



Ziduri
de
Trecere

Ana Maria Gabriela Cosac

Tutora: Montse Morcate

Máster en Producción e
Investigación Artística

Especialidad: Arte y
Tecnología de la Imagen

2024



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

``Cuando veo fotografías viejas, me encuentro a mí misma conectada y, por lo tanto, por siempre relocalizada en relaciones familiares y, más allá de lo familiar, en amistades y afiliaciones profesionales. Me encuentro abrazada por la memoria afiliativa que desplaza (...) En cambio, invierto mis energías psíquicas en una serie de (des) y (re) localizaciones que me permiten vivir en (...) este ``elemento extranjero'', que es y siempre ha sido ``no confortable pero familiar''

Marianne Hirsch¹

``Las tierras de frontera están físicamente presentes donde quiera que dos o más culturas limiten una con la otra... Vivir en las zonas de frontera y los márgenes, mantener intacta una cambiante y múltiple identidad e integridad, es como intentar nadar en un nuevo elemento, un elemento ``extranjero''... no cómodo pero familiar.''

Gloria Anzaldúa ²

¹ Marianne Hirsch (2021), *Marcos familiares, fotografías, narrativa y posmemoria*. Prometeo Libros.

² Marianne Hirsch, citando a Gloria Anzaldúa (1987), *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute.

Siendo sincera, nunca me había imaginado haciendo unos agradecimientos para ningún escrito que yo haya hecho.

No porque no tenga nada o a nadie para agradecer, todo lo contrario. Creo que es más porque hasta el momento ningún proyecto había interpelado a tantas personas a la vez, incluyéndome a mí.

Así que mis primeros agradecimientos puede que sean extensos.

Gracias a A,D, I, M y N, sé que es lo que se suele decir, pero de verdad que sin vosotras este proyecto no hubiese salido. No es sencillo exponerse de la forma en la que habéis decidido hacerlo, gracias.

Gracias P y E por el apoyo, aunque sigo creyendo que no nos multaron de milagro cuando pegamos la primera foto.

Gracias a Montse, mi tutora, todos los subrayados en amarillo tanto suyos como míos que han servido para mucho. Gracias por ayudarme a poner más orden en ...todo.

También considero importante agradecer a mis compañeros de la línea del máster, entre infusiones y cafés nos intentamos apoyar en lo que podíamos.

Pero esto sobre todo este proyecto va para mi madre, que ella siempre me intentó enseñar que todo en esta vida tiene un orden, yo espero enseñarle a ella que todo en la vida tiene un poco de caos.

Y si me dejo a alguien por el camino,
Gracias por si acaso.

Índice

- *Vacaciones*
- 1. Introducción **p.8**
- 2. Objetivos **p.9**
- 3. Planteamiento Metodológico **p.10**
- 4. Marco Teórico **p.13**
 - 4.1 *El álbum familiar: conexiones entre la memoria, la oralidad y la identidad* **p.14**
 - 4.1.1 Sobre la oralidad de la fotografía del álbum de familia **p.17**
 - 4.1.2 El álbum fotográfico doméstico. Su implicación en la formación de la memoria personal migrante y ejemplos de remediación del álbum **p.22**
 - 4.1.3 Obras de creación entorno a la memoria, identidad y álbum de familia **p.28**
 - 4.2 *Migración rumana y concepto hogar* **p.36**
 - 4.2.1 Muestra de diversas estrategias de reivindicación migrante desde el prisma artístico-cultural **p.37**
 - 4.2.2 Plano identitario de las migraciones rumanas a España: La redefinición del concepto ``hogar`` en el plano de la migración **p.45**
 - 4.2.3 Obras de creación entorno a la migración rumana y Europa del Este **p.51**
- *Ziduri de Trecere: Memoria Práctica del Proyecto*
- 5. Marco Practico **p.60**
 - 5.1 Presentación del proyecto **p.61**
 - 5.2 Antecedentes propios **p.62**
 - 5.3 Procesos del proyecto **p.71**
 - 5.3.1 Conversaciones entre migraciones. Análisis de las entrevistas **p.71**
 - 5.3.2 Sobre el espacio (in)existente **p.77**
 - 5.3.3 Proceso Práctico del proyecto **p.78**
 - 5.4 Formalización del proyecto **p.83**
- 6. Conclusiones **p.99**
- 7. Referencias **p.102**

Resumen

Emigrar de Rumanía a España, en concreto a un área rural, conlleva unas problemáticas identitarias y políticas intrínsecas en el proceso. Una parte de esas problemáticas giran en torno a tener que redefinir el concepto hogar al haberlo desplazado a otro territorio pero ¿cómo podemos saber ahora dónde se encuentra ese hogar?

Este proyecto tiene la intención de visibilizar estas problemáticas migratorias relacionadas con el término hogar y la identidad en constante cambio, usando como punto de partida el álbum familiar migrante, la oralidad de este y los espacios que se debaten entre la existencia e inexistencia como lugar de reivindicación.

Palabras Clave

Migración rumana, álbum de familia, fotografía, pertenencia, oralidad

- Vacaciones

Al poco de llegar a Tomelloso, en 2004, mi madre tuvo que volver a Rumanía, no recuerdo muy bien el porqué, y pensó en llevar un video doméstico filmado por ella como prueba de nuestras vivencias a los familiares que dejamos atrás. En un fragmento de ya tan fragmentado relato, mi madre no paraba de preguntarme que qué quería decirle a toda esa familia que empezaban a pertenecer a otro espacio. Con la inocencia de los 4 años yo le decía, en un rumano que podría ser perfectamente casi inventado: ``Que les echo de menos``.

``¿Y a la abuela?``

``Que la echo de menos``

``¿Al abuelo?``

`` Que le echo de menos``

``¿A tus tías?

``Que las echo mucho de menos``.

En ese momento tan inocente yo seguramente pensaba, o eso quiero imaginar, que solo estábamos en unas largas vacaciones. Que pronto volveríamos a casa y que eso sucedería más pronto que tarde, incluso en el vídeo les decía que al año siguiente nos veríamos.

Empezó el cole, y yo seguía de vacaciones. En el cole recibí clases de apoyo para aprender más rápido español y adaptarme al ritmo de la clase, y yo seguía de vacaciones. Me hice mi primer NIE, y yo seguía de vacaciones. Mi padre volvió a Rumanía a ver a la familia, y yo seguía de vacaciones. La gente me confundía al oírme hablar español sin acento y más al ver que no encajaba con el ``canon`` español, y seguí de vacaciones. ``Eres más de aquí que de allí, ¿no?``. Vacaciones. Mi abuelo y mi tía fallecieron con 2 semanas de diferencia. Vacaciones. Volví yo también a Rumanía a ver a la familia. Vacaciones...

``¿No te acuerdas de quién soy? Bueno, cuando te fuiste de aquí eras muy pequeñita...``

Ahí dejé de estar de vacaciones en España, a estarlo en Rumanía.

A partir de ese momento comencé a darme cuenta de cómo poco a poco dejaba de pertenecer a ninguno de los dos lados. Perdí mucho vocabulario rumano, pero hay palabras que solo me salen en este idioma. Ya no reconozco la cultura de uno, pero la del otro tampoco. Era como vivir en un punto medio en el que todo el mundo te puede ver pero a la vez ser un punto ciego para todos.

Entre todas esas cosas también empecé a darme cuenta de que, más allá de todo lo que implicó este viaje y cambio de paradigma, nos terminamos acostumbrando a vivir más entre cajas que entre los muebles de las casas que habitábamos. Las mudanzas eran ya casi un rasgo identitario familiar. Sinceramente,

Ya no me acuerdo de las casas en las que viví.

La última casa que habité en el pueblo y yo entablamos una relación de 8 años. Probablemente la casa que más y menos habité a la vez. Por cosas a veces ajenas a nosotras, mi madre y yo nos mudamos de ahí el verano pasado, y en mí no floreció ningún tipo de sentimiento al dejar esa casa, ni las experiencias vividas en ella, ni las habitaciones y escondites que tenía removieron algo en mí. Y eso fue lo que realmente me entristeció. Se volvió rutinario. Pedir cajas a conocidos, tirar objetos que están rotos, donar ropa, cerrar cajas y bolsas, limpiar y volver a ver ese espacio vacío pensando que, a lo mejor, los próximos individuos que pasen por ella, la sientan más hogar que yo.

Quizás por estas experiencias he puesto mi foco creativo en la memoria, el recuerdo y el álbum de fotografías. Porque tal vez, en lo que uno, de forma diaria, puede considerarlo algo cómodo y acogedor. Yo he terminado encontrando una fisura que en cierto modo quiero remediar. Porque...

...he dejado de sentir las casas.

1. Introducción

*Ziduri de Trecere*³, es un proyecto de investigación y producción artística que busca abordar y visibilizar las problemáticas a las cuales se pueden enfrentar algunas personas de Rumanía al emigrar a las zonas rurales de España, concretamente en este caso refiriéndose a la zona de Ciudad Real, en Castilla-La Mancha.

Este proyecto sienta su base en una vivencia personal la cual durante el proceso de creación se colectiviza y que ,durante el proceso de investigación se baja a tierra y trabaja con conceptos relacionados con el bagaje migratorio, los rasgos identitarios unidos al álbum de familia, la importancia de la oralidad de las experiencias como método de colectivizar las vivencias y la redefinición del concepto hogar/ casa-espacio físico desde el prisma migrante, apoyándose durante todo el proceso en diversas referencias artísticas, activistas y teóricas.

A lo largo de toda la memoria del proyecto, nos encontramos en algunos epígrafes con fragmentos de historias personales o recuerdos que tienen como objetivo contextualizar los puntos del proyecto desde la experiencia personal. Estas historias tienen también como objetivo colectivizar esas vivencias y así hacer que la parte teórica del proyecto sirva para ofrecer testimonios.

³ *Ziduri de Trecere*, traducido del rumano, significa ` Muro de paso ´. Para este proyecto, este concepto sustituye a la palabra medianera puesto que, en rumano no hay una palabra exacta para este término.

2. Objetivos

Los objetivos de este proyecto, abordados desde el marco teórico, se dividen en dos epígrafes principales a desarrollar, y son los siguientes: ``Memoria, identidad y álbum de familia`` y, por otro lado, los procesos migratorios por los que pasa una parte de la población rumana, el replanteamiento del concepto ``hogar`` y las lógicas relacionadas con el vivir en el medio o `` *in between* ``:

- Analizar las transformaciones del archivo doméstico como reflejo de los procesos migratorios a través de la oralidad de la memoria.
- Dar visibilidad a las problemáticas migrantes que se dan en personas de Europa del Este y concretamente de Rumanía al trasladarse a España. Hablando tanto de las problemáticas entorno a políticas de migración como en los aspectos cotidianos.
- Trabajar con la experimentación artística en torno a la fotografía de álbum de familia, generando así un análisis y replanteamiento artístico y experiencial del archivo doméstico.

Como objetivos específicos, esta investigación pretende mostrar la importancia de la historia personal y la conversación en el bagaje migratorio como mecanismo de transmisión de la memoria. Dentro de estos dos aspectos nos encontraremos también con:

- Buscar y apropiar espacios en los que antes se habían construido casas y que fueron derruidas como lugares en los que se produzca la propuesta artística para convertirlos así en espacios de reivindicación.
- Mostrar el cambio de paradigma que supone la búsqueda del ``hogar``/casa en el aspecto físico y material al pasar por procesos migratorios.
- Investigar y nombrar artistas migrantes con la intención de ampliar el conocimiento propio sobre los conceptos relacionados con la memoria, la migración y el uso del espacio público como lugar de reivindicación y visibilización.

3. Planteamiento metodológico

Ziduri de trecere, parte de la historia personal e individual entorno a la migración rumana en la España rural, principalmente en la zona de Castilla-La Mancha, y la dificultad de (re)nombrar el concepto hogar. Todo esto con la intención de expandir este proyecto hacia otros relatos migrantes para así hacer visible las experiencias comunes de un grupo. Este proyecto parte de lo personal y se expande hacia lo colectivo para así conseguir indagar en las distintas problemáticas con las que puede encontrarse una parte de la migración rumana.

Como he mencionado, parto de la historia personal, concretamente desde las dificultades de desarraigo familiares y ``hogareños`` con el lugar de origen y las dificultades, ajenas en este caso, relacionadas con el asentamiento en una nueva casa que nunca llegó a ser nuestra.

De tal forma que, para poder mostrar estas dificultades y la necesidad de llegar a la historia de los otros, este proyecto, en la parte relacionada con la investigación, se ayudará de mecanismos metodológicos transversales.

Uno de los pilares básicos de esta investigación, y de la cual parto de forma intrínseca, es la autoetnografía, la cual busca principalmente, el análisis de la experiencia personal para comprender la experiencia cultural y que quiere representar a los otros desafiando las formas canónicas de investigación, llegando a considerarse como un acto político y socialmente justo y consciente (Ellis, Adams, Bochner, 2015). Para poder llegar a ese proceso autoetnográfico y poder entablar conexiones entre la autobiografía y las historias personales ajenas a la mía, usaré la conversación entre diversas personas rumanas que han pasado procesos migratorios y que sienten o encuentran conexión con los choques que suceden al comenzar a vivir en `el punto entre medias` (Bhabha, 2011). Estar en ese `en medio` confronta dos mundos y dos formas de entender la realidad generando así una identidad agitada (Taki, 2022). Una de las cuestiones autobiográficas a tener en cuenta en este proyecto es el cómo conseguir aproximarse al sujeto de interés o ``esencial``, si el hablar de uno mismo implica intrínsecamente hablar de los demás (De Diego, 2011), pero ¿en qué puntos las historias se interrelacionan y en cuáles se separan por completo? ¿qué elementos ajenos a la cotidianeidad de cada individuo producen esas uniones en experiencias migratorias?

Silvia Marcu, Paz Rodríguez Gómez y Miroslava Kostova (2013) en su artículo, *Entre pertenencias: Movilidad y sentido de casa de los inmigrantes de la Europa del Este en España*, ponen el foco de la investigación en las vivencias de tres grupos de migraciones pertenecientes a Europa del Este

usando una metodología asociada a la entrevista y la recogida de datos. Estos tres grupos migratorios son divididos por las escritoras basándose en las edades y fechas clave en las que emigraron, para así conseguir una visión más amplia sobre la investigación y así descubrir las diferencias que se dan entre un grupo y otro.

Por la parte que interpela a esta investigación, se pondrá el foco en la primera generación de migrantes rumanos que emigraron a España, puesto que son los individuos que más fricciones pudieron experimentar alrededor de ese ``nuevo resurgir`` generado por la migración a un país totalmente desconocido. Eso no quiere decir que las voces de la segunda generación (los hijos de los migrantes que nacieron en ese ``segundo país``) o tercera generación (los nietos de los migrantes) no tengan importancia, sino que de cara a este proyecto es esencial entender esa primera toma de contacto con el traslado de una vida entera.

La intención es evitar un enfoque relacionado a la entrevista convencional puesto que el interés se encuentra en generar conexiones a través de la palabra, de tal forma que, propongo el uso de una entrevista semidirigida, la cual, metodológicamente me hará conseguir esa conversación sin tratar estos temas de una forma forzada. Se partirá de un número de preguntas las cuales serán importantes a resolver y que se les realizará a cada persona pero dando el espacio necesario a las historias de las personas y sus necesidades. Tales como: Cuando volviste por primera vez a Rumanía, ¿Cómo lo viviste?, ¿Quién de la familia emigró primero?, ¿Cómo de difícil fue para ti reconstruir tu hogar en otro país?

Al igual que las preguntas son importantes, la voz y comodidad de las personas con las que se conversará es igual de necesario a tener en cuenta, de tal forma que, si hay datos o preguntas con las cuales no se sienten cómodos para responder, no aparecerán en esas entrevistas. La importancia está en cómo cada uno necesita contar su historia y desde qué punto. Hablando desde un punto de vista más personal, considero que este proyecto no puede superar la barrera de la comodidad y el respeto de las personas que se expondrán.

Para darle un espacio más físico a esta conversación, haré uso de una fotografía perteneciente al álbum doméstico de cada persona con la que se mantendrá esa conversación. Estas fotografías primero pasarán por el filtro de la persona entrevistada, la cual pensando en sus necesidades, muestra una fotografía u otra de ese álbum. En algunos de los casos, la propia persona me deja escoger la fotografía personalmente. También se da este punto intermedio en el cual la persona entrevistada me deja revisar su álbum y elegir la fotografía facilita encontrar la fotografía más adecuada para retratar su historia o esa selección se dará conjuntamente y en otros, directamente

me dejarán hacer la búsqueda desde las redes sociales. Esta fotografía pasa posteriormente por un proceso de manipulación, el cual se detalla en la parte correspondiente a la memoria del proyecto, como un intento de remediación del álbum de familia con la historia de cada individuo cuya intención es mostrar desde la vía del arte las problemáticas relacionadas con la memoria y el recuerdo a la hora de ``separar`` o quebrar en el espacio ese álbum. Esa remediación se producirá cuando estas imágenes se recontextualicen en la migración y el cambio de vida.

Aun siendo importante ese proceso íntimo de la conversación y la remediación del álbum, se encuentra en la misma escala de importancia dar visibilidad a estas historias como método para mostrar el problema y desmitificar las migraciones que suceden desde dentro de Europa. De tal forma que, dentro de esta investigación, es importante también la búsqueda de unos espacios que actúan como agente reivindicativo y a su vez, dichos espacios acompañen conceptualmente al proyecto.

Se partirá desde una búsqueda de espacios relacionados con la casa pero que a la vez dejan de cumplir esa función de ``hogar`` generando así unos espacios en los cuales se pone en duda su existencia. Para conseguir esto basaré la búsqueda en las casas que han sido derruidas pero en las que encontramos un rastro de su existencia, las medianeras y en casas abandonadas. A su vez, también pondré el foco en la casa que en un principio debió de pertenecer a mi familia, pero nunca se terminó de construir, buscando así otra vez ese espacio-casa que no cumple su función.

Aunando todos los conceptos mencionados, considero que se puede observar en esta investigación esa transversalidad metodológica en la cual se habla de migraciones, oralidad de la memoria personal, el álbum de familia y la identidad. Se trata de un trabajo en el cual existe una retroalimentación tanto teórica como práctica, aunque, al final, el mayor peso en este momento se encuentra en mostrar esa práctica para dar mayor visibilidad a estas problemáticas y que sea capaz de llegar a distintos ámbitos sociales y artísticos.

4. Marco teórico

En este epígrafe se pondrá sobre el papel la investigación teórica llevada a cabo para el proyecto. La encontraremos dividida en dos bloques principales: ``Álbum familiar: conexiones entre la memoria, la oralidad y la identidad'' y `` Migración rumana y concepto hogar''.

En el primer bloque, como su nombre indica, se ahondará en los conceptos relacionados con el álbum de familia y la dimensión que se les da a las fotografías en el momento de narrarlas, siendo su intención mantener vivo el recuerdo de las experiencias añadiendo y complementando la información que recibimos de las fotografías. También se hablará sobre los ejercicios o herramientas de remediación que se dan en torno al álbum. En el segundo epígrafe de este bloque, y con la intención de conectar con la segunda parte de la investigación, se hablará del papel que obtiene el álbum de familia a la hora de formar la memoria de la familia migrante.

Por otro lado, en el segundo bloque nos encontraremos, a grandes rasgos, con un ejercicio de visibilización de diversas propuestas artístico-culturales sobre las migraciones que se vincula de forma directa e indirecta con la propuesta de creación. Por otro lado, también se da el ejercicio de contextualización de la migración rumana en España cuestionándose cómo y desde dónde se da el sentimiento de pertenencia al ser una persona migrante unido a la redefinición del concepto ``hogar''.

Un punto de unión entre estas dos grandes etapas teóricas del proyecto, es la forma en la que se centra principalmente la investigación en la búsqueda de referencias y proyectos artísticos-culturales para así poder hacer conexiones con el propio proyecto y con toda la contextualización teórica expuesta, y a su vez enriquecer la parte de producción artística personal.

4.1 El álbum familiar: conexiones entre la memoria, la oralidad y la identidad

En el último viaje que hicimos mi familia y yo a Rumanía, pasamos tanto por la zona en la que vivió mi madre su infancia (Bucarest) y la zona de mi padre (Poienarii de Muscel, Argeş). La zona de Poienarii, tiene una distribución muy curiosa en la que no hay calles, sino carreteras y por eso sin darte cuenta en vez de pasearte por el pueblo, te paseas por el pueblo de al lado. De tal forma que, a los poquitos días de llegar al pueblo, mi padre y yo fuimos a visitar a un familiar que se encontraba en uno de esos pueblos que estaba a dos carreteras del suyo/nuestro porque a mi padre le comentaron que el marido de ese familiar falleció hace poco y tenía muchos libros de los cuales seguro que a mi padre y a mi nos interesarían. La mujer se llama Angelica y al llegar, nos ofreció café y una pequeña charla antes de subir al desván donde estarían todos esos libros. También nos acompañaba la nieta de la mujer, Anastasia que en ese momento tendría unos 3 o 4 años.

Al subir al desván nos encontramos con una gran cantidad de libros como ya nos esperábamos, pero también con una pequeña cantidad de álbumes de familia y de fotografías usadas como marcapáginas para esos libros. Al reencontrarse con esas fotografías y creo que casi de una forma inocente, Angelica se puso a enseñar y relatar para Anastasia esas fotos. Angelica le preguntaba a la niña casi en cada fotografía que pasaba: ``¿y este quién es?`` y en casi todas señalaba al que era el abuelo de Anastasia. La niña prestaba atención hasta cierto punto, y en otros momentos jugaba directamente con esas fotografías, porque los niños muchas veces no entienden el rasgo de reliquia que acompaña a los álbumes. Lo ven como lo que es, un trozo de papel con el que jugar. A veces creo que comparto ese sentimiento de niña. Yo, en ese momento, y sobre todo con la obsesión que me producía (y a día de hoy me produce) el tema, iba con la cámara en mano para irónicamente sacar una foto a la niña jugando con las fotografías.

Angelica tenía la necesidad de hablarle y mencionar las fotos, seguir con el legado familiar y crear esa memoria oral. Anastasia...

...Solo quería jugar con su abuelo.



Figura 1. Fotografía personal. Anastasia jugando con las fotografías, 2021

...Solo quería jugar con su abuelo.

Para comprender el proyecto sobre el que se está trabajando e investigando es prioritario comenzar por los cimientos de este, haciendo así referencia a los elementos teóricos y conceptuales sobre los que se apoya y dejando entrever las problemáticas que van conceptualmente de la mano sobre la memoria y el recuerdo personal unidos a los factores migrantes los cuales se mencionarán más adelante.

Comúnmente, se considera a día de hoy que trabajar conceptualmente con términos como memoria y archivo, desde el ámbito de la creación o producción, es de fácil acceso. Todos tenemos un archivo de fotografías personal a mano y en cualquier momento podemos recurrir a él por “pura necesidad”. Sin embargo, trabajar desde el espacio de la memoria da lugar a muchas cuestiones que, a simple vista, pueden pasar desapercibidas como: ¿hasta qué punto es real lo vivido? ¿Por estar impregnado sobre un papel lo hace más real y sincero? ¿En qué se diferencian mis fotografías y vivencias de las de los otros? ¿Los tiempos de las fotos son tiempos lineales o los organizamos? ¿Cómo los organizamos? Entre otras muchas cuestiones.

Al hablar de la memoria, Halbwachs (2004) propone que podemos diferenciarla en tres nociones principales: memoria histórica, memoria colectiva y memoria individual. La memoria histórica, es considerada una herramienta que ayuda a los individuos y colectivos para tener en cuenta su pasado y las narrativas de cada uno, se encarga de generar una reconstrucción de la vida social, económica y política del pasado de uno o varios colectivos bajo el uso de datos proporcionados por el presente, es decir, la función de este apartado de la memoria es el de hacer que los

individuos se encuentren reflejados en la historia. En cuando a la memoria colectiva, es la memoria que se construye desde el grupo y la sociedad, cubre la función de unificar los recuerdos y vivencias de una comunidad dando así lugar a testigos de las experiencias vividas. Por último, la memoria individual es el tipo de memoria considerada la interna o autobiográfica, es la parte de la memoria que se encarga de procesar en primera estancia la situación que un individuo ha podido experimentar. La memoria individual es la que se opone o enfrenta a esa colectividad de la memoria, es una condición para el reconocimiento de los recuerdos. Como apunta el autor, nuestra memoria se ayuda de otras, pero no considera que los recuerdos de otros sean lo suficientemente válidos para que se conviertan en testimonios de nuestra memoria (Betancourt Echeverry, 2004). Como se puede observar, la memoria colectiva, en mayor o menor escala afecta a los otros dos grupos haciendo que el concepto cerrado de memoria individual se diluya. Una forma en la que pueden convivir los dos conceptos es teniendo en cuenta que la historia o memoria colectiva está formada por pequeñas historias o memorias individuales que, en ciertos puntos se conectan con otras generando así un ecosistema de la memoria.

Según Maurice Halbwachs (2004, p.54), la memoria individual no se puede dar sin una colectiva, puesto que se afectan entre ellas. Al compartir las vivencias con otras personas considera que se convierten en testigos de nuestros recuerdos mencionando que, en ocasiones, por mucho que nos recuerden los detalles y su orden se debería de partir desde el conjunto. Hablando también de las delimitaciones que existen entre imagen y recuerdo dando a entender que en el momento en el que las imágenes se funden con los recuerdos, pueden llegar al punto de convertirse en ellos. Todo esto se da porque nuestra memoria no es una tabla rasa, ni una hoja en blanco (Halbwachs, 2004, p.28). Recibimos estímulos de una forma constante lo que hace que nuestra memoria individual se vea afectada siempre por otras memorias haciendo así que nuestra experiencia sobre lo vivido esté en constante cambio.

4.1.1 Sobre la oralidad de la fotografía del álbum de familia

La historiadora del arte Martha Langford afirma que los sociólogos y psicólogos consideran que los álbumes de familia codifican los recuerdos y los cubren con rituales sociales y que estos documentos son inútiles si no se examinan y observan acompañado de alguno de los miembros del círculo (Vicente, 2012, p.63). Se considera que lo máximo que nos es permitido hacer delante de una fotografía de álbum, ajena a nosotros, es observar e imaginar, que ante una fotografía desconocida, el sujeto ajeno se siente frágil, inocente o distante, pero que a la vez nos vemos en la necesidad de proyectar nuestra historia o construirla. (Vicente, 2012)

Antes de abarcar el concepto de la oralidad en la fotografía de familia, es importante contextualizar primero el término álbum de familia. El hecho de poder generar cada uno desde su casa su álbum de fotografías sin tener que presentarse a un estudio profesional de fotografía, con unas facilidades económicas y ahorrando tiempo generó un cambio de paradigma en la fotografía de familia. Todo esto nace de la mano de Eastman Kodak, al impulsar la cámara fotográfica cargada con película lista para apuntar y disparar (*point and shoot*) en el año 1882. (Mira, 2014). En un principio esta cámara no obtuvo una gran acogida, incluso se consideró como un fracaso, puesto que la calidad de la fotografía no era lo suficientemente buena para las personas que se trabajaban en el medio fotográfico. Kamal A. Munir y Nelson Phillips (2012, pp.33-40) mencionan como en un principio las personas no sentían atracción con la idea de tomar fotografías y todo el proceso posterior que conllevaba. Esto hizo que poco a poco, Kodak convirtiese la fotografía y su forma de congelar los recuerdos de grandes eventos en una práctica social.

Kodak consiguió generar esa atracción mediante cuatro estrategias que iban más allá de la fotografía. La primera estrategia era insertar una nueva tecnología en las prácticas que ya existían. Para hacer esto Kodak generaba discursos que ponían en tela de juicio a otros y también convirtió la fotografía en algo esencial algunas en prácticas sociales como era el hecho de irse de vacaciones porque ahora las cámaras eran más sencillas y pequeñas. Todo esto fue conseguido gracias a grandes ideas publicitarias. Otra de las estrategias que la empresa usaba era crear nuevos roles desmantelando los discursos dominantes, con esto lo que Kodak quería era acercar la fotografía a personas a las que nunca les habían llegado estos aparatos, integrando en la ecuación a los niños y las mujeres. La intención de la empresa era cambiar la percepción que tenía la sociedad la figura del fotógrafo. Otra de las formas con la que Kodak quería

desmantelar esos discursos dominantes fue con el tema del revelado, puesto que el encargarse la propia empresa de revelar y devolver las imágenes facilitaba también el acceso a la fotografía a las personas que no tenían conocimiento sobre estos procesos. La siguiente estrategia que esta empresa puso en marcha fue la de crear nuevas instituciones nuevas en el campo de la fotografía. Kodak sabía que la calidad de las fotografías que ofrecía no era la mejor, pero evitaban este aspecto negativo de las cámaras poniendo el énfasis en la diversión que proporcionaban, también terminaron creando esos nuevos campos de la fotografía poniendo el foco en el hogar y la memoria cotidiana para construir la versión doméstica de la historia. La última estrategia que Kodak usó fue la modificación de las instituciones preexistentes en la fotografía. Lo que principalmente necesitaba la empresa era modificar el concepto y la definición que se tenía de cámara. Para conseguir esto la empresa consiguió que el concepto cámara se percibiese como una herramienta divertida y de fácil uso. Para conseguir esto, a la hora de sacar nuevos modelos de sus cámaras llegaron ponerle como nombre al modelo el título de unos dibujos animados. Esto hacía que la cámara se acercase más a la cultura popular. Con el miedo de que su producto pasase de moda, Kodak, con sus anuncios, seguía manteniendo al público enganchado usando los aspectos más emocionales y esenciales de cada individuo en sus campañas de publicidad (Vicente, 2012, pp. 33-40).

Aunando todos estos puntos, Kodak consiguió meterse en muchos hogares, principalmente de familias de clase media las cuales podían crear sus “momentos Kodak” en vacaciones, celebraciones o en momentos cotidianos de la vida del consumidor porque él solo tenía que “apretar un botón”. Lo que no pensaba Kodak, ni una gran parte de la población que usaba estos mecanismos fotográficos, era en todo el revuelo conceptual que el “darle a un botón” podría causar más adelante su invento y el giro que le daría al álbum de familia.

El álbum de familia va más allá de sólo captar instantes en una fotografía. Conforma muchos más enredos que se ocultan en el tiempo más cercano, mientras que viéndolos desde la lejanía del tiempo toman una perspectiva de constante cambio. Según Barthes (2020), una fotografía siempre es invisible, no es a ella a quien la vemos, el referente se adhiere, pero ¿qué sucede cuando recogemos más de una fotografía en un espacio u objeto como es el álbum? Pierre Nora, habla sobre los *lieux de mémoire* refiriéndose a estos como “lugares mixtos, híbridos y mutantes, íntimamente tramados de vida y de muerte, de tiempo y de eternidad, en una espiral de lo colectivo y lo individual, lo prosaico u lo sagrado, lo inmutable y lo móvil” (Hirsch, 2021, p.47), Hirsch lo mencionaba en torno al cómic *Maus*, aunque estos lugares mixtos donde puede ocurrir todo y nada son perfectamente aplicables al álbum de familia. A la hora de analizar el archivo

doméstico, nos podemos encontrar con varias facetas de este dado que es un material muy maleable. Parte de unas bases que son a la par sencillas y complejas. Desde el punto de vista más sencillo del proceso de creación de un álbum de familia, nos encontramos con un individuo o varios que se sientan a colocar las fotografías de cierto evento importante (o no) que han considerado necesario hacer perdurar en un formato, comúnmente, de 10x15 centímetros. Partiendo de este caso surgen ya varias cuestiones. ¿Quién genera ese álbum de familia? ¿Qué selección de fotografías es la que tendrá el "privilegio" de formar parte de la historia? ¿Qué fotos se descartan? ¿Por qué? ¿Hasta qué punto esas fotografías son verídicas con lo sucedido en el pasado y con las personas que aparecen en ellas? " En el acto de posar me fabrico instantáneamente otro cuerpo (...) la Fotografía crea mi cuerpo o lo modifica según su capricho (...) yo quisiera que mi imagen (...) coincida siempre con mi "yo" "(Barthes, 2020, pp.31-32). Al poner en tela de juicio la narrativa álbum de familia, nos damos cuenta de cómo a un objeto común se le da la condición de reliquia por el hecho de ser un contenedor de memoria. La fotografía pasa de ser un instante captado en un papel a ser un objeto que se preservará entre dos piezas de plástico transparente (o en el soporte que cada uno elige) y que ganará el "prestigio" de ser una reliquia que debemos salvaguardar. ¿Cómo un trozo de papel impregnado de tintas ha llegado a transformarse en reliquia? Esto es debido a que, según Mela Dávila Freire (2018): "no se trata de trasladar los rasgos de un espacio tridimensional a una superficie bidimensional, sino sobre tomar el tiempo como materia prima, y convertirlo en imagen (...) como el tiempo, merced a la materialidad de las páginas, vuelve a imponerse una vez más"(Vicente, Gómez-Isla, 2018, pp.160-161), y porque más allá de ser un contenedor de memoria o tiempo, es un punto de inflexión en el cual cada vez que redistribuyes su contenido, se puede generar un nuevo rasgo identitario.

La fotografía del álbum de familia se puede asociar con 3 aspectos básicos: la carga emocional de la imagen que consiste en recordar los hechos, comúnmente se le llama a este proceso codificación; en segundo lugar, su conexión con lo emocional, la parte más subjetiva, creando así una unión entre la imagen como objeto y la carga personal que conlleva y por último, poner bajo la mirada el tema de la presencia y la ausencia. Desdibujar el recuerdo (Vicente, Gómez-Isla, 2018, p. 13). Esta presencia y ausencia es marcada principalmente por el tiempo que pasó desde que se tomó esa fotografía, y por ende, sucedió el hecho a querer recordar, el tiempo entre que se tomó la fotografía y se reveló (si es que fue en analógico) o se sacó en papel físico si hablamos desde una presencia digital, o si se llegó a imprimir o sólo se quedó en una nube digital a la intemperie sin saber si esa fotografía volverá a ser vista. En estos tiempos es donde se marca

más esa ausencia que se intenta hacer presencia. También la encontramos en la oralidad de esas fotografías. El momento de sentarse a observar esas fotografías e intentar rememorar las historias hace que el álbum cumpla una de sus funciones fundamentales. Es donde más encontramos esa ausencia que necesita y quiere sentirse presente. El acto de rememorar desde la palabra hablada, aunque se use la imagen como soporte, nos conecta con la parte más inmaterial del recuerdo. La palabra hablada es considerada que, si no está sobre papel, no es veraz o verídica porque se acerca más al olvido. De tal forma que, la unión de un soporte físico unido a la conversación hace que se genere un refuerzo el uno en el otro dado que las historias recontextualizan a las imágenes mostradas en el proceso dotándolas así de una experiencia diferente y exponiendo nuevos elementos identitarios. Aunque en ese ejercicio de recontextualización existen también choques, principalmente en el momento en el que los relatos no se correlacionan con la imagen o con los sentimientos que se expresan en el medio fotográfico.

Estas cuestiones hacen que se dé una red de memoria colectiva y como consecuencia, tal y como Halbwachs mencionaba, se genera una red de testimonios. Estas imágenes pueden reproducir el pasado de una forma incierta y que la parcela de recuerdo se exprese de una manera más exacta: a los recuerdos se le añaden otros recuerdos ficticios, pero esto puede lograr que los testimonios de los demás sean más exactos y que se corrijan o reparen nuestro recuerdo (Halbwachs 2004). Pero ¿con qué herramientas creativas conseguimos plasmar la reunificación de la oralidad y la fotografía en el presente?

Una de las propuestas de creación que consigue enlazar los conceptos de memoria y oralidad generando una disrupción de los medios es el cortometraje realizado por la artista **María Zafra**, *Memorias, norias y fábricas de lejía* (2011)⁴. La idea que la artista propone con esta obra va más allá de lo que podemos observar. En la obra lo que encontramos son metrajes de videos domésticos de una familia y de fondo a dos mujeres andaluzas contando sus experiencias vitales, la forma en la que tuvieron que dejar su vida en Andalucía atrás para emigrar a Cataluña para trabajar, todas las diferencias entre las dos zonas en el momento y las diferencias entre varios trabajos que nombran, como es el de trabajar en una fábrica de pescados o en una fábrica de lejía. Lo que sorprende de este cortometraje es la intervención de la artista a la mitad del video. Tras varios minutos de oír a las mujeres y ver esos metrajes domésticos, la artista expone en pantalla un texto en el que dice: ``Perdón por interrumpirles, pero quisiera aclarar que las imágenes que observan no corresponden a las voces que se narran. Porque no podían

⁴ Podemos encontrar el cortometraje aquí: <https://vimeo.com/61008692> (Consultado: 06/06/2024)

pertenecerles (...) Porque, aunque en las películas familiares todas las familias podrían ser solo una, no todas las familias han sido invitadas a representarse. '' (Vicente, Gómez-Isla, 2018, p.135)



Figura 2. María Zafra, *Memorias, norias y fábricas de lejía*, 2011. Video-still.

Tras esa intervención, el video prosigue, rompiendo así todos los esquemas mentales que el espectador podía haberse montado durante la proyección, haciendo que se dé un cambio de perspectiva y generando esa separación de la que habla Zafra, pero en este caso entre imagen y sonido. Como menciona Efrén Cuevas Álvarez (2018): ``Una vez descubierta esa asincronía, las películas domésticas adquieren un valor meramente típico, de carácter sociológico, pero desvinculadas de cualquier posible anclaje biográfico'' (Vicente, Gómez-Isla 2018, p.135)

Otro ejemplo donde se encuentra la imagen de la familia, la distancia, y se contrapone la escritura con la oralidad es en la obra audio visual de **Mona Hatoum**, *Measures of Distance* (1988)⁵. La obra de la artista libanesa se divide en diversas capas de intimidades superpuestas, en el vídeo nos encontramos con unas imágenes las cuales toma la artista sobre su madre en la ducha en una de sus visitas a Líbano, a su vez, se fusionan con las imágenes de las cartas que le manda su madre a Londres en las que se relata las conversaciones que hay entre las dos, en las que le pide que vuelva con más frecuencia a casa, le explica la relación con su padre y lo mucho que le ha gustado compartir esta intimidad con su hija. Conocemos estos detalles puesto que, la artista, sobre esta base visual nos traduce las cartas recibidas en un tono sobrio y tranquilo que choca con la última capa de este proyecto que es la grabación de la conversación con su madre en la cual se puede notar ese tono feliz, de cariño y tranquilo.

⁵ Podemos encontrar el video aquí: https://www.youtube.com/watch?v=eKGPeFM-Uf8&ab_channel=%D9%86%D9%87%D8%A7%D9%8A%D8%A9 (Consultado: 06/06/2024)

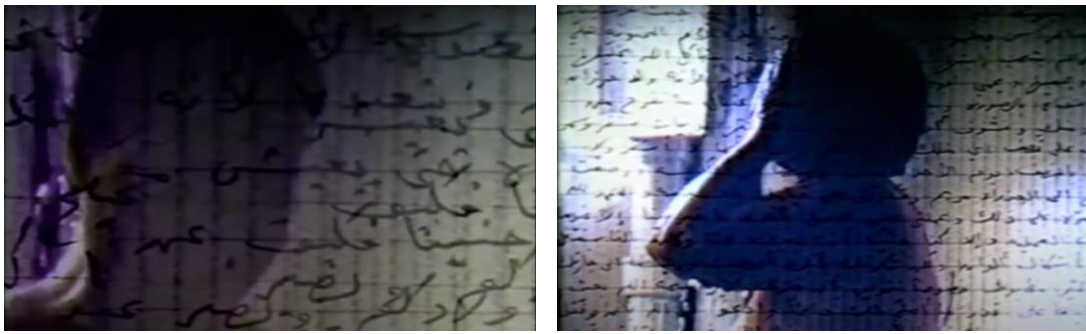


Figura 3 y 4. Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988. Video-Stills.

Aunque el tono de este proyecto es autobiográfico y referencial también nos encontramos con grandes referencias al exilio, la migración y el desplazamiento por el que pasó la artista debido a la guerra en el Líbano que estalló en 1975.

Tanto la obra de Mona Hatoum como la de Maria Zafra, nos muestran qué sucede al unir todas estas capas de fotografías, texto, audio y video doméstico, al igual nos encontramos con un claro ejemplo de cómo funciona la memoria entorno a la experiencia. Es contradictoria en el tono, es íntima pero necesita ser expuesta. Esa necesidad de ser expuesta por querer mostrar las problemáticas identitarias, históricas o políticas. Incluso en ese proceso de intimidad hay información que no llega al receptor, tanto porque no se quiere que llegue o porque por el camino se han omitido factores o se han manipulado por el tiempo.

4.1.2 El álbum fotográfico doméstico. Su implicación en la formación de la memoria personal migrante y ejemplos de remediación del álbum

Siguiendo con el último viaje que hicimos mi familia y yo a Rumanía, unido al ansia que yo sentía por recolectar todos los recuerdos posibles de la vida familiar ahí, terminé preguntándole a mi tía si en casa de mi abuela quedaba algún álbum de familia de mis padres, aunque mi interés también se centraba en encontrar el álbum de mi abuela para poder descubrir historias que ya solo ella me podía atesorar. Mi tía tras rebuscar en la caseta encontró tres álbumes de fotos que mostraban momentos de nuestra vida antes de emigrar a España, dos de esos álbumes iban en una carpeta y el otro recogía todas las fotografías con una goma. Es interesante ver cómo cada uno atesora las fotografías.

Había fotografías de las bodas de mis padres, de mi primera vez en la playa o de cuando me cortaron moțul⁶. Mamá siempre me dice que yo era una Șmechera⁷ porque escogí el dinero y las llaves del coche. Al ver las nuevas imágenes que no llegaron a naceron varias dudas, ¿esas fotos por qué no llegaron a nosotros? ¿por qué se quedaron aquí? Algunas de ellas se quedaron allí por la herida que provocaba verlas por diversos problemas familiares y otras...

...Para hacer más pequeña la herida.

(aunque sigo buscando las fotos de mi abuela)



Figura 5. Fotografía extraída del álbum familiar propio

A la hora de hablar de la fragmentación de la memoria o del álbum familiar se suele observar desde la perspectiva del tiempo, pues es el factor más maleable de estos conceptos. Se dan cambios en el orden cronológico de las fotografías, dejar de fotografiar para ese álbum, olvidarnos de su existencia, recordarla porque alguien demandó la información, etc. Pero a la hora de mencionar el factor “espacio”, a simple vista, se puede tomar como un factor sencillo, muevo el álbum de un lado a otro, pero ¿qué sucede si el álbum se fragmenta y *se queda aquí y allá*? ¿y si en vez de moverlo del salón a la habitación lo muevo de un país a otro? Si se pierden fotografías en el proceso de mudarse, ¿qué sucede? En este epígrafe se hace hincapié en lo que sucede al fragmentar el álbum y la memoria familiar en el espacio o territorio poniendo el punto de mira en las migraciones familiares y lo que supone esa separación para la creación de los recuerdos asociados al país que se deja atrás.

⁶ Cortar moțul es una tradición rumana en la cual se le corta el pelo al bebé al haber cumplido un año. En esta tradición se “conoce” el futuro del bebé colocando diversos objetos a su alrededor, llaves de coche, dinero, aguja de coser etc. Y según lo que escoja el bebé se da una predicción de su futuro.

⁷ Del rumano, significa con chulería.

Según Michel Certeau (1996), existe una diferenciación entre “lugar” y “espacio” definiendo “lugar” como un elemento pasivo y “espacio” como un elemento activador o un agente activante del “lugar” cuando indica que el espacio es un lugar. Esto hace que uno de los choques que se dan a la hora de migrar a otro país sea el redescubrir el álbum de familia, viendo cómo supuestamente era la vida en otro territorio en otro “lugar” lo que consigue que se ponga en duda el sentimiento de pertenencia tanto del territorio que “se deja atrás” como el nuevo espacio habitado.

Nos encontramos con que el concepto que se tiene de una familia, se puede definir como un primer núcleo que tiene la función de formar al individuo pues son las primeras relaciones afectivas y jerárquicas que conoce. Siendo también el lugar desde el que aprendemos a relacionarnos (Foucault, 2007), por otro lado, Marianne Hirsch (2021) considera la familia como una estrategia de dominación, una institución que delimita el desarrollo personal y social bajo el prisma del patriarcado y a su vez, quiere mostrar cómo en momentos de crisis histórica, aun con sus problemáticas, ofrecen un espacio de protección y resistencia política (Hirsch, 2021, p.9).

En el contexto migratorio, cualquier definición o recontextualización del término familia, cuando esta se desestructura en espacio y se rompe esa unión del núcleo familiar, genera dos bloques de memoria totalmente paralelos entre los recuerdos, vivencias, familiares que *se quedan allá* y los recuerdos, vivencias, familiares y expectativas que se transportan a otro lugar. “Cada familia construye una crónica de sí misma a través de la fotografía, componiendo una serie portátil de imágenes que testimonia su cohesión y crea una suspensión temporal de los conflictos en su historia” (Schreiber Dines, 2004, p.1). Estos dos bloques de memoria se dividen entre la memoria inmóvil, es esa memoria que se queda en el lugar de origen, idealizada dado que se basa en un pasado cerrado o “superado” y que nos une con la seguridad y el saber que el núcleo familiar original se sigue encontrando ahí y, difícilmente se moverá. Otro factor clave de esa memoria inmóvil es el desarrollo que ha vivido cada persona en el lugar de origen, puesto que en él es donde se conforma la personalidad, la infancia, juventud, etc. En el otro bloque nos encontramos con la memoria trasladada, se trata de una memoria en constante proceso, en la que es más difícil encontrar esos puntos fijos de seguridad al inicio del proceso migratorio, se encuentra llena de expectativas porque “siempre que se migra es para ir a mejor”, esta memoria en proceso conlleva consigo una constante reflexión y reconstrucción de las vivencias desde el plano socio-cultural, puesto que se generan conexiones entre las experiencias relacionadas con el territorio de origen junto a los conocimientos que se dan en el nuevo territorio. Tiene una visión muy relacionada con el futuro y con la idea de progreso. Isabel Cadenas Cañón (2019) menciona que la memoria es la mediación entre el pasado y el presente, pero ¿qué estrategias serían las más adecuadas para encontrar un

punto de unión entre esa memoria más afincada en el pasado y la memoria que se enfoca en el futuro y en la idea de progreso para así generar esa mediación? ¿Dónde se ubica el presente entre estos dos bloques y cuál sería su función? El presente, al no poder ubicarse en un espacio concreto se apoya en el tiempo, generando con las experiencias procedentes de la memoria inmóvil y la trasladada puntos de unión y así desestructurando el ``eje cronológico`` de los recuerdos para poder visualizarlos desde un espacio amable haciendo que se genere esa remediación de la memoria.

La remediación de la memoria y del álbum familiar en el contexto de creación, como su nombre indica, es un ejercicio cuya función es remediar, sanar o visibilizar alguna problemática o los choques que se pueden generar entre el recuerdo y el olvido, mediante la creación de un proyecto artístico, revisitando el álbum de familia, etc. Los ejercicios artísticos de remediación tienen como objetivo principal es desplazar estos discursos entorno al álbum de lo privado a lo público con la necesidad de visibilizar y difundirse como obra (Morcate, 2019)

Estas fragmentaciones de la memoria y el territorio generan en el álbum doméstico un desdoble o que se finalice para dar paso a otra carpeta, otro álbum u otro formato para dar lugar a procesos relacionados con la posmemoria, término trabajado por Marianne Hirsch. La posmemoria se configura cuando los recuerdos pertenecientes a una generación anterior a la del individuo principal toman la fuerza suficiente y se terminan considerando propios, es decir, no existe una relación directa con esos recuerdos pero se incrustan en nuestra memoria debido a los métodos de transmisión de la historia. Las generaciones pasadas usan esta forma de transmisión en el intento de comprender desde el presente las experiencias vividas (Pighin, 2018). Hirsch, por otro lado, comprende que ``la posmemoria, no es estrictamente una posición de identidad sino una estructura generacional de transmisión integrada en múltiples formas de mediación, desde las privadas e íntimas, a imágenes, mitos e historias compartidas y públicas`` (Hirsch, 2021 p.12).

Marianne Hirsch, en un intento inocente de hacer feliz a sus padres, decidió regalarles un ``nuevo`` álbum recogiendo información y fotografías de otros, se dio cuenta de lo que realmente implica la (re)creación de un álbum de familia al haberse dislocado en diversos espacios. Comienza queriendo reencontrarse con esos espacios felices, observando como en un mismo lugar se tomaron dos fotografías en distintos años, enseñando esa doble ruptura del tiempo, o como intentaban recrear las mismas fotografías pero en distintos territorios. Pero con el paso de la selección fotográfica se da cuenta que no es apropiado mostrar todo, porque ese álbum borra las rupturas producidas por la emigración, el exilio y la muerte (Hirsch, 2021, p.244) termina hablando de las fragmentaciones que se producen desde su álbum familiar `` para revelar los quiebres y dislocaciones en la narrativa autobiográfica y familiar con el fin de encontrar en esas brechas espacios para la resistencia de las

hijas a las ideologías familiares'' (Hirsch, 2021, pp.244-245). Hirsch termina uniendo esta experiencia personal con cuatro prácticas relacionadas con la escritura, las novelas autobiográficas *Annie John* (1985) de **Jamaica Kincaid**, y *L'amant* (1984) de **Marguerite Duras** y los dos ensayos de **Valerie Walkerdine**, ''Dreams from an ordinary childhood'' (1985) y ''Behind the painted smile'' (1991) y con la práctica artística de la fotógrafa **Lori Novak** titulada *Fragments* (1987) estas piezas fueron elegidas porque en ellas encuentra el descubrir las fisuras y ausencias para vencer la idealización de la plenitud prometida por la fotografía generando así formas de resistencia que contestan y revelan el poder de la fotografía como una tecnología de la memoria personal y familiar (Hirsch, 2021, p.245).

Al igual que estos proyectos, podemos encontrar estos ejercicios parecidos en otros proyectos que parten de las artes visuales para lograr esa remediación del álbum familiar y la memoria. Uno de los casos es el de **Ignacio Navas** que en 2013 expuso por primera vez en la Galería Ponce+ Robles su obra fotográfica *Yolanda*⁸, la cual a partir del 2014 se terminaría formalizando en un *fanzine*. *Yolanda*, nace en el momento en el que el artista se encuentra con una fotografía de su bautizo, en ella se encuentra él sostenido por una mujer que no reconoce. A partir de esa fotografía, comenzó a buscar a ese personaje en otras fotografías y a preguntar a familiares. La persona que aparece en esas fotografías y que él no conoce, era la pareja de su tío, la mujer se llamaba Yolanda, era drogadicta y falleció de SIDA en 1995. Al reencontrarse con esa información de la memoria familiar olvidada el artista, con las fotografías en las que aparecía su tía que rescató de diversos álbumes de familia, y los testimonios de las conversaciones con su tío, Navas terminó generando un montaje entorno a esa figura familiar la cual se sale de la idea general de familia. En las páginas de ese *fanzine* reorganizó las fotografías que encontró, sacándolas de un orden (pre)establecido y dotándolas de una nueva visión y uniéndolas al testimonio de las experiencias vividas que su tío le contaba, las transcribía a mano en el *fanzine*.

Ese acto de montaje implica intrínsecamente una remediación en la historia queriendo darle a Yolanda el espacio y la importancia necesaria en el álbum de familia. Ese montaje implica una reubicación con respecto al pasado lo que hace que ese querer volver a ubicar haga que se pierda el contar la historia ''tal y como fue'' (Cadenas Cañón, 2019).

⁸ En la página web del artista no se encuentra información sobre esta pieza, aunque se habla de ella en la revista EXIT #49: Autobiografía (2013).



Figuras 6 y 7. Ignacio Navas, Yolanda, 2014.

Otro caso de remediación del álbum, que también se relaciona con la muerte de una persona perteneciente a este, es el fotolibro de la artista **Laia Abril**, *The Epilogue* (2014)⁹. Esta obra cuenta la historia de la familia Robinson y de cómo perdieron a su hija Cammy debido a un trastorno de la alimentación. La artista recoge la vida de la hija mediante recuerdos, objetos, fotografías del álbum, fotografías hechas por la artista y fragmentos de entrevistas realizadas a la familia en el intento de reconstruir una vida que ya no está. De cara al primer capítulo del libro muestra los aspectos relacionados con la salud mental y los trastornos de la conducta alimenticia y los tabúes que se generan alrededor de estos temas. En los siguientes capítulos, Laia Abril abre más el tema hacia la muerte y el sufrimiento de las personas que se quedan a las que llama víctimas colaterales.

Con este libro la artista quería visibilizar la ausencia y presencia que se tiene sobre Cammy, su energía y la clandestinidad de la bulimia.



Figuras 8,9 y 10. Laia Abril, *The Epilogue*, 2014.

⁹ En la página web de la artista se encuentra más información sobre la pieza: <https://www.laiaabril.com/> y un video en el que se muestra el fotolibro: https://www.youtube.com/watch?v=GQjWCCvocu0&ab_channel=unobtainiumphotobooks (Consultado: 06/06/2024)

En este caso, ese ejercicio de mediación se da desde fuera de la familia pero intentando acompañar en el duelo y queriendo entender las preocupaciones que giran entorno a Cammy. Ofrece a la familia un punto de vista distinto sobre su hija y a su vez les acerca más a la realidad que ella tenía. Este fotolibro termina mostrando la parte que se termina ocultando del álbum familiar para darle el espacio que necesita.

4.1.3 Obras de creación entorno a la memoria, identidad y álbum de familia

A la hora de hablar sobre el álbum de familia es importante recordar cómo se ejecuta de forma individual y colectiva. Con esto conseguimos replantearnos cómo de importante y único es nuestro archivo fotográfico propio. ¿Qué lo hace diferente del resto? Una de las grandes diferencias que podemos encontrar reside en la pregunta: ¿Qué hago yo con mi álbum de familia? Si lo pensamos desde el punto de vista tradicional, el uso medio del álbum de familia reside en mostrar las fotografías con el fin de recordar y atesorar historias compartiéndolas con uno mismo o con otra persona. Pero, uno de los puntos de inflexión se da cuando te empiezas a replantear ese álbum de familia queriendo ir más allá de él o también en el momento que lo consideras un material de trabajo. En esta parte del proceso se hablará de diversos artistas que usaron la memoria y el álbum de fotografías como un elemento para ir más allá de la historia contada y que conectan con *Ziduri de Trecere*.

Una de las referencias clave y principales es la obra de **Christian Boltanski**. Aun siendo reconocido por sus obras relacionadas con la memoria colectiva e histórica, poniendo el foco en la II Guerra Mundial, este artista comenzó trabajando desde una memoria individual y privada como es el caso de la pieza *Attempt at Recreation (Three Drawers)* (1970-1971)¹⁰. Esta obra consta de tres cajones de hojalata en los cuales el artista intenta recrear con plastilina diversos juguetes y objetos pertenecientes a su infancia y también colocaba en ellos diversos objetos como por ejemplo tarjetas de mecanografía. Para Boltanski, esta obra habla sobre la infancia perdida y el intento de reconstruir ese pasado desde el objeto-presente con la intención de preservar una memoria fragmentada.

¹⁰ Podemos encontrar más información sobre la obra y el artista en: https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski_en/ENS-Boltanski_en.htm#3 (Consultado: 06/06/2024)



Figuras 11, 12 y 13. Christian Boltanski, *Attempt at Recreation (Three Drawers)*, 1970-1971

Entrando más en las obras de Boltanski relacionadas con la fotografía y el archivo, nos encontramos con *The Storehouse* (1988)¹¹. En esta obra el artista muestra siete fotografías de diversas niñas colocadas encima de unos bloques de cajas de latón oxidadas y antiguas. Las fotografías de las niñas se ven iluminadas con lámparas. A simple vista, y uniendo con la línea conceptual con la que el artista ha trabajado, caemos en pensar que es una obra que termina hablando sobre el duelo y el Holocausto, esas cajas de latón terminan dando la sensación de ser relicarios o pequeñas cajas en las que guardar pertenencias de las personas que murieron en el intento de retener la presencia de las personas fallecidas en objetos.



Figura 14. Christian Boltanski, *The Storehouse*, 1988

Nada más lejos de la realidad, el artista juega con la percepción del espectador. Las fotografías de las niñas fueron seleccionadas de diversas revistas y periódicos, las cajas de latón no eran antiguas ni cumplían la función de relicario. Con esta obra el artista quería generar un ambiente de duelo

¹¹ Podemos encontrar más información sobre la obra en:
https://www.moma.org/collection/works/80857?artist_id=649&page=1&sov_referrer=artist
 (Consultado: 06/06/2024)

desde lo más general, eliminando los rasgos identitarios de las niñas, y sin darles un lugar pero logrando que el espectador sienta que la obra trata sobre el Holocausto y las memorias perdidas.

Por otro lado, nos encontramos también con la obra de la artista **Ana Casas Broda**¹². Una de las obras más conocidas de la artista es su registro *Cuadernos de dieta* (1986-1998), conformada por notas en las que escribía todo lo que comía, acompañadas de fotografías tomadas con regularidad buscando mostrar sus cambios físicos.

En este caso hablaremos de otra de sus obras titulada *Álbum* (1988-2000). Para poder hablar de esta obra es importante primero poner en contexto la infancia de la artista. Durante esta etapa de su vida pasó por una disolución interna familiar, lo que hizo que viviera su niñez entre España, país de origen de su padre y Austria, país de origen de su madre y su abuela. A los 8 años su madre y ella se mudaron a México aunque cada año viajaba a Viena para visitar a su abuela. De cara al año 1989, decidió mudarse a Viena para tomar fotos junto a su abuela. En toda esta historia el papel de su abuela es realmente importante para la ejecución de esta obra. La fotografía era un punto de unión y conexión entre Ana y Hilda, su abuela. Hilda fue la persona que generó el primer álbum el cual Ana Casas Broda tomará como base de su proyecto. Todo esto es debido a que la artista en su infancia viviría dos años en casa de su abuela en Viena y durante todo ese periodo de tiempo Hilda generaría todo un reportaje sobre la vida de la artista y sobre cómo hizo de la casa de su abuela en Viena su hogar.

La abuela de la artista usó la cámara como un elemento de protección y la fotografía como un medio para mostrar todo lo que sucedía a su alrededor, dado que, ligando la memoria personal de Hilda con el contexto histórico en el que generó ese primer álbum¹³, las fotografías de su abuela cogían un tono mucho más delicado, o eso nos hace entender Casas Broda.

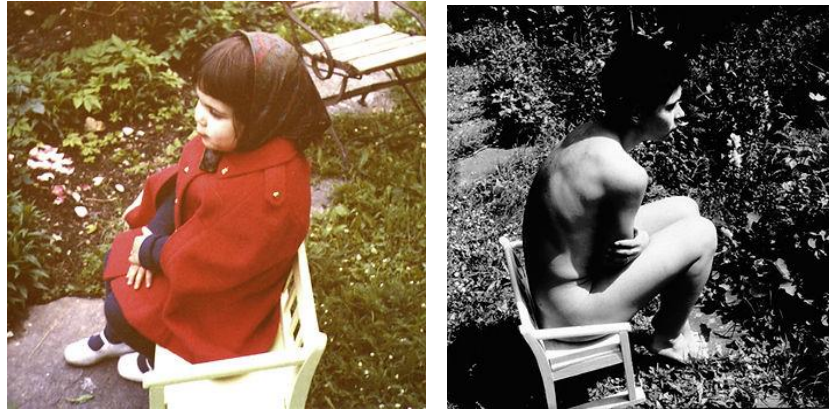
La abuela de la artista fotografiaba con la intención de reparar ausencias de tal forma que la artista, en búsqueda de conocer más sobre su identidad propia y familiar, empieza a investigar sobre esas fotografías dando así lugar a esta pieza artística. *Álbum* nace como un libro de artista y su elaboración duró 14 años. En este libro el lenguaje fotográfico es el elemento principal, aunque también se encuentran fragmentos de textos. La finalidad de esta obra es la de visitar esas fotografías tomadas por su abuela y volver a representarlas en el mismo espacio, pero en otro tiempo.

¹² Podemos encontrar más información sobre la artista en su página web:

<https://www.anacasabroda.com/> (Consultado: 06/06/2024)

¹³ Hilda Broda crea todo este imaginario fotográfico después de la Segunda Guerra Mundial. Incluso llega a insinuar como una amiga muy cercana a ella, posiblemente falleció en el campo de concentración de Theresienstadt.

Para conseguirlo, Ana Casas terminó (re)fotografiando esos escenarios de la casa de su abuela y en ellos aparecen las mismas personas que se encuentran en las fotografías del álbum original.



Figuras 15 y 16. Ana Casas Broda, *Álbum* (2000)

Casas Broda le da una gran importancia también a la casa en la que su abuela vivía. En este caso, la casa hacía de punto fijo en el que sin importar todos los procesos migratorios y cambios de territorio o las distintas rupturas familiares, siempre podía volver a su casa y a su abuela.



Figura 17. Ana Casas Broda, *Álbum* (2000)

Una de las obras que también cabe mencionar es *A memória do Álbum* (2004)¹⁴ de **Manuel Sendón** una obra que habla sobre la fotografía del álbum sin la fotografía del álbum. En este proyecto el artista de A Coruña nos plantea cómo es la memoria y la forma que tiene de olvidar recuerdos

¹⁴ Encontramos más información sobre la obra en:
<https://manuelsendon.wordpress.com/series/a-memoria-do-album/> (Consultado: 06/06/2024)

relacionados con cosas negativas para así formar un pasado idealizado. Esta manipulación del pasado hace que el álbum de familia no sea neutral. Esto hace plantearse al artista las formas en las que se reordenan las fotografías dentro del propio álbum. Cuales se quedan y cuales se despegan. Aunque para Sendón lo que es realmente importante es, ¿qué sucede en los huecos del álbum que no se volvieron a rellenar?

Para poder resolver estas dudas, Sendón da el espacio necesario al olvido preestablecido mostrando esas piezas de papel en las que debería haber una fotografía y lo único que encontramos son los resquicios de una fotografía arrancada del álbum.

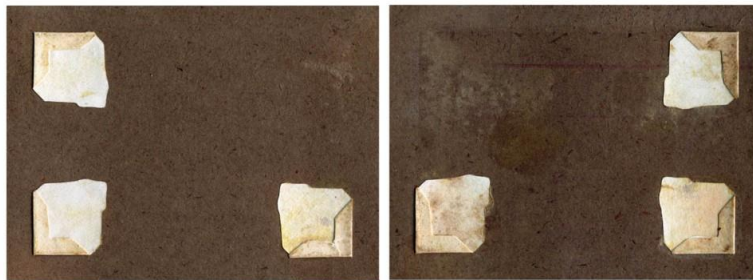


Figura 18. Manuel Sendón, *A memoria do Álbum*, 2004

Esta acción, a la vez que nombra el olvido, nos hace preguntarnos en dónde terminaron recolocadas estas fotografías o si incluso se volvieron a colocar realmente en el álbum. Además también todo este discurso coge más fuerza al redimensionar las fotografías, pasado de ser resto de fotografías de unos 10x15 centímetros aproximadamente, a ser obras de 125x170 centímetros.



Figura 19. Manuel Sendón, *A memoria do Álbum*, 2004

Otra artista que ha trabajado con esa fotografía eliminada del álbum, aunque las mantenía a una escala pequeña, es **Chino Otsuka**¹⁵, con su serie *Photo Album* (2009). En esta obra lo único con lo que podemos encontrarnos es con las esquineras de las fotografías, restos del pegamento y las palabras escritas por los padres de la artista en el intento de describir la fotografía. “La página en blanco se convierte casi en un espejo que capta un atisbo de una imagen fugaz al tiempo que refleja una imagen nueva, un nuevo recuerdo” (Otsuka, 2023).



Figura 20. Chino Otsuka, *Photo Album*, 2009

Aunque de la obra de la que se va a hablar es otra titulada, *Imagine finding me* (2009). En las fotografías que componen este proyecto nos encontramos con necesidad de la artista de investigar la relación de la memoria, la fotografía y el tiempo, centrando su atención en cómo la memoria trabaja con la instantánea. Una cosa que llama la atención a Otsuka es como todo lo relacionado a sus vivencias de la infancia se encuentran representadas en papel y todas las relacionadas con su vida adulta se ven reflejadas en el mundo digital.(Otsuka, 2023).

De tal forma que, para generar una remediación entre estos formatos y para poner sobre una base artística las preocupaciones entorno a la memoria, el tiempo y la fotografía, la artista decide representar su vida adulta en esas fotografías de la infancia y así acompañar en ese archivo familiar a su versión pequeña.

¹⁵ Podemos encontrar más información sobre la artista en su página web: <https://www.chino.co.uk/> (Consultado: 06/06/2024)



Figuras 21 y 22. Chino Otsuka, *Imagine finding me*, 2009

Para conseguir “acompañarse a sí misma” lo que hace la artista es seleccionar algunas fotos de su álbum familiar, ir a los lugares exactos en los que la fotografía se tomó y (re)hacer la fotografía. Tras ese proceso la artista une las dos fotografías en una misma lo cual hace pensar que se trata de una sola instantánea .



Figuras 23 y 24. Chino Otsuka, *Imagine finding me*, 2009

Es necesario mencionar en este punto también a la artista **Tatiana Abellán**¹⁶. Los proyectos de Abellán se centran en la idea de generar una autobiografía con el uso de fotografías de otros siglos. Algunas de estas fotografías son sacadas de su propio álbum familiar y otras son conseguidas en rastros y mercadillos. Aparte de esto, la artista también centra su obra en los juegos que producen la memoria y el olvido. Para poder darles un espacio físico a esos conceptos usa la fotografía como el elemento que olvida con la intención de generar una multiplicidad de identidades. “ Borro imágenes para frenar el tiempo, para reescribir el pasado, para proyectarme en los otros, para asumir la fragilidad de la memoria y de la vida. Borro imágenes para dejarme caer al vacío y sentir cerca la muerte” menciona Abellán en su statement.

¹⁶ Podemos encontrar más información sobre la artista en su página web: <https://tatianaabellan.com/> (Consultado: 06/06/2024)

Uno de los proyectos a mencionar es *Fuisteis Yo* (2012). En esta obra la artista busca intervenir con elementos químicos las fotografías del archivo creado. En estas fotografías elimina toda la información de las imágenes dejando solo un pequeño círculo en el cual se muestra algún rasgo de las personas fotografiadas, en algunos casos son manos y en otros son facciones del rostro entre otros. Estos círculos actúan como pequeñas huellas que deja el tiempo sobre las fotografías.



Figuras 25 y 26. Tatiana Abellán, *Fuisteis Yo*, 2012

Los proyectos mencionados, de forma directa o indirecta, interpelan a la producción del proyecto personal. Comenzando por las tendencias de los artistas mencionados a replantear el álbum de familia y bajarlo del pedestal en el que comúnmente se encuentra y también por la fijación por la manipulación de estas fotografías para que en ellas dialoguen el pasado y el presente. Ya sea por su ausencia, como hicieron Manuel Sendón y Chino Otsuka, como por su intento manipular la fotografía para dar lugar a nuevos tiempos como en el caso de Tatiana Abellán, y Chino Otsuka con *Imagine finding me*. Al igual que por otro lado la intención de Ana Casas Broda por reencontrarse en el pasado y las formas de Christian Boltanski de jugar con la veracidad de la historia son ejes de apoyo para *Ziduri de Trecere*.

4.2 Migración rumana y concepto hogar

Siendo totalmente sincera, de las pocas cosas que recuerdo de la primera vez que viajé en avión, fue lo mucho que me enfadaba tener que estar con el cinturón puesto y no poder corretear por los pasillos de esa cosa nueva en la que me montaba, recuerdo la pequeña angustia que me dio por comer de las chucherías que la azafata me dio y lo feliz que me hizo tener un librito para colorear durante el viaje. Tenía 4 años y era el viaje que cogimos mi madre y yo para ir a España.

Lo primero que recuerdo, o creo recordar de llegar a Tomelloso, ver la casa en la que mi padre había vivido los meses anteriores, no recuerdo muchos detalles sobre ella, la asocio solo al color marrón porque casi todo lo que recuerdo era de ese color. Y recibir como regalo una consola con el juego de Sonic.

De esa casa también recuerdo el camino que tenía que tomar para llegar a casa, la marisquería que tenía el dibujo de un langostino y estaba en la esquina de nuestra casa y como jugaba con mi padre a recordar cómo llegar a casa...

...cómo llegar a casa

¿Cómo llegar a casa?

Lo que no consigo recordar es la última experiencia que tuve en Rumanía.



Figura 27. Fotografía extraída del álbum familiar propio

4.2.1 Muestra de diversas estrategias de reivindicación migrante desde el prisma artístico-cultural

Este epígrafe del marco teórico tiene como objetivo dar espacio a diversas voces migrantes que ya han realizado anteriormente proyectos de carácter decolonial y migrante con una mirada activista usando métodos artísticos tanto en el espacio público, como en otros ámbitos con la intención de dar visibilidad a diversas experiencias personales y colectivas

Uno de los proyectos de los artistas a mencionar viene del artista y performer mexicano **Guillermo Gómez-Peña**¹⁷, la gran mayoría de sus obras giran entorno a estas problemáticas migratorias e identitarias, pero en este caso pondrá el punto de enfoque en su proyecto, *The Loneliness of the Inmigrant* (1979), su primera acción completamente documentada. En ella el artista envuelve su cuerpo en telas hasta poder hacerlo pasar por un paquete aunque se seguía intuyendo la forma humana que se encontraba dentro y, por 24 horas, se quedó tirado en el suelo. Esta pieza la acompañó con un escrito cuya intención era hacer más fina la separación entre las personas que migran y las personas que son pertenecientes al país con la intención de desarrollar una “identidad transcontinental”.



Figura 28. Guillermo Gómez-Peña, *The Loneliness of the Inmigrant*, 1979

Durante esas 24 horas, el artista fue pateado, acosado, empujado, orinado por un perro y tirado a un contenedor de basura por unos guardias de seguridad. Gómez-Peña terminó considerando esta obra una metáfora clave de lo dolorosa que es la experiencia de (re)formarse en un país nuevo con una nueva identidad.

¹⁷ Podemos encontrar más información sobre el artista y su obra en su página web: <https://www.guillermogomezpena.com/> (Consultado: 06/06/2024)

Otra de las obras importantes a mencionar es *La promesa* (2012) de la artista mexicana **Teresa Margolles**¹⁸. Margolles en esta obra comienza cuestionándose la posibilidad de pertenencia de un territorio en Ciudad Juárez, una ciudad fronteriza y de paso. En principio, las personas emigraban a esta ciudad con la intención de mejorar su calidad de vida pero, con el paso del tiempo y debido a una crisis económica y el desempleo, un gran número de personas se vieron obligadas a dejar sus casas y así la ciudad comenzó a deshabitarse generando unas migraciones internas dentro de México. Estas migraciones conllevaron consigo el abandono y desalojo de un número de casas de la ciudad. De tal forma que la artista pone su foco en el desarraigo que conlleva abandonar ese espacio físico relacionado con la casa-hogar. Margolles termina desmantelando una casa de Ciudad Juárez para llevarla a Ciudad de México para posteriormente triturar sus piedras y recolocar desde el polvo un bloque lineal en la sala de exposiciones. Esta obra se termina de activar en el momento en el que la artista, junto a un pequeño grupo de personas, van distribuyendo los restos de la casa por toda la sala.



Figura 29. Teresa Margolles, *La promesa*, 2012

Este proyecto de Teresa Margolles termina cuestionando la figura del hogar, como un espacio de supuesta seguridad, contra los problemas socio-económicos que llevan a las familias a tener que migrar y desprenderse de la idea de permanencia.

¹⁸ Podemos encontrar más referencias a la obra aquí:
<https://muac.unam.mx/exposicion/teresa-margolles> (Consultado: 06/06/2024)

La artista marroquí **Bouchra Khalil**¹⁹, con su obra *The Mapping Journey Project* (2008-2011)²⁰ nos muestra mediante una serie de vídeos la historia de migración 8 individuos que, por motivos políticos, económicos o sociales, se vieron obligados a migrar de su país de forma ilegal. La artista quiso darle a cada una de las 8 personas implicada en el proyecto, un espacio audiovisual en el cual poder relatar sus experiencias. Esto, yendo más allá de ser una obra documental, nos separa de la imagen y apariencia de cada individuo porque no se llegan a mostrar en ningún momento el rostro de ninguna de las personas. En el vídeo nos encontramos con distintos mapas y las manos de las personas subrayando el recorrido que tuvieron que realizar mientras transmiten sus relatos. Mas allá de perder la identidad de cada individuo lo que hace es conectarnos más con las historias personales huyendo de la hipervigilancia que se tiene a la hora de pasar por estos procesos de migración.



Figuras 30 y 31. Bouchra Khalil, *The Mapping Journey Project*, 2008-2011

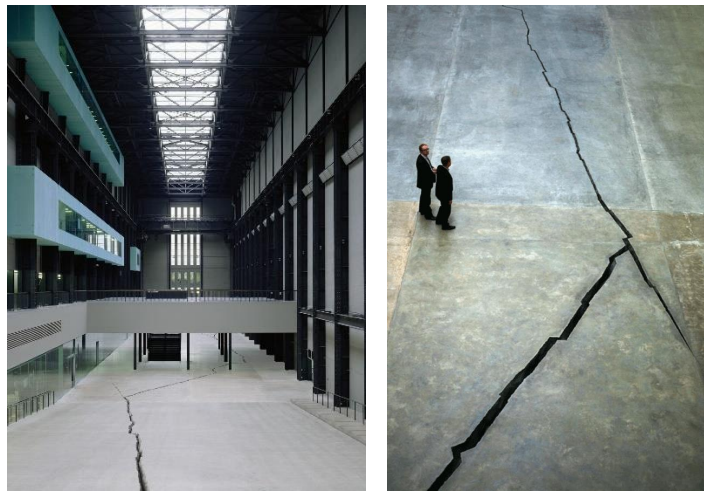
También cabe mencionar en este punto la obra instalativa-fotográfica de la artista colombiana **Doris Salcedo**, *Shibboleth* (2007)²¹. Con este proyecto la artista quiere hacer evidente la colonialidad de los discursos sobre la modernidad de la cultura impuesta por occidente queriendo mostrar como la cultura europea se asienta en lo que borra y oculta. Para materializar todo este eje conceptual, lo que Salcedo hace es crear una grieta de 167 metros de longitud en la Sala de Turbinas del Museo Tate de Londres.

¹⁹ Podemos encontrar más información sobre la artista y su obra en su página web: <https://www.bouchrakhalili.com/> (Consultado: 06/06/2024)

²⁰ Podemos encontrar más información de la obra en : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1627> (Consultado: 06/06/2024)

²¹ Podemos encontrar más información sobre la obra en: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334> y en: <https://www.museohelgadealvear.com/es/catalogo/shibboleth-i-iv/> (Consultado: 06/06/2024)

Esta grieta simboliza unas violencias y unas fracturas con la convivencia entre individuos. Esto se hace más evidente en el momento que se analiza el título de la obra. *Schibboleth*, es una palabra que, en el Antiguo Testamento, tuvo un gran peso para dos poblaciones, los efraimitas que fueron vencidos por los galaaditas, de tal forma que para que los efraimitas no pudieran escapar por el río Jordán, requerían a cada persona que pronunciaran *Schibboleth*, que significa espiga. Dado que los efraimitas no conseguían pronunciar bien la sílaba *sch*-, dando así lugar a una gran masacre. Tomando esta historia como referencia, Salcedo hace ver con su obra como a día de hoy se sigue dando a otros niveles esa exclusión social, política, geográfica y cultural.



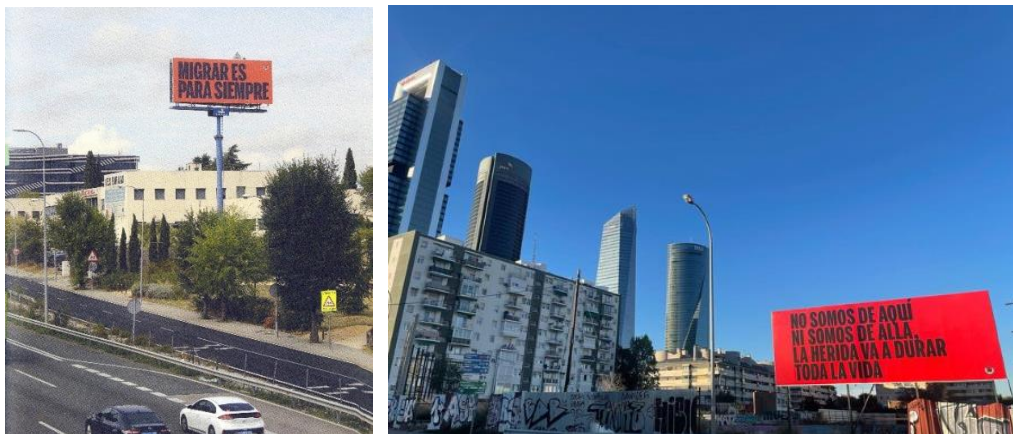
Figuras 32 y 33. Doris Salcedo, *Schibboleth*, 2007

Aparte de hablar de referencias clave en cuanto a estos conceptos también cabe hacer hincapié en proyectos artístico-culturales pertenecientes a colectivos y artistas más recientes y con menor reconocimiento en el contexto artístico. Porque al igual que es importante nombrar a las personas que asentaron las bases de este arte mezclado con el activismo, es igual de importante mencionar, dar espacio e importancia a otros que son actuales.

Uno de los primeros proyectos a mencionar es del colectivo **Todo por la Praxis (TXP)**²², formado por la artista y educadora chilena **Jo Muñoz** y el artista y arquitecto español **Diego Peris López**. Las principales temáticas que tratan son el activismo ciudadano en el espacio público poniendo el foco en las disidencias como una forma de resistencia hacia el sistema.

²² Se puede encontrar más información sobre el colectivo en su página web: <https://todoporlapraxis.es/> y el Instagram: <https://www.instagram.com/todoporlapraxis/?hl=es> (Consultado: 06/06/2024)

Una de las obras de este colectivo es la acción y publicación *Migrar es para siempre* (2022-2023). En este proyecto el colectivo se asocia con un grupo de cinco personas migrantes para hablar de los relatos ocultos tras la migración en España. Este grupo de experimentación se creó con la intención de dar voz a las problemáticas, los duelos migratorios y las vivencias personales de atravesar la frontera de cada uno. Las cinco personas que componen este grupo son personas que trabajan con cocineros de comedores en centros de ayuda al refugiado en Madrid. Esto hizo que la cocina y las recetas que cada uno traía de su país de origen también fuesen importantes para el proyecto puesto que se convertía en un rasgo identitario que traían consigo. Los relatos que se contaban terminaban reunidos en frases y conceptos que condensasen y nombrasen de forma directa la experiencia de cada persona puesto que esas frases o conceptos terminarían expuestos mediante vallas, espacios publicitarios o proyecciones sobre edificios en el espacio público urbanos de Madrid para visibilizar las problemáticas en torno a las culturas que conviven en la zona.



Figuras 34 y 35 . Todo por la Praxis, *Migrar es para siempre*, 2022-2023

Otro de los proyectos a mencionar es *El ghorba* (2022) que más adelante terminará llamándose *Fuera de lugar* del artista marroquí **Youssef Taki**²³.

El ghorba / Fuera de lugar nace como una auto-publicación en la que el artista quiere mostrar su experiencia migratoria personal mediante el uso del lenguaje, el cual en cada capítulo se termina formalizando y maturizando más. También muestra esas experiencias con el uso de collages en los

²³ Tengo el gran honor, y aunque me salte la formalidad en el texto, de mencionar que este artista forma parte de mi círculo de amistad y que, en cierto modo, sin las conversaciones con él sobre estos temas seguramente mi acercamiento hacia estos conceptos sería desde un punto de vista totalmente distinto. También podemos encontrar más información sobre el artista en su Instagram: <https://www.instagram.com/yousseful/?hl=es> (Consultado: 06/06/2024)

que mezcla el uso de papeles de libros antiguos y la revisita al álbum de familia del artista y otros archivos relacionados. En algunos individuos vemos como el rostro se desdibuja y se funde con el papel, mientras que otros, pertenecientes a la familia del artista hacen su aparición en algunas imágenes.



Figuras 36 y 37. Youssef Taki, *Ghorba/ Fuera de Lugar*, 2022

En el libro nos vamos encontrando con diversas imágenes relacionadas con el álbum de familia, pero también con experiencias ligadas a la migración tales como los trabajos de campo, migrar en patera o tener que cruzar vallas. Con esta obra y su título, *Fuera de lugar*, Taki quiere mostrar como trabaja desde el límite, desde el lugar en el cual siempre ha habitado porque desde “el lugar” o el sistema no se le reconoce.

Otro de las acciones que cabe mencionar son las realizadas por el colectivo activista **Redretro, Sistema de Transporte Onirico**²⁴, se trata de la *Operación Leviatán* (2023). Redretro es un colectivo que nació en el 2006 con la intención de llevar el activismo desde las intervenciones urbanas como es el caso de *Operación Leviatán*, llamado así el proyecto en referencia a los yacimientos de petróleo que se encuentran dentro del Mediterráneo. En esta acción, el colectivo renombró momentaneamente 5 paradas del metro de Madrid, haciendo que la gente en vez de bajar en la parada de Tribunal, bajase en la parada *Netanyahu al Tribunal*, en vez de encontrarse con la parada La Granja, parar en *La Franja*, al igual que la gente que paraba en República Argentina se encontrase en la parada *República de Palestina*.

²⁴ Aunque el colectivo tiene página web (<https://redretro.net/>) encontramos más información sobre él y sus acciones en su Instagram: https://www.instagram.com/redretro_internacional/?hl=es (Consultado: 06/06/2024)

Los días en las que se llevaron a cabo estas acciones son importantes, puesto que el colectivo renombró estas estaciones el 27 de noviembre, fecha del aniversario de la ocupación de Palestina, y el 29 de noviembre, que es el Día Internacional de Solidaridad con Palestina. La intención de estas acciones, aparte de concienciar sobre la situación de Palestina, se dio también con la necesidad de exigir el fin de la ocupación de Palestina²⁵.



Figura 38. Redretro, Sistema de Transporte Onirico, *Operación Leviatán*, 2023

Por último, también cabe que mencionar a **Fes! Cultura**²⁶, una organización afincada en Barcelona, que actualmente se ubica en la Fábrica de creación de Fabra i Coats. Esta organización trabaja por, para y desde una cultura en resistencia.

Se trata de una incubadora de proyectos culturales de impacto social que dividen en dos líneas: *AccióMigrant*²⁷ y *AccióClima*. Con este proyecto buscan dar voz y recursos a diversos proyectos artísticos, culturales, talleres etc. Esto lo consiguen mediante un festival que hacen anualmente en el cual se presentan todos los proyectos seleccionados y se les da un espacio. Antes de llegar a este festival, previamente se generan *workshops* semanales, charlas y mentorías con la intención de

²⁵ Podemos encontrar más información en este artículo: <https://www.elsaltodiario.com/palestina/activistas-redretro-renombran-estaciones-metro-madrid-denunciar-genocidio-palestina> (Consultado: 06/06/2024)

²⁶ Podemos encontrar más información sobre Fes! Cultura en su página web: <https://fescultura.org/es/inicio/> y en su Instagram: https://www.instagram.com/fes_cultura/ (Consultado: 06/06/2024)

²⁷ Es importante también mencionar mi vinculación con *AccióMigrant* puesto que gracias a la participación en este laboratorio de proyectos una gran parte de los conceptos trabajados en este proyecto han tomado la voz necesaria gracias a las herramientas educativas que el programa ofrece.

acompañar y ayudar a profesionalizar y darle un lugar a cada proyecto desde una visión decolonial, antirracista, ecológica y anticapitalista para así mostrar la importancia cultural del otro .



Figuras 39 y 40. Cartel de AccióMigrant 2024, Fotografia AccióMigrant 2023

En las propuestas mostradas en este punto del proyecto es importante poner en valor como desde la dureza y el impacto que generan son capaces de cohabitar entre ellas en un mismo espacio escrito. Las obras recogidas bajo este epígrafe muestran la importancia de ocupar espacios institucionales para poder educar y mostrar los diversos factores y problemáticas que se dan al convertirse en un cuerpo migrante.

Al igual que son necesarios este tipo de intervenciones desde dentro de la institución, encontrar y nombrar en este epígrafe proyectos que se encuentran fuera de esos espacios es igual de importante porque muestran otro tipo de estrategias de reivindicación. Una de ellas, la cual conecto con el proyecto personal, es el uso del espacio público como una herramienta de reivindicación y visibilización de las problemáticas vinculadas a la migración.

4.2.2 Plano identitario de las migraciones rumanas a España: La redefinición del concepto ``hogar`` en el plano de la migración

Recuerdo el momento en el que mi madre me contó que cuando era pequeña, ella había vivido una dictadura. Creo recordar que estaba en el instituto, y lo que recuerdo a consciencia es lo sorprendida que me quedé porque al no haber estudiado apenas nada (por no decir nada) sobre la historia de Rumanía, yo asociaba el haber vivido una dictadura a algo lejano, algo que, como mucho algunos abuelos de gente de mi alrededor había vivido. Lo asociaba con los tiempos de la dictadura franquista.

Mi madre, cuando hablaba de esto no me decía abiertamente que fue una dictadura, solo me mencionaba: ``În vremea lui Ceaușescu...``²⁸. Solo me decía que se trataba de una dictadura cuando yo empezaba a preguntar que quién era Ceaușescu. De las cosas que me contó me quedé con lo difícil que era conseguir fruta, y como mi madre comió plátanos por primera vez un fin de año cuando ella tenía 12 años porque su padre los trajo de la frontera, como la casa en la que, a día de hoy sigue viviendo su madre y su hermana, era una casa dada por el estado durante la revolución. También, más adelante me comentó como era ir al colegio, con un uniforme específico, solo se hablaba del comunismo y la Unión Soviética, de cómo le pegaban con una regla en la punta de los dedos si llevaba las uñas pintadas y de cómo les medían el largo de las faldas para que todas estuviesen por debajo de la rodilla.



Figuras 41 y 42. Fotografías extraídas del álbum familiar propio

Mi padre por su lado no me comentó mucho sobre su vida În vremea lui Ceaușescu, pero él era de un pueblo pequeño y al terminar el instituto se fue a la mina a trabajar con mi abuelo.

²⁸ En rumano significa: `` En los tiempos de Ceaușescu ``.

Aunque mi abuelo antes de la mina fue violinista...

Creo que me hubiese gustado más hablar con los dos sobre estas cosas, aunque ya a día de hoy no pueda.



Figura 43. Fotografía extraída del álbum familiar propio

Entender el bagaje familiar

ayuda a entender nuestro bagaje migratorio.

Para poder hablar sobre lo que significa el hogar desde el punto de vista de ser migrante rumano es importante, en primer lugar, contextualizarlos cronológicamente las relaciones de Rumanía con la Unión Europea desde su desvinculación con la Unión Soviética en 1989, hasta el 2007, año en el que Rumanía entra de forma oficial en la Unión Europea para a su vez unirlo con los diversos bloques de migración.

En diciembre de 1989 se da la Revolución Rumana, conocida como la Revolución de Navidad por las fechas en las que se dio. En Rumanía se comenzó a dar una situación de desacuerdo con el sistema de la Unión Soviética debido a que se empezaron a dar contradicciones dentro del socialismo y nuevas oposiciones internas y emergentes en el sistema social (Marcu, 2003) esto hizo que la dictadura de Ceaușescu cayera y que el 25 de diciembre, su mujer y él terminasen siendo ejecutados públicamente para posteriormente ser retransmitido por la televisión nacional. Esto hizo que, en 1990, con la caída del muro de Berlín, se diese una apertura del mercado y la economía hacia Europa del Este (Marcu, 2020, p.243), aunque Rumanía ya llevaba intentando generar lazos con Europa años antes de la caída de la dictadura, concretamente en los años 70 con la Comunidad Económica Europea (C.E.E) (Barbieru, 2016) aunque en 1993 firmó el Acuerdo de Asociación de Rumanía con

la Unión Europea, en 1995 solicitó el ingreso en la UE y entre el año 2000 y 2004 se dieron las negociaciones para que, finalmente en el 2005 se firmase el Tratado de Adhesión (Marcu, 2011, p.53) en medio de estas negociaciones, concretamente en 2002, las relaciones entre Europa y Rumanía se incrementaron, eso fue debido a la apertura del Espacio Schengen para Rumanía

El espacio Schengen es un proyecto que comenzó en 1985 cuyo principal objetivo es generar dentro de la Unión Europea, un espacio sin controles en las fronteras . Y aunque esa apertura se comenzó a dar en 2002, hasta el 30 de diciembre de 2023 no se llegaron a suprimir los controles interiores con Rumanía y Bulgaria.

Tras las negociaciones y la firma del Tratado de Adhesión, en 2007 se completó el proceso de adhesión de Rumanía a la Unión Europea. Aunque esa adhesión es algo que se puede poner en tela de juicio dado que, a día de hoy, se dan debates en torno a ese proceso de europeización por el que Rumanía pasó unido a que hay ciertos rasgos que chocan con la idea esa idea de ``unión`` como por ejemplo es el caso de que en Rumanía todavía se siga usando el leu como moneda oficial.

Por otro lado, cabe mencionar que Rumanía, desde el punto de vista social, en este proceso de ``europeización`` se vio como una vuelta al capitalismo. En palabras del teórico rumano Ovidiu Tichideleanu (2013), `` In Eastern Europe, one can often trace a straight path from anticommunism to Westernization`` (p. 2)²⁹

La pareja artística formada por **Mona Vatamanu y Florin Tudor**, los cuales en varias ocasiones trabajaron con Tichideleanu, visibilizaron las problemáticas entorno al cambio del comunismo al capitalismo con su obra *Traiasca și Infloreasca Capitalismul!* (2008), que traduciéndolo al español, significa `` ¡Vida y prosperidad al capitalismo!``. La pareja, en la *Periferic Bienal* de Iasi, colocaron una pancarta con este lema el cual cogieron del slogan comunista que decía `` ¡Vida y prosperidad al comunismo!`` cambiando la última palabra por capitalismo. Con esta obra lo que pretendía la pareja era mostrar cómo en 1990 supuso un problema para la sociedad adaptarse a un nuevo modelo socioeconómico en el cual tenían que creer. Los artistas querían mostrar el desconcierto que generaba ese cambio de paradigma y su experiencia personal en torno al cambio de un sistema político a otro antagonista entre sí.

²⁹ Traducción de la autora: `` En Europa del Este, a menudo se puede trazar un camino recto desde el anticomunismo hasta la occidentalización. ``



Figura 44. Mona Vatamanu y Florin Tudor, *Traiasca și Infloresca Capitalismul!*, 2008

Todos estos cambios que se fueron dando en un periodo tan corto de tiempo, hizo que en los movimientos migratorios de Rumanía a España se dieran diversos bloques dependiendo del año en el que emigraron. En cada etapa nos encontramos con unos rasgos identitario y culturales diversos los cuales se ven afectados por las problemáticas sociales, políticas y económicas de cada año.

Silvia Marcu (2020) divide en tres etapas estos movimientos migratorios, esta primera etapa se da entre el año 1990 y el 2002, en este momento las personas emigraron principalmente en busca de una mejoría económica, se considera un proceso migratorio algo difuso y restrictivo debido a los estrictos parámetros que se debían tener para conseguir el visado, Marcu subdivide esta etapa en dos categorías: los pioneros y, por otro lado, los jóvenes y padres de familia. Los pioneros estaban conformados principalmente por licenciados rumanos, son considerados como lo que con el paso de los años consiguieron reconstruir su identidad en España. Por otro lado, los jóvenes y padres de familia buscaban esa mejora de la economía. Con esta subcategoría nos encontramos con un mayor estatismo, se sienten divididos entre Rumanía y España. La segunda etapa de las que nos habla Silvia Marcu comprende los entre el 2002 y el 2007. Esta etapa está marcada por la ya mencionada apertura al espacio Schengen. Se empieza a dar una libre circulación de personas y comenzamos a observar más un proceso de movilidad ligado a los trabajos temporales. En esta etapa surge un tipo de migración más móvil pero a su vez genera una desorientación identitaria por verse constantemente en un despliegue cultural. Por último, la tercera etapa comprende desde el 2007 hasta el 2020 y en ella se empieza a observar cómo la gente ya no se ven como inmigrantes, sino como ciudadanos comunitarios. (Marcu, 2020 pp. 247-249).

Según el Instituto Nacional de Estadística (INE), cogiendo relativamente los años que Marcu usa para delimitar estas etapas y la Estadística del Padrón continuo de Rumanía en España, podemos encontrar que entre 1998 y 2002 hubo aproximadamente un padrón de entre 2.258 (1988) y 67.279

(2002). Desde el 2002 hasta el 2007 la cifra sube rápidamente dándose así un padrón de entre 67.279 (2002) y 527.019 (2007) y por último, desde 2007 hasta 2020 nos encontramos con las cifras más altas siendo de 527.019 (2007) y 667.378 (2020) . Entre el 2007 y el 2012 nos encontramos con una gran subida de las migraciones siendo en 2012 aproximadamente unos 897.203 pero, a partir de 2013 baja progresivamente hasta llegar a la cifra comentada.³⁰ Estos datos lo que nos muestran es como estas etapas que Marcu delimita no son dadas solo de una forma aislada o para grupos minoritarios de personas, sino que se tratan de grandes bloques de migraciones que se expanden en el tiempo.

Aunque Marcu divide estas migraciones en tres etapas, se pueden considerar también algo que se fusiona, pues no es algo estático. Perfectamente, un hijo de migrantes que comenzó su proceso migratorio casi a la vez que sus padres pueden tener una visión muy parecida a la relacionada con la primera etapa pues, aun tratándose de personas que, la gran mayoría de su experiencia vital la han obtenido en España, sienten una gran conexión identitaria con Rumanía puesto que se ven reflejados en las vivencias de sus familiares.

Estos procesos migratorios, con toda la carga política que conllevan afectan de forma directa al sentimiento de pertenencia a un territorio u otro y hace que se redefina el concepto de hogar, pudiendo llegar a considerarse incluso algo universal que va más allá de tener que elegir un único país como punto fijo. Se termina dando lugar a una identidad y un hogar múltiple, dando lugar a una identidad transnacional.

Estas etapas de movilidad conllevan consigo unos debates entorno al sentido de casa y de pertenencia de tal forma que Marcu, Rodríguez Gómez y Kostova (2013) se proponen ``mostrar si el hecho de estar fuera del lugar de origen influye en reforzar la memoria vinculada a la casa y en la idea de retorno imaginario.'' (p.126). Para esta investigación, las teóricas vuelven a dividir en tres grupos principales los cuales también se dividen entorno a fechas parecidas a las mencionadas solo que en este momento se plantea también la cuestión de dónde sienten la casa cada grupo. En esta primera etapa (1990-2002), marcada por una migración por motivos económicos, también en este periodo nos encontramos con que se da una división muy marcada en los individuos. Los migrantes de esta época sienten que su casa está dividida entre la memoria y la imaginación. La añoranza es una característica clave en esta etapa. Las personas mantienen la casa en la memoria y el pasado pero viven en el lugar actual aunque en el presente les es imposible reconocerse. Esto genera en

³⁰ Podemos encontrar el gráfico en:

https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e245/p08/&file=03005.px#_tabs-grafico
(Consultado: 06/06/2024)

ellos una sensación de rechazo hacia el nuevo lugar, en este caso, España. En la segunda etapa (2002-2007), como ya se mencionó es una etapa marcada por los trabajos temporales y la apertura del espacio Schengen. Lo que hace que se genere una desorientación identitaria y geográfica. Los individuos sienten que entre los dos espacios se encuentra su hogar, performando el aquí y el allá. Esto genera que la sensación de pertenencia sea algo híbrido, lo cual da lugar a la identidad transnacional, a lo cual Marcu, Rodríguez Gómez y Kostova mencionan que es una identidad que está situada en la frontera entre el país de origen y el país de llegada. Esto, según las teóricas, da lugar a plantear la transnacionalización del hogar en la cual se quiere construir un nuevo hogar, pero seguir dándole el espacio y una continuidad al hogar dejado atrás. Por último, la tercera etapa (2007-2013), se ve afectada por la entrada de Rumanía y Bulgaria a la UE. Los individuos ya no se consideran inmigrantes, sino ciudadanos que ejercen su derecho a la movilidad. Para este grupo la idea del hogar se siente como algo más temporal que permanente, la casa se convierte en ideal y se prioriza la movilidad. Este grupo de personas idealizan su existencia móvil entre pertenencias, la casa se convierte en el viaje. (Marcu, Rodríguez Gómez, Kostova, 2013 pp.130-137).

Aunque la idea del hogar, a día de hoy se vea más reflejada desde la movilidad es importante comprender cómo la experiencia migratoria de cada grupo hace que el concepto de hogar desde el prisma migrante sea algo de difícil definición. Existen individuos los cuales siguen persiguiendo el conseguir una casa como espacio físico de protección como un ejercicio de demostración y para poder mostrar que su bagaje migratorio ``realmente se dio para mejor''. Esto en muchas ocasiones ciega a la persona sobre las problemáticas por las que tiene que pasar para poder llegar a ese objetivo final. Al fin y al cabo, y poniendo principalmente el foco en las 2 primeras etapas migrantes, por estigmas de edad e imposiciones sociales, las personas pertenecientes a estos grupos sienten la necesidad mantener un legado en el nuevo país.

4.2.3 Obras de creación entorno a la migración rumana y Europa del Este

Cuando entré a tercero de Bellas Artes tuve una asignatura que se llamaba Prácticas Conceptuales. Siendo sincera, esa asignatura la escogí por rebote y porque el resto de las asignaturas no me interesaban. Incluso esa no me interesaba, ¿para qué quería yo plantearme ir más allá de lo plástico en mis obras y proyectos? Si yo solo quería pintar. No me imaginé todo lo que esa asignatura pudo fisurar dentro del pequeño ecosistema artístico que tenía en ese momento. La profesora al iniciar nos pidió a cada uno proponer nuestro tema de trabajo o interés para su asignatura. En ese momento yo no desarrollé nada relacionado con las fotografías del álbum de familia ni memoria ni nada por el estilo. Pero se empezó a formar una idea en mi cabeza...

¿qué artistas de Rumanía/ Europa del Este conozco?

Más allá de Brancusi y seguramente alguno más que yo no conseguía conectar con el territorio, no conocía a nadie. ¿Dónde estaban mis referencias y raíces artísticas? ¿Por qué no llegue a ellas?

Cuando en clase comenté que, tal vez me pudiera interesar hacer una investigación entorno a artistas de Rumanía porque yo no conocía a ninguno recibí como respuesta:

“¿Ah no? Pues hay muchos”

Pero ¿dónde estaban? Y, ¿por qué no se les nombraban?

Al final no puse el foco en esos artistas de Europa del Este, sentía que todavía me quedaba grande conocerlos, años después al conectar mis experiencias con la creación de proyectos artísticos- conceptuales...

Empecé a echar de menos conocerlos y tomé consciencia.

Necesito nombrarlos.

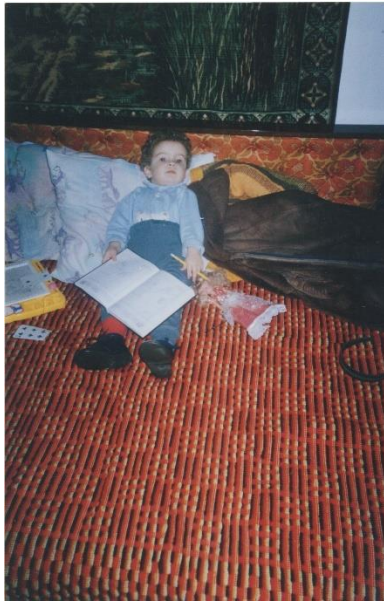


Figura 45. Fotografía extraída del álbum familiar propio

*No tengo ninguna foto del proceso,
esta representa perfectamente el estado en el que me encontré
para conseguir estas referencias*

De cara a este epígrafe del proyecto, nos encontraremos con una diversa selección de artistas de Europa del Este, concretamente de Lituania, Moldavia y Rumanía, con la intención de mostrar las diversas formalizaciones artísticas entorno a la identidad migratoria, el viaje de vuelta al país de origen o estrategias político-artísticas que enfrentan a las políticas migratorias.

Uno de los primeros artistas a mencionar en este punto es el cineasta **Jonas Mekas** y su obra de vídeo, *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972)³¹

Con esta obra, Mekas nos presenta una mezcla de antiguas imágenes de su familia en Semeniškiai, su ciudad de nacimiento, unidas a imágenes de su vida urbana. Esto consigue que se den constantes comparaciones entre su pasado y su presente enseñándonos una reconstrucción de los paisajes, caminos que el artista recuerda, unido a imágenes de su familia y las casas del pueblo. Esta reconstrucción es importante debido al pasado del cineasta.

³¹Podemos encontrar fragmentos del video en:
https://www.youtube.com/watch?v=DlC350qW3i0&ab_channel=areti (Consultado:
06/06/2024)

Al llegar la Segunda Guerra Mundial, Jonas Mekas, junto con su hermano, fueron internados en campos de trabajos forzados de los cuales pudieron huir llegando a Dinamarca. Y así, más adelante, lograron asentarse en Estados Unidos, de tal manera que esa ``vuelta a casa`` y ese sentimiento de reencontrarse con su hogar se intensifica. `` Algunos vuelven a sus hogares. Otros están en busca de un hogar. Simplemente se van. A cualquier lugar, sin importar dónde, como nosotros(...). No hay calles, no hay casas y no hay nadie esperando.`` (Mekas, 2021 pp. 103-104)



Figuras 46 y 47. Jonas Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972. Video-Stills

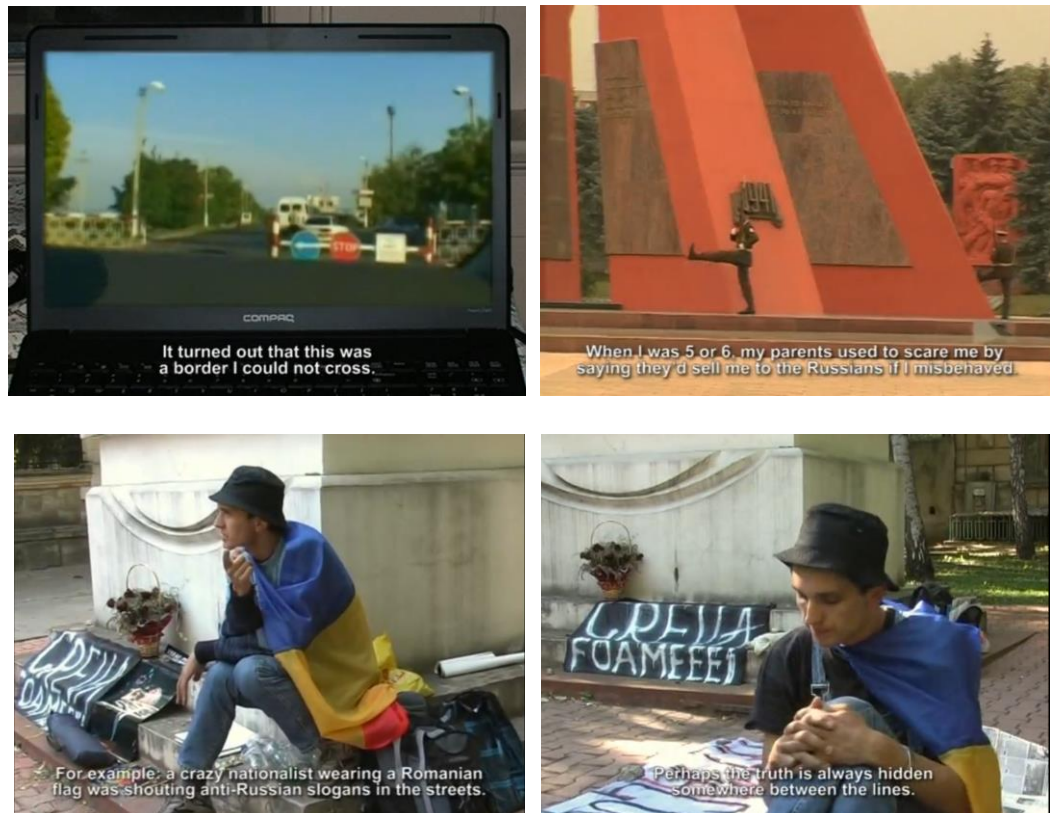
En el momento en el que se reencuentra con su familia, su lugar de nacimiento y su casa, Mekas comienza a grabar la preparación de la comida. Sin dejar que la cámara ponga una frontera entre él y su familia, el artista deja la cámara en algunos momentos para poder participar en este encuentro que a simple vista es rutinario, pero para él y su hermano ha supuesto todo un bagaje.

Una obra la cual también es importante mencionar, habla sobre el tránsito y las fronteras tras la Unión Soviética. La diferencia entre viajar por necesidad y el turismo. Se trata de *Letters from Moldova* (2009)³² de la vídeo-artista **Joanne Richardson**. En esta obra de video-documental nos encontramos con distintos planos que la artista grabó en un viaje a su país, Moldavia. Comienza mostrando unos planos de la frontera mientras ella viaja en el tren mientras comienza a recitar 10 cartas que la propia artista había escrito, en esta parte del viaje comenta como siempre le sorprende el hecho de que los guardias no dejan grabar la frontera.

En estas cartas Joanne Richardson se plantea temas relacionados, además de las fronteras, las problemáticas con el lenguaje que suceden en Moldavia, la división de este país entre Rumanía y Rusia, el rechazo hacia lo ruso, lo que implicaba en el momento de su infancia que te llamasen bolchevique, cómo se vivió la salida de la Unión Soviética y menciona la existencia de un estado no reconocido dentro de Moldavia, Transnistria, el cual sobrevive gracias al tráfico

³² Podemos ver la obra en: <https://vimeo.com/user10847738> (Consultado: 06/06/2024)

de armas y en el cual no pueden entrar ni europeos ni americanos, mencionando como este territorio se ha convertido en una frontera que nunca podrá cruzar.



Figuras 48,49,50 y 51. Joanne Richardson, *Letters from Moldova*, 2009. Video-Stills

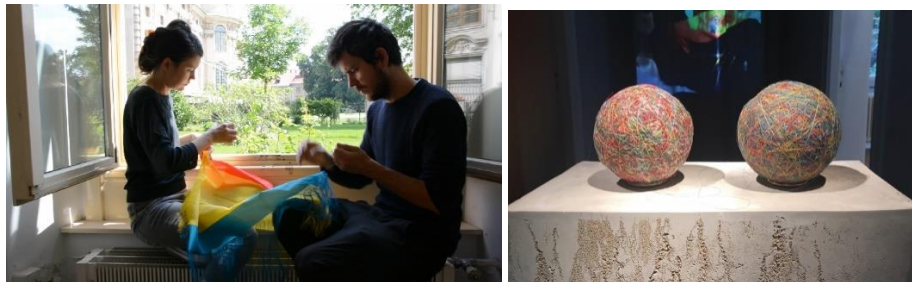
También habla sobre el territorio de Europa del Este, ``Îți scriu această scrisoare dintr-o țară îndepărtată. Ea se află undeva între secolul mediu și secolul XXI, între nostalgia pentru o revoluție ratată și o speranță imaginară numită Europa, între umilințele colonialismului și un exces de mândrie naționalistă.’’³³

Con esta obra, Joanne Richardson muestra , en palabras de Țichideleanu (2013) ``la discusión sobre el nacionalismo postcomunista al terreno de una epistemología fronteriza, mostrando con claridad que el nacionalismo en realidad opera un borrado de la historia de la vida cotidiana.’’

³³ Se trata de un fragmento de la carta escrita y leída por la artista en el video, en ella dice: `` Te escribo esta carta dentro de una tierra alejada. Ella se encuentra en algún lugar entre la Edad Media y el Siglo XXI, entre la nostalgia por una revolución fallida y una esperanza imaginaria llamada Europa, entre las humillaciones del colonialismo y un exceso de orgullo nacionalista ´´.

Entrando más en el terreno de las acciones, nos encontramos con la pareja de artistas rumanos, **Anca Benera y Arnold Estefán (Benera+ Estefán)**³⁴ estos artistas trabajan entre Viena y Bucarest y su obra se basa en mostrar las mentiras o borrados que se dan en la historia, en la sociedad y las narrativas geopolíticas. En este apartado concretamente hablaremos de su performance, *jus soli* (2013). Los artistas juegan en esta obra con los conceptos *jus soli* (el derecho del suelo) y *jus sanguinis* (el derecho de la sangre), con la intención de hablar sobre la ciudadanía y las segundas generaciones de migrantes. Dado que, esta segunda generación, en el momento en el que nacen heredan la nacionalidad de los padres sin tener en cuenta el territorio en el que han nacido dejando de lado ese *jus soli*. Esto hace que se generen más barreras entre los derechos de nacionalidad. Estas problemáticas tocan de cerca a los dos artistas puesto que aun naciendo en Rumanía, los dos son migrantes de segunda generación.

De tal forma que Benera y Estefán, con la intención de remediar estos conflictos de territorio, deciden coger las banderas de los diversos países que componen su bagaje migratorio y deshilarlas para convertirlas en 2 ovillos, cada uno perteneciente respectivamente a uno de los dos artistas.



Figuras 52 y 53. Benera+ Estefán, *jus soli*, 2013

La bandera es un gran rasgo distintivo de cada país pero conlleva una gran carga identitaria además de política, cultural, social, etc. Es el símbolo de una nación, pero ¿qué sucede cuando no tienes esa “nación” que te representa? O, ¿qué pasa si tienes varias? Con esta obra los artistas consiguen llevar toda esta carga identitario-política al elemento más sencillo, el hilo enrollado.

³⁴ Podemos encontrar más información en la página web de los artistas: <https://www.beneraestefan.ro/> (Consultado: 06/06/2024)



Figuras 54 y 55. Benera+ Estefán, *jus soli*, 2013

Matei Bejenaru³⁵, el último artista a mencionar en este epígrafe, es un artista rumano, que con sus obras y acciones también habla sobre los conflictos sociopolíticos, históricos y culturales que se dan desde dentro de la ciudad. Uno de los focos donde se puede observar la intención de poner sobre la mesa estos conflictos es desde la *Periferic Bienal* de Iasi, en Rumanía, la cual Bejenaru fundó en 1997.

En este caso se mencionará la obra *Traveling Guide* (2005-2007), con la cual, usando el lenguaje y la estética de las guías para turistas, muestra al ciudadano rumano a cómo ingresar en Reino Unido sin una visa de por medio. Esta forma de ingreso era válida entre 1990 y 2007, periodo en el que Rumanía no formaba parte de la Unión Europea y en la que se negociaba su entrada en el Grupo Schengen.



Figuras 56 y 57. Matei Bejenaru, *Traveling Guide*, 2005-2007

³⁵ Podemos encontrar más información sobre el artista y su obra en su página web: <https://www.mateibejenaru.net/index.html> (Consultado: 06/06/2024)

A la hora de exponerlo en museos o galería expandía el proyecto por la sala, pero el producto final en sí era un folleto con la información de la guía que el espectador se podía llevar gratuitamente³⁶.

Lo que esta obra consigue es un ejercicio de resistencia hacia los sistemas opresores y que generan discriminaciones en torno a las migraciones usando el lenguaje del turista. Porque como bien es conocido, si vas a un país como turista la bienvenida está intrínseca, pero cuando lo haces como una persona que lo hace por necesidad se termina siendo el punto de mira.

La selección de proyectos escogidos son propuestas que pueden conectarse con algunas ideas de la propuesta personal los aspectos relacionados con el viaje, esa vuelta a casa que en algunos casos del proyecto es deseada como es en caso de Jonas Mekas y en otros se ve añadiéndole el tinte político a ese viaje como hace Joanne Richardson, también nos encontramos con los ejercicios de resistencia como hace Matei Bejenaru o con el intento de nombrar la herida migratoria como es en el caso de Benera+ Estefán.

³⁶ A día de hoy podemos descargar el propio folleto en PDF:
https://www.mateibejenaru.net/pdf/Travel_guide_English-Tate_Modern_2007.pdf
(Consultado: 06/06/2024)



Memoria Práctica
del Proyecto

*Persoanele zic că nu te ține niște ziduri,
dar în final te susțin zidurile³⁷*

D.

³⁷ Texto extraído de una de las entrevistas del proyecto, traducción de la autora: `` Las personas dicen que no te sujetan unos muros, pero al final son los muros los que te sostienen´´.

5. Marco práctico

La primera casa que recuerdo con más fuerza fue el segundo piso que mis padres se compraron. Recuerdo como pintaron el salón mitad de naranja y mitad de gris. También recuerdo cómo me entretenía buscando formas reconocibles en el gotelé de mi habitación, como quien busca dragones en las formas de las nubes. Recuerdo de esa habitación como cuando desplegaba la cama solo con dos pasos salía al pasillo, un pasillo enorme que nunca me cansé de recorrer en patines porque la primera vez que salí con ellos a la calle me caí y me dio miedo.

Recuerdo lo emocionados que vinieron mis padres a casa un día de diciembre cargados con una tele nueva, un microondas y un aspirador porque a mi padre le habían dado por primera vez un cheque de navidad.

También recuerdo cómo me intentaron enseñar a ir en bici en el patio común de esos pisos y como tenía miedo de ir sin ruedines cambié la bici por los patines, los cuales tampoco sabía defenderme bien.

En ese piso fue donde me rompí por primera vez la pierna, y donde aprendí a tocar el saxofón.

Me pregunto qué recordará mi madre de esa casa...

Me imagino que la estampa sería distinta...

Me pregunto también como se sentirán ahora las personas que viven ahí...

Me imagino que la estampa es distinta...

*También me pregunto qué sentiría si de un día para otro veo que han derruido esos pisos
(creo que esta estampa la guardaré para mí, porque es distinta)*

Aun recordando un montón de cosas sobre ese piso, y pasando por enfrente de él cada vez que voy al pueblo, nunca soy capaz de recordar qué número era el del piso.

No tengo ninguna foto de ese piso,

Tendré que crearme mis recuerdos.

Entrando en la explicación práctica de este proyecto nos encontraremos con varios puntos a contextualizar sobre él. Mas allá de los antecedentes propios, donde se vuelcan proyectos anteriores que conectan con *Ziduri de Trecere* y que, gracias a ellos se ha podido llegar a la formalización de este, y la presentación y formalización del proyecto, nos encontraremos con 2 puntos ubicados en “Procesos del proyecto” que harán de apoyo en este bloque, siendo estos: “Conversaciones entre migraciones. Un análisis de las entrevistas” y “Sobre el espacio (in)existente”.

5.1 Presentación del proyecto

Ziduri de trecere, que en español significa muros de paso, es un proyecto *site-specific* y un *work in progress* el cual tiene como objetivo principal visibilizar y desmontar las concepciones hegemónicas que se dan sobre el bagaje migratorio rumano.

Este proyecto nace desde una vivencia familiar y personal. Al llegar a España, mi familia en el intento de mejorar su calidad de vida pone su empeño en conseguir la primera casa y considerada la única en un principio. Por diversos problemas ajenos, la construcción de estos pisos se queda a medias, haciendo así que mi familia no logre ese objetivo de fijar su hogar en un nuevo país. Tras esta pérdida comienza a darse dentro de la familia un constante movimiento de una casa a otra, llegando a las 10 mudanzas dentro del mismo pueblo. Al pensar en una vida de pueblo, vemos con facilidad ese estatismo o ese punto fijo. La casa de los abuelos pasa a ser de los padres que luego pasa a ser de los hijos. Esta inestabilidad poco habitual terminó haciendo que el sentimiento del hogar, de sentir que tienes tu sitio, poco a poco desapareciera hasta dar por hecho que ese hogar físico no existe y todo se convierte en una mudanza más.

Al saber que esta situación no es algo individual, surgió la necesidad de colectivizar esta experiencia. Por eso, *Ziduri de trecere* tiene la intención de mostrar mediante la conversación, las fotografías del álbum familiar manipuladas y el uso de espacios *im-productivos*, estas problemáticas adheridas al bagaje migratorio.

5.2 Antecedentes propios

La necesidad de hacer proyectos que toman como foco central la memoria y el álbum de familia no nace de buenas a primeras de revisar el mío propio. Todo empezó gracias a Candelas. Candelas es una mujer mayor y la madre de un amigo y de vez en cuando en, algún que otro fin de semana en 2020 cuando mi amigo se iba a visitar a su pareja yo le hacía el favor de quedarme a dormir con su madre porque a ella no le gustaba la soledad. En una de esas noches de la nada Candelas me sacó una bolsa en la que se encontraban, álbumes de fotografías, hojas de papel sueltas con fotografías impresas y en otros formatos que no recuerdo del todo bien. Me comenzó a enseñar fotografías de cuando era joven y a contarme historias de cómo conoció a su marido, como el falleció, de cuando se fue un verano a vendimiar a Francia estando embarazada. En todas las fotografías que ella me enseñaba se veían siempre caras sonrientes, llenas de vida, pero al girar las fotografías y leer lo que escribió detrás de ellas la historia cambiaba totalmente. Lo que yo en ese momento tenía entendido era que por detrás de la fotografía se solía escribir solo la fecha y el lugar en el que la fotografía fue tomada y ver todo ese relato que chocaba con la realidad de lo vivido me hizo preguntarme, ¿hasta qué punto mi álbum es feliz? ¿y real?

*Así nació Amintiri Fantomă,
un sinfin de dudas en el pasado*

Y una memoria con la que jugar.

Amintiri Fantomă

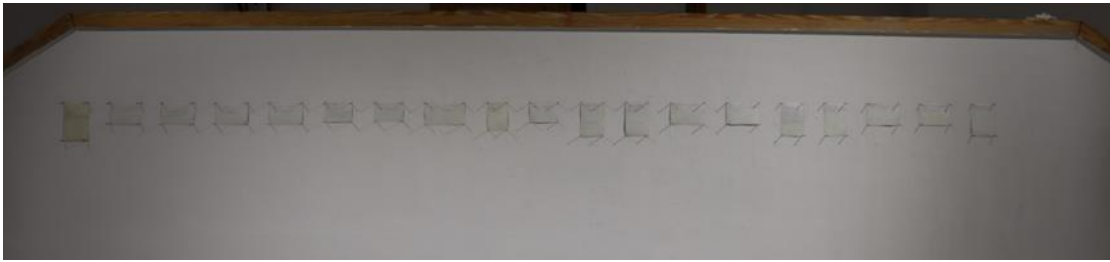
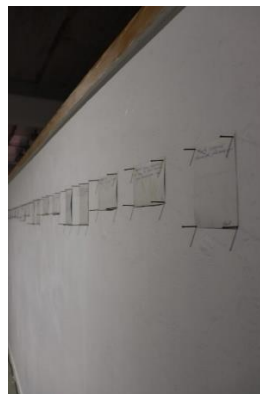
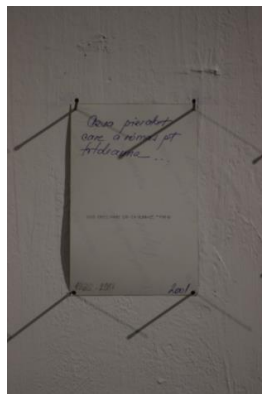


Figura 58 . Amintiri Fantomă, 2020

Consiste en un proyecto compuesto por 19 fotografías familiares de las que se muestra únicamente el dorso con mensajes escritos en rumano sobre los distintos momentos rememorados, unidos a las fechas en las que las fotografías fueron tomadas. La finalidad de esta obra era traer al presente el recuerdo, manteniendo la privacidad del instante, algo que se consigue gracias al hecho de que se encuentran escritas en rumano y solo se puede ser partícipe de este recuerdo si yo permito que se forme parte de él o si formas parte de la comunidad de personas que conocen el idioma. Se desdibuja el recuerdo en la memoria mediante el proceso psicológico llamado *Imagen Fantasma*, que se fundamenta en la idea de que al recordar un momento debemos poner en tela de juicio la veracidad de este, dado que es imposible recordar de manera precisa y perfecta la acción al completo, mientras que la parte más subjetiva del momento, los sentimientos, renace y se muestra y siente como la primera vez que se vivió la acción.

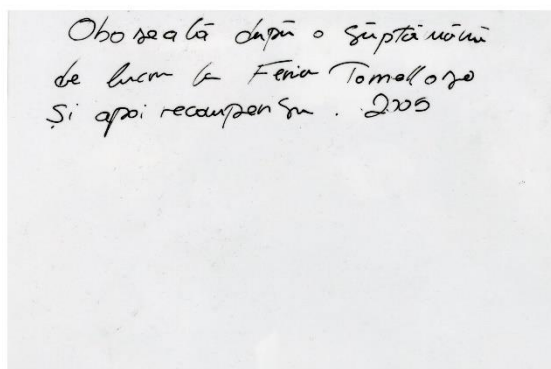
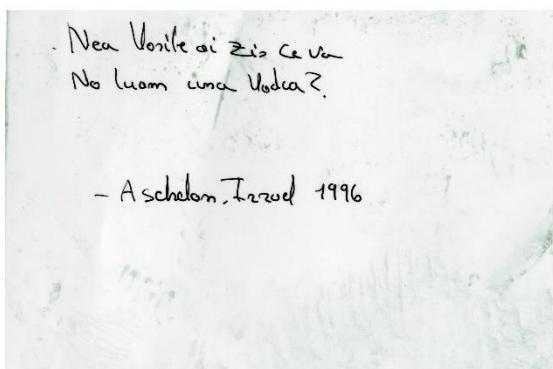
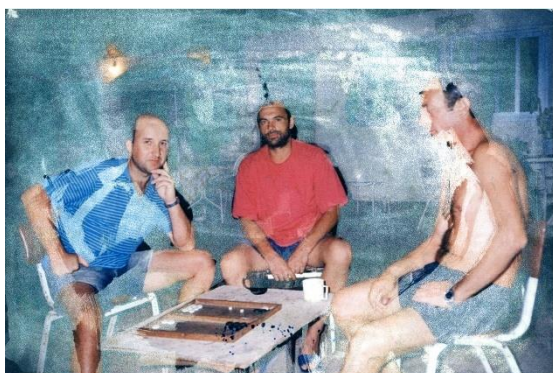


Figuras 59, 60 y 61 . Amintiri Fantomă, 2020. Detalles de la obra

Hipomnesia Forzada

Hipomnesia Forzada se formuló en un principio para el formato de un foto-libro en el cual se enseña un archivo de fotografías familiares propias, pero al igual que en el proyecto anterior, las fotografías tienen cierta peculiaridad. Esta vez sí se ven las fotografías en sí; pero han sido manipuladas con lejía para eliminar información del recuerdo, lo que va conforme con el título de la obra. La *hipomnesia*, en el diccionario médico, es conocida como un trastorno de la memoria que se caracteriza por una disminución de la capacidad de retener o evocar recuerdos. Todo esto tiene que ver con la intención de hablar del recuerdo desde el lado más ácido o el más melancólico y también con cierta intencionalidad terapéutica personal, puesto que al realizar las fotografías se produjeron contactos y reapariciones de esos recuerdos desagradables que ocultamos en nuestro álbum de familia. Con estas fotografías buscaba la notoriedad entre los personajes que se encuentran y mi relación personal con ellos.

En el propio libro, además de las fotografías manipuladas, también nos encontramos al lado de ellas el dorso de las fotos escritas mostradas en el proyecto de *Amintiri Fantomă*. Cada trabajo conlleva un detalle del anterior, como si tejiéramos un álbum familiar propio.



Figuras 62, 63, 64 y 65. *Hipomnesia Forzada*, 2020

Lucidez

El proyecto *Lucidez* nace en respuesta a *Hipomnesia Forzada*, hablando del hecho de que en la parte material de la memoria o del recuerdo, si se da una facilidad de manipulación del objeto: esconder o destrozar lo que nos genera dolor; pero, en la manera que nos afecta en la psique, nuestra manera de pensar y actuar es justo la contraria, nos mancha y nos desborda. Queremos dejar que el trauma siga cayendo en el olvido, pero al no hablar de él se vuelve más oscuro y vigente. La forma de (re)presentar este proyecto fue con la creación de una videoinstalación acompañada de 5 fotografías del proyecto *Hipomnesia Forzada* sobre las que se proyectaba el vídeo.

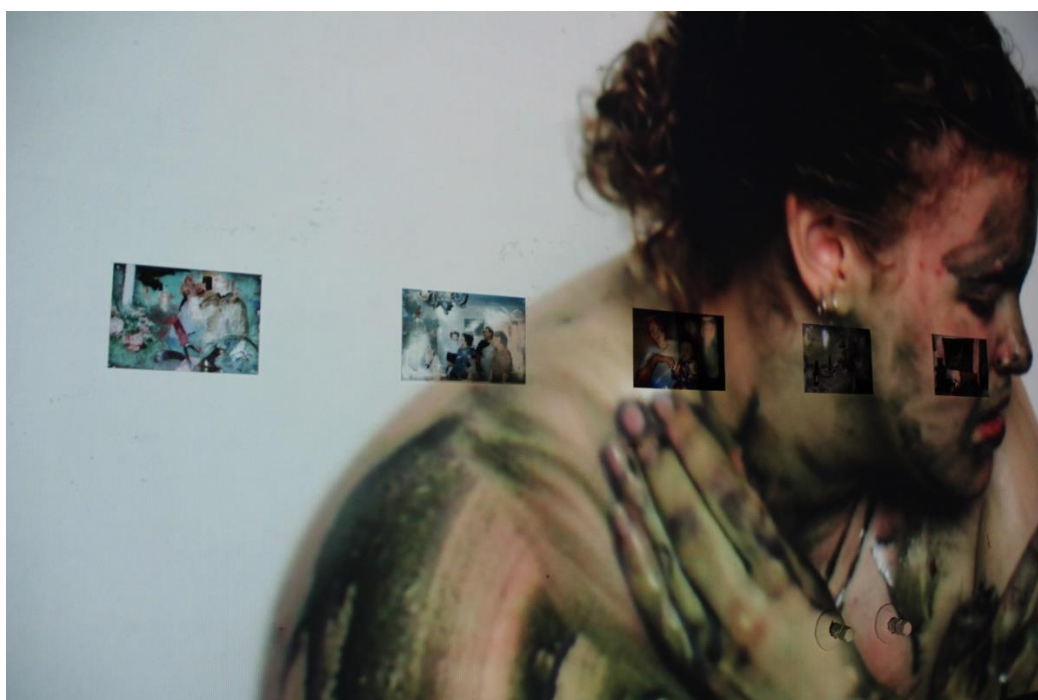


Figura 66. *Lucidez* 2021. Detalle de instalación

Jocu

Jocu, lo que en rumano significa *El juego*, se trata de una instalación de 5 sillas en círculo junto con una sexta silla apartada con la intención de que el espectador forme parte de la obra. Esta instalación está acompañada de un audio de 17 minutos compuesto por una gran variedad de sonidos y escenas sacadas del álbum audiovisual familiar personal.

Entrando en detalles sobre la obra, las 5 sillas en círculo buscan recordar al juego infantil de las sillas para así ahondar en esa parte de la memoria colectiva. Lo que hace que este juego de las sillas sea “especial” es el detalle de que los asientos se encuentran dentro del propio círculo con la intención de dar una sensación de “no bienvenida” a un nuevo “jugador”, por lo que la sexta silla se encuentra al extremo contrario del *display* expositivo. Permite ser observador, pero no formar parte de él. A partir de este punto la obra empieza a tornarse más personal y entra al juego la memoria personal de una manera más específica. Son 5 sillas para 5 familiares, los más cercanos a mis recuerdos de infancia en Rumanía.

En cuanto al audio, su duración es de 17 minutos y no en vano se trata de un minuto por cada año que he pasado fuera de Rumanía. La idea consiste en transformar desde una medida de tiempo larga hasta una de menor duración con la intención de explicar esas diferencias que puede generar la migración. Para el espectador, 17 minutos serán excesivos; para mí 17 minutos se hacen insignificantes a comparación de 17 años. Al final del audio todo termina siendo caótico, como una manera de explicar las trabas de recordar. Todo termina difuso, se entremezcla y lo que pensabas que veías claramente, cae en el olvido haciendo que la memoria sea irónica.



Figura 67. *Jocu*, 2022. Propuesta en sala expositiva y propuesta exterior

Fuera de (mi) lugar

Fuera de (mi) lugar, fue el proyecto que realicé para el Trabajo de Fin de Grado de Bellas Artes. En él se seguía encontrando el marco conceptual que giraba en torno a la memoria, recuerdo,

identidad y álbum de familia, pero se añadían otros como el uso de tradiciones familiares o algunas problemáticas relacionadas con la migración, aunque en ese momento eran unos pequeños rasgos.

Este proyecto partía de la idea de generar un salón de casa y en él encontrarse con las 3 obras que conformaban Fuera de (mi) lugar: *(Re)amintire*, 321(9) y *Pomana*.

(Re)amintire continuaba con los conceptos e ideas que se encuentran en *Hipomnesia Forzada* pero descubriendo nuevos elementos con los que experimentar sobre el soporte fotográfico y aumentando el nuevo álbum a 50 fotografías aproximadamente las cuales se encontraban repartidas por toda la sala simulando una línea de tiempo que se quebraba en espacio (por la colocación de las fotografías de una forma no-lineal) y tiempo (por la falta intencionada de orden cronológico de las fotografías).



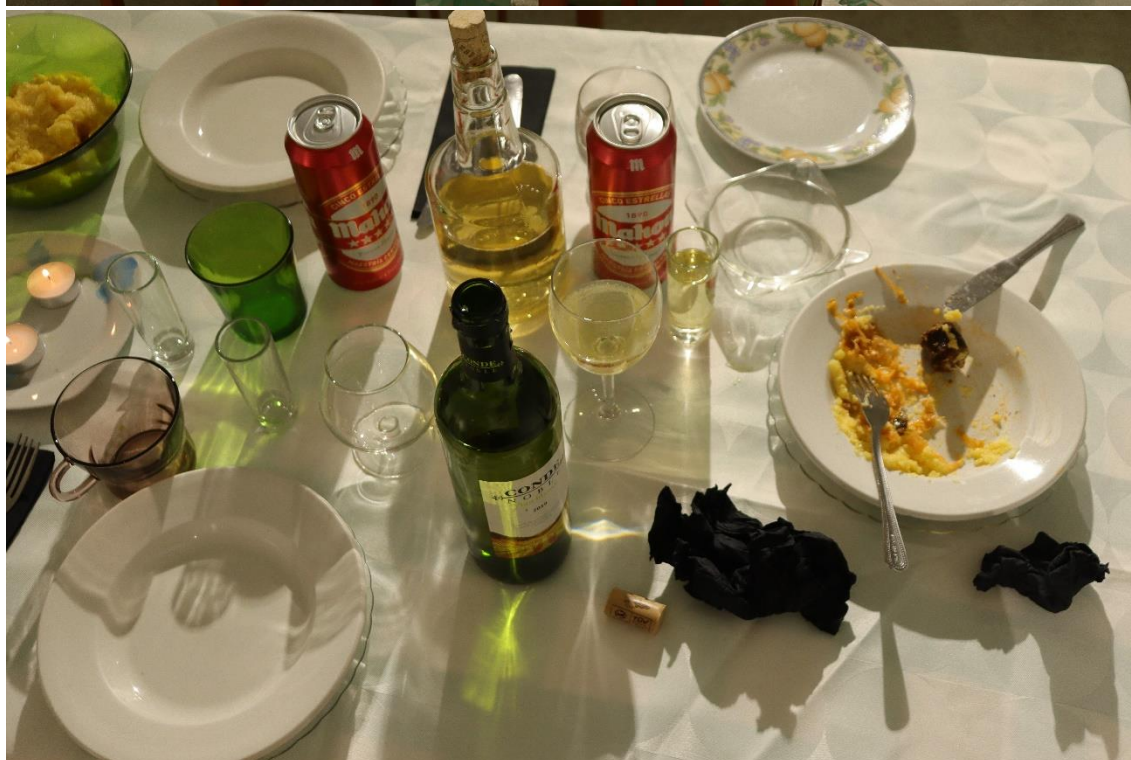
Figuras 68 y 69. *(Re)amintire*, 2022

Por otro lado, 321(9), era la propuesta audiovisual del proyecto que se compone de un vídeo de una escena doméstica en Rumanía. Esta parte del proyecto es llamada así por su duración 3.219 segundos. El video se encuentra fragmentado en 3 partes y en él nos encontramos con la preparación desde cero de unas salchichas entre los distintos integrantes de la familia y vecinos. En esta obra todos los conceptos tienen un punto relevante, es decir, todos tienen una intención en la obra. La creación de la obra, siendo ya más concretos, se dio en Poienari abuela. Para llegar a la casa de mi abuela desde mi ``hogar`` de ahora hay que viajar 3.219 kilómetros. La duración del vídeo en segundos es la misma que los kilómetros haciendo que se dé un juego entre las medidas de tiempo y longitud o de espacio de gran tamaño y transportándolas a unas de menor medida. El tiempo y el espacio son el hilo conductor oculto de esta obra. Al hablar de la importancia del espacio en esta obra se da en esa vuelta al hogar, esa búsqueda por reencontrar ese espacio tuyo. En cuanto al tiempo, busco jugar con su maleabilidad, su fragmentación. Esto se ha materializado para evidenciar esas separaciones interfamiliares que suponen las migraciones a otros países.



Figura 70. 321(9) , 2022

Pomana , es la pieza se lleva al plano más ``real`` de la representación de una fotografía. Está compuesta por la recreación de una comida familiar en Rumanía y acompañada de una pieza sonora. Empezando a concretar más sobre esta obra, la escena de la comida que se representa es de una Pomană, acto religioso que se hace en honor a un fallecido, comúnmente se dice que es ``para que el muerto coma``. En este acto, la comida es un punto importante. Se reparten entre la gente que va unos paquetes con comida, ropa y velas a toda persona que esté en la iglesia. Este tipo de acto tiene que llevarlo a cabo la familia cada cierto tiempo (6 semanas, 3 meses, 6 meses y después cada año) hasta que se hagan los 7 años del fallecimiento de la persona. Hablando desde el punto de vista más personal de esta obra, empieza desde el fallecimiento de mi padre a principios de este año, poniendo sobre la mesa cómo, por esas distancias, no se pueden llevar a cabo esas tradiciones en unión como normalmente se suelen hacer. La fotografía sobre la que he trabajado es de una de esas primeras comidas, a las 6 semanas. Además de la parte objetual, esta obra va acompañada de una pieza sonora sacada de una conversación que transcurrió en ese reparto de los paquetes de comida pero a los 3 meses del fallecimiento. Lo que es interesante de esta obra es que, aparte de que se habla en rumano, los individuos que aparecen realmente no conocían a mi padre, lo que hace que, mirándolo desde mi punto de vista, converjan en esta obra esa mezcla entre lo privado y lo colectivo. Esas personas han pasado por procesos parecidos, pero no conocen la historia personal de esta Pomană.



Figuras 71 y 72. *Pomana* , 2022

5.3 Procesos del proyecto

En esta parte del proyecto, se desarrollará toda la parte del proceso de realización de este. Para poder hablar de esas etapas previas al resultado final, es importante poner el foco también en otros aspectos que se escapan de la materialidad del proyecto, pero igualmente lo contextualizan. Por eso, de cara a este punto del proyecto, era importante dar espacio a dos puntos clave para el proyecto: Analizar las conversaciones que se han dado entre las 4 familias seleccionadas y explicar la importancia del uso del espacio público, y concretamente de espacios que se debaten entre la existencia y la inexistencia.

5.3.1 Conversaciones entre migraciones. Análisis de las entrevistas

A la hora de realizar el proyecto, uno de los principales apoyos de este son las conversaciones que se dan con las madres de las familias que aparecen en las fotografías manipuladas. Centré estas entrevistas en ellas por varios factores. Uno de ellos es el hecho de que, normalmente, las encargadas de hacer la fotografía, ordenar y crear el álbum se da en la figura materna de las familias. Por otro lado, me resultaba importante que las conversaciones se diesen con ellas porque en los cuatro casos que veremos ahora, son ellas las que de forma obligada tuvieron que migrar de su país. Por amor, por no querer separar a su familia, porque su marido se iría igualmente, tanto con ellas como sin ellas y sin sus hijos. Rumanía es un país en el cual el machismo está muy interiorizado y que, en el "ciudadano común" no se tiene la necesidad de desestructurar. De tal forma que, si a día de hoy se siguen dando estos casos, hace cosa de 20 años esos roles de poder se veían muy marcados. Y al igual que estas cuatro personas, existen un alto nivel de casos en los que sucede lo mismo.

En los cuatro casos que se dan en este proyecto hay puntos comunes y otros totalmente dispares. Los principales factores que diferencian a cada persona son el año en el que migraron, la edad con la que se marcharon y las intenciones por las que cada persona se iba, aunque todas coinciden en que "lo hacían para ir a mejor".

En este punto del marco práctico se dará un análisis sobre las cuatro entrevistas semidirigidas que se llevaron a cabo. Para referirme a cada persona y mantener su identidad en la intimidad se usarán las iniciales de los nombres de cada persona a la hora de referirme a cada una siendo estas: A, D, I, M/N.

Las preguntas principales realizadas fueron:

- ¿ De qué zona de Rumanía eres?

- ¿En qué año viniste a España?
- ¿Por qué te fuiste de Rumanía?
- ¿Cómo viviste el tener que marcharte de tu país?
- Cuando volviste por primera vez a Rumanía, ¿cómo te sentiste? ¿te sentiste acogida como antes?
- Y ahora cuando vuelves, ¿cómo lo sientes? ¿sigues considerándolo tu hogar?
- ¿Crees que en España has tenido buena acogida?
- ¿Dónde crees que te sientes mejor? ¿En España o en Rumanía?
- ¿Tienes algún olor que te recuerde a tu casa?
- ¿Cómo fue la primera casa en la que viviste en al mudarte a España?
- ¿Cómo de difícil fue para ti reconstruir tu hogar en otro país?

A la hora de realizar las entrevistas no se hicieron de forma directa preguntas entorno al álbum de familia puesto que, es este caso era importante esa oralidad de la experiencia que, posteriormente se conectaría a una fotografía del álbum. Esto también se da debido a la forma en la que cada persona deja acceder a su álbum de familia puesto que en algunos casos, la propia persona me mandaba la fotografía directamente, en otros casos solo podía hacer uso de Facebook para encontrar esas fotografías y en otros, sí que tenía ese acceso al álbum.

Las fechas en las que cada familia emigró giran entorno los años 2003-2006. Aunque sea una diferencia de 3 años entre cada proceso migratorio existen grandes cambios en cuanto al método de llegada a España, algunos de ellos llegaron con una visa de turismo con la cual se podían quedar solo 3 meses y volver, otros tras pasar esos tres meses no volvían y pasaban a ser inmigrantes ilegales, otros iban con la visa Schengen y otros con invitación. La invitación consiste en que una familia, ya sea española o de otro origen, que esté asentada en España invite a la persona que migra y demuestre que puede hacerse cargo financieramente de esas personas por un mínimo de 3 meses. Al igual que en los 4 casos quienes fueron primero a España fueron los maridos, principalmente empujados por los comentarios de otros compañeros que les decían que en España la vida era mejor y que había más trabajo con mejores sueldos que en Rumanía. De tal forma que, emigraban ellos primero en el intento de buscar un trabajo estable para conseguir esa buena vida prometida para sus familias.

Al contar el relato de A, que es el caso de mi madre, comienza su viaje en 2003 y mencionando el cómo se vio obligada a emigrar puesto que, como ella me comentó ``tu padre tenía un petardo en el culo y quería marcharse si o si porque le metieron la idea de que en España había trabajo y la vida

era mejor en la cabeza''. Viéndose así ella en la situación impuesta de elegir si mantener su familia unida pero en otro país, comenzando desde cero, o romper esa ``unión familiar'' y tener que reconstruir su vida y la de su hija sola en el país que en ese momento reconocía como hogar.

Con su decisión tomada, maletas en mano, una hija de 3 años y un marido ya viviendo en Tomelloso hace 3 meses aproximadamente, se empezó a encontrar con las problemáticas que giran en torno a este cambio de territorio. Llegó a España con una invitación, y a los 4 meses tuvo que volver a Rumanía por ciertos temas familiares.

Tras esa vuelta, y solo 4 meses desde que se fue, ella ya sentía cambios entre el país que dejó y al que se fue. Comenta que se topó con la no pertenencia de un lugar. No encontraba su sitio. Sentía que, viendo el esfuerzo que suponía para ella volver, los que se quedaron en Rumanía pondrían ese esfuerzo en mejorar la experiencia de A.

A la hora de volver a España y con el paso de los años A comenta como también siente que no encuentra su lugar. Incluso, a la hora de preguntarle sobre su acogida por parte de los españoles, habla de cómo solo ha sido importantes para ellos cuando trabajaba en sus casas. Esto unido a que, ya por el tiempo vivido fuera de Rumanía, no se encuentre cómoda volviendo al que fue su país hace que se avive la sensación de no pertenencia abriendo así más la herida migratoria.



Figura 73. Fotografía manipulada de A

En el caso de D, no puedo relatar mucha información sobre su experiencia porque la propia D no sentía la comodidad de relatarla y llegar a un plano más profundo sobre ella e incluso se daba el

miedo a ser reconocida por las experiencias que relata y eso está bien porque lo que no se comenta, dice o se habla es igual de importante que lo que cada persona entrevistada es capaz o quiere mostrar.

La experiencia de D comienza en 2001 llegando a España con una Visa Schengen y al igual que la de A, se da por obligación por parte de su marido y la intención de buscar `` una vida mejor'', ``seguridad'' y ``una situación financiera mejor''. Durante la conversación comenta también el sacrificio que supuso este cambio de territorio y como tuvieron que dar todo de ellos, tanto lo material como lo inmaterial. Termina hablando también de cómo no sería capaz tampoco de volver a Rumanía en un futuro para seguir con su vida o que si lo hiciese le costaría, haciendo hincapié en las dificultades hospitalarias que se dan en el país.

Para terminar D hace mención y crítica a la idea que se tiene de que no te sostienen unos muros, sino las personas que vas teniendo en el camino. D termina diciendo que si te sostienen esos muros porque, en estos casos, si no se tienen, se deja de vivir.



Figura 74. Fotografía manipulada de D

En la historia de I ya empezamos a notar diferencias en cuanto a los procesos migratorios e identitarios, partiendo del hecho de que ella emigro en 2006 a la edad de 20 años con una visa de

turismo. Cuenta como a los 18 años se quedó embarazada, estaba ya casada y a los 19 se divorció. Aunque también añade en su relato el matiz de como si ella no encontraba por si sola pareja las ancianas del pueblo lo hacían porque estar soltera siendo mayor de edad no era una opción válida para esas señoras.

I cuenta como, al poco tiempo de separarse, y por un nexo común conoce a su marido, el cual también es rumano pero el emigró mucho antes que ella y vivía en un pueblo cercano a Tomelloso. Comentaba como, sin haberse visto nunca se escribían cartas y se iban enamorando sin conocerse llegando al punto en el cual I, a los seis meses de escribirse, toma un viaje a España de ida y vuelta, que terminó siendo solo de ida.

En este proceso encontramos las diferencias clave en el año en el que I emigró puesto que en el 2006 ya se podía viajar sin fronteras por Europa y el conseguir los papeles necesarios se volvía más sencillo. Otra de las grandes diferencias es la edad, siendo en los casos anteriores A y D emigraron entorno a los 34 años aproximadamente e I lo hizo a los 20. En I podemos encontrar una clara separación de experiencias. En Rumanía vivió su infancia y adolescencia pero, tal y como ella comenta, en España se hizo mujer.

En su primera vuelta a Rumanía, I no encontró grandes diferencias pero, con el paso de los años empezó a sentir un cambio. Veía como, aun queriendo volver a su país, quería quedarse temporadas cortas porque sentía que su vida ya está encaminada en España. Y termina la conversación afirmando que no sabe dónde terminará, pero que intentará que ese espacio sea su casa.



Figura 75. Fotografía manipulada de I

En el último caso nos encontramos con dos iniciales, puesto que, aunque en un principio, la entrevista iba dirigida hacia M, N, su marido, se encontraba en la necesidad también de relatar su historia y ser escuchada. El viaje de M y N comienza en 2003 con N viniendo a España sin papeles y pagando 500 euros en la frontera debido a que un amigo de la armada le comentó las mejoras que podría encontrar en España. Cuenta como comenzó a trabajar en las viñas y en la fábrica y como tenía que dormir en un garaje hasta poder reunir el dinero necesario para traer a su familia por medio de una invitación. M, por su parte termina mencionando que tuvo que ir tras de él dejando a su hijo al principio en Rumanía.

M también hablaba de como al principio hacia viajes a Rumanía cada tres meses para poder renovar la visa y de como no podía separarse por más tiempo de su hijo. Comenta como su relación con la familia sigue siendo muy fuerte e importante y que no hubo ese distanciamiento por culpa del espacio que hay entre ellos, aunque también menciona que ve Rumanía como un sitio bonito pero que prefiere estar poco tiempo pero a la vez, tanto M como N sienten como los dos lugares son su casa aun habiendo diferencias entre los dos territorios y como no sienten la necesidad de irse aunque tampoco pensaban que se iban a quedar en España tanto tiempo.



Figura 76. Fotografía manipulada de M/N

Como se puede observar, cada familia tiene puntos en común, como que la figura paterna fue la primera en migrar y que la última fue la figura del hijo, que a todos se les prometía un futuro seguro y estable pero con grandes dificultades para poder acceder a él. Esto es la aportación de cuatro familias pero, si el número de familias y puntos de vista de la historia colectiva creciese, nos seguiríamos encontrando con estos aspectos tan complejos y parecidos entre sí. Porque aunque se traten de historias individuales, son experiencias colectivas que unen a una comunidad que se siente “fuera de lugar” y que sus esquemas de pertenencia han sido brutalmente trastocados.

5.3.2 Sobre el espacio (in)existente

Para este proyecto, el lugar en el que sucede la acción es importante puesto que no se trata de una acción que se da en un cubo blanco o simplemente son unas fotografías enmarcadas. El uso de las medianeras de las casas representa un punto importante para entender el proyecto.

La medianera puede definirse como algo que está en medio de dos cosas, o como una pared que normalmente divide dos casas o construcciones. Es un término que, por lo menos al compartirlo con otras personas, no sabían lo que era, de tal forma que, la definición la cual yo les daba de medianera era: “Al tirar una casa, es la pared o las paredes que se quedan y que suelen estar unidas a una casa contigua. En ellas encontramos los restos de una casa que ya no está, las líneas que separan una habitación de otra, un rectángulo con los azulejos del baño o la forma de las escaleras que estaban pegadas a la pared. Son los restos de la casa”.

La importancia de estos sitios reside en que son espacios que se debaten entre la existencia y la inexistencia. Sabemos que en ellos hubo historias, experiencias y vida, pero a día de hoy ya no pueden cumplir su función como casa, no pueden recoger y resguardar ni proteger. Al haberlas derribado, es como si la historia familiar estuviera expuesta al mundo, pero al posicionarte en el terreno sabes que son historias que no te van a llegar, que son un secreto.

Estos espacios que se encuentran periféricos, abandonados por su condición de inutilidad se asocian con el término *terrain vague*, acuñado por el arquitecto Ignasi de Solà-Morales a mediados de los años noventa. Este arquitecto dividía y mostraba semánticamente el significado de las dos palabras usadas en el término. Nos comenta como es imposible traducir al inglés esta expresión. *Terrain*, en francés tiene un carácter más urbano que en inglés, que es *land*. Nos comenta como *terrain* es una extensión de suelo amplia, con límites precisos y donde se puede edificar, mientras que en inglés el uso de *land* está más asociado a lo agrícola. En cuanto a *vague*, Solà-Morales, pone énfasis en las dos vertientes latinas de la palabra, la cual puede derivar hacia algo vacío o desocupado, o también

se puede entender como impreciso o borroso. Uniendo los significados de *terrain* y *vague*, el arquitecto une estos términos con la ciudad y los lugares aparentemente olvidados donde predomina la memoria del pasado sobre el presente. Los define como lugares externos y extraños que quedan fuera de las estructuras de producción, son lugares que se considera que la ciudad ya no se sitúa allí. Áreas des-habitadas e im-productivas (Solà-Morales 1995). Áreas que se quedan en el medio que Bhabha definía.

Es importante que el proyecto se encuentre en estas áreas *im-productivas*, estas áreas que pelean entre la existencia y la inexistencia, estos lugares que se salen del sistema impuesto porque son una clara referencia a lo que significa el proceso migratorio. Son procesos y vivencias que, aunque se encuentran en un punto medio o punto de mira, son también silenciados, dejando que las vivencias y experiencias de cada uno sean silenciadas o secretos.

5.3.3 Proceso Práctico del proyecto

A la hora de realizar el proyecto *Ziduri de Trecere* nos encontramos con dos bloques principales que se desarrollan, uno de ellos se relaciona con la parte más íntima de la obra que se conforma por la búsqueda de personas a las que entrevistar y lugares para encolar las fotografías, las conversaciones y la manipulación de las fotografías. El otro bloque que conforma este proyecto es el espacio público, la preparación de las fotografías y su encolado.

La primera parte del proyecto consta de hacer una búsqueda de lugares en los que poder encolar las fotografías. Para que el espacio concordase con el concepto de la pieza era importante que se tratase de casas abandonadas, que no se terminaron de construir o directamente derruidas a las cuales les quedase las medianeras para poder ejecutar el proyecto.

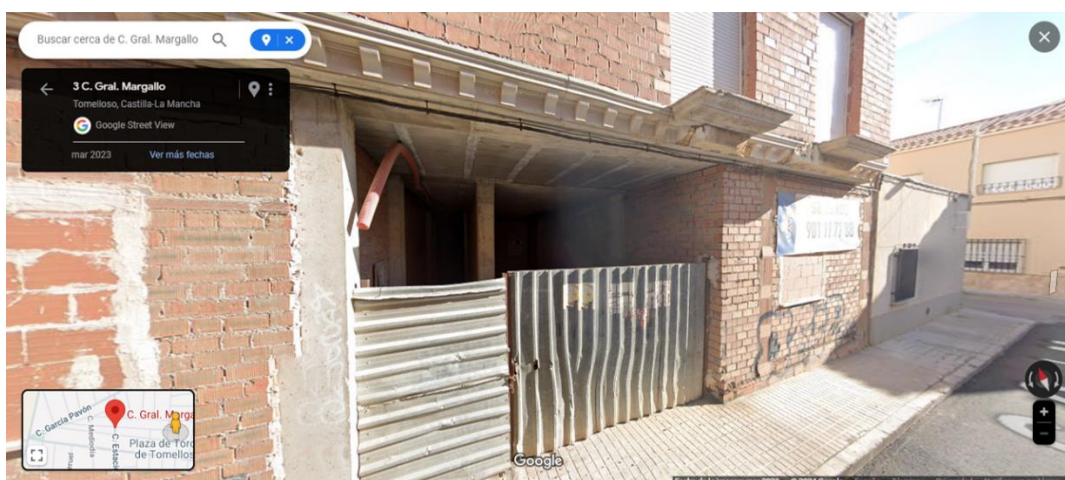


Figura 77. Screenshot de Google Maps de una de las casas intervenidas

Otra de las investigaciones imprescindibles para el proyecto era el encontrar a personas o familias que hayan pasado por uno o varios procesos migratorios que se diesen entre Rumanía y la zona de Tomelloso o alrededores de Ciudad Real en Castilla-La Mancha con la intención de llevar una entrevista semidirigida, o una conversación en torno a sus procesos migratorios y las dificultades de reconstruir el hogar.

Entrevista mamá

2 Sentía que si volvia se iban a terminar todo.

Y luego y sentia que no encontraba un lugar al volver por primera vez.

El sentimiento de estar de nuevo disminuye. El dolor duele.

Supone un esfuerzo volver y esperar que los que siguen aún paguen un poco de ese esfuerzo en volver a verte.

Desarrollo en Rumania - España como un lugar.

Tampoco quien volver es difícil empezar otra vez.

Es difícil sentir que tienes a alguien cerca.

!! He sido importante para ellos solo cuando imbatieron para ellos.

Perder la casa como un lugar.

Calcular los pesos unidos.

Cuando el día de hoy, el por lo ya veremos que pens.

Es una situación.

Conversación

Diana

No quería irse al mundo si, vida mejor, seguridad. Situación financiera mejor.

Vida buena.

teníamos que ir detrás de ellos.

2001 /

Visa Schengen.

Personas de carne.

Podría volver aunque cueste.

Sacrificio + Hemos dado todo.

Hablar de médicos / hospital.

el olor de la noche.

no te tiene a tu Zidni a
vrei acasă la tine
te trage casa.

Cena muy buena.

Figuras 78 y 79. Páginas del cuaderno del proyecto

Tras gestionar estas búsquedas, la siguiente parte a tener en cuenta son los álbumes de familia de las personas entrevistadas. Dependiendo de la implicación de cada persona, se podrá, mirar el álbum al completo y seleccionar la fotografía más adecuada, la persona seleccionará la fotografía con la que más cómoda se encuentre o las extraeré directamente de las redes sociales con el consentimiento de cada persona. Las fotografías escogidas girarán en torno a momentos importantes del proceso migratorio, tradiciones que se han llevado a la otra cultura o momentos cotidianos.

Al haber hecho la selección de las fotografías que se relacionarán con cada persona el siguiente paso es el de la manipulación de la fotografía. Este proceso consta de varios pasos. En primer lugar se escaneará (si es necesario) la fotografía que se usará en el espacio público, para más adelante volver a imprimirla. Se vuelven a imprimir las fotografías porque, como suele ser la norma, cada persona quiere que su álbum siga manteniendo ese puesto de reliquia, pero además de eso, es necesario volver a imprimirlas porque, usando los materiales que se usan, es necesario que la tinta sea lo más fresca posible. En casos anteriores de manipulación de fotografías se hacía uso de papel fotográfico y una impresora por láser, mientras que para este proyecto es importante que las

fotografías sean reimpresas en máquinas Kodak puesto que por la calidad que ofrecen hacen que sea más sencillo manipularlas manualmente con el elemento principal de este proyecto.

A la hora de manipular las fotografías, se hace uso de elementos cotidianos o que son fáciles de encontrar en una casa. En proyectos anteriores se usaron elementos como la lejía, el yodo, el alcohol para las heridas o las nanas de limpieza y para preservar zonas de la fotografía se usaba laca de uñas transparente. Para este proyecto, solo hará falta la laca de uñas transparente puesto que en contacto con las tintas de las impresiones de las máquinas Kodak, mueve el color con gran facilidad dando así la impresión de que las personas pertenecientes a las fotografías son entes o personas sin identidad. Estas fotografías luego serán escaneadas otra vez para poder colocarlas a la escala necesaria.



Figuras 80 y 81. Muestra de la manipulación de la fotografía

Entrando en el bloque relacionado con el espacio público, el primer paso consta en entrar en esos espacios abandonados, que se debaten entre la existencia y la inexistencia para observar las paredes en las cuales se colocarán las fotografías. El interés se encuentra en colocar la fotografía en la pared de lo que en su día fue una habitación, rellenando todo el espacio. Se pueden dar variaciones dependiendo de lo que la fotografía y el espacio necesiten. Se tomará las medidas de las paredes a usar para así luego poder editar y recortar las fotografías a la escala necesaria para cada fotografía y pared para luego imprimir las fotografías recortadas en un papel fino que transpire para poder encolarlo con facilidad. Las medidas rondan aproximadamente entre los 1.42x1.35 metros mínimo y 1.40 x 2.90 metros máximo.



Figura 82. Muestra del tamaño de la fotografía re-escalada

Por último, se dará el *paste up* o encolado de las fotografías. Para el encolado en la pared es necesario en primer lugar hacer una mezcla de cola con agua. Esta mezcla irá primero sobre la pared, esta primera capa de imprimación se dará con un cepillo con las cerdas suaves para no para luego poder colocar las impresiones sobre ella, y por último se da otra capa más de agua con cola por encima de la fotografía para terminar de fijar.



Figuras 83, 84 y 85. Proceso de pegado de la fotografía

5.4 Formalización del proyecto

Ziduri de trecere, es un proyecto *site-specific* que se encuentra *work in progress*. En este momento parte de cinco fotografías de cuatro álbumes de familia distintos las cuales han sido manipuladas manualmente con elementos asociados a la cotidianeidad tales como la laca de uñas transparente. La intención de estas fotografías es atesorar las experiencias migratorias de cada familia unidas a las conversaciones grabadas entorno a estos conceptos.

Este *site-specific* consiste en re-escalar y colocar estas fotografías en medianeras de casas derruidas bajo la intención de politizar un espacio considerado inútil y como ya se ha mencionado, el uso de estos espacios conecta muy bien con la formalización de la experiencia migrante.

A la hora de montar este proyecto en una sala expositiva nos encontramos con una de las fotografías de la acción mostrada a escala sobre la pared como un elemento que llame la atención sobre el proyecto para que posteriormente el espectador pare a observar, desde la parte más íntima del proyecto, cada una de las historias y poner el énfasis en el proceso de la acción.

Para mostrar esa parte más personal de cada familia se colocará en una vitrina las fotografías del álbum de familia manipuladas, una fotografía de registro de la acción, un texto que traduce partes de las conversaciones que se dieron y unos auriculares con los que se podrá escuchar las propias conversaciones que se tuvieron.

Este será el primer montaje en sala de este proyecto, pero de cara a diciembre de 2024 se prevé otro montaje de este mismo proyecto ampliado, dado que *Ziduri de Trecere* cuenta con la Beca para la Creación Artística de la Fundación Guasch Coranty.







Ziduri de trecere I (A), 2024.

Fotografía encolada sobre ladrillo

1.42 x 1.35 m







Ziduri de trecere II (I), 2024.

Fotografía encolada sobre ladrillo

1.40 x 2.90 m







Ziduri de trecere III (D), 2024.

Fotografía encolada sobre pared

0.95 x 1.95 m







Ziduri de trecere IV (M/N), 2024.

Fotografía encolada sobre azulejo

1.00 x 1.80 m







Ziduri de trecere V (A), 2024.

Fotografía encolada sobre pared

2.53 x 1.85 m

6. Conclusión

Al día siguiente de pegar la primera fotografía de mi familia en el lugar donde se encontraría nuestro primer hogar en España, tuve que hacer las fotografías del registro al segundo día, primero porque llovía y segundo porque era de noche a la hora de realizar la acción. En ese segundo día, me llevé a mi madre conmigo, también para volver a pegar alguna esquina que dejé suelta por los nervios de nos ser pillada. Al terminar todo y con una cierta tranquilidad en el cuerpo le pregunté a mi madre sobre qué le parecía el proyecto. A lo que ella me dijo: “Yo lo único que me pregunta Ana, ¿es de dónde te salen estas ideas tan disparatadas?” En un principio me reí porque mi madre ya conoce al caos de hija que tiene. Lo primero que le dije fue que estos proyectos salían de pensar y recordar. Pero dándole más vueltas me di cuenta que estos proyectos, todos los que he realizado desde el uso del álbum o de objetos asociados a la familia, van más allá de solo recordar, van desde la intención de sanar una heridas y grietas que encuentro en mi propio bagaje. Coger los momentos que se escapan de la norma y darles forma, espacio y contexto. Colectivizar las experiencias y mostrar las diversas visiones de la historia.

Todo esto no se lo dije a mi madre, pero creo que lo haré...

*...Me parece importante dejar de
escondernos las experiencias.*



Figura 86. Mi madre junto a la acción *Ziduri de Trecere*, 2024

Siendo totalmente sincera, nunca fue mi punto fuerte concluir los proyectos o las memorias. Siempre veo los proyectos mostrados bajo ese prisma del *work in progress*. En cierto modo considero que eso es dado también por los conceptos tan subjetivos que envuelven a estos proyectos tales como la memoria y el recuerdo.

En este caso, como se ha mencionado previamente, este proyecto, formalizado en la sala de La Capella, en la exposición *Y si...*, es un primer acercamiento hacia una propuesta que se seguirá desarrollando y será expuesta probablemente con modificaciones que de cara al diciembre de 2024, gracias a la Beca de Creación Artística de la Fundación Guasch Coranty 2024.

En este punto del proyecto, se ha puesto un mayor énfasis en el plano identitario de los procesos migratorios con la intención de comprender desde lo cotidiano cómo se siente ese bagaje migratorio en las personas que migraron primero. Personalmente necesitaba comenzar este proyecto tomando esto como punto de partida desde la necesidad de entender y mostrar esa herida migrante a la cual no le puse nombre hasta hace bien poco.

De cara a continuar con el desarrollo de este proyecto, necesita abrirse a nuevos territorios políticos, con la intención de comprender y contextualizar de una forma más acertada el por qué de todos estos movimientos migratorios de Rumanía a España, al igual que este proyecto también se abre hacia las problemáticas migratorias con perspectiva de género, queriendo poner el foco en las mujeres migrantes las cuales, por los datos recogidos personalmente, han sido arrastradas a este bagaje migratorio y han sido silenciadas en el proceso.

Para poder unir todo ese bagaje identitario con las líneas más sociales, políticas y económicas, se buscará más información demográfica relacionada con las migraciones rumanas en el ámbito rural de Castilla-La Mancha para poder contrastar las vivencias de las personas entrevistadas con los datos y así reforzar la idea de que no es algo pasajero o que se da en pequeños grupos.

Una de las herramientas que de forma indirecta ha potenciado este proyecto es la participación en la línea de *AccióMigrant* por parte de Fes!Cultura, al oír y dar espacio a voces tan diversas dentro de unas problemáticas que tienen varios puntos de unión, ayudó a entender desde qué punto habla este proyecto y para quién está enfocado.

Por otro lado, una de las dificultades a la hora de realizar la investigación de este proyecto se encontraba en la búsqueda de artistas, colectivos o proyectos artísticos-culturales en la zona de Europa del Este que hablasen sobre las problemáticas migratorias y las relaciones de pertenencia

entre territorio y hogar. Esto demuestra por otra parte que existe una necesidad de hablar desde la mirada artística de estas problemáticas y cuestionamientos entorno a la casa/ espacio físico- fijo.

Aún contando con todas las nociones que se tienen para la esta próxima reformatización, considero que este primer acercamiento formal y teórico sobre el proyecto ha generado una base sólida sobre la cual poder avanzar y dar espacio a nuevos debates o formas de reafirmar el proyecto.

7. Referencias

- Barbieru, Laurentiu Octavian (2016). Integración de Rumania en la Unión Europea [Tesis de Doctorado, Universidad de Alicante] <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/68403>
- Barthes, Roland (2022). *La cámara Lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós.
- Betancourt Echeverry, Darío (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica. Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. *La práctica investigativa en ciencias sociales*, 125-134. Universidad Pedagógica Nacional. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- Bhabha, Homi K. (2011). El entre-medio de la cultura. En Hall Stuart, du Gay, Paul (Eds.) *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Cadenas, Isabel (2019). Poéticas de la ausencia: Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea. Cátedra.
- Certeau, Michel (1996). La invención de lo cotidiano. Artes de hacer. Universidad Iberoamericana. https://monoskop.org/images/2/28/De_Certeau_Michel_La_invencion_de_lo_cotidiano_1_Artes_de_hacer.pdf
- De Diego, Estrella (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela, 2011.
- Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. y Bochner, Arthur P. (2015). Autoetnografía: Un panorama. *Astrolabio*, (14), 249–273. <https://doi.org/10.55441/1668.7515.n14.11626>
- Foucault, Michel (2007). *El poder psiquiátrico*. Fondo de Cultura Económica. https://monoskop.org/images/8/80/Foucault_Michel_El_poder_psiquiatrico.pdf
- Halbwachs, Maurice (2004). Memoria colectiva. Prensas Universitarias de Zaragoza. <https://ia601509.us.archive.org/17/items/MemoriaColectivaHalbwachs./Memoria%20Colectiva-Halbwachs.-.pdf>
- Hirsch, Marianne (2021). *Marcos familiares, fotografías, narrativa y posmemoria*. Prometeo Libros.
- Instituto Nacional de Estadísticas. Estadística del Padrón Continuo, Rumanía, TOTAL ESPAÑA, ambos sexos. https://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e245/p08/&file=03005.px#_tabs-grafico
- López Fdz. Cao, Marián (2011). *Memoria, ausencia e identidad. El arte como terapia*. Eneida.
- Lynch, Enrique (2020). *Ensayo sobre lo que no se ve*. Abada.
- Marcu, Silvia (2003) El proceso de transición política en Rumanía: Herencias y realidades postcomunistas. *Revista Electrónica de Estudios Internacionales* (2003) 1-41 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=792224>
- Marcu, Silvia (2011). Rumania después de su ingreso en la Unión Europea: Balance desde una perspectiva global. *RHA* (9) 53-64 <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/rha/article/view/738>

- Marcu, Silvia Rodríguez Gómez, Paz Kostova Miroslava (2013). Entre pertenencias: Movilidad y sentido de casa de los inmigrantes de la Europa del Este en España. *Revista de Estudios Europeos* (62) 125-142 https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/36082/1/2013_Marcu_etal_REE.pdf
- Marcu, Silvia (2020). La comunidad rumana en España, treinta años después de la caída del muro de Berlín: experiencias identitarias y culturales. *Revista de Estudios Europeos* (76) 242-262 https://www.academia.edu/110195027/La_comunidad_rumana_en_Espa%C3%B1a_treinta_a%C3%B1os_despu%C3%A9s_de_la_ca%C3%ADda_del_muro_de_Ber%C3%ADn_Experiencias_identitarias_y_culturales
- Mekas, Jonas (2021). *Ningún lugar adónde ir*. Caja Negra.
- Mira Pastor, Enric (2014). Tras la crisis de la Cultura Kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web 2.0. *Historia y Comunicación Social* (19) 747-758. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/41389>
- Morcate, Montse (2019). Elaboración y resignificación del álbum familiar a través del proyecto de creación en el duelo. *Artes y políticas de identidad* (vol.21)11-28.
- Olmos Alcaraz, Antonia, Martínez Chicón, Raquel, Rubio Gómez, María y García Castaño, F. Javier (2023). *Cine y migraciones*. Bellaterra.
- Otsuka, Chino (2023). La memoria, el tiempo y la fotografía: del grano al píxel. *Exit: Álbum I- Relatos propios* (90), 100-107.
- Pighin, Daniela (2018). Transmisión del pasado traumático: Posmemoria y enseñanza de la historia reciente. *Clío & Asociados* (27), 118-126.
- Schreiber Dines, Yara (2004). Otro Álbum de Familia: Retratos de Migrantes. *Revista Chilena de Antropología Visual* (4) 138-156. https://www.rchav.cl/imagenes4/imprimir/schreiber_spa.pdf
- Solà-Morales, Ignasi (1995). *Territorios*. Gustavo Gili
- Sontag, Susan (2014). *Ante el dolor de los demás*. Contemporánea Debolsillo.
- Sontag, Susan (2014). *Sobre la fotografía*. Contemporánea Debolsillo.
- Taki, Youssef (2022). Fuera de lugar. Patronato Universitario 'Cardenal Gil de Albornoz'
- Tichindeleanu, Ovidiu (15 de julio de 2013). Decolonial AestheSis in Eastern Europe: Potential Paths of Liberation. *Social Text*. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-in-eastern-europe-potential-paths-of-liberation/
- Vicente, Pedro y Gómez-Isla José (eds.) (2018). *Álbum de familia y practicas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Diputación Provincial de Huesca.
- Vicente, Pedro (ed.) (2012). *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*. Diputación de Huesca y La Oficina.