

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/349255145>

RECUPERACIONES Y ACTIVACIONES DEL ARCHIVO DEL PASADO EN LAS PRÁCTICAS DE REAPROPIACIÓN EN EL ARTE....

Conference Paper · December 2020

CITATIONS

0

READS

586

1 author:



Maria Rosa Aránega

University of Cordoba (Spain)

2 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

SEE PROFILE

RECUPERACIONES Y ACTIVACIONES DEL ARCHIVO DEL PASADO EN LAS PRÁCTICAS DE REAPROPIACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

MARÍA ROSA ARÁNEGA NAVARRO
Universidad de Córdoba, España

RESUMEN

Cuando el tiempo pasa y la imagen es lo que queda, moldear un dispositivo de continuidad como el archivo familiar en torno a momentos importantes es una tendencia natural que articula la identidad y los valores que se pretenden eternizar y transferir a las generaciones posteriores. Las características cuantitativas y cualitativas de la fotografía doméstica del siglo pasado se han revalorizado y en los últimos años han precisado de sistemas de conservación y archivo que frecuentemente se inclinan por una digitalización. A lo largo del artículo revisaremos cómo la naturaleza efímera de las prácticas fotográficas actuales complica su inscripción en nuestra identidad en contraposición a los archivos pretéritos, así como los modos de interpretar y estimular relatos alternativos a través de la praxis artística pueden facilitar la lectura de los archivos para actualizarlos y hacerlos especialmente vinculantes. Si la digitalización de la imagen conlleva un fin de la cultura del objeto, la creación contemporánea librando la batalla, con sus pros y sus contras, recuperando y activando las imágenes de archivos lejanos en el tiempo, renovando sus códigos y significados y re-materializándolos como un medio de conocimiento a las generaciones futuras adaptado a un nuevo espacio y tiempo.

PALABRAS CLAVE

Fotografía doméstica, archivo, memoria, pasado, creación, arte contemporáneo.

1. RECUPERACIÓN

Para Walter Benjamin (1996), la memoria principalmente se presenta en términos de imagen. Dentro de ella, la mediación de la fotografía en la transmisión ha sido uno de los recursos más generalizados y propicios para la activación de relatos de la memoria familiar y social. Las imágenes que transportan esta memoria y se articulan en torno a un archivo y tienen un alcance claro que consiste en ser circunscritas a la red social y privada de un grupo familiar específico. Para Pierre Bordieu (2003), los momentos donde normalmente se toman esas instantáneas familiares son aquellos donde se recrea un momento de mayor integración de sus miembros, momentos de alegría y épocas de transformación o transición. Lo cotidiano y la infelicidad quedan fuera del álbum con el deseo de transferir una narración idílica de la familia. El álbum familiar que nos interesa en este artículo es aquel desarrollado a lo largo del siglo XX cuando la fotografía seguía siendo un servicio exclusivo, por lo que se limitaba su uso a la conservación de puntos álgidos de la vida familiar y a dar testimonio en el futuro de lo que fue un momento importante que ya no existe. En ellos no hay cabida para el conflicto ni la tragedia, y probablemente sea ese carácter selectivo el que hace al álbum familiar realmente interesante tanto por lo que muestra como por lo que oculta. Este tipo de archivo despierta el interés de estudiosos de muy diversos campos como bien reflejan las palabras de Santiago Ramón y Cajal (1912):

La fotografía constituye un ejercicio científico y artístico de primer orden. Por ella, vivimos más, porque miramos más y mejor. Gracias a ella, el registro fugitivo de nuestros recuerdos convirtiéndose en copioso álbum de imágenes... La vida pasa, pero la imagen queda.

(Citado en Vicente, P., 2013, p.11)

Generación tras generación, el archivo doméstico conserva y transmite selectivamente imágenes que constituyen una herramienta esencial para formar una imagen moral del mundo así como un vehículo de identidad y memoria fundamental para marcar momentos de transición histórica decisivos, no solamente para los individuos y las familias, sino también para los grupos y la comunidad ya que en él confluye una hibridación entre lo privado y lo público. El formato visual logra transmitir muy

efectivamente algunos discursos o relatos alternativos a la historia oficial, y después, el recuerdo y la memoria los redimensionan, entendiendo que el recuerdo no es sólo revivir, sino reconstruir, repensar con imágenes e ideas de hoy las experiencias del pasado, partiendo críticamente desde la premisa de que la historia jamás se repite, pero sí los comportamientos humanos. Esta idea es muy útil para entender porqué el tiempo de un álbum fotográfico también se desarrolla de manera circular.

Al adentrarnos en el archivo fotográfico doméstico de gran parte siglo XX no es difícil notar cómo sus patrones semióticos son muy parecidos al de cualquier otro de la época. Partiendo de nuestro contexto, durante gran parte del siglo pasado en España, en el primer franquismo (1939-1959), donde la crisis económica y la autarquía afectaron a las condiciones de vida y a los recursos del país, la limitación y la falta de materiales supusieron un retraso en el desarrollo de la fotografía, limitando ésta a los estudios o a los fotógrafos ambulantes. Estas restricciones crearon en nuestro país una iconografía propia marcada por un acentuado anacronismo de patrones estéticos y de contenido especialmente notable en las familias menos pudientes y en los medios rurales. Los imaginarios fotográficos adquirieron así doble valor cuantitativo y cualitativo de tótem y documento en la construcción de la historia familiar, y progresivamente se convirtieron en una suerte de objeto sagrado de culto al recuerdo de los seres queridos que se encontraban lejos, muertos o desaparecidos.





Figura 1. Álbum familiar, colección particular.

Se fotografía aquello que se quiere recordar. Esa la razón por la que en muchas ocasiones la fotografía habitualmente funcionaba a modo de sustituta del cuerpo o de representación de su presencia. Para las personas represaliadas en el franquismo, las fotografías incluso pierden su carácter puramente representacional y familiar, y pueden llegar a alcanzar discursos políticos e históricos. Especialmente interesante sobre ello es el trabajo realizado por el antropólogo Jorge Moreno Andrés en “El duelo revelado: la vida social de las fotografías familiares de las víctimas del franquismo” (2018). Su extenso trabajo de campo explica cómo las personas pueden volver a observar esas fotografías estereotipadas, a ponerles cuerpo y nombre, recorren los momentos compartidos, las anécdotas, sus deseos, reconocer el lugar donde ocurrieron, las semejanzas en

las vidas de las personas dentro de un sistema político que controla la cohesión de su población... se permiten un breve paseo al pasado y una reconstrucción personal del mismo. La fotografía en estos casos, más que contenedora, es productora de memoria. A medida que se va narrando y materializando la historia del fuera de campo de la imagen, se desacraliza y se comienza a superar y recuperar la cercanía con ese pasado hasta el momento relatado por los poderes hegemónicos. Benjamin ya abogaba por un ejercicio historicista penetrado por una memoria activa y que integrase la memoria de agentes grandes y pequeños. Se trata de una reivindicación de universalidad donde las voces invisibilizadas cobren valor frente a la historia relatada en sintonía con los vencedores o los poderosos. En este contexto de convivencia mudo era en el que la imagen, la valiosa fotografía como objeto sacro que acababa mediando la muerte, aseguraba la transmisión de la memoria y el culto de la historia familiar. Sin embargo, el marco oral que las suele acompañar no siempre está ahí para descodificar el fuera de campo de una imagen. Esto da cuenta de la frágil condición de la trasmisibilidad de la memoria familiar.

Para Don Slater (1997), la imagen, más aún la doméstica, es una columna muy importante de la modernidad occidental en la construcción de la identidad, de manera individual y posteriormente en una esfera colectiva. En este sentido, no sólo se hablamos estrategias estéticas sino también de tácticas que permiten a una comunidad familiar mantener vínculos con otras personas, con otros lugares y tiempos que ya no existen. Dichos vínculos son mantenidos constantemente en la memoria gracias a los objetos e imágenes que pueden funcionar como puntos de referencia de la denominada por Maurice Halbwachs (2010), “memoria colectiva”. Halbwachs rompe con la idea de memoria unipersonal apostando por un recuerdo que se construye inmerso en el marco de un grupo social y/o cultural concreto. En este sentido, para Halbwachs los marcos sociales más relevantes son la religión, la clase social y la familia.

A finales del siglo XX, la fotografía doméstica acabó de eclosionar dentro de las familias. Este boom de imágenes, según Zygmunt Bauman (2013) corresponde a la serie de cambios tecnológicos que trajo consigo la caída del muro de Berlín, y que nos sumió en la llamada “modernidad

líquida”. La imagen digitalizada se ha impuesto y, con ella, se ha perdido el cariz familiar y colectivo de la inmortalización de los momentos. Los archivos familiares pasaron de ser transgeneracionales a ser generacionales, en la actualidad son solamente personales: “se evoluciona de la historia de una estirpe a la historia de un individuo” (Fontcuberta, 2013). En este tiempo líquido se están cuestionando los modelos familiares que tienen un núcleo patriarcal, la dinámica familiar se ha flexibilizado y también los valores que comunicaba la fotografía doméstica. En la actualidad se han transformado también las formas de transmitir la fotografía. El uso de las imágenes actuales es inmediato, efímero, inmaterial, carece de narrativa cronológica. Las fotos ya no tienen intención de perdurar, sino de comunicar de forma rápida. Se ha suprimido la moderación en el uso de la cámara, lo cual hace difícil conceder valor emocional a esas cantidades ingentes de imágenes que pueden realizarse en un solo acontecimiento. Frente a esta imprecisión de la fotografía actual puede resultar ambigua la bidimensionalidad y los patrones de la fotografía del pasado, por el riesgo de absorber o invisibilizar el impacto de las penurias o el sufrimiento de la época que hay de fondo. No obstante, continúa tratándose de documentos escasos, sobretodo rotundos e inmortales que contienen sutilmente realidades políticas y sociales –incluso cuando las ocultan– susceptibles de ser transmitidas a las generaciones posteriores, y que por lo tanto llevan inevitablemente a investigar las relaciones entre imagen, identidad, poder, historia, memoria y estética.

2. INTERPRETACIÓN

Como veníamos diciendo, el valor único cualitativo y cuantitativo de las fotografías de la era analógica es una característica que las hace un objeto de estudio sumamente importante de la memoria colectiva de un tiempo y lugar concreto. En los últimos años, Internet ha obligado a redefinir los límites entre el archivo público y privado, y para la difusión de esas fotografías únicas del siglo pasado se han precisado de sistemas de conservación y archivo que se inclinan por una digitalización de la fotografía que invita más a la acumulación que a la revisión y la relectura. Si a una fotografía le arrebatamos su sustrato material difícilmente podrá cumplir su valor de recordatorio de nuestra propia finitud. Ese carácter

indestructible de lo digital parece prometer una engañosa inmortalidad contra la se ha contrapuesto en sus diversas formas el lenguaje plástico, haciendo oposición a través de metodologías artísticas para recomponer y materializar su significado. Muchos artistas han optado por este procedimiento con la idea de que la percepción del mundo no se hace en torno a los relatos, sino en las experiencias directas que son capaces de activarlos o de asociarlos con el presente. Con este leitmotiv es como a través de la praxis artística se está encontrando una baza para restaurar determinadas imágenes, reactivarlas y traerlas al presente con una nueva lectura. Estas prácticas están siendo esenciales para acercar elementos o eventos del pasado a las generaciones que no lo han vivido o que sólo conocen el relato oficial de ellos.

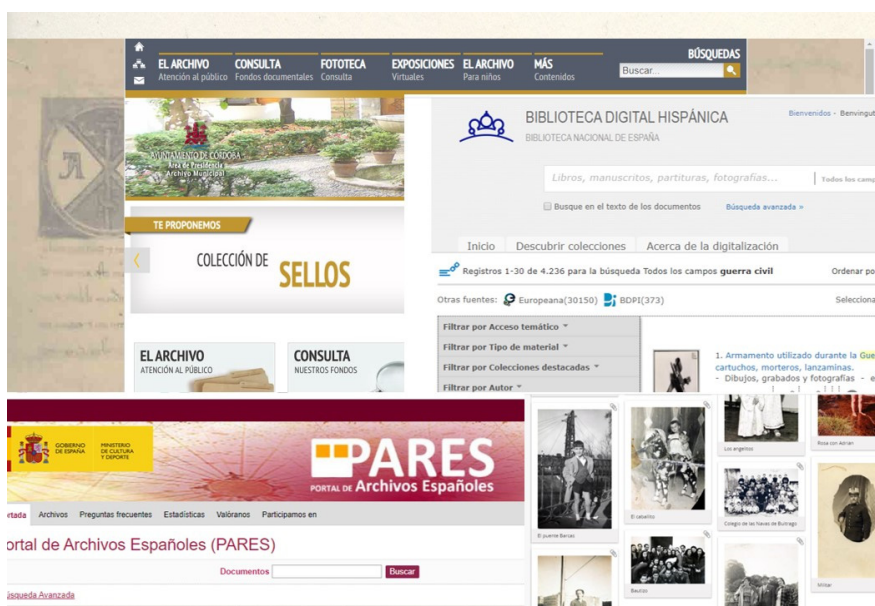


Figura 2: Algunas páginas de archivos digitales.

Una instantánea de un hecho lejano, una vez activado, es capaz de permitir mediante la imagen objetiva que la memoria complete más allá de la apariencia. Este efecto, cuando algo que había pasado desapercibido ha sido puesto en circulación y ha accedido a un lugar central trascendental, provoca que cada vez que sea visto genere una discusión sobre la historia, la identidad, los silencios y las memorias. De esta manera, son

muchos los individuos de generaciones posteriores que se sienten apela- dos a activar y reconstruir nuevos relatos en torno a los archivos de imá- genes del pasado mediante el lenguaje artístico. A pesar de la distancia temporal con ellos, esta suerte de legado continúa en personas de tercera generación o “generación de los nietos”, que han asumido un compro- miso significativo con los eventos que transformaron por completo la vida de sus antepasados.

En esta línea, Marianne Hirsch (2015) desarrolla el término “posme- moria” para describir la relación de esas generaciones “del después de” con experiencias pasadas transmitidas inconscientemente a lo largo del tiempo mediante relatos, fotografías, comportamientos o afecciones a través, principalmente, de la familia y luego, la sociedad. La particulari- dad del concepto de Hirsch es que se trata de una memoria indirecta a la que sólo se puede acceder mediante imágenes, objetos, relatos o testi- monios orales de los testigos directos. Los sujetos de la posmemoria tien- en una percepción heredada de los hechos, que aun así no supone un obstáculo para que los descendientes puedan sentirlos de derecho pro- pio. Sin embargo, aunque ambas, memoria y posmemoria, son fragmen- tarias y dinámicas, a ésta última sólo se puede acceder mediante los ves- tigos que muestran de los que sí la vivieron. Hirsch arroja así luz sobre el compromiso de las generaciones que continúan revisando un pasado lejano y personificando la memoria a través de objetos artísticos. Tanto es así que incluso nos advierte del potencial de la posmemoria para cons- truir una plataforma de cambio social (Hirsch, 2015, p. 21).

Para Hirsch, la posmemoria se presenta como una consencuencia del re- cuerdo transmitido, aunque desde una cierta distancia generacional. La transmisión se encuentra, por un lado, mediada por un marco oral que descodifica buena parte de la información, pero también por otro lado mucho más imperecedero, por la imagen. Cuando comienzan a desapare- cer los testigos directos de ese acontecimiento o época, y por consi- guiente su relato oral, las imágenes u objetos son lo que quedan como vestigios de ese pasado. Estos elementos visuales son los que, tras la pér- dida paulatina de testigos o el mero silencio, vehiculan el acceso a un pasado difícil de imaginar por aquellas generaciones que no lo han vi- vido y aproxima, asimismo, al concepto de posmemoria concebido

como una estructura de transmisión. Que los individuos de las posgeneraciones consideren un evento no vivido con tal compromiso que trascienda lo personal puede observarse como el resultado de un apredizaje desde lo particular hacia lo general, desde de un proceso de apertura de las memorias locales hacia las globales. Este proceso no sólo lleva a revisar la identidad individual y colectiva sino también a cuestionarse su posición política-social en el sistema actual.

Esta resonancia que ejerce la posmemoria, para investigadoras como Marianne Hirsch, Laia Quílez, o Diana González Martín está recubierta por una fuerte envoltura de imaginación. Para Quílez (2013), “la imparable sustitución de la memoria comunicativa (o colectiva) por la memoria cultural (o histórica)” (p. 389) ha producido que sea ésta última, basada en producciones culturales, la que garantiza la transmisión de la memoria. Diana González Martín (2015) se llega a cuestionar si lo que realmente se está reflejando es una memoria histórica o una memoria estética. Lo que sí tiene claro es que la conjunción entre memoria e imaginación está combatiendo la hegemonía de los relatos heterónomos y propiciando así una memoria emancipadora. Desde hace unos años son ya varias las publicaciones que han sucedido a Marianne Hirsch donde hablar de posmemoria significa irremediabilmente hablar de las producciones culturales que las generaciones posteriores se han visto abocadas a producir para inferir y reconstruir un pasado que no ha sido reparado ni superado. Alexandra Laudo (2013) plantea algunas razones de esta inquietud sobre el valor objetual de la imagen de un episodio pasado y la relación sobre los límites del álbum con los de la memoria colectiva. Asimismo señala a los procesos de amnesia colectiva que se producen en las sociedades después de eventos traumáticos, ya por razones de necesidad personal de olvidar o por estrategias promovidas por las esferas de poder. En España, Laudo señala a la generación que vivió su juventud en los años sesenta y ochenta como aquella que experimentó los últimos años de dictadura franquista y los primeros de Transición, una etapa marcada por los pactos de olvido y silencio que no sólo afectaron a la memoria política del país sino también a la memoria familiar y por lo tanto, en algunos casos, se puede llegar a hablar de “transmisión familiar fallida”. Desde hace unos años, son numerosas producciones

audiovisuales, literarias y artísticas tratan de recomponer esas narrativas de lo silenciado con el objetivo de materializar un pasado que intuyen complejo ante la inminente pérdida de los testigos directos. Sin embargo, en la naturaleza efímera de las prácticas visuales actuales abunda la digitalización que hace a la imagen falsamente inmortal: “la fotografía nos duele menos porque apenas existen el tiempo necesario para asimilarla” (Vicente, 2013, p. 18). Este estado de rapidación y liquidez puede llegar a obstruir uno de los más importantes objetivos que se propone la fotografía doméstica, que es nuestra vía más próxima de acceso al pasado, el de mirar hacia atrás. Esta dificultad conlleva a un fin de la cultura del objeto que la creación artística es capaz de batallar muy efectivamente, y a ello se le suma su capacidad por incorporar y visibilizar críticamente aquellos relatos que no veremos en los libros de historia, pero que forman parte de la memoria personal y colectiva de la sociedad. En consecuencia, no podemos más que reafirmar que hablar de posmemoria significa hablar también de sus modos de acceso y representación.

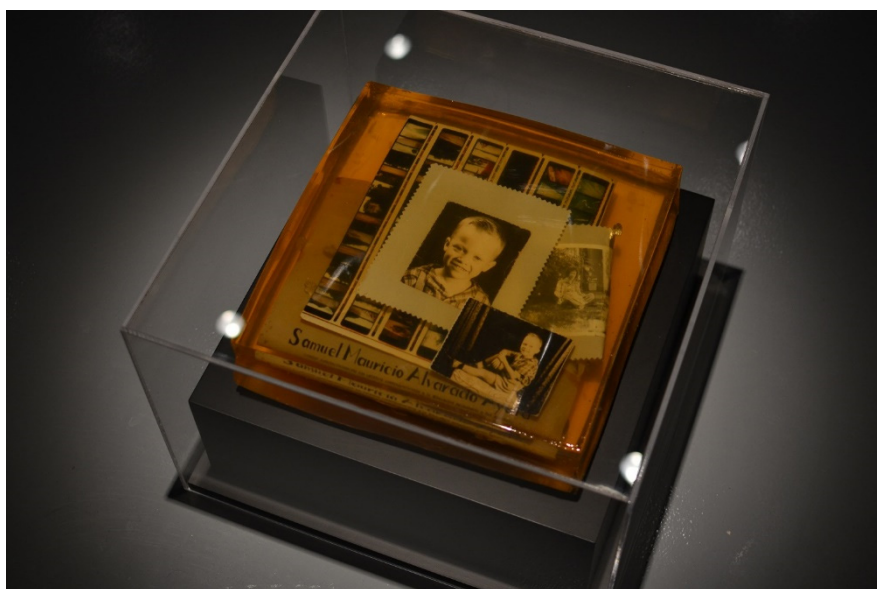


Figura 4: Relicarios, de Erika Diettes. 2011-2015.

3. ACTIVACIÓN

A mitad del siglo XIX, Karl Marx esboza un innovador rol del artista, según él, “un artista de izquierdas” en el que en su producción artística se involucra con la sociedad. Más adelante, en 1934, en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, Walter Benjamin, insiste también en un “artista avanzado”, que intervenga en los medios de producción artística y cambie los métodos de los medios de comunicación tradicionales. Sigue su estela Joseph Kosuth (1975) en “El artista como antropólogo” revelando un vínculo en auge entre arte y antropología. Del arte avanzado que en un principio Marx y Benjamin sugirieron, ha emergido a lo largo del siglo XX el paradigma de “artista como etnógrafo” que Hal Foster (1996), pondría en circulación orientado a las prácticas del arte contemporáneo en las últimas décadas en las que ha sido frecuente la absorción de los movimientos sociales por el lenguaje artístico realizando mapeados sociológicos de los problemas a tiempo real. Este giro etnográfico del arte coincide con la democratización y consolidación de la imagen fotográfica globalmente. Estas prácticas abren la veda a la concepción de arte como otra herramienta social, ya que es capaz de unir metodológica y conceptualmente una determinada inquietud histórica así como encontrar claves rotundas para trabajar en una época de sobreabundancia y abuso de las imágenes con la responsabilidad que debe acompañar a todo investigador plástico de este ámbito. A partir de los años 90, la memoria ha ido ganando cada vez más espacio en el campo de la creación y la teorización del arte, así como en las ciencias sociales o las agendas políticas. En la práctica artística se puede apreciar el vínculo que en las últimas décadas se ha ido construyendo entre memoria reconstructiva y arte. El rescate y asimilación del material verídico de los archivos que planteábamos en los dos anteriores apartados de este artículo tiene un gran potencial en la creación artística para canalizar las diversas polifonías que puede alcanzar una imagen. Y es que la práctica artística permite tender puentes entre el presente y el pasado, y lo privado y lo público. Ese uso y relectura de un elemento del pasado precisa de una renovación de códigos y una resignificación para volver a hacer de ella un medio de conocimiento adaptado a un nuevo espacio y tiempo que arte puede lograr.

El valor documental de las creaciones contemporáneas que oscilan entre la H/historia y la memoria es doble. Por un lado, la mayoría parten de un elemento normativo ya creado pero, por otro, y tal vez esta dimensión sea la que la hace especialmente seductora en términos de comunicación, deforman ligeramente la idea inicial y nos sitúa ante una multidimensionalidad simbólica. Lejos de imitar la realidad, lo que se produce es una refracción. Nos referimos a ese estado desde el que parte cualquier objeto artístico que se sitúa entre la palabra ausente y la imagen que habla. Por ello, la creación plástica tiene la inmunidad para ilustrar nuestra imaginación histórica mediante entramados entre lo que se ve, lo que se dice y lo que se entiende. Otra cualidad con la que juega el arte es con el potencial para abordar hechos no vividos, o incluso traumáticos, con ayuda de la imaginación y mediante el lenguaje de la metáfora. Mostrar y compartir la materialidad de la ausencia, provocar una experiencia que no se puede obtener en ningún otro lugar... no es un cometido fácil para un científico social o para un historiador pero sí lo es para un artista porque trabaja con la percepción estética. Ahí es donde la materialización, repetición y secuenciación de las fuentes primarias encuentran su nexo de unión. Para abordar este tipo de materiales encontrados, los artistas acaban trabajando con procedimientos metodológicos característicos de una investigación de carácter social o histórico mezclado con la subjetividad y emocionalidad propia del creador.

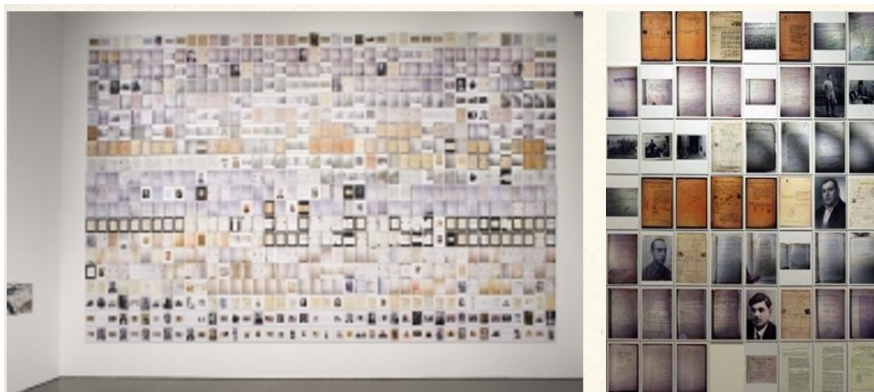


Figura 3: Camp de la bota, de Francesc Abad. 2004.

Otra gran característica que explora gran parte de las prácticas artísticas es la producción de una “estructura de sentimiento” (Williams, 2003, pág. 57), es decir, la representación del estado de ánimo de una comunidad en un determinado momento. El arte siempre ha encarnado este anhelo desarrollando nuevos recursos visuales. Algunos muy efectivos son aquellos formatos artísticos donde la palabra es un elemento más que se inserta en nuevas narrativas, de la misma forma el marco oral-fotográfico de un álbum familiar en una narrativa con principio y final. El texto es frecuentemente usado como elemento artístico dirigido a que la imagen se mantenga en el rigor y verdad de lo que cuenta, esto resulta determinante en la construcción de documentos alternativos emocionalmente significativos y vinculantes. Como es el caso de algunas de las obras que han reinterpretado el archivo y canalizado esta polifonía de significados y que están ilustrando este texto. Inmaculada Salinas, Erika Diettes, Francesc Abad son sólo algunos de los artistas que trabajan de esta forma, a los que se les puede sumar otros como Christian Boltanski, José Manuel Martínez Bellido, Rogelio López Cuenca, Monserrat Soto, William Kentridge entre otros muchos que trabajan habitualmente con composiciones que reescriben historias que forman parte de un contexto más amplio y que han pasado desapercibidas para la historiografía lineal. A través de imágenes, textos y objetos encontrados que funcionan como archivos alternativos y personales articulados preferiblemente en formato instalación se generan narrativas capaces de insertarse en la cultura popular cuyas posibilidades múltiples dan cuenta de las numerosas historias que el archivo contiene en potencia. Éstas visibilizan que los episodios familiares están permeados por la situación política, social o económica, o incluso pueden mostrar implícitamente estrategias de dominación y cuestiones coloniales, migratorias, de género, traumáticas...



Figura 5: Microrrelatos en rojo, de Inmaculada Salinas. 2012.

Dentro de la creación de imágenes como método de acceso al pasado existe una tendencia muy repetida que Hal Foster, identifica como un “impulso de archivo” (2004) que se basa en la revisión plástica de los elementos archivísticos, en principio neutros, que acaban reinterpretados a través de la creación artística de documentos alternativos a partir del uso de material ya existente en las prácticas artísticas de los últimos años. El archivo es normalmente un lugar donde legitimar la historia cultural y de ello también da buena cuenta Anna María Guasch (2011) quien ya se ha atrevido a construir una panorámica general de la cuestión del archivo en la creación contemporánea denominándolo como “giro de archivo”. Esos archivos que una vez pasados por el filtro artístico, revisan un fenómeno del pasado, se desacralizan y reconstruyen poniendo en duda la historia oficial y, por consiguiente, generan otro conocimiento susceptible de ser transferido. Convertir estos elementos en pieza artística traslada imágenes personales al ámbito colectivo liberándolas de su carga meramente representacional y emancipando sus lecturas a aquellas que pueda crear el espectador. Son elementos que puestas en diálogo con otro tipo de archivos o creaciones dan lugar a otro archivo alternativo que sugiere nuevos significados y connotaciones de

la historia y provoca una duda sobre los relatos oficiales; se genera una *contramemoria*- tomando el término de Michel Foucault-. No por ello, esto significa que se haya eliminado el rigor y la veracidad de lo mostrado, simplemente se invita a volver a reescribir el pasado incorporando nuevos elementos al imaginario a modo de reivindicación de los aspectos emocionales, es decir, lo sentido y lo sufrido que quedó marginado del relato de la historia oficial, a fin de que el espectador forme activa y críticamente su propia versión. Esta labor que desarrollan los creadores es, en cierto modo, una responsabilidad asumida no sólo como artistas sino como ciudadanos, puesto que “el deber de la memoria hace de cada uno el historiador de sí mismo” (Nora, 1989, pág. 15).

El uso de la imaginación para acceder a un pasado histórico y a sus recuerdos no reglados por supuesto entraña algunos riesgos que chocan con la metodología tradicional de la historiografía, sin embargo, en la creación artística se encuentra un privilegio que no poseen otras disciplinas. El arte se inclina por la singularidad y el pensamiento crítico, por lo tanto es, a través de la percepción estética, el lugar donde la conjunción entre memoria e imaginación superan la división espacial y temporal entre pasado, presente y futuro. Con esta premisa, numerosos artistas de todo el mundo se enfrentan al relato de la información oficial de la historia a través de un lenguaje tan universal y accesible como la imagen. La memoria mediada por lo visual tiene un espacio primordial en cualquier labor de recuperación y aprendizaje del pasado en aquellas generaciones que no lo vivieron. Lo visual supera esa división sensorial y temporal que existe con respecto a una experiencia no vivida, y por eso, para hablar de memoria e identidad es de paso obligado hablar en términos de imagen.

El álbum de familia es un archivo selectivo, suspendido entre la inclusión y la exclusión que evidencia las formas en que la memoria personal es inscrita por lo colectivo. Desde ahí se construye la identidad familiar y se convierte en una herramienta fundamental de gestión tanto de la memoria como del olvido de los conflictos y secretos ocultos. La relación entre los archivos de fotografía, la posmemoria y la creación artística es sumamente importante para ser tomada en cuenta en cualquier acto de comunicación sobre un acontecimiento del pasado a las nuevas

generaciones. Los espacios artísticos generados a partir de esta idea de imaginar el pasado de un modo más vivo plantean una dicotomía entre territorios, difuminan los límites de la imagen fotográfica entre lo personal y lo social, lo individual y lo colectivo, lo familiar y lo histórico; resignifican la vinculación a un tiempo ya pasado, activan el archivo olvidado y establecen vínculos entre la historia oficial y la microhistoria, así como nuevos sentidos y valores fuera de su tiempo desde una justa distancia. En definitiva, estas prácticas no son sólo útiles, sino necesarias para plantear la posibilidad de aprender de lo sucedido, crear vínculos sobre contextos más amplios y utilizar el pasado como campo de posicionamiento de un presente del que no nos sentimos huérfanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. (1996). *Escritos autobiográficos*. (T. R. Marco, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- BOURDIEU, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2013). Monumentalizar el álbum: dos casos de estudio. En P. Vicente, *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación, e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 151-162). Madrid: Diputación Provincial de Huesca.
- FOSTER, H. (1996). El artista como etnógrafo. En H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (págs. 175-207). Madrid: Akal.
- FOSTER, H. (2004). An Archival Impulse. *October*(110), 3-22.
- GONZÁLEZ MARTÍN, D. (2015). *Emancipación Plenitud y memoria*. Barcelona: Iberoamericana.
- GUASCH, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- HALBWACHS, M. (2010). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- HIRSCH, M. (2015). *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- LAUDO, A. (2013). Olvidos analógicos, memorias digitales, archivos imposibles. En P. Vicente, *Álbum de familiar. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 137-150). Madrid: Diputación Provincial de Huesca.
- NORA, P. (1989). Between Memory and History: Les lieux de Mémoire. *Revista Representations*(26), 7-24. Recuperado el 21 de mayo de 2020, de <https://www.jstor.org/stable/2928520?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Between&searchText=Memory&searchText=and&searchText=History&searchText=Les&searchText=Lieux&searchText=de&searchText=M%C3%A9moire&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3>
- QUÍLEZ ESTEVE, L. (2017). *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo: Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Granada: Comares.
- SLATER, D. (1997). La fotografía doméstica y la cultura digital. En M. Lister, *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós.
- VICENTE, P. (2013). Apuntes a un álbum de familia. En VV.AA, *Álbum de familia. [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares* (págs. 11-19). Madrid: Diputación Provincial de Huesca.
- WILLIAMS, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.