permanece, hemos normalizado la falta de disponibilidad para otras cuestiones esenciales que no tengan que ver con producir (en términos económicos), como por ejemplo, los cuidados. “Gran parte de las actividades de cuidados son contingentes, dependen de las demandas de los otros”(Martín Palomo, 2008. En Martín Palomo, 2013). Esto hace que estemos más alejados los unos de los otros, cada cual en su propia vorágine, acrecentando dinámicas sociales que nos empujan progresivamente a una forma de vida individualista.

Bauman define la individualización como “el proceso fundamental que consiste en transformar la identidad humana en una tarea. Provocando que la vida se entienda como una serie de acontecimientos donde la autorrealización se convierte en una fuerza motriz para promover el consumo” (Bauman, en Palmer. 2013). De esta forma, son tantos los estímulos a



los que atender diariamente que no nos da tiempo a cuidar ni a cuidarnos, instalándose así una sensación de soledad generalizada que se ha convertido en uno de los principales problemas del momento. Por ello, dedicar tiempo a contemplar lo conocido, nos ayuda a abrir un paréntesis en aquello que consideramos rutinario y familiar, demorarnos en mirar con otros ojos lo cotidiano nos permite ser conscientes de los estragos que nos causa esta forma de vida acelerada y supone un principio, una posibilidad de cambio.

Concebir así nuestro paso por el mundo, convierte la mirada en la clave para tomar distancia de lo conocido, cuestionarlo y aprender a observar de nuevo, situándonos fuera de los marcos de referencia que han condicionado nuestra existencia.

## ***Una ficción necesaria***

Además de aportar información sobre la unidad familiar retratada y su contexto, el álbum de familia “funciona como una alternativa para conocer la sociedad en la que nos movemos y de la que somos parte, tanto dentro como fuera del núcleo familiar “(Vicente, 2013). Zygmunt Bauman, en su teoría de la modernidad líquida, da cuenta de la fase actual en la que se haya la modernidad y la explica así:

“consideremos que la “fluidez” o la “liquidez” son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual-en muchos sentidos nueva- de la historia de la modernidad. Acepto que esta proposición pueda hacer vacilar a cualquiera que esté familiarizado con el “discurso de la modernidad” y con el vocabulario empleado habitualmente para narrar la historia moderna. ¿Acaso la modernidad no fue desde el principio un “proceso de licuefacción”? ¿Acaso “derretir los sólidos” no fue siempre su principal pasatiempo y su mayor logro? En otras palabras, ¿acaso la modernidad no ha sido “fluida” desde el principio? (Bauman, 2004)

Debido al ritmo de vida cambiante y vertiginoso en el que nos encontramos, cada vez son menos las estructuras sociales tradicionales que persisten, ya que al haber acelerado los tiempos en pos de una evolución social incesante, las estructuras heredadas de la modernidad tienen periodos muy cortos para establecerse por lo que no llegan a sentar las bases con la misma rigidez y estabilidad que antes, creando de esta manera, un sinfín de marcos referenciales inestables y volátiles.

Mantener en este modelo la estructura familiar primigenia, impuesta por la cultura católica [padre, madre, hijo(s)] que nos ha sostenido como sociedad prácticamente hasta nuestros días, es insostenible. Se podría considerar la aparición de este tipo de relaciones unitarias y duraderas un anacronismo, una disrupción de la vorágine fugaz donde nos frustra que ya nada dure para siempre. Porque de momento, siguen persistiendo en nosotros, los restos de un pasado social que aunque lo veamos desfasado y caduco, nos provoca un punto de nostalgia romántica, similar a la sensación de ojear el pasado fotográfico de nuestro abuelos. ¿Vivieron mejor?

En la necesidad de idealizar un pasado no vivido, es donde tiene cabida el álbum familiar como refugio. Y donde se hace efectiva la mentira colectiva que lo sustenta. Cuando al observar el álbum de algún familiar, comparamos realidades y nos cuestionamos si esa vida pasada hubiera sido mejor que la nuestra, estamos creyéndonos su discurso. Una construcción subjetiva de la vida familiar y la representación de esa época social donde las personas que dicen contar su vida en él, se convierten en actores de esta. Es una oportunidad de constatar para la posteridad que tuviste una buena vida, que fuistes querido y feliz.

“Las fotografías familiares tienen la capacidad de crear, interferir y poner en crisis nuestra propia memoria individual y colectiva. Cómo las tecnologías de la memoria inducen, de manera simultánea y paralela, a la memoria y al olvido, a la fantasía y a lo real.” (Vicente, 2013). Lo fingido y lo imaginado del álbum es necesario, la ficción asimilada colectivamente alienta nuestra necesidad de querer ser, como sociedad, mejor. No querer mostrar los acontecimientos traumáticos y las experiencias dolorosas, evidencia mucho más que deseamos una vida ficticia porque funcionamos a partir de referentes que nos muestran su propia interpretación de lo que han vivido (obviando una

parte importante de ella), y a través de los cuales nos indican qué desear, cómo proceder en el devenir de nuestra vida.



*Figura 14.* Fotografía perteneciente al archivo familiar.

## El cultivo del yo

Bauman, en su teoría de la modernidad líquida, hace alusión al miedo que nos da comprometernos en relaciones a largo plazo, en esta constante evolución y transformación de “la proyección de vida ideal” hemos optado por sustituir el concepto de relaciones personales, por el de “conexiones”, más acorde a la forma que tenemos de vincularnos con nuestros semejantes, siempre de forma intermitente, porque el contexto social imposibilita su fortalecimiento y nos conduce a relacionarnos a partir de un fin concreto.

A mi parecer, es una respuesta social bastante significativa a la rapidez a la que nos ha tocado vivir, dentro de un sistema que pretende seguir promoviendo los mismos marcos de referencias en una realidad donde el Neoliberalismo y los cambios tecnológicos acontecidos durante el siglo XX, (frutos del anhelado progreso) han creado un ritmo de vida frenética donde no es posible. Y no es necesariamente malo, cada época histórica tiene sus ventajas y desventajas, en nuestro caso, hemos conseguido transformar la figura de familia haciendo que ésta devenga en un modelo mucho más inclusivo, liberándonos de la concepción de familia biológica única, cerrada y permanente.

Así tiene cabida cualquier formato de familia imaginable, se pueden tener tantas como tiempo tengamos para dedicarles, podemos encontrar esta idea en otros vínculos que no sean la familia establecida, incluso, podemos no ser más que nosotros mismos la unidad familiar. Ya que como hemos dicho anteriormente, poder profundizar en nuestras relaciones es cuestión de poder dedicarles tiempo, y al parecer es lo que

menos tenemos, la alternativa es ser nuestra propia familia y si podemos y queremos, formar otras muchas. Un ejemplo que evidencia cómo el centro de gravedad de la familia se ha desplazado al individuo es el uso que hacemos en nuestra sociedad de las imágenes. La sobrecarga de dispositivos tecnológicos a la que estamos expuestos y de redes sociales que nos mantienen conectados, unido a una constante y exacerbada búsqueda de la identidad han provocado el hábito de producir imágenes de forma masiva.

Según Bourdieu, “la práctica fotográfica existe –y subsiste– en la mayoría de los casos por su función familiar, o, mejor dicho, por la función que le atribuye el grupo familiar, como puede ser solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia y reforzar en suma, la integración del grupo, reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad” (Bourdieu en Enguita, 2013). Antes, las fotografías del álbum familiar se hacían pensando en recopilar esos instantes para el futuro, un rastro visual para las generaciones venideras. Se confeccionaba y utilizaba en el ámbito de lo privado, por y para la genealogía de la familia. Sin embargo nosotros tenemos interiorizado un uso de la fotografía totalmente opuesto, no vivimos el acto de fotografiar como un acontecimiento novedoso, forma parte de nuestra rutina casi como comer o dormir.

Nos hemos convertido en seres principalmente visuales que utilizan la imagen como un canal de comunicación esencial. Las fotografías de nuestro álbum familiar tratan sobre el aquí y el ahora, nos interesa ubicar a nuestros círculos en todo momento, saber qué hacen, donde se encuentran, por ello nos mostramos sobre todo a nosotros mismos, para que también nos ubiquen. Por tanto son imágenes inmediatas, sin intención de perdurar, cumplen con su función de testificar “el yo” , de mostrar nuestra identidad a los demás. “Pierden su condición temporal, de permanencia, pero ganan en ubicuidad y presencia” (Vicente, 2013).

## ***Conclusión: 208 evidencias de cómo ser una familia, 2023***

Aludiendo a la capacidad del álbum fotográfico de materializarse en una multitud de formatos distintos, escogí la instalación escultórica para trasladar una memoria privada, (inicialmente concebida para ser leída y visitada exclusivamente por la familia, al espacio expositivo). “La imagen ya no es un objeto suntuario y escaso, sino banal, y poco a poco va ocupando otros espacios.(...)El álbum se despliega así poco a poco sobre las arquitecturas que habitamos, como una forma de marcar el territorio e impregnarlo de nuestra subjetividad” (Fontcuberta, 2013).

208 evidencias de cómo ser una familia, (2023) unifica al completo el archivo fotográfico familiar en un dispositivo de gran tamaño concebido a partir de una estructura circular pensada para ser suspendida del techo, sobre la que va cosida una especie de patchwork fotográfico (de 4, 40 x 1m). Por un lado, la estructura ha sido construida a partir de dos circunferencias de hierro (de 1,40m de diámetro) unidas entre sí por 3 varillas del mismo material (de 1m de largo). Su funcionalidad es en parte, la de delimitar un espacio físico y servir de soporte para la pieza principal que da sentido al objeto artístico. Este collage de fotografías en b/n cosidas a mano, una a una, sobre fragmentos de papel japonés (también han sido zurcidos entre sí), confeccionan una delicada pantalla horizontal de papel que recorre el perímetro circular de la estructura, conformando una fina barrera que delimita el interior y el exterior de la instalación. Deviniendo así en un espacio propio.



*Figura 15. Instantánea de 208 evidencias de cómo ser una familia (2023), expuesta en sala.*



Una nueva materialización para el álbum. En esta pantalla semitranslucida, las fotografías van cosidas de espaldas al espectador, mostrándole su envés, negándoles su imagen de primeras. Sin embargo, un acercamiento a la pieza bastará para descubrir qué ocurre¿quiénes aparecen en ellas?¿Cuál es la historia?



*Figura 16.* Imagen detallada de una parte de *208 evidencias de cómo ser una familia* (2023)



*Figura 17.* Imagen detallada de una parte de 208 evidencias de cómo ser una familia (2023)



Sobre esta idea de monumentalizar el álbum, sin mostrar explícitamente su contenido visual, cabe destacar dos obras que han sido de gran inspiración durante la producción artística:

A memoria do álbum (2004), de Manuel Sendón.

En él, el artista elabora un registro a partir de los detalles de páginas de álbumes de las que se han arrancado las fotos y sólo quedan los vestigios. “ Todos esos detalles configuran las ruinas desoladas del pasado y nos sumen en la melancolía de la pérdida. (...) Si toda fotografía es la huella de una ausencia, Manuel Sendón ahonda en la ausencia de la ausencia”(Fontcuberta, 2013). Al centrar la atención sobre el objeto físico que es la fotografía en sí, consigue conmovernos a través de la poética desaparición de aquellos que habitaron el álbum.

Reversos (2005), de Iñaki Bonillas.

Uno de los artistas que también despliega el archivo fotográfico de sus familiares en las salas expositivas, es el mexicano Iñaki Bonillas. Concretamente, trabaja con un archivo clasificado en 30 volúmenes que perteneció a su abuelo. Uno de los proyectos que ese material inspiró es el aquí citado. En él “Bonilla reprodujo las anotaciones al dorso de muchas de las fotos extraídas de las láminas contenedoras, sacando a la luz un sugestivo repertorio de descripciones. (...) Si toda foto nos impulsa a desentrañar el misterio de la historia que le dio cobijo, aquí sucede lo contrario”, (Fontcuberta, 2013) depositando en el espectador la decisión de interpretar esos mensajes a su antojo.

*208 evidencias de cómo ser una familia* es el resultado y por tanto, conclusión de este trabajo de investigación sobre el álbum como dispositivo social configurador de la identidad.

Al haber intervenido muchas de las imágenes recortando sus siluetas, reconocemos al instante la presencia de una serie de personajes desconocidos que se van repitiendo a lo largo de la narrativa. Constatando que la historia les pertenece. El propósito de intuir la existencia de una narrativa y ocultársela al espectador, habla precisamente de mi imposibilidad durante este proceso de descubrir cómo eran realmente los miembros de mi familia materna. Sobre ellos, la pose se cierne cual máscara, velando todo aquello que no entraba dentro de los convencionalismos del momento. Aún así, el reverso de estas imágenes nos ha proporcionado pequeñas evidencias, o huellas interpretables. Por ejemplo, podemos asegurar que el narrador principal del álbum es Fernando Nisa, mi abuelo. Su firma aparece en muchas de las fotografías, además de alguna dedicatoria por parte de familiares, o amigos que le escriben evocando recuerdos vividos durante el servicio militar. La aparición de garabatos en el envés de varias fotografías donde aparece mi madre retratada de pequeña, nos hace pensar que seguramente fue ella la autora, en un intento primario de constatar que esa niña era ella.

Otro factor a destacar, es que mi abuela, última arconte del archivo antes de cedérmelo, no firma en ninguna fotografía. Es receptora de alguna dedicatoria, por parte de sus hermanos o familiares, pero no hay ningún rastro que delate su subjetividad en el archivo. En su caso, es donde mejor vemos reflejado el cumplimiento de unos estereotipos asociados al estándar femenino acordes a su edad, (según la fotografía, ya que el archivo comprende imágenes que van desde los años 40 a los 2000). “La mujer parece incluida en él como otra forma de autorrepresentación que obedece a ciertas ideologías dominantes y está al servicio de intereses precisos, como la familia heterosexual”(Enguita, 2013). Donde es más objeto representativo que dueña y usuario de sus propios recuerdos.

Por último, me gustaría destacar un elemento esencial en la pieza, que la carga de emoción y es, en definitiva, una declaración de intenciones. La presencia de las costuras que conectan todas las partes de la instalación haciendo posible la construcción de un lugar propio, a partir del álbum. En el cual, aluden a la necesidad de amarrar los recuerdos, “dejarlos bien atados” en una misma superficie que los unifique. Otro intento de dar coherencia y fisicidad a lo efímero, cargándolo de afectos y acentuando con cada punzada, las emociones contenidas en las fotografías. Evidenciando ese afán exasperante pero tierno, tan propio de los humanos de no querer sucumbir al olvido.



*Figura 17.* Reencuadre de una fotografía perteneciente al archivo familiar.



*Figura 18.* Reencuadre de una fotografía perteneciente al archivo familiar.

## ***Bibliografía***

Didi-Huberman, G. (2008). Ante El tiempo. Buenos aires. Adriana Hidalgo Editora.

Eiblmayr, S. (2008). Sanja Ivekovic. Alerta general. En Sanja-Ivekovic: selecció d'obres, catálogo de la exposció, p.264, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

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

Fontcuberta, J. (2013). Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio. En Vicente, Pedro (Ed.). Álbum de familia (re) presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Gornick, V. (2022). El fin de la novela de amor. Editorial Sexto Piso.

Langford, M. (2013). Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico. En Vicente, Pedro (Ed.). Álbum de familia (re) presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Maderuelo, J y Marchán Fiz, S. (2006). Paisaje y pensamiento. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas.



Palmer, D. (2013). Archivos emocionales: el intercambio de fotos online y el cultivo del yo. En Vicente, Pedro (Ed.). Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Peláez, F. Gómez Jaramillo, P. Y Sierra Maya, A. (2000). Luis Fernando Peláez : memoria y paisaje. Medellín: Fondo Editorial Eafit.

Pezzola, L. A. (2021). Preguntarle al archivo. Activar el álbum fotográfico familiar para generar otras narrativas de la memoria. Facultat de Belles Arts de Sant Carles Universitat Politècnica de València.

Puerta Leisse, G. (2013). La construcción de la infancia en el álbum familiar. En Vicente, Pedro (Ed.). Álbum de familia (re) presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Silva, A. (2013). Álbum: deseos de familia. En Vicente, Pedro (Ed.). Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in) materialidad de las fotografías familiares. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Vicente, P. (2013). Apuntes a un álbum de familia. En Vicente, Pedro (Ed.). Álbum de familia (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares. Huesca: La Oficina Diputación provincial de Huesca.

Del Amo, I. C. (2023). Hijas encerradas en apegos de madre. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2023/05/hijas-encerradas-en-apegos-de-madre/>

Martín Palomo, M. T. (2013). Tres generaciones de mujeres, tres generaciones de cuidados. Apuntes sobre una etnografía moral. *Cuadernos de Relaciones Laborales*. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CRLA.2013.v31.n1.41641](https://doi.org/10.5209/rev_CRLA.2013.v31.n1.41641)

Quevedo Sánchez, M. (2015). La mascarada como estrategia feminista en la performance española a partir de los años 90. <http://hdl.handle.net/10251/62721>.

### *Filmografía*

Sciamma, C. (2021). *Petit Maman*. Productora: Bénédicte Couvreur.

### *Obras citadas*

Bonilla, I. (2005). De la serie *Archivo J.R. Plaza (Reversos)*. 28 impresiones digitales sobre papel de algodón. Medidas variables. Colección MACBA, Barcelona.

Ivekovic, S. (1975). *Figura 5*. Doble vida. Serie de doce fotomontajes compuestos cada uno por dos imágenes : un anuncio de una revista en color o en blanco y negro y una fotografía en b/n montada sobre papel. Imágenes, 40,8 x 29,3 cm c/u; fotomontajes, 60 x 80 cm c/u. Colección Generali Foundation, Viena.

Rosler, M. (1967-72). *Figura 3*. *Cleaning the Drapes from the series Bringing the War Home: House Beautiful*. (1967-72). Colección MoMA, Nueva York

Sendón, M. (2004). De la serie A memoria do álbum. Díptico. Fotografías, papel Endura sobre dibond. Medidas: 120 x 345 cm. Colección CGAC, Santiago de Compostela.

Spence, J. (1978-79). *Figura 4*. Beyond the family album. Fotografía a las sales de plata, fotografía cromogénica y recortes de prensa. Dimensiones: 21 fotografías: 74 x 50 cm c/u; 1 fotografía: 204 x 83 cm (alto x ancho x fondo). Colección MACBA, Barcelona.

