

RELATS PICTÒRICS A PARTIR DE LA MEMÒRIA FOTOGRÀFICA FAMILIAR

ALBA BOSCH TOMÀS

Niub. 16270575

Tutor: Domènec Corbella Llobet

Treball Final de Grau



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Belles Arts

Departament de Pintura

RELATS PICTÒRICS A PARTIR DE LA MEMÒRIA FOTOGRÀFICA FAMILIAR

ALBA BOSCH TOMÀS

Tutor: Domènec Corbella Llobet



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



“Una fotografía es un secreto sobre un secreto.

Cuanto más te dice, menos sabes.”

-Diane Arbus.

Agraïments

En el transcurs d'aquest viatge que suposa el Treball Final de Grau, com a cloenda del Grau en Belles Arts, vull expressar el meu agraïment a la Facultat de Belles Arts, especialment al Departament de Pintura per haver-me acompanyat i ajudat en aquesta etapa d'aprenentatge i superació personal.

Al tutor del TFG, Domènec Corbella, pel seu suport i amistat.

A la Doctora Montserrat Morcate, per compartir generosament els seus coneixements.

A la Fundació Tàpies, més concretament a la seva biblioteca, per oferir-me ajuda sempre que l'he hagut de menester i tots els seus recursos disponibles.

A la meva família, per tenir paciència i ajudar-me a remoure cel i terra per a la recollida del material fotogràfic.

1. Resum / Abstract	11
2. Introducció	
2.1. Motivació i justificació temàtica	13
2.2. Hipòtesis i/o Objectius	14
2.3. Metodologia	15
2.4. Fonts documentals	15
3. Fonaments conceptuals	
3.1. La memòria i els records	17
3.2. La fotografia familiar	20
3.3. La imatge i l'observador	23
4. Anàlisi de la pròpia obra	
4.1. Aspectes formals i compositius	25
4.2. Aspectes metodològics	26
4.3. Obres anteriors	28
4.4. Obra recent	
4.4.1. Sèrie " L'Absència"	33
4.4.2. Sèrie " Fusions"	38
4.4.3. Sèrie "Anada i retorn"	39
4.4.4. Sèrie "Sfocate"	41
5. Referents artístics	
5.1. Iñaki Bonillas	43
5.2. Gerhard Richter	44
5.3. Hans-Peter Feldmann	45
5.4. Bill Viola	46
5.5. Nan Goldin	47
5.6. Gustavo Germano	48
5.7. Louise Bourgeois	50
5.8. Carmen Calvo	51
5.9. Jo Spence	52
6. Conclusions	53
7. Bibliografia	
7.1. Bibliografia citada	55
7.2. Bibliografia general	56
7.3. Webgrafia	57

1. RESUM

Aquest treball tracta sobre l'acceptació de la pròpia història. És un intent de plasmar com les relacions familiars i les no-relacions han marcat la nostra infància i, en conseqüència, la nostra vida en general. S'hi explica una història familiar particular a través de fotografies. Per això, els àlbums familiars recollits de diferents parents esdevenen la matèria prima del treball. Són captures del passat, revisions dels records amb els quals construeixo noves narratives visuals. Esdevé, al final, un exercici d'autoprojecció de la intimitat. Exposant públicament les fotografies es deixa entreveure la feblesa personal des de l'honestedat.

D'allò que més podem parlar és del que coneixem, és a dir, de la nostra vida. Les fotografies familiars formen part d'una vida personal. Treballar amb aquest material fa més fàcil entendre retalls de la meua vida i sentir total empatia amb el que s'està treballant perquè són experiències viscudes de primera mà. Observar i experimentar amb fotografies familiars facilita, fins i tot, descobrir detalls perduts en la memòria. La família és un dels òrgans més bàsics del teixit social, tanmateix és un sistema que genera relacions complexes.

Paraules clau: Identitat, Existència, Abandonament, Dissolució, Records, Velar.

ABSTRACT

This work is about the acceptance of our own history. We try to show how family relationships, and non-relationships, have shaped my childhood, and, accordingly, the rest of our life. It is a storytelling through photographs. Because of that, the family albums become the raw material of my work. These screenshots, these reviews of memories, I use them to create new visual narratives. Finally, it becomes an exercise of selfprojection. By showing publicly these photographs, we can see weakness and honesty.

I think that what we are more prepared to talk about something that we already know is our life. Working with this material makes easy to have total empathy about what you have experienced. However, we can miss some details that can only be discovered by working on family portraits and that otherwise, they would be lost on our memory. Family is one of the most basic elements in our society, but, at the same time, it can generate difficult relationships.

2. INTRODUCCIÓ

Aquest serà l'únic apartat en el qual parlaré en primera persona ja que és on presento i justifico les motivacions i inquietuds temàtiques i personals. També hi exposaré la metodologia seguida i els objectius que vull assolir en aquesta exploració.

2.1. MOTIVACIÓ I JUSTIFICACIÓ TEMÀTICA

Al llarg dels tres primers anys de carrera he anat desenvolupant un seguit de projectes que, malgrat les diferències formals, tots tenien a veure amb la figura de la mare. Fins que fa un any, la meua família em va demanar que ajudés a buidar un vell magatzem familiar del qual no s'havia llençat res des de feia vint anys. Allà vaig trobar-hi quadres, pintures i diaris íntims del meu pare -una figura absent en la meua vida-. A partir d'aquesta troballa, es van anar generant en mi un seguit de preguntes i de respostes, ja que en certa manera estava coneixent el meu pare a través del material que ell havia rebutjat o llençat.

A través d'aquest arxiu, s'ha anat desenvolupant un treball entorn de la infància i el meu pare, la relació i no-relació que tinc amb ell. Des de llavors he sentit la necessitat de parlar sobre altres figures properes que han marcat la meua infància, altres membres de la meua família, ja que em vaig adonar que també experimentava sentiments complexos i contradictoris per als membres que sí que havien estat més presents en mi. És així, com va néixer la necessitat de parlar de la meua petita "comunitat". Això va desembocar en una recerca exhaustiva de tots els àlbums familiars que he recollit de diferents familiars, buscant-hi més respostes. És així com he descobert més interrogants sobre la família, que han redefinit una nova identitat sobre les relacions i les experiències perdudes intencionadament en la memòria a causa de les càrregues negatives que suposaven algunes d'elles. Per tant, l'àlbum familiar ha estat la base del meu treball, la matèria prima. Una matèria que no es defineix per la seva senzillesa, ja que com diu Pedro Vicente:

Contra lo que se podría suponer, son imágenes bastante sofisticadas y complejas tanto de hacer como de leer: quién hace la foto, cómo la hace y en qué momento, quién aparece o quién no aparece son elementos que construyen las complejas relaciones de poder dentro de las políticas familiares y su representación. (Vicente P., 2014)

Crec que en moltes ocasions sobrevalorem la família i protegim la idea idíl·lica que en tenim. Quan ens adonem que no és així, que la pròpia família està marcada per traumes, que no s'han volgut tractar relacions conflictives, tot comença a desestructurar-se.

En certa manera em sento identificada amb els pensaments de Bourgeois, tot i que formalment les obres acabin sent tan diferents. Tanmateix, no comparteixo el fet de "fer art a través del trauma", sinó més aviat "art a través del record" o "art per conèixer-se a un mateix". En les obres reconstrueixo el passat per poder-lo reviure i, al mateix temps, possibilitar-ne la integració i l'oblit. (BOURGEOIS L., 2002: 129)

2.2. HIPÒTESIS I/O OBJECTIUS

Amb aquest treball, espero assolir -almenys n'és el propòsit inicial- un millor autoconeixement com a artista i com a persona, poder tractar i resoldre temes de la infància.

En altres paraules, busco desvetllar i redescobrir la meua identitat, saber qui sóc, però sobretot qui no sóc, per tal d'obtenir així més autoconeixement i poder discriminar quins aspectes em vénen donats pel llegat familiar i quins aspectes formen part del meu jo essencial. Pinto per posar en evidència aquests aspectes de desconexença pròpia però, alhora, citant paraules de Frida Kahlo:

“Me retrato a mí misma porque soy el sujeto que más conozco.” (Herrera H., 2006: 103)

És a dir, busco un millor autoconeixement però alhora parlo del que més puc parlar, del “jo”. Aquesta decisió m'ha fet plantejar un seguit d'hipòtesis relacionades amb com crec que m'afectarà el fet de realitzar un treball tan emocionalment proper com és aquest.

Per una banda, crec que m'ajudarà a ordenar i clarificar sentiments i records; a posicionar-me en relació amb la família. És a dir, a descobrir on comença la família –quin és el llegat de personalitat que he adquirit- i on començo jo.

Per altra banda, artísticament, crec que marcarà un inici en la forma de treballar i en l'estètica dels meus pròxims treballs. El fet de treballar a partir d'una font d'informació concreta, com és en aquest cas la fotografia familiar, ha generat una nova metodologia de treball i ha fet sorgir material diferent a tot el que havia fet anteriorment. Aquest és un treball que ha nascut de la necessitat pròpia de materialitzar el procés de descobriment de la meua identitat. Fins ara, havia desenvolupat projectes a través d'interessos estètics o temàtics que havia anat aplegant al llarg dels anys.

2.3. METODOLOGIA

En primer lloc, s'utilitza el mètode diacrònic ja que el treball es fonamenta a partir d'un arxiu fotogràfic familiar comprès entre 1993- 2007. En aquest cas, l'arxiu esdevé un medi per a construir el relat de les relacions interfamiliars tractades pictòricament.

S'investiguen formes per aconseguir expressar el que sentim amb cada relació, recordant el moment en què va ser presa la fotografia, i explorant conflictes difícils de resoldre entorn de la figura familiar que apareix, o esdeveniments que es van produir al voltant de les dates en què apareixen en la fotografia.

En segon lloc, s'utilitza el mètode analític ja que intentem aprofundir i treballar en la nostra infància com a objectiu principal. Altres temes que també quedaran acotats són les relacions interfamiliars, el fenomen de la fotografia familiar com a concepte i, la memòria -entesa com a mitjà que vehicula els nostres records amb les imatges fotogràfiques que conservem-.

A continuació, també es duu a terme un anàlisi qualitatiu subjectiu, pel fet que s'interpreten les fotografies i s'analitzen les pintures a través de l'observació directa. També es busquen les qualitats psicològiques, sensorials, formals i estètiques que es poden entreveure a través de les obres.

Finalment, s'ha de fer referència a un tipus de metodologia més experimental, ja que es tracta de fer investigació de la memòria, fonamentada en un passat propi, i de la qual s'intenta extreure conclusions. És a dir, per l'especificitat del treball inevitablement es tractaran alguns termes del camp de la psicologia, així com també sobre la imatge relacionada amb la memòria. Es parla d'una metodologia experimental ja que "la memòria" encara és un fenomen en procés d'investigació.

2.4. FONTS DOCUMENTALS

Desenvolupar conceptualment aquest projecte, ha requerit una exhaustiva recerca tant de conceptes estètics com de catàlegs d'artistes, llibres sobre fotografia familiar, monografies sobre la memòria i l'observació i, també, investigació d'obra i biografia d'uns artistes concrets.

La major part d'aquesta informació ha estat extreta de la biblioteca personal de la Fundació Tàpies de Barcelona, la qual posseeix un fons d'arxiu molt ampli. Del fons de la biblioteca s'han pogut consultar llibres tan essencials per a aquest projecte com ***The familial gaze, Summer vacation/Found photographs, Nan Goldin, Couples and Loneliness*** i ***So the story goes***, entre d'altres.

Altres llibres i catàlegs d'artistes han estat trobats a la biblioteca del CRAI de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, on s'ha pogut investigar de prop una gran quantitat d'obra sobretot de l'artista Gerhard Richter, un dels referents més importants amb els quals compta aquest treball.

Una de les fonts més rellevants ha estat el catàleg d'**Overpainted photographs**, a través del qual s'ha pogut entendre molt millor la versatilitat que posseeix aquest artista. Aquesta recopilació més detallada sobre la seva obra, utilitzant fotografia familiar pròpia com a llenç per pintar, ha facilitat el diàleg entre fotografia i pintura, eix vertebrador d'aquest treball.



Figura 1: RICHTER G. 14.2.08 (2008) 15cm x 10cm . Oli sobre fotografia a color.¹

¹ Fotografia extreta de la web oficial de Gerhard Richter www.gerhard-richter.com Consultada dia: 29/05/2016.

3. FONAMENTS CONCEPTUALS

Aquest projecte és una mostra de transparència en la qual es desplega una forma d'abordar la infància pròpia des de la fotografia. Això ha desembocat en una autosuperació de plantejaments inicials i en l'assumpció plena de la pèrdua del pudor, perquè tot el procés d'elaboració esdevé una projecció de la pròpia intimitat. És per això que en aquest punt cal desxifrar els temes tractats a continuació, per poder entendre, amb més lucidesa i claredat, certs aspectes del projecte. Tal com s'ha esmentat anteriorment, es posen en joc aspectes que encara no estan del tot acotats, ja que es desenvolupen en part de forma semiinconscient, tal com la memòria i la percepció dels records.

3.1. LA MEMÒRIA I ELS RECORDS

En aquest apartat s'intentarà específicament d'indagar en les fonts culturals més rellevants que històricament han donat sentit i han sublimat al fenomen de la memòria i els records a Occident.

Primer cal aclarir a què ens referim quan parlem de memòria. Segons Duch i Chillón (2012: 399), la memòria constaria de tres dimensions: la biogràfica, que es refereix a allò que experimenta i recorda l'individu; la comunicativa, entesa com la capacitat de recordar una experiència per part d'un col·lectiu; i la cultural, que es refereix al conjunt d'expressions de la tradició. Aquesta última tindria una certa objectivitat que sobrepassaria les generacions i els individus com a segona naturalesa per incorporar. També cal apuntar que no funcionen de forma aïllada, sinó que una es veu influenciada per l'altra. S'entén, doncs, que la memòria interior és més complexa i densa i que la memòria exterior és esquemàtica i concreta.

D'altra banda en l'àmbit psicològic es distingeixen la memòria semàntica i la memòria episòdica. La primera es refereix al conjunt de significats reunits i detinguts pels individus durant la seva vida, fent evident la relació entre societat i sentit. La segona té una:

[...] labor reconstructiva, parte de los interrogantes, dilemas y contradicciones que se plantean ahora y aquí y opera un desplazamiento de lo recordado – que resulta desfigurado y alterado, renovado y revaluado-. (Íbid)

Aquest projecte se centra en les idees de Maurice Halbwachs², pel que fa a la memòria històrica i a la memòria col·lectiva (1968: 209-219), que equivaldria a la memòria cultural definida per Duch i Chillón.

² Maurice Halbwachs era un sociòleg francès que va ser precursor dels estudis sobre el camp de la memòria, que va aportar les bases del concepte "Memòria Cultural". Concepte que posteriorment desenvolupen sociòlegs com Jan Assmann i teòrics com Andreas Huyse.

Halbwachs considera que la història està construïda a partir d'una memòria escrita, juntament amb una memòria viva que es perpetua i renova a través del temps. És a dir, es parteix de la idea que la història, com a tal, no és un marc impersonal i descarnat, sinó que conserva part de la memòria col·lectiva.

Pel que fa a la memòria col·lectiva, es pot afirmar que la seva durada és la mitjana de vida humana, ja que s'explica i es viscuda des de dintre, es refereix a un context de "present". El present és entès com allò que interessa a la societat d'avui. Per tant, dins de la memòria col·lectiva, hi ha esdeveniments, la importància dels quals només afecta a un grup reduït de membres.

Així doncs, els individus dins de la societat es subdivideixen en grups més petits, com ara els habitants d'un poble, els fans d'un equip esportiu, etc., els quals conformen tot de petites memòries col·lectives. És a dir, de memòries col·lectives, n' existeixen diverses; d'història només n' existeix una, dividida i subdividida en períodes, grups polítics, inicis i finals de guerra concrets, etc. Aquest és un aspecte pel qual la memòria col·lectiva es diferencia de la història.

Halbwachs també postula que es donen moments determinats en els quals la memòria interior i individual es veu afectada per esdeveniments externs de forma tan contundent que fa que els individus d'una família, d'un col·lectiu, oblidin els seus propis interessos perquè estan experimentant un succés històricament determinant. Si no és el cas, els esdeveniments personals i familiars passen a ocupar un major espai en la seva memòria dels individus. De tal manera que els successos que es puguin produir en el context d'una família i els diversos comportaments dels seus membres, sobre els quals es fonamentaria la història de la família, extreuen tot el sentit i l'expressió d'un grup de parents, creant així un caràcter propi i distint dels altres.

Arribats a aquest punt, ja podem desenvolupar la següent qüestió: ¿Què són els records?

[...]el recuerdo es en gran medida una reconstrucción del pasado con la ayuda de datos tomados prestados al presente y preparada, además, por otras reconstrucciones hechas en épocas anteriores de donde la imagen de antaño ha salido ya muy alterada. (HALBWACHS M, 1968: 210)

Un record pot ser recent o llunyà, clar o dispers. Però es pot considerar que, quan s'indica amb precisió el camí mental a seguir, es poden clarificar dubtes, es tornen a establir lligams entre altre records, i aquests es profunditzen i s'integren. Aquest camí s'estableix a partir de la imatge, més concretament de la fotografia familiar. És a dir, a partir de l'àlbum familiar es desperten records antics i fragmentats que estaven dispersos en la memòria. Per això, es pot afirmar que l'àlbum familiar és un instrument que serveix per, de forma automàtica, restablir relacions entre els records. Aquesta connexió apunta a la possibilitat de definir els records com una "pantalla" cap al passat.

L'artista Ishiuchi Miyako, en la sèrie de ***Mother's*** (2002-2005), exemplifica la importància de captar l'empremta, el record de la seva mare a través de fotografiar-ne les pertinences més íntimes després de la seva mort. Aquesta obra neix de la experiència traumàtica en la qual l'artista retorna al pis de la seva mare i es troba amb la immensa i dolorosa tasca d'haver de llençar moltes d'aquestes pertinences que ara resulten inútils, com ara roba interior, maquillatge i altres objectes d'ús quotidià.



Figures 2 i 3. Ishiuchi Miyako, fotografies de la sèrie *Mother's* (2002-2005). Type-C print.³

³Extretes del catàleg MICHIKO K. (2005) Ishiuchi Miyako: *Traces of the future*. Venècia: The Venice Biennale.

3.2. LA FOTOGRAFIA FAMILIAR

Hi ha històries que constitueixen i donen pes al bagatge familiar. Sintetitzen i transformen en heroïcitats les històries d'alguns personatges. És d'aquesta manera que la família manté la cohesió com a comunitat de memòria i, així, transmet la història que identifica i unifica els membres de la unitat familiar.

La familia fue uno de los ejes para la reconstrucción de la cohesión social después de las dos guerras mundiales del pasado siglo, y se convierte en el pilar social fundamental de la sociedad moderna sobre la que esta se sustenta a lo largo de todo el siglo XX. El concepto de familia, ese lugar, esa experiencia en donde el amor y el odio, el cariño y la violencia, el poder y la dependencia se dan cita, en donde se gestionan y viven relaciones personales complejas. (Vicente P. 2014)

Es pot afirmar, doncs, que de bones a primeres dipositem en la família plena confiança i amor cap als seus membres, ja que la família construeix l'individu i assenta les bases de la nostra personalitat. Però, les relacions i les circumstàncies mai són tan senzilles d'explicar. Moltes vegades, és dins de la mateixa família on es viuen les experiències més traumàtiques. Com per exemple conèixer la mort d'un ésser estimat, sentir-se jutjats, perdre gran part de l'autoestima i confiança, entre altres exemples. És a dir, en el context de la unitat familiar és on se solen produir els impactes emocionals més forts de les primeres etapes de la vida.

Tradicionalment, l'àlbum familiar s'ha convertit en un d'aquells elements que, de forma simbòlica i literal, estructura i representa la institució familiar. Recull i ordena les experiències viscudes i permet "viatjar al passat" quan aquestes són revisades. D'altra banda, constitueix un arxiu de celebracions, festivitats i esdeveniments importants, experiències positives en general, per la qual cosa no sol evidenciar la majoria de realitats conflictives o traumàtiques que s'esdevenen dins del nucli familiar.

En altres paraules, no es fan fotografies de les coses que es volen oblidar, sinó que només es fotografien experiències que es volen recordar i reviure. Malgrat aquest tret selectiu de l'àlbum, darrere de cada imatge, fins i tot de les fotografies alegres i festives, hi ha continguda una imatge, una emoció que potser volem oblidar. Pel sol fet de reviure i recordar moments agradables, la persona reconnecta amb el passat. I, com ja s'ha constatat anteriorment, els records estan lligats entre si, i la presència d'unes fotografies també evidencia l'absència d'unes altres. Aquesta absència, aquestes fotografies que no s'han fet, també provoquen dolor. És per això que es pot afirmar que l'àlbum familiar és un arxiu selectiu i subjectiu que constitueix un registre tant de presències com d'absències, tant de memòria com d'oblit.

L'àlbum familiar, en aquest projecte, representa un instrument per poder revisar i reestructurar. És un intent de reconstruir la identitat individual, mirant de descobrir el jo essencial i destriar-lo del familiar. És aquí quan neix la necessitat de reinterpretar-lo, reimaginar-lo, afegint-hi les imatges que falten. Unes imatges que no parlen de la història familiar, sinó que parlen de la nostra vivència, dels nostres sentiments i traumes del passat, que encara estan vius en el present.

Para el teórico Don Slater, La fotografía es un eje importante en la modernidad occidental, estética y tecnológicamente. Según él, la fotografía en el ámbito doméstico fue (y sigue siendo) fundamental para la construcción y la consolidación de la identidad individual y personal del individuo moderno, una identidad individual y propia y característica de la modernidad y parte fundamental de la identidad colectiva, familiar (sin individuo no hay familia). (SLATER D., 1995 citat a VISA M., 2013)

A través de les idees de Slater, es reforça el lligam entre memòria, identitat i l'àlbum familiar. El treball es basa en l'estudi d'aquests lligams conceptuals, donant resposta a uns mecanismes inconscients que formen part de la nostra vida quotidiana.

Ara bé, perquè l'ésser humà sent aquesta atracció cap a les fotografies familiars pròpies, o fins i tot, cap a les d'altres famílies? L'autora Giovanna Pina, en el text sobre el retrat com a gènere artístic ens permet reflexionar sobre la fascinació que les persones senten cap als retrats. Les fotografies tenen la capacitat d'evocar la presència del subjecte. D'aquesta forma, el retrat estableix una relació imprescindible amb la memòria. El retrat manté les qualitats d'aquell ésser que ja no hi és. I a més a més, transmet als futurs familiars com era el rostre i el tarannà dels seus antecessors. Aquest objecte permet divagar sobre la figura que hi apareix, els costums de la època, la roba que es portava, etc.

[...] la claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse. La afirmación de la dulzura. (Pina, 2011: 31)

En definitiva, el retrat és un instrument carregat de contingut. Les imatges que hi apareixen són valuoses tant pel sentit com pel context. L'origen i la finalitat amb què ha estat fet és el que realment importa, no la seva qualitat tècnica o estètica. Cal atendre al moment i context en què es va fer la fotografia, el lloc, qui hi apareix i qui no; fins i tot pot ser rellevant qui posseeix la fotografia i en quin context. Cal demanar-se quina és la relació amb aquella fotografia i les circumstàncies que l'envolten i, més important encara, per a què es fa servir dins la narrativa familiar.

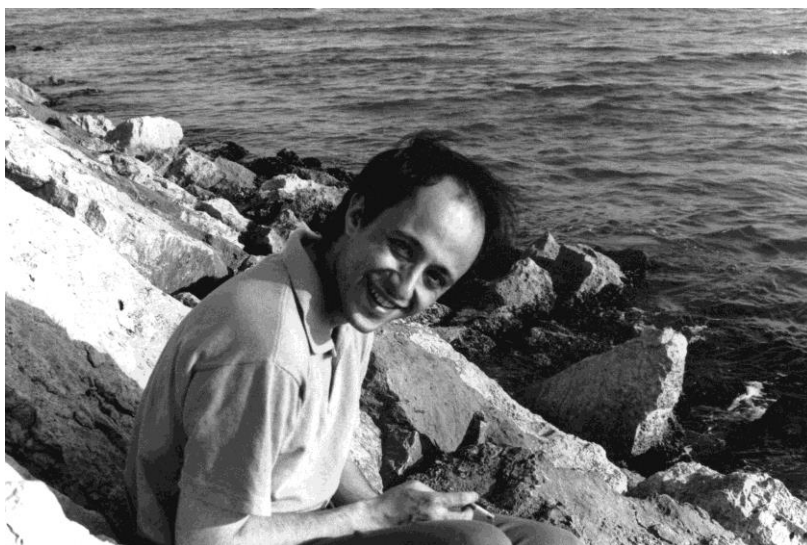


Figura 4: Retrat d'un àlbum familiar. Col·lecció particular. 10x15cm.

Marianne Hirsch, (HIRSCH M., 2012: 113-150) apunta que la fotografia familiar no només serveix per construir el subjecte individual o a la família, sinó que també marca la diferència entre qui està dins de la família i qui n'està fora. L'autora remarca que no existeix cap fotografia innocent, que la mirada familiar queda impresa en les fotografies, molt probablement de forma inconscient, però en conté l'empremta. La memòria familiar, a més a més, de contenir una gran càrrega emocional, és fragmentària i subjectiva. Aquests factors, fan de l'àlbum familiar un objecte complex d'analitzar.

L'autora explica que en analitzar les seves fotografies familiars, es va trobar amb aquesta dificultat de desxifrar-ne els codis i les relacions que s'hi entreveien de forma inherent. La intenció de voler-ne fer un anàlisi objectiu, xocava amb les emocions que sentia com a mare, ja que sense voler se sol idealitzar la família i no es gosa a parlar-ne malament o a sotmetre-la a revisió d'entrada, de forma oberta i sincera.



Figura 5: Foto carnet. Col·lecció particular. 5x8cm.

3.3. LA IMATGE I L'OBSERVADOR

En aquest apartat s'analitza la mirada que es projecta cap a la imatge. A través dels conceptes extrets de Jonathan Crary i Pedro Vicente es fa un recull de la història de la mirada i de l'observador-lector d'aquestes imatges.

Les consideracions sobre la visió i la construcció històrica que se'n fa es remunta a esdeveniments i avenços anteriors al 1850. Des de les primeres teories, de les quals tenim coneixement, fins a la tecnologia i la ciència que avui dia coneixem com a "òptica", passen per un extens desenvolupament teòric cobert per científics i filòsofs com Goethe, Schopenhauer, Foucault, Walter Benjamin, Paul Virilio, da Vinci, entre d'altres, hi ha hagut diversos intents de teoritzar sobre la visió i la visualitat, relacionant-les amb models que formen part de la tradició visual occidental.

En les últimes dècades, els avenços tecnològics han estat un punt d'inflexió important quant a la concepció de la visió, canvis que s'han produït molt de pressa. En aquests moments, estem vivint en un context altament tecnològic, en el qual estem acostumats a conèixer amb experiències, com les creacions artístiques, publicitat, que juguen a enganyar o estimular la visió. Però, s'ha de considerar un altre context anterior a aquest. Fa més de dos mil anys que s'especula sobre el fenomen de la visió, però en els últims tres segles es podria establir una història més lineal pel que fa als avenços en aquesta ciència. Un dels primers invents que va revolucionar el pensament en aquest camp, i que va canviar la percepció del funcionament de la visió, va ser la cambra fosca, ja que aquest instrument òptic, ha constituït un dels dispositius ancestrals que ha conduït al desenvolupament de la fotografia, es va equiparar amb el funcionament de l'ull humà.

Ja a finals del S.XX, van començar a sorgir diferents teories en aquest camp, que discrepaven unes de les altres. D'aquesta diversitat, en podem extreure la idea que la visió té una dimensió subjectiva. Sempre hi ha informació que extraiem de forma implícita. Per tant, podem considerar que ni tan sols el que observem representa la veritat absoluta. Existeixen molts tipus de mirades que venen condicionades culturalment i sociològicament o a causa d'altres factors. (CRARY J., 2008: 14-59)

Admitir la no verdad como una condición de la vida —esto implica, desde luego, una fatal negación de nuestro sentido habitual de los valores. (NIETZSCHE F., citat a CRARY J., 2008: 97)

Com s'apuntava abans, en les últimes dos o tres dècades, aquests avenços tecnològics s'han convertit en quelcom molt evident en la nostra vida quotidiana. El fet que s'hagin convertit en objectes quotidians ha fet disminuir la importància que donem a les imatges. Els nous sistemes per compartir imatges a través d'Internet, telèfon mòbil i altres dispositius, ha generat un sistema de consum massiu de les imatges, saturant-nos visualment i, en conseqüència, fent que les imatges es tornin quelcom més efímer, menys rotund, i perdin la seva importància tradicional.

Aquesta proliferació quotidiana de les imatges ha provocat que l'àlbum familiar es quedi desplaçat com a objecte, ja que la forma de compartir fotografies a les xarxes socials és

momentània. Ja no es busca representar la família, es busca representar la identitat individual, el “qui sóc jo en aquests moments”. S’ha passat de l’acte de compartir a l’egocentrisme. Amb la revisió d’un antic àlbum familiar, al subjecte, li afloren vells records, velles ferides que tornen a bategar. Tanmateix, en el context actual, les fotografies són quelcom tan fugaç, que ni tan sols es dóna el temps necessari perquè s’oblidin velles històries i les puguem recuperar posteriorment. (Vicente P., 2014)

Arribats a aquest punt, podem establir un seguit de consideracions sobre la mirada que es projecta quant a propietari de les fotografies i com a espectador aliè als personatges que observa. A *Sweet It is to scan?: Personal photographs and Popular Photographs*, Patricia Holland distingeix dues postures en la lectura de les fotografies de l’àlbum familiar: la de l’usuari i la del lector.

Ante nuestro propio álbum de familia somos usuarios de esas fotografías; la cantidad de códigos que hay detrás de cada foto y cada historia hace que solo sean usables de manera plena y completa por nosotros, conocedores (y dueños) de sus secretos y de sus claves, ocultas a simple vista para el resto del mundo. Son precisamente esos códigos los que hacen que estas fotografías sean únicas e irremplazables para nosotros. (HOLLAND P., 2000)

Per a l’usuari les fotografies són quelcom definitiu, incontestable, un final. En canvi, per als lectors són un símbol, són imatges que amaguen una història per imaginar, per desitjar, per discutir. Són relatives i provisionals: són un principi. Esdevenen un suport a través del qual han d’extrapolar el seu significat privat cap a una narració d’àmbit públic, imaginar-hi la seva pròpia família. És a dir, partim de la idea que l’usuari coneix, el lector imagina. Probablement aquesta posició com a lectors esdevé la raó per la qual molta gent sent fascinació pels retrats, fins i tot de famílies alienes. Davant d’una fotografia aliena, hom se sent innocent, distant, però preparat per imaginar i intentar projectar-hi o construir-hi una història.

Per acabar, contraposem dos tipus més de mirada, la del documentalista clàssic i l’autobiogràfica. Una capa d’opacitat sol envoltar els treballs que realitza el documentalista clàssic. Se solen desenvolupar els treballs mirant de sensibilitzar l’espectador, pel fet que moltes vegades es tracten temes punyents o emocionals. Malgrat que el documentalista clàssic es pugui sentir implicat, amb major o menor grau, amb el tema que està tractant, no sol parlar de la vida personal, ni de les seves experiències ni de cap dol més íntim. Per més que se submergeixi, fotografiï i investigui un tema, no despulla la seva intimitat com fa la mirada autobiogràfica.

El documentalista explica una història externa o semiexterna sense exposar el seu món intern. En canvi, aquest projecte es narra des de la mirada interna, des de la pròpia vivència de l’autora, sense cap intenció de documentar-la de forma estructurada. Es tracta, més aviat, d’elaborar certs episodis autobiogràfics, no resolts emocionalment, per tal de sublimar-los i tancar-los. La dificultat d’aquest projecte rau en el fet que no es pot establir una mirada externa cap al material treballat. Resulta complex expressar tot el significat simbòlic que contenen les imatges per a l’autora a fi d’endinsar l’espectador en aquest univers personal.

4. ANÀLISI DE LA PRÒPIA OBRA

En aquest apartat es desenvoluparà la qüestió formal del treball, és a dir, es tractaran aquells aspectes que formen part de la composició. També s'exposarà la metodologia tècnica emprada i es detallarà tot el procés seguit. En acabat se citaran les obres pròpies que precedeixen el treball i s'explicaran i mostraran breument les obres finals.

4.1. ASPECTES FORMALS I COMPOSITIUS

Les obres finals estan condicionades per la composició de les fotografies originals i per la composició realitzada a través del fotomuntatge. Les fotografies no només han estat escollides pel contingut emotiu personal o autobiogràfic, sinó que també s'han escollit seguint altres patrons com l'encaix fotogràfic, la resolució i la qualitat de la imatge. Tot això per tal de poder generar un resultat final també amb qualitat. El color de l'obra ve donat principalment per la fotografia original, excepte en algun cas que ha estat modificat intencionadament per l'autora.

En totes les obres finals apareix una o més figures, per tant, es considera que es tracten de retrats. Formalment, el retrat desprèn una estètica melancòlica on uns personatges llunyans estan explicant la seva història a través de la fotografia. En gairebé tots els casos aquests personatges apareixen de forma central i protagonista en la història.

S'han organitzat les obres en sèries, ja que cada sèrie explica i treballa una narrativa/relat diferent. S'han utilitzat diferents recursos visuals per incidir sobre les fotografies, ja que cada narrativa ve justificada per un significat diferent. L'orientació de les obres també ve donada per la fotografia que s'ha treballat.

L'altre element important a tenir en compte en aquest treball és la fusta ja que és un element amb connotacions profundes. És un material que directament està relacionat amb la tradició, amb quelcom antic, anyell. Antigament, era molt més present a les cases que ara. Tanmateix, encara avui en dia, es pot afirmar que és un material molt preuat per escalfar les llars, però també per construir-les. Pel fet que prové directament de la natura, també és considerat un material orgànic, de naturalesa robusta i noble. Des de temps immemorials, la fusta ha format part de les nostres vides i ha quedat lligada a l'ésser humà com a element necessari per a la seva vida quotidiana. De la mateixa manera les persones senten la necessitat de voler reconèixer la pròpia imatge, de representar-la i interpretar-la. És en aquest sentit que fotografia i fusta queden unides simbòlicament.

4.2. ASPECTES METODOLÒGICS

La metodologia emprada en aquest projecte ha estat diferent a la de qualsevol altre que hem realitzat anteriorment. Pel fet de tractar-se d'un projecte que parteix de les fotografies familiars, la primera part del procés ha consistit a recopilar àlbums familiars de diferents membres de la família. Més concretament de l'àvia, la tieta, la mare i de propis. Un cop recollides les fotografies, es va realitzar una tria, seguint criteris molt personals: qui apareix a la fotografia, en quina època se situa, a quin lloc va ser presa i quina relació sembla que mantenen els diferents personatges dins la fotografia.

A partir d'aquí es comencen a ordenar les fotografies escollides i a dividir-les en possibles narratives visuals. Després, les imatges s'editen informàticament, tot utilitzant la tècnica del fotomuntatge, per la qual cosa es modifica així la fotografia original de diverses formes per tal de crear un relat entre les imatges.

Els avantatges de treballar amb fotomuntatge en comptes de fotografia al natural presenta avantatges clars sobretot pel que fa als principis bàsics d'aquesta tècnica, la qual permet explicar les històries i representar allò que no apareix en la realitat directa i quotidiana. A través del fotomuntatge cobrim altres necessitats, com per exemple ampliar la capacitat expressiva de la fotografia. L'augment de l'expressivitat apropa el resultat a les característiques de la pintura figurativa, ja que es poden construir escenaris i incidir sobre els personatges que hi apareixen de diferents maneres.

Arribats a aquest punt, cal de parlar de dos tipus de realització mecànica de l'obra. Les primeres obres es van realitzar amb un mecanisme manual, la tècnica del *transfer*. Aquesta tècnica consisteix a transferir una imatge -impresa amb impressora de *tóner/inkject*- sobre una superfície amb l'ajut d'un làtex líquid. Primer s'aplica làtex líquid a la fotografia impresa en paper de 80g. El segon pas, és enganxar la cara impresa a la fusta i retirar-ne les bombolles.



Figura 6: Pas 1.



Figura 7: Pas 2.

Passades 24 hores, que el làtex ja estarà sec, podem començar a retirar el paper. Curiosament, ajudant-nos amb aigua s'ha d'anar retirant el paper capa per capa, fins a aconseguir que es vegi la fotografia completament.



Figura 8: Pas 3.



Figura 9: Resultat final.

L'altre procediment utilitzat ha estat més mecànic, ja que ha consistit en fer la transferència de la imatge a través d'una tècnica anomenada sublimació. Per realitzar-la, cal preparar la superfície a sublimar amb un esprai de polièster i posteriorment introduir-la al forn a 160 graus durant 10 minuts.



Figura 10: Pas 1.



Figura 11: Pas 2.

Un cop realitzada la preparació, es necessita tenir la fotografia impresa amb tintes especials de sublimació, ja que la transferència és realitzada per calor. Aquestes tintes, sota la calor i pressió que realitza la planxa industrial, s'evaporen i es transfereixen a la superfície.



Figura 12: Pas 3.



Figura 13: Resultat final.

4.3. OBRES ANTERIORS

El tres primers anys de carrera gairebé tota la obra va girar al voltant de la figura de la mare, treballada amb diferents suports i tècniques: pintura, dibuix i escultura. Aquest estiu el pare ha passat a ser la figura principal.

En aquest apartat es mostraran alguns exemples on s'han tractat cada una de les dues temàtiques.



Figura 12:

Sense títol

Transfer sobre tela

20x26cm

2015

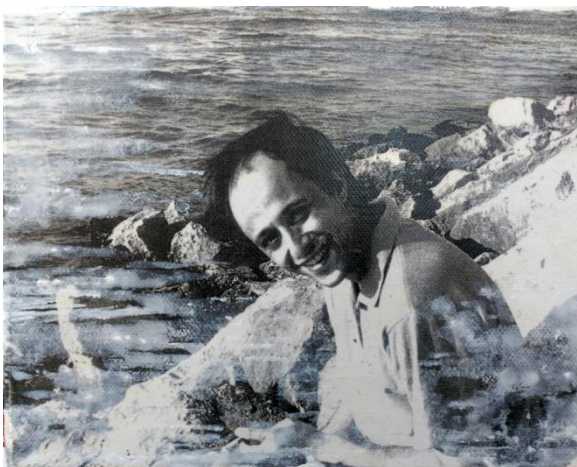


Figura 13:

Sense títol

Transfer sobre tela

20x26cm

2015



Figura 14:

Sense títol

Acrílic sobre impressió fotogràfica

7x11cm

2016

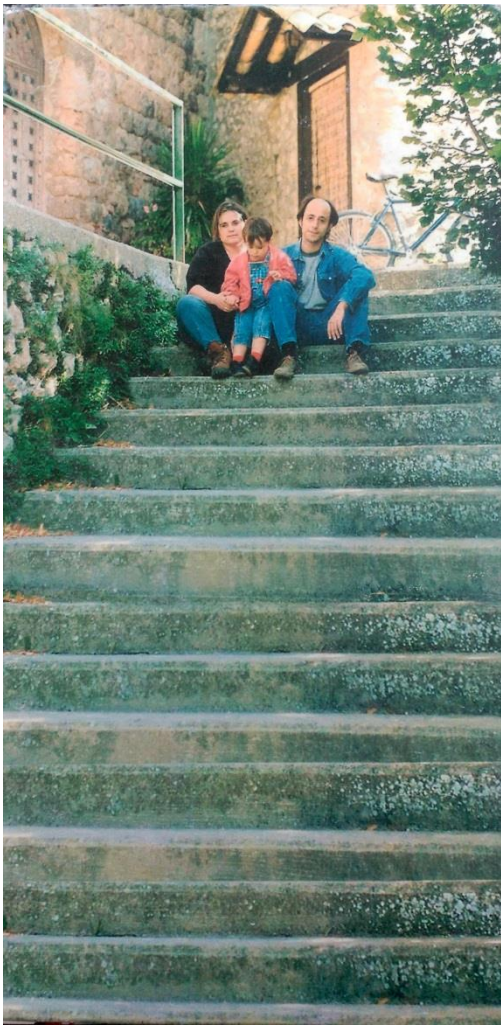


Figura 15:

Llunyania i escales

Transfer sobre fusta

15x36,5cm

2015

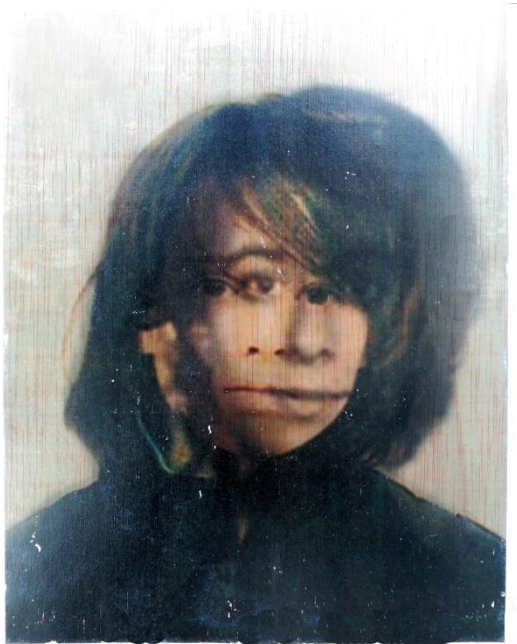


Figura 16:

El pare a través meu

Transfer sobre fusta

22x28cm

2015



Figura 17:

Jo contra el pare

Transfer sobre fusta

40x40cm

2015



Figura 18:

Autoretrat

Transfer sobre fusta

40x40cm

2015



Figura 19:

L'oblit sobre el pont

Transfers sobre fusta

30x46cm

2016

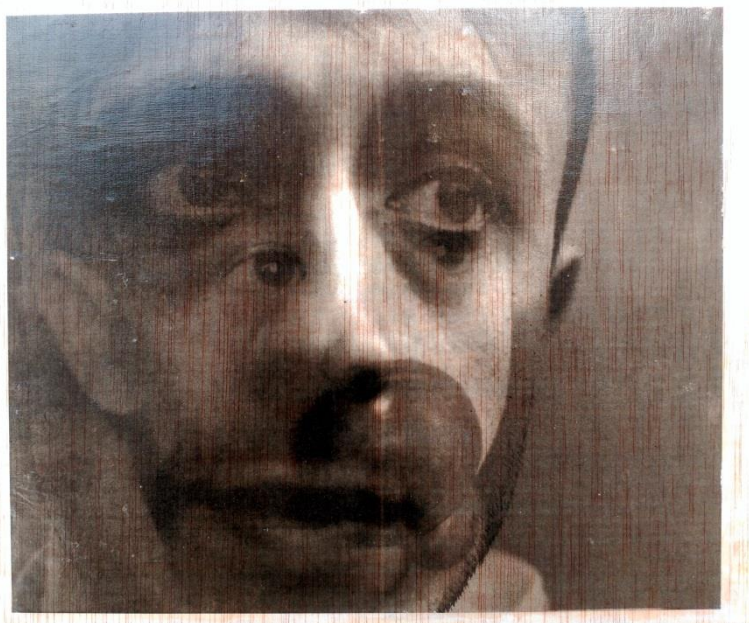


Figura 20:

El pare des del jo passat

Transfer sobre fusta

22x28cm

2016



Figura 21:

Mama

Acrílic sobre impressió fotogràfica

29,7x42cm

2016



(22) Aquarel·la sobre paper. (2012). 10x15cm



(23) Aquarel·la sobre paper. (2012). 10x15cm



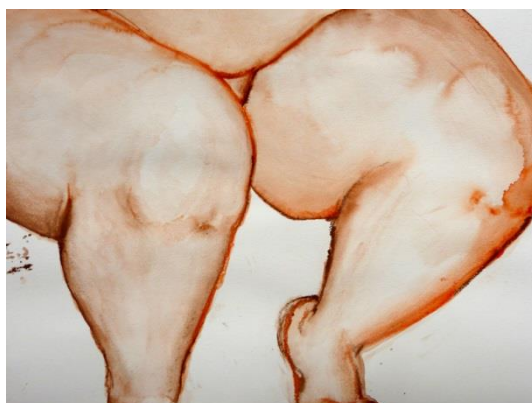
(24) Aquarel·la sobre paper. (2012). 10x15cm



(25) Aquarel·la sobre paper. (2012). 10x15cm



(26) Aquarel·la sobre paper. (2012). 10x15cm



(27) Aquarel·la sobre paper. (2012). 10x15c

4.4. OBRA RECENT

Aquest projecte es podria definir com la reconstrucció de l'àlbum familiar, ja que s'intenta trencar amb l'estandardització falsa que un àlbum només reflecteix allò socialment correcte d'una família. Es creen imatges que no existien dins l'àlbum original, canviant d'aquesta manera el significat de les fotografies familiars. Aquest fet modifica i aporta noves visions cap a l'àlbum. És a dir, a través del fotomuntatge, s'aconsegueixen visualitzar relacions tortuoses del propi passat. Els personatges que apareixen a les fotografies condueixen el discurs imaginal. Pel fet d'incidir sobre la narració s'aconsegueix que la aquesta canviï i es generin nous relats, amb la finalitat de permetre així la construcció de l'àlbum familiar.

A través de cada sèrie realitzada s'ha treballat la figura que hi apareix de forma diferent. Cada tipus de modificació s'ha formalitzat així per expressar una narrativa diferent en cada cas. D'aquesta manera, les fotografies es converteixen en un mitjà per poder incidir sobre la pròpia biografia, a fi de distorsionar la memòria i la identitat. A cada sèrie d'obres s'especificarà i justificarà la modificació realitzada.

Per explicar certs episodis autobiogràfics, l'autora els realitzarà en primera persona per facilitar la seva comprensió.

4.4.1. SÈRIE " L'ABSÈNCIA "

En aquest cas, la modificació realitzada ha estat suprimir la figura de l'autora, així com també la figura del pare. Aquesta acció s'ha realitzat com a resposta a preguntes i desconeixences pròpies. La primera fotografia, on apareix la figura de la nena a dintre l'arbre mort, està en aquest projecte a causa del simbolisme que ha adquirit amb els anys.

Apunts personals:

Aquesta fotografia me la van fer els meus avis paterns. És una fotografia que sempre vaig veure al menjador de casa seva. És l'única fotografia que van mantenir al llarg dels anys. Des dels cinc anys, tot i que des d'aquest moment vaig perdre la relació amb el meu pare, els avis em continuaven fent sentir que era una néta estimada cada cop que els anava a veure.

Amb els anys, a través del meu tiet, el germà del meu pare, vaig descobrir que quan el meu pare entrava a casa dels meus avis amb la seva nova companya, ell sempre entrava primer i amagava aquesta fotografia en concret. Els meus avis sempre ho van permetre per por d'ofendre el fill en reclamar-li responsabilitats cap a la filla.

Aquesta fotografia significa negació, no-existència. En contraposició a aquesta fotografia, la sèrie conté tres fotografies més de les quals conservo records o històries sobre la meua existència.

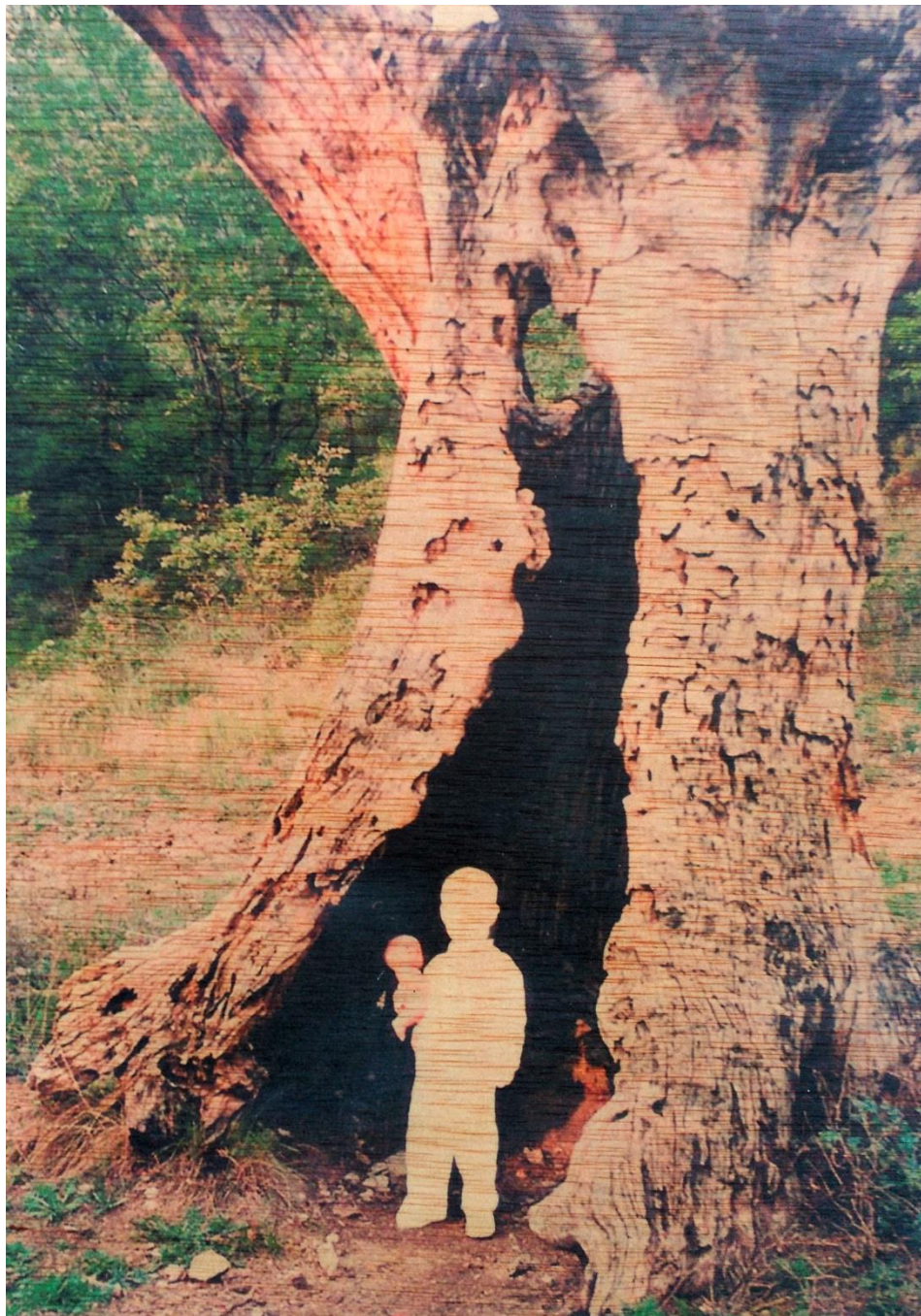


Figura 28: *Sense títol* (2016). 21x29,7cm. Transfer sobre fusta.

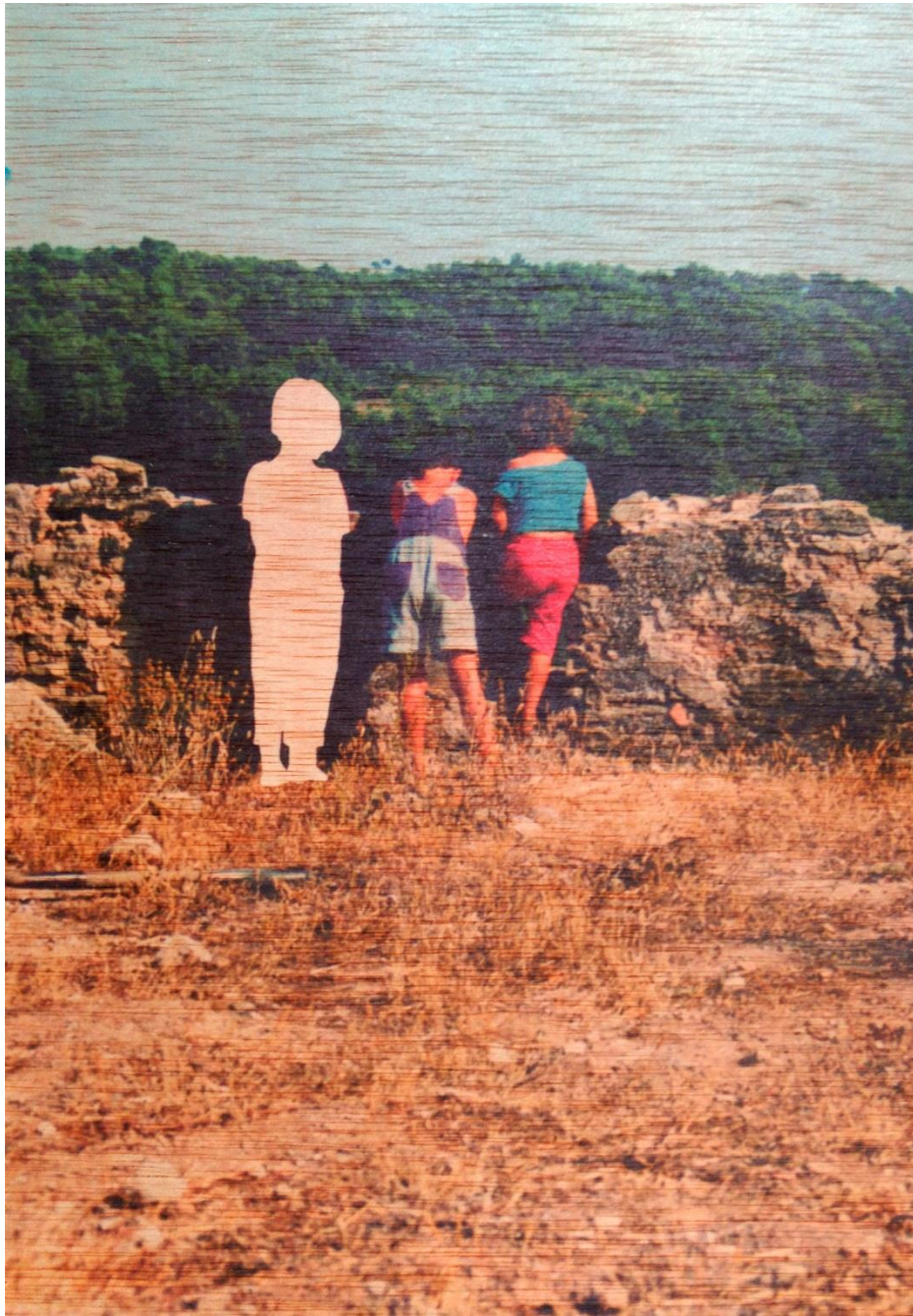


Figura 29: *Sense títol* (2016). 21x29,7cm. Transfer sobre fusta.

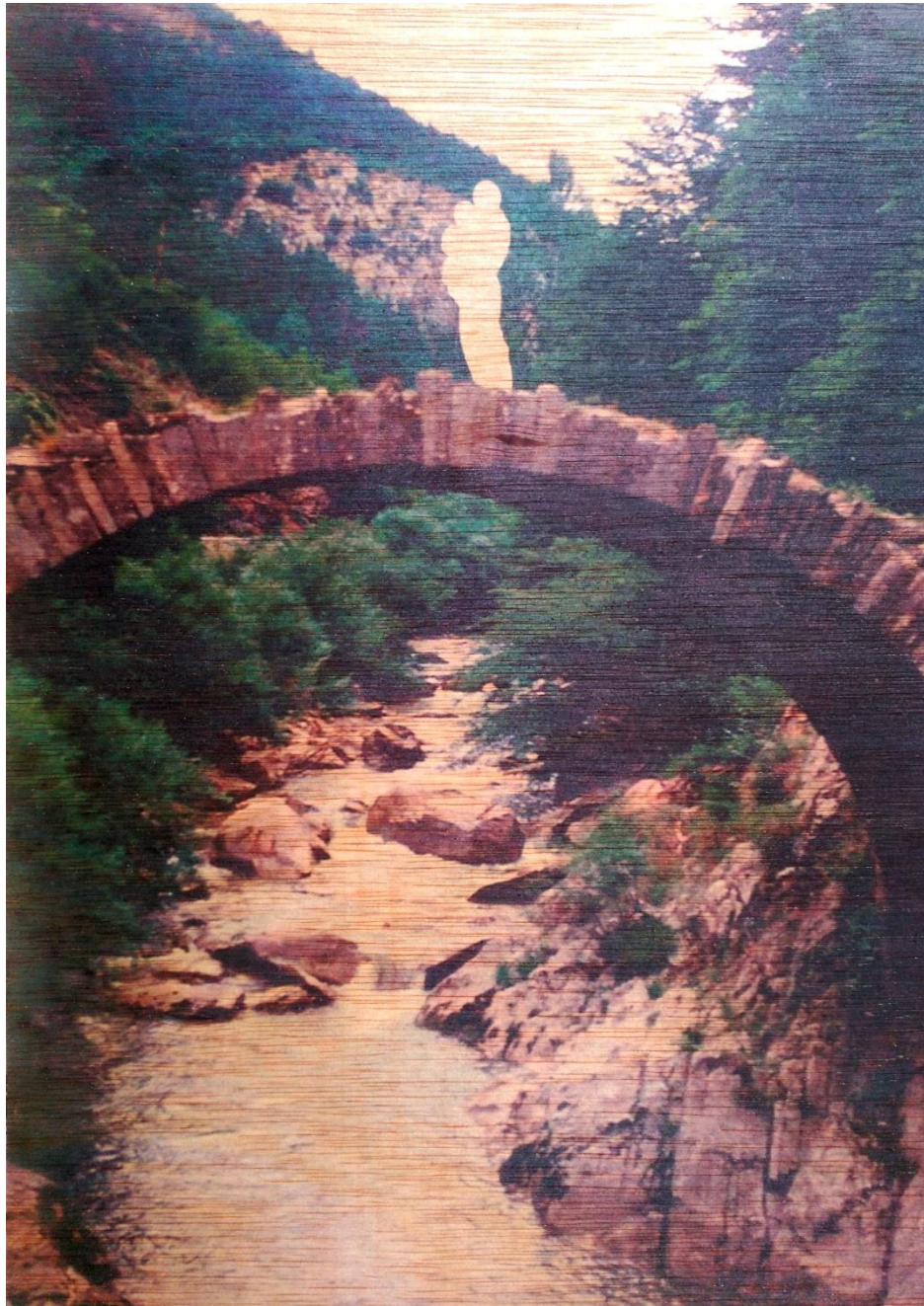


Figura 30: *Sense títol* (2016). 21x29,7cm. Transfer sobre fusta.



Figura 31: *Sense títol*. (2016). 21x29,7cm. Transfer sobre fusta.

4.4.2. SÈRIE “ FUSIONS”

Aquesta sèrie vol materialitzar la relació inherent que existeix entre un pare o una mare amb el seu fill/a. La relació biològica va més enllà de qualsevol separació futura que es pugui produir entre ambdues parts.

Com s'explicava al principi del treball, en revisar el material del meu pare trobat al vell magatzem de la família, vaig sentir quelcom que no havia sentit mai abans. Per a mi, una figura desconeguda com el pare, va començar a esdevenir propera i coneguda a partir de posseir aquest material. Entre els quadres i les pintures, vaig recollir diaris íntims seus i cartes.

En aquell moment em vaig adonar de la quantitat de semblances que compartim. Aquest descobriment em va fer qüestionar qui sóc jo i quanta part d'ell n'he heretat.



Figures 32 i 33: (Cada una d'elles) *Sense títol*. (2016). 29,7x21cm. Transfer sobre fusta.

4.4.3. SÈRIE “ANADA I RETORN”

En aquesta sèrie el retoc fotogràfic no ha estat necessari, ja que dins del mateix àlbum les dues fotografies apareixen de forma molt propera, tot i que simbòlicament presentin un antagonisme tan clar. En la primera s’observa el pare i la filla com marxen i, en la segona, el pare retorna sol. És així com podria definir la meua relació amb la figura paterna: vaig començar els primers passos amb ell però he fet la resta del camí sense ell.



Figura 34: *Sense títol*. (2016). 29,7x42cm. Transfer sobre fusta.



Figura 35: *Sense títol*. (2016). 29,7x42cm. Transfer sobre fusta.

4.4.4. SÈRIE "SFOCATE"

El lligam entre mare i fill/a és un pilar bàsic de la nostra existència. El pit de la mare és el primer que busca el nounat per tal de satisfer-se, per tal d'alimentar-se i sobreviure. Al llarg de la història de l'art, aquesta relació mare-fill/a, ha estat un tema recurrent en l'obra temàtica de molts artistes. És freqüent veure quadres i fotografies d'una mare amb el seu infant.

Freud postula que el naixement i el deslletament són els dos moments traumàtics que configuren la nostra percepció del món i marquen la nostra infància. Els dos moments vitals generen una profunda separació entre l'infant i la mare i esdevenen l'eix del vincle maternofamiliar i del tipus de relacions que la persona mantindrà amb els altres. Aquesta sèrie fa referència a aquest enfocament plantejat per Freud, en la qual es presenten dos imatges.

En la primera es mostra una peça antagònica a aquesta tradició, el pare amb la filla, en una edat en la qual el nounat encara està en fase d'alletament, fent al·lusió així a la no-relació del pare amb l'infant.



Figura 36: *Paisatge de família*. (2016). Transfer sobre fusta. 22x28cm.

En la segona peça de la sèrie, es mostra la mare jove, amb l'infant ja deslletat, fent referència a aquest segon moment de separació i impacte que es produeix en la vida del nounat.



Figura 37: *No records 1.* (2016). Transfer sobre fusta. 22x25,5cm.

Aquesta sèrie està realitzada utilitzant l'efecte *blurring*, terme que es tradueix de l'anglès com "desenfocat". Aquest efecte està estretament lligat a Gerhard Richter, qui utilitza aquesta tècnica en gran part de la seva obra figurativa. Richter defineix aquest efecte com un principi pictòric, com un vel que només deixa entreveure la figura, de forma que no es pugui entendre completament la imatge.

Jo no desconfio de la realitat, de la qual no en sé gairebé res. Desconfio de la imatge de la realitat. [...] No puc fer cap declaració sobre la realitat, que sigui més clara que la meua pròpia relació amb la realitat; i això té molt a veure amb la imprecisió, la incertesa, la transcendència, quelcom incomplet, o el que sigui. (RICHTER G., 2011, 87)⁴

⁴Traducció pròpia. Text original: "I don't mistrust reality, of which I know next to nothing. I mistrust the picture of reality [...] I can make no statement about reality clearer than my own relationship to reality; and this has a great deal to do with imprecision, uncertainty, transience, incompleteness, or whatever."

5. REFERENTS ARTÍSTICS

Entre els referents escollits hi ha artistes que treballen amb la fotografia i d'altres amb la pintura. En cada cas s'especifiquen les raons per les quals interessa o inspira determinat artista, ja que alguns d'ells són utilitzats com a referent per la seva forma de treballar i d'altres per la seva obra en si. A banda dels artistes que se citen en aquest apartat, hi ha una gran quantitat d'artistes que han realitzat estudis visuals en el camp de la imatge, la identitat i l'àlbum familiar, com per exemple: Karen Knörr, Luis González Palma, Ana Mendieta, Christian Boltansky, Li Jin, Key Takemura, Ishiuchi Miyako, Paula Rego, Eva Hesse, Begoña Egurbide, William Blake, Francesca Woodman, Duane Michals, P. Toledano, Marina Abramovic, etc.

5.1. IÑAKI BONILLAS

(1981, Ciutat de Mèxic, Mèxic)

Bonillas és un artista conceptual que treballa sobre suport visual. Des de la dècada dels noranta va començar a introduir la fotografia en el seu treball. Al 2003, en heretar tot l'arxiu fotogràfic del seu avi matern, José María Rodríguez Plaza, comença a treballar-hi, tot fent-hi intervencions. Titula aquesta obra-recopil·lació **Arxiu J. R. Plaza**, el qual consta d'un extens conjunt d'imatges quotidianes en les quals l'artista treballa durant anys (30 àlbums fotogràfics, 800 diapositives, dos volums d'una enciclopèdia de cinema i una carpeta de documents). L'artista a partir d'aquest material que classifica, munta i edita, crea una llarga reflexió sobre els possibles usos d'un arxiu familiar. Demostra que no cal generar noves fotografies, sinó que l'arxiu mateix parla per si sol.



Figura 38: BONILLAS I. (2003-2013). *Archivo J.R. Plaza*. 990 impressions digitals sobre paper fotogràfic.
Mides: 27,5x22,5cm/u.

Imatge extreta de: Museu d'Art Contemporani de Lima <http://li-mac.org/es/collection/limac-collection/inaki-bonillas/works> Consultada: 03/05/2016.

5.2. GERHARD RICHTER

(1932, Dresde, Alemanya)

Richter és un dels artistes més importants i influents de l'era de la postguerra. Durant dècades ha innovat en molts aspectes pel que fa a la pintura, moltes vegades creant diàlegs amb la fotografia. És un artista molt versàtil que es caracteritza per treballar de forma que no marca límits entre fotografia i pintura, creant així una sensació d'incertesa en la qual les pintures semblen fotografies i viceversa. És sorprenent la barreja que aconsegueix entre aquests dos elements. Desdibuixant les imatges, genera un aire de misteri que distància l'espectador dels personatges d'aquests retrats.

Resulta molt interessant aquesta forma de treballar. Richter, a més a més al llarg de la seva vida, treballa també amb les fotografies familiars, encara que de forma intermitent, però crea una gran quantitat d'obra. Genera sèries de fotografies en les quals ha pintat per sobre, pinta olis que recreen fotografies desdibuixades i fa fotografies de doble exposició que també forgen un efecte com difuminat. També té diferents sèries de pintures a l'oli abstractes, que en part també comparteixen aquesta estètica desdibuixada dels retrats.

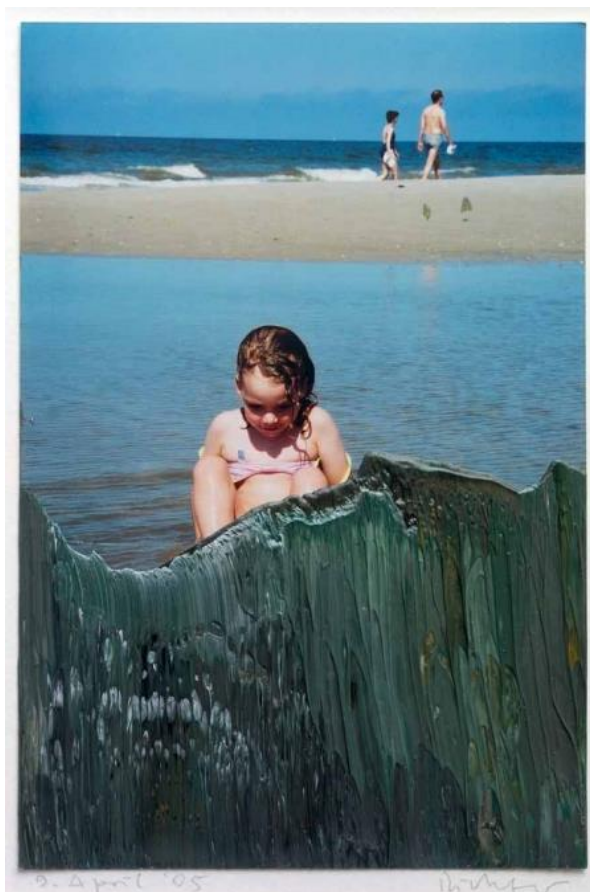


Figura 39: Richter G. (2005) 9.April.'05. 15x10.1cm. Oli sobre impressió fotogràfica a color.

Imatge extreta del catàleg: HEINZELMAN M. (Ed.). (2008). *Gerhard Richter Overpainted Photographs*. Germany: Hatje Cantz.

5.3. BILL VIOLA

(1951, Nova York, Estats Units)

L'obra de Viola gira al voltant de la consciència i d'experiències humanes com el naixement, l'amor, la mort i les emocions. Un tema constant és l'exploració de la dualitat (vida-mort, llum-fosc, acció-calma, força-tranquil·litat).

L'obra de Viola ha esdevingut especialment captivadora per aquest projecte perquè està marcada fortament per una experiència traumàtica, relacionada amb l'aigua, que va tenir l'artista quan era petit. És per això que aquest element apareix repetidament en la seves obres. Una de les obres que fa referència a aquest element és ***Ocean without a shore***. En aquesta obra Viola explora la vida i la mort col·locant en primer pla a persones sobre un fons negre que sembla que estiguin expulsant aigua d'ells mateixos com si fossin cascades. L'aigua brota del seu cos com si estiguessin renaixent. D'alguns només en cauen gotes però a d'altres en surt molta aigua. Utilitza l'aigua com un element de purificació, d'estar conscient, com un símbol de vida.



Figura 40: Viola B. (2007) *Ocean without a Shore*. Videoinstal·lació a color alta definició, vídeo projectat com a tríptic (dues pantalles de 65" i una de 103" muntades en vertical). Dimensions de l'habitació variables. Instal·lació vista: Església de San Gallo, Venècia.

Imatge extreta de la web oficial de l'artista. <http://www.billviola.com/> Consultada: 01/04/2016.

5.4. HANS-PETER FELDMANN

(1941, Düsseldorf, Alemanya)

Feldmann utilitza en gran part de la seva obra la seriació d'imatges, objectes, etc. Per exemple, una d'elles és *Time series*, en la qual recull en forma de fotografies d'aspecte cinematogràfic fets trivials. Talment com si volgués captar aquell instant per sempre, per poder detenir-se a examinar-lo, sense necessitat que contingui res extraordinari. Posteriorment, desenvolupa aquesta reflexió en el llibre *100 years*, una sèrie de 101 retrats familiars i dels seus amics des que tenien 8 mesos fins als 100 anys. Són imatges materialment pobres, no aporten un sentit aparent per l'espectador, ja que no dona cap pista del que poden voler dir. Altres sèries del mateix estil són: ***All the clothes of a woman*** (sèrie de 70 peces de roba femenina, mostrades d'una en una) ; o bé ***Car radio when good music is playing*** (diferents ràdios de cotxes mentre sonen músiques).

Són diferents formes que utilitza l'artista per fer entrar l'espectador en un món sensorial, el qual parteix de l'experiència pròpia de Feldmann.



Figura 41: *Lovers* (2008). Fotografia retallada. 41.9x29.8cm

Imatge extreta de la web de la Galeria Pomeranz <http://pomeranzcollection.com/?q=node/36#flou>
Consultada: 05/06/2016

5.5. NAN GOLDIN

(1953, Washington D.C, Estats Units)

Goldin és un dels referents que més marquen l'obra de l'autora d'aquest treball, ja que utilitza les fotografies que ella mateixa ha pres anteriorment com a material base. I a partir d'aquestes enregistra la seva veu explicant la història que es pot observar a les fotografies. És una acció molt directa i molt crua, ja que no maquilla el discurs. Les fotografies esdevenen el suport per explicar la seva vida, una vida fora de sèrie. El més rellevant de tota aquesta obra, és el to amb que ella és capaç de relatar experiències vitals seves -que notes pel to de veu que utilitza a les gravacions- que és quelcom dolorós per l'artista però és capaç d'explicar. Ella mateixa descriu la seva obra així:

"Creo que uno debería crear a partir de lo que conoce y hablar sobre su propia tribu. Sólo puedes hablar con verdadera comprensión y empatía sobre lo que has experimentado."
(Goldin, 1998, p.11)⁵

Tot i que al llarg de la vida pren milers i milers de fotografies de la vida quotidiana, tant d'ella mateixa com d'altra gent del seu voltant, **Contacts** és el vídeo de diapositives amb el qual l'artista relata la seva vida. Presenta una estètica molt senzilla, amb poca escenografia, sobreexposicions de llum, amb personatges que desprenen un to de naturalitat. Tot plegat reflecteix una no estètica poc controlada, com de fotografia instantània. És així que l'artista aconsegueix que l'espectador entri en la seva obra, en el seu món personal i en el seu dolor.



Figura 42: Forma part de la sèrie *The ballad of sexual dependency* "Nan and Brian in bed" (1983).

⁵ Paraules originals extretes de : GOLDIN N. (1998). *Couples and Loneliness*. Kyoto: Goldin N., Kawachi T. "I believe one would create from what one knows and speak about one's own tribe. You can only speak with true understanding and empathy about you've experienced."

5.6. GUSTAVO GERMANO

(1964, Entre Ríos, Argentina)

Germano utilitza la fotografia com a mitjà per explicar una sèrie de relats. A simple vista semblen fotografies familiars corrents, però quan s'entén el que les aglutina sents la càrrega emocional que hi ha darrere.

L'obra de Germano ha estat un referent molt important ja que, per una banda, parteix d'imatges d'arxiu familiar i, per l'altra genera una fotografies noves, al mateix lloc i amb les mateixes persones, tot recreant aquell dia, però en les quals totes les persones que ja han mort no hi apareixen. En la sèrie de **Ausencias**, les persones absents són víctimes de detencions, desaparicions i assassinats comesos per la dictadura que va ocupar el govern de l'Argentina entre el 1976-83.

La sèrie de **Distancias** està realitzada a Brasil, sobre els assassinats comesos i desapareguts polítics durant la dictadura militar que hi va haver entre el 1964-85. Ambdues sèries mostren només l'any i els noms dels personatges que apareixen, en els quals pots observar el dolor en les seves mirades i el pas del temps.



1967

Fernando Augusto de Santa Cruz Oliveira
Ana Lucia Valença de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia



2012

Ana Lucia Valença de Santa Cruz Oliveira
Ana Carolina Valença de Santa Cruz Oliveira
Marcelo de Santa Cruz Oliveira
Ana Maria Valença Maia

Figures 43 i 44: Fotografies que formen part de la sèrie: *Ausencias* (2006).

En la sèrie de *Distancias* els personatges que hi apareixen són exiliats d'Espanya després del triomf feixista al 1939. El fotògraf parteix d'una imatge d'arxiu en la qual el personatge apareix al seu lloc natal i en l'altra apareix la persona en l'actualitat, al lloc on viu exiliat.



1941

Mariano Constante
Campo de concentración de Mauthausen, Austria

2008

Mariano Constante
Montpellier, Francia

Figures 45 i 46: Fotografies que formen part de la sèrie: *Distancias* (2008).

Imatges extretes de la web oficial de l'artista www.gustavogermano.com Consultada: 24/04/2016

5.7. LOUISE BOURGEOIS

(1911, París, França – 2010, Nova York, Estats Units)

Bourgeois va ser una de les primeres artistes a utilitzar la identitat i l'autobiografia com a tema artístic. Tot el seu treball està condicionat per l'obsessiva confrontació de l'artista amb la seva infància. Dedicava la seva vida a reconstruir el passat a través de metàfores. I gràcies a aquesta reconstrucció va descobrir que li serveix d'instrument terapèutic per expulsar tots aquests fantasmes. Tal com apunta Bourgeois:

"La finalidad era exorcizar el miedo. Después de que la obra se expusiera ahí me sentí una persona distinta [...] todo exorcismo tiene un componente terapéutico. De modo que la razón que me llevó a hacer la obra era la catarsis o purificación". (Bourgeois, 2002, p.83)

L'obra de Bourgeois qüestiona i irrita amb significats ambigus, amb missatges agressius, molts cops amb imatges sexuals, cossos desmembrats, etc. Per l'ús d'aquests símbols i per les instal·lacions on tira per terra la figura del patriarca se l'ha relacionada amb el feminisme. A simple vista són imatges agressives, però la llavor és una nena que se sent traïda i incòmoda dins de casa seva. El mateix passa amb les seves obres, visualment impactants però que darrere de tot això s'hi amaga un ésser que s'ha sentit indefens.



Figura 47: Bourgeois L. (1974). *Destrucción del padre, reconstrucción del padre*. Instal·lació de guix, fusta, tela i llums vermelles.

Imatge extreta de: <http://www.radford.edu/rbarris/Women%20and%20art/louise%20bourgeois.html>

Consultada 05/06/2016

5.8. CARMEN CALVO

(1957, Córdoba, Espanya)

Calvo és una artista espanyola que treballa tant amb fotografia d'arxiu com amb instal·lació de materials variats i mobles. Dins de la seva producció artística, hi trobem una quantitat bastant àmplia d'obra generada a partir de fotografia d'arxiu. L'artista treballa i modifica les fotografies amb diferents materials, segons la obra. Experimenta i crea noves formes de dialogar amb aquestes fotografies; en canvia el sentit i/o afegeix narratives diferents.

Aquesta part de la seva obra és rellevant per aquest projecte ja que treballa a partir de fotografia familiar, amb la qual es pren total llibertat per experimentar-hi, sense cap tipus de pudor o censura respecte a la modificació que hi realitza.



Figura 48: *L'Éclair* (1999) Tècnica mixta, collage, fotografia. 110x80cm.

Imatge extreta de la web oficial de l'artista: www.carmencalvo.es Consultada 14/05/2016

5.9. JO SPENCE

(1934-1992, Londres, Regne Unit)

La polifacètica Jo Spence és un figura fonamental en la fotografia anglosaxona de mitjans de la dècada dels 70 en endavant. Professora, fotògrafa, personatge de televisió, escriptora i artista.

Spence trenca amb la estandardització que un àlbum familiar només reflecteixi només allò socialment correcte. Crea imatges que no existien, suplantant figures d'alguns familiars, entre d'altres tàctiques visuals i performatives. A part de les seves motivacions experimentals i sociopolítiques, l'artista també proposa el terme de *fototeràpia*. L'objectiu de la fototeràpia és crear noves narratives per poder experimentar sobre la nostra subjectivitat, i així poder trencar amb els estereotips socials. A causa del càncer de mama que pateix l'artista, experimenta en primera persona el concepte de la fototeràpia i en la sèrie *Cancer Shock* es pot observar gran part del procés de la malaltia a través de les fotografies que ella realitza.



Figura 49: *A picture of Health: Property of Jo Spence?* (1982). Fotografia en blanc i negre.

Imatge extreta de: <http://www.richardsaltoun.com/artists/36-jo-spence/works/> Consultada: 05/06/2016

6. CONCLUSIONS

L'àlbum familiar es podria definir com una agrupació de fotografies es conserven per tornar a ser viscudes metafòricament. Cada cop que es revisen, es pot tornar a sentir la calor d'aquell dia d'estiu o l'olor del bosc després de la pluja. És així com l'àlbum compon, suma, afegeix i coneix. Està únicament confeccionat per existir. Sense document, no hi ha història i, sense fotografies familiars no hi ha història familiar, i potser tampoc família. Les fotografies que expliquen històries i construeixen memòries -ja sigui individualment o col·lectivament- són una part molt important de les arrels de cadascú, de l'existència de cada ésser humà i, per extensió, de la nostra societat.

En contraposició a aquesta definició tradicional de l'àlbum, els avenços tecnològics gesten una nova i canviant versió d'aquest objecte. En les últimes dues dècades, dispositius com el mòbil o les tablettes, i les xarxes socials, s'han convertit en quelcom molt present en la vida quotidiana dels individus. Probablement, aquest sigui el fet que ha pogut canviar més la importància que es dóna a les imatges. Els nous sistemes per compartir imatges a través d'Internet han generat un sistema de consum massiu d'imatges que estan saturant visualment i convertint les pròpies imatges en objectes efímers i més fàcilment oblidats. Aquest fet ha provocat que l'àlbum familiar quedi desplaçat com a objecte, ja que la forma de compartir fotografies a les xarxes socials, o a través del *whatsapp*, és momentània i constant.

La producció reiterada d'instantànies fotogràfiques personals en diferents moments del dia atorga més rellevància a la representació de l'individu en contextos diferents. Per tant, la família com a representació del grup queda a un segon pla. Una fotografia ja no esdevé tant un record preuat que es guarda per evocar de tant en tant aquella experiència viscuda, sinó que s'ha convertit en un material que comunica als altres on som i què fem a cada moment.

La fugacitat de les moltes fotografies digitals que es poden arribar a produir i a visionar al llarg del dia s'evidencia en el fet que la majoria d'aquest material ni tan sols se sol guardar, tal com es feia amb l'àlbum familiar en paper. Això descarta la possibilitat de recuperar molt d'aquest material al llarg dels anys per tal d'evocar records o reviure moments.

Ara bé, en tot procés social, sempre apareix una tendència contrària. És així que torna a ressorgir l'objecte clàssic de paper i cartró de l'àlbum familiar. És a dir, que malgrat aquesta entronització de l'individualisme creixent, segueix existint la necessitat humana de recollir-se com a família, comunitat o grup. De mantenir viva la història a través de les fotografies i compartir-la entre els seus membres.

Així doncs, aquest projecte se situa dins d'aquesta concepció tradicional de l'àlbum i de la família, però amb la intenció de reinventar-lo, de fer-lo evolucionar i adaptant-lo a conveniència. L'objectiu ha estat conservar aquest objecte ple de simbolisme, però adaptar-lo a un nou medi. Per realitzar aquest projecte, en tot moment, s'ha tingut molt present la

dicotomia entre tecnologia i tradició. Gràcies a això, s'ha pogut concebre de forma diferent a d'altres obres realitzades fins ara.

El projecte integra dues vessants, ja que consta d'una part documental, i alhora, una altra part ha estat realitzada informàticament. Però el més apassionant ha estat la forma de concebre noves narratives en les obres, mantenint no obstant el major grau possible de proximitat cap a la fotografia original.

Altres artistes han volgut reinventar l'àlbum familiar, caracteritzant-se com els seus familiars i creant elaborats fotomuntatges. En el desenvolupament d'aquest projecte, no s'ha volgut realitzar aquesta manipulació sobre l'àlbum, sinó tan sols se n'ha fet una adaptació, com ja hem esmentat abans. Perquè, realment, què és el més important que un àlbum no reflecteix? Per què necessitem com a artistes i individus reconstruir aquest objecte? Què és el que no explica?

En el procés d'elaboració d'aquest projecte hem descobert que aquesta necessitat rau en el fet que l'àlbum mostri aquells aspectes no tan nítids i agradables de les nostres vides. No podem concebre la família de la manera com l'àlbum la intenta mostrar. És una qüestió d'ètica personal, del desig d'emplenar la història que hi manca, de buscar la forma de visualitzar allò de què no se n'ha volgut parlar.

Aquest treball està plantejat com la materialització d'aquesta necessitat, sempre de forma autobiogràfica, com fent una mirada de documentalista des de dintre. És en aquest aspecte on s'han experimentat més entrebancs. El treball amb un material tan ple de subjectivitat n'ha dificultat una mirada externa. D'aquesta manera, poder explicar tot el significat que tenen contingudes les imatges per l'autora i que l'espectador pugui entreveure'l a través de les narratives plantejades.

A tall de conclusió, remarcar que el fil principal seguit en aquest projecte és que no cal suprimir tot allò antic per crear quelcom nou. Ans al contrari, la revisió del passat, l'evocació de records i experiències facilita un aprenentatge vital i obre la possibilitat de trobar noves formes de pensament, noves mirades. Fins i tot arribar a construir un nou discurs de la història personal.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1. BIBLIOGRAFIA CITADA

BOURGEOIS L. (2002). *Destrucción del padre-Reconstrucción del padre: Escritos y entrevistas 1923-1927*. Madrid: Síntesis.

CRARY J. (2008). *Las técnicas del observador*. Múrcia: Cendeac

DUCH LL., CHILLÓN A. (2012) *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación vol.1*. Barcelona: Ed. Herder.

FUNDACIÓ LA CAIXA. (2000). *Diaris Íntims*. Barcelona: Fundació La Caixa.

GOLDIN N. (1998). *Couples and Loneliness*. Kyoto: Goldin N., Kawachi T.

HALBWACHS M. (1968). Fragment traduït per LASÉN A. de la *Mémoire collective*.

HERRERA H. (2006). *Frida, una biografia de Frida Kahlo*. Espanya: Planeta S.A.

HIRSCH M. (2012). *Family Frames, Photography narrative and postmemory*. Massachusetts: Harvard University Press.

MICHIKO K. (2005) *Ishiuchi Miyako: Traces of the future*. Venècia: The Venice Biennale.

ONCINA F., CANTARINO M.E. (2011) *El retrato como huella de la memoria*. València: Ediciones PUV. Capítol: *Estética de la memoria* de PINA G.

VICENTE P. (2014). *Apuntes a un álbum de familia*. Publicat a la revista Fakta, edició 07/2014. Salamanca.

VISA M. (2013). *L' àlbum fotogràfic familiar. Un relat socialitzat de la pròpia vida*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

WESTHEIDER O., PHILIPP M. (2011). *Gerhard Richter: Images of an Era*. Hamburg: Bucerius Kunst.

7.2. BIBLIOGRAFIA GENERAL

AYUNTAMIENTO DE PERALTA (Ed.). (2005). *Fotografía privada, Fragmentos de la memoria, El álbum privado de Alfons Hübner*. Peralta: Ayuntamiento de Peralta.

BUCHLOCH B.H.D. (Ed.). (2009). *Gerhard Richter, October Files 8*. Cambridge: The MIT Press.

BUSSARD K. A. (2006). *So the Story Goes*. Chicago: Yale University Press, New Haven and Londres.

BUTIN H., GRONERT S., DALLAS MUSEUM OF ART. (Ed.). *Gerhard Richter Editions 1965-2004*. Germany: Hatje Cantz.

DELANO S. (2000). *Summer Vacation/Found Photographs*. London: T.Adler Books, Handy R.

GIBBONS, J. (2007). *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. Londres: I.B. TAURIS.

GOLDIN N., ARMSTRONG D., WERNER H. (Ed.). (1996). *I'll be your mirror*. New York: Whitney Museum of American Art.

GUASCH A. M. (2005) *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. Barcelona: Materia.

HEINZELMAN M. (Ed.). (2008). *Gerhard Richter Overpainted Photographs*. Germany: Hatje Cantz.

HIRSCH M. (Ed.). (1999). *The familial gaze*. England: University Press of New England.

KESSELS E., STULTIENS A. (Ed.). (2003). *In almost every picture*. Amsterdam: Kramer K.

KUHN, A. (2002). *Family Secrets, Acts of Memory and Imagination*. New York: Verso.

MAFFEI G., de Donno E. (Ed.). (2009). *Artist's book by Sol Lewitt*. Bologna: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica.

MANN S. (2003). *What remains*. Italy: Bulfinch Press.

SALTZMAN, L. (2006). *Making Memory Matter: Strategies of Remembrance in Contemporary Art*. Chicago: The University of Chicago Press

SPENCER-WOOD S., PERETZ H. (2005). *Photographers photograph their families*. New York: Phaidon Press Limited.

SULTAN L. (1992). *Pictures from Home*. Chicago: Art Institute of Chicago.

WILMES U. (Ed.). (2008). *Gerhard Richter Large Abstracts*. Germany: Hatje Cantz.

7.3. WEBGRAFIA

CDICT- UNIVERSIDAD CENTRAL (2005). *Estilo Harvard para las referencias bibliográficas*. Consultat el 29/05/2016, de https://www.intec.edu.do/downloads/pdf/biblioteca/004-biblioteca_harvard_estilo.pdf

Galeria RICHARD SALTOUN (n.d.). Jo Spence Works. Consultat el 27/04/2016, de <http://www.richardsaltoun.com/artists/36-jo-spence/works/>

Galeria VIRREINA (n.d.) *Archivo J. Plaza Iñaki Bonillas*. Consultat el 18/05/2016, de http://www.projectesd.com/index.php/artists/bio/bonillas_inaki/

HERMOSILLA D. (2012) *La memoria y la práctica artística: Hacia un estado de la cuestión*. Extracte de Tesis Doctoral presentada a la Universitat de Barcelona. Consultat el 15/05/2016, de <http://globalartarchive.com/wp-content/uploads/2013/04/Memoria-y-la-pr%C3%A1ctica-art%C3%ADstica.-Hacia-un-estado-de-la-cuesti%C3%B3n.pdf>

HOLLAND P. (2000). *Sweet it is to scan?: Personal photographs and popular photographs*. Consultat el 29/05/2016, de https://www.researchgate.net/publication/247686656_Sweet_it_is_to_scan_%27%27_Personal_photographs_and_popular_photography

KLEIN M., (n.d.). *El destete. 1936*. Consultat el 24/04/2016, de <http://www.elortiba.org/mklein/melanie.Klein.6.18.htm>

RICHTER G. (n.d.) *Overpainted photographs/Family*. Consultat el 18/05/2016, de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/overpainted-photographs/family-88/14208-17915/?&categoryid=88&p=2&sp=32>

VICENTE P. (Revista Fakta edició 05/07/2014). *Apuntes a un álbum familiar*. Consultat el 24/05/2016, de <https://revistafakta.wordpress.com/2014/07/05/apuntes-a-un-album-de-familia-por-pedro-vicente/>

VIOLA B. (n.d.) *The Passing*. Web oficial de l'artista. Consultat el 01/04/2016, de <http://www.billviola.com/>