

Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar¹

Marta Martín-Núñez²; Shaila García-Catalán³; Aarón Rodríguez-Serrano⁴

Recibido: 11 de diciembre de 2019 / Aceptado: 10 de febrero de 2020

Resumen. La fotografía es capaz, no de *detener* el tiempo, pero sí de *retener* instantáneas para que no debamos conservarlas solo en la memoria. Y es especialmente en el ámbito familiar en el que esta forma de representación se convierte en un amarre que permite soportar la angustia del paso del tiempo. Es la distancia entre el hecho fotográfico y la representación fotográfica lo que carga de potencia la fotografía familiar, generando un discurso avivado por la nostalgia del pasado, esto es: la experiencia de la pérdida. En este artículo analizamos trabajos fotográficos en los que la reelaboración desde la relectura del álbum familiar supone un acto artístico de contestación, conversación o de reescritura de lo que el álbum familiar creyó fijar. En el caso de los álbumes familiares —esta es nuestra hipótesis— la relectura permite un acto de reinterpretación y de cuestionamiento de la historia familiar y de las identificaciones que éstas promueven. Para adentrarnos en esta lectura de la fotografía familiar, trazaremos un recorrido basado en el análisis de casos paradigmáticos que parten de la fotografía personal y el álbum familiar para cuestionar sus estructuras internas de poder desde una metodología de corte semiótico (Marzal, 2007) que nos permite leer la imagen como materialidad significativa donde queda plasmada la enunciación autoral. Abordaremos así el álbum de fotografía familiar como relato, como propaganda, como un significante ausente de forma, como una construcción de identificaciones, como un objeto fetiche y, en el paradigma postfotográfico, también como un discurso de la *extimidad* que supone un acto de contestación que permite conversaciones generacionales, una reflexión sobre la política de los cuerpos, los ideales, los objetos y las marcas subjetivas del tiempo.

Palabras clave: Fotografía; relato fotográfico; álbum familiar; temporalidad; análisis del discurso.

[en] To Preserve, to Discuss and to Reply. Readings and Fissures of the Family Album

Abstract. Photography is capable, not of stopping time, but of retaining snapshots so that we don't have to keep them only in memory. It is especially in family photography in which it becomes a mooring that allows us to bear the anguish of the course of time. The distance between the photographic event

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco de los proyectos de investigación El diseño narratológico en videojuegos: una propuesta de estructuras, estilos y elementos de creación narrativa de influencia postclásica (DiNaVi) (código 18I369.01/1), dirigido por Marta Martín-Núñez y Análisis de identidades discursivas en la era de la posverdad. Generación de contenidos audiovisuales para una Educomunicación crítica (AIDEP) (código 18I390.01/1) dirigido por Javier Marzal Felici. Ambos fueron financiados por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2019-2021.

² Universitat Jaume I de Castellón (España)
E-mail: mnunez@uji.es
<https://orcid.org/0000-0002-9473-1183>

³ Universitat Jaume I de Castellón (España)
E-mail: scatalan@com.uji.es
<https://orcid.org/0000-0003-2508-9091>

⁴ Universitat Jaume I de Castellón (España)
E-mail: serranoa@uji.es
<https://orcid.org/0000-0003-3144-9604>

and the photographic representation empowers family photography, generating a discourse fuelled by nostalgia for the past, that is: the experience of loss. In this article we analyse photographic works in which the re-elaboration that comes from interpreting family albums creates an artistic act of reply, conversation or rewriting of what the family album thought to have fixed. In the case of family albums—this is our hypothesis—re-reading allows an act of reinterpretation and questioning of the family history and the identifications it promotes. In order to delve into this reading of family photography, we will trace a path based on the analysis of paradigmatic cases that take personal photography and the family album to question their internal power structures from a semiotic methodology (Marzal, 2007) that allows us to read the image as significant materiality where the author's enunciation is written. We will approach the family photo album as a narrative, as propaganda, as a shapeless signifier, as a construction of identifications, as a fetish object and, in the post-photographic paradigm, also as a discourse of extimacy which is an act of contestation that allows generational conversations, a reflection on the politics of bodies, ideals, objects and the subjective marks of time.

Keywords: Photography; photographic narrative; family album; temporality; discourse analysis.

Sumario: 1. Introducción. 2. El álbum familiar como relato. 3. Aproximación metodológica. 4. El álbum familiar como propaganda. 5. La poética de la ausencia de forma. 6. Narrar para interrogarse. La (de)construcción de las identificaciones. 7. La fotografía familiar como objeto-fetiché. 8. El álbum familiar publicado: *extimidad* e Historia. 9. A modo de conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Martín-Núñez, M.; García-Catalán, S.; Rodríguez-Serrano, A. (2020) Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 1065-1083.

1. Introducción

Motivos para no preguntarnos por la ontología del tiempo hay muchos, empezando por la angustia a la que la misma pregunta nos expone. El tiempo es tirano, y esa angustia, que nos somete a la ignorancia y la alienación, nos hace sus esclavos. No hay garantías de liberación dadas por el solo hecho de preguntarnos; podemos detenernos por el tiempo, mas el tiempo no habrá de detenerse por nosotros. (Indij, 2014: 13)

El fluir del tiempo, *per se*, es angustioso. En su libro *Sobre el tiempo* (2014) Guido Indij reflexiona en el prólogo sobre los motivos para no indagar en él. Efectivamente, la respuesta a la angustia que genera viene dada por la imposibilidad de detenerlo. Sin embargo, el tiempo deja sus escrituras en los cuerpos y en las imágenes. La fotografía se convierte así en el artefacto capaz, no de *detener* el tiempo, pero sí de *retener* instantáneas para que no debamos conservarlas solo en la memoria. Y es especialmente en el ámbito familiar en el que la fotografía se convierte en un amarre que permite soportar esa angustia. La fotografía ofrece la ilusión de detener el fluir del tiempo: lo cosifica y lo congela en un encuadre—estamos en el terreno de la “momificación ontológica” de André Bazin (1990)—. Precisamente porque el tiempo no es domesticable—el tiempo escapa al saber— la fotografía insiste en domesticarlo y su único modo es fijando lo irreplicable, lo que, paradójicamente, no deja de escaparse. Lo decía claramente Barthes: “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente” (1989: 31). Es este el rasgo por excelencia de la fotografía que después es re-mediado en otros medios (Martín-Núñez, 2009, 2011).

Kossoy (2014) nos invita a pensar que la fotografía se escinde en dos tiempos conectados que no volverán a tocarse: el tiempo de la creación y el tiempo de la representación. Y es precisamente esta distancia entre estos dos tiempos —especialmente lo que no está, la elipsis entre el hecho fotográfico y el momento de leer la representación fotográfica— lo que carga de potencia la fotografía familiar, generando un discurso avivado por la nostalgia del pasado, esto es: la experiencia de la pérdida. Parece así, que la fotografía familiar crece en valor cuánta más distancia hay entre estos acontecimientos. Sin embargo, nuestro interés alrededor de este tipo de fotografía se sitúa en un tercer tiempo, posterior al de la creación y al de la representación: el tiempo de la relectura. Cuando la perpetuidad queda escrita en los álbumes también es susceptible de ser releída, y no solo desde la nostalgia más emotiva, sino también desde una posición autoconsciente del poder de la imagen —toda imagen— para reproducir estructuras de poder, estereotipos, tropos visuales y construir identidades. Este es el tiempo del reencuentro con las imágenes que, además de confrontarnos con su instantaneidad —el encuentro con su carácter netamente irreplicable—, nos confronta con la mirada que las enunció. Dicho de otro modo: estudiar ese tercer tiempo de relectura de las imágenes nos permite analizar cómo éstas *fotografían* la subjetividad de quien las tomó: sus límites, sus miedos y sus (pre)juicios, sus zonas de sombra, sus márgenes y sus ausencias, su horizonte de vida y su relación con la muerte.

En este artículo pretendemos explorar el aparente oxímoron que encierra este tipo de fotografía: es una fotografía personal —tomada, guardada y archivada para la memoria—, pero no exenta de una relectura —*artística*— que la sitúa, al mismo tiempo, en el terreno de la construcción de lo público y lo social. Holland, en su texto de referencia sobre la fotografía personal, ya lo advierte: al analizarlas, las fotografías privadas ofrecen sentidos públicos, algunos más superficiales, otros iluminadores y, al tiempo que despliegan emociones privadas, construyen ideologías públicas (2015: 139). En el caso de los álbumes familiares —esta es nuestra hipótesis— la relectura permite un acto de reinterpretación y de cuestionamiento de la historia familiar y de las identificaciones que éstas promueven que *conservan* estas imágenes, al darles una nueva vida en un acto de *conversación* y *contestación* que las resignifica.

2. El álbum familiar como relato

El deseo en el cuidadoso ritual de fotografiar, editar y archivar los hitos familiares, como si fuésemos *comisarios* o *conservadores*, es perpetuar aquello que resulta efímero para el recuerdo personal. Aunque, más que conservar la historia, el álbum contribuye a construir un relato sobre la historia familiar. Como suele decirse, la familia no se elige y, sin embargo, las fotografías del álbum familiar suelen ser elegidas generalmente por los padres —en concreto, por las madres, que tradicionalmente han ocupado el rol de generar, conservar y legar este relato en la construcción del álbum—. Así, el álbum supone un espacio simbólico en el *continuum* del tiempo de la experiencia, esto es, un campo discursivo que se abre al testimonio: una invitación a preguntar, a conversar, a recordar, a recuperar.

Precisamente, este fue el impulso detrás de la que es considerada como la mayor exhibición fotográfica de todos los tiempos, *The Family of Man*, comisariada por Edward Steichen y mostrada por primera vez en el Museo de Arte Moderno de Nueva

York en 1955. La exposición quiso ofrecer un retrato de la vida y los lazos y procesos vitales que unen a las personas en todo el mundo, así, estaba estructurada en temas como el nacimiento, la niñez, la educación, la juventud, o el trabajo. La exposición contó finalmente con 503 imágenes de 273 fotógrafos de 68 nacionalidades diferentes, incluyendo también fotografías de fotógrafos no consagrados a través de una convocatoria pública. Con este trabajo —considerado un hito de la fotografía humanista pero no exento tampoco de críticas por su mirada occidentalizada o su ingenuidad—, Steichen quiso construir un álbum de familia universal que generase un sentimiento cálido de abrigo. Esto solo se puede comprender en un contexto histórico marcado por el trauma colectivo que supuso la Segunda Guerra Mundial y la necesidad, durante los años posteriores al final del conflicto, de construir lazos para volver a creer en la raza humana como una comunidad, una familia. Steichen confió en la fotografía no por su valor artístico —con el que sin duda estaba comprometido—, sino por su capacidad para generar espacios de encuentro, lo que nos invita a entender el álbum familiar como un relato personal capaz de conjugar una historia común.

No obstante, el álbum no solo se configura por lo que está presente, también por lo que no está —o no puede estar—. En este sentido, trabajos recientes han abordado, desde la construcción de la fotografía amateur en los álbumes familiares, la desaparición de los sujetos fruto de las dictaduras y la violencia construyendo, por tanto, un sujeto poliédrico basado tanto en la presencia como en la ausencia (Balletta, 2015) desde lo fotográfico y familiar. En la serie *Ausencias* (2007) de Gustavo Germano se hace presente la ausencia de los 30.000 desaparecidos en la última dictadura militar argentina entre 1976 y 1983. El proyecto parte de fotografías de álbumes familiares de habitantes de la provincia de Entre Ríos; las imágenes fueron repetidas en situaciones similares y en los mismos lugares, así el familiar o amigo ocupa el mismo lugar en el que se encontraba en la fotografía 30 años antes, quedando en el lugar donde debería de estar el cuerpo ausente, solo el vacío.

Pero en el álbum familiar, la ausencia no siempre es forzada. También se hace fundamental lo que se elide, lo que pertenece a lo no-dicho, a lo que es escurridizo a la representación. Y es que, aunque la familia está unida fundamentalmente por una lengua, por un tejido simbólico y social netamente estructural, no hay que olvidar que también queda cohesionada en torno a un cierto secreto: “La familia es un lugar de interpretación inagotable, pues cada familia tiene un punto de ‘de eso no se habla’ y no hay una sola familia sin ese punto; puede ser el tabú del sexo o hablar de la culpa de un abuelo” (Miller, 2007: 343). Precisamente, analizaremos proyectos fotográficos que tratan de pensar ese “secreto” para contestar el álbum familiar. Y es que además del relato familiar del que el objeto-álbum se quiere versión oficial, los sujetos tejen sus propias novelas familiares.

La novela familiar es el nombre que Freud dio a una construcción fantasmática común para un buen número de sujetos que abre una brecha en la relación con sus padres. Freud habla de una diferencia entre la realidad familiar y la que el niño puede explicarse a sí mismo (Bonnaud, 2014: 43).

La historia del psicoanálisis da cuenta de que muchos sujetos prefieren sospechar de su origen y de su filiación antes que admitir su procedencia de la relación sexual entre el padre y la madre. Por ello, los avatares subjetivos de muchos seres hablantes

se adentran en fantasear con infidelidades o escenas oscuras de los padres, mitos alternativos sobre su nacimiento... En *La novela familiar de los neuróticos* (2012) Freud explica que en los primeros años los hijos admiran incondicionalmente a los padres, pero al descubrir la sexualidad y ante el desarrollo intelectual que esto genera, se despierta un sentimiento de disconformidad con los padres que, en realidad, es el motor cultural. De hecho,

la familia no sólo se define como el crisol de una fuerza esencial para la civilización sino que, [...] se la juzga necesaria para cualquier forma de rebelión subjetiva: la de los hijos contra los padres, los ciudadanos contra el Estado, los individuos contra la masificación (Roudinesco, 2004: 99).

3. Aproximación metodológica

En esta investigación, como avanzábamos, vamos a analizar la compleja construcción del relato del álbum familiar a partir de cinco estudios de caso en los que se reelabora, desde un tercer tiempo, una relectura del álbum familiar que supone un acto artístico de contestación, conversación o de reescritura de lo que el álbum familiar creyó fijar. Nos distanciamos así de toda una forma de creación artística en la que la fotografía familiar constituye el objeto artístico y el propio sujeto se construye a través del arte (Garro-Larrañaga, 2014), centrándonos en obras paradigmáticas cuyos autores han realizado a partir de releer fotografías tomadas originalmente para el contexto familiar y que solo después, al volver a ellas, han releído desde la distancia para generar a partir de ellas prácticas artísticas. El análisis de cada uno de los casos nos permitirá abordar la construcción del relato del álbum familiar desde una perspectiva diferente: como propaganda del ideal del modo de vida capitalista occidental, como un significante cuya aparente ausencia de forma también es generadora de discurso, como una construcción de identificaciones, como un objeto fetiche y, en el paradigma postfotográfico, también como un discurso de la *extimidad*. Para ello, enmarcaremos a nivel teórico cada una de estas perspectivas del álbum familiar abordada para exponer los resultados del análisis de cada caso, que realizaremos desde una metodología de corte semiótico basada en la propuesta de Marzal-Felici (2007) que nos permite leer la imagen como materialidad significativa donde queda plasmada la enunciación autoral a partir de cuatro niveles: contextual, morfológico, compositivo y enunciativo.

4. El álbum familiar como propaganda

Cuando Kodak democratizó la fotografía haciendo que la técnica no fuese un impedimento para su práctica —que popularizó con su mítico eslogan publicitario *You press the button, we do the rest* en 1888— no solo estaba haciendo accesible la tecnología al gran público. También estaba enseñando a los fotógrafos amateurs a aprehender sus experiencias y memorias como objetos de *nostalgia* creando un imaginario de lo que era la *felicidad* y cómo debía representarse en las fotos de familia (ocio, viajes, celebraciones, infancia...), que fue instaurándose poco a poco

a través de sus sucesivas campañas publicitarias. En su representación del mundo, el dolor y la muerte no tenían lugar —no debemos olvidar que entre 1840 y 1880 las fotografías *postmortem* habían sido una práctica muy popular—. Kodak generó así la noción del álbum libre de sufrimiento (West, 2000: 1), en el que se inspiran los álbumes familiares tradicionales contemporáneos. Martin Parr define el álbum familiar como *propaganda*

(...) porque es básicamente una mentira tras otra: la gente siempre fotografía a sus hijos sonrientes y felices cuando la realidad es que los niños lloran muy a menudo. Pero fotografiar a un bebé llorando no queda bien. Uno fotografía bodas compulsivamente pero jamás se ve una fotografía de un funeral en un álbum de familia (2010: 86).

Kodak nos enseñó también que, en una sociedad consumista, hacer lo real consumible es afirmarlo (West, 2000).

Esta idea de la *felicidad Kodak* es la que quizá ha cuestionado Larry Sultan de forma más contundente con su trabajo *Pictures from home*, desarrollado entre 1983 y 1991 y que finalmente adquirió forma en una exposición y un fotolibro. Su trabajo revela los mimbres de un mundo escrito de forma idealizada en su álbum familiar que representa el éxito del sueño americano. Explora las grietas de esa construcción creando una narrativa a partir de contraponer fotografías de su álbum familiar y fotogramas de películas domésticas de su niñez con fotografías que realiza cuando visita a sus padres en la vejez, rodeados del resultado material de su exitosa vida, que disfrutan en soledad, y en las que son protagonistas los momentos cotidianos. El proyecto incluye también textos y declaraciones de sus padres sobre el proyecto de una gran honestidad que van arañando las capas superficiales de la imagen, abriendo grietas en las representaciones. Irónicamente, las fotografías que realiza para el proyecto, de algún modo preparadas, o incluso posadas, y con cierta intención artística son capaces de revelar más verdad sobre la familia que las fotografías del álbum que, pese a ser espontáneas —al menos, realizadas sin pretensiones—, obedecen a los tropos propios de la fotografía familiar. Nos muestran celebraciones, vacaciones, días de piscina, juegos en el jardín, grupos de amigos en fiestas o jugando al golf en las que todos los personajes están perfectamente alineados para llenar el encuadre de la foto, sujetando su atrezzo (una copa o un palo de golf, según la situación), y sonriendo complacientemente a cámara. Estas fotos resultan redundantes, especialmente cuando se disponen en mosaico, a modo de álbum coleccionable. Los convencionalismos del retrato familiar funcionan, pues, como una forma de homogeneizar los recuerdos sobre las etapas pasadas de nuestra vida, especialmente las que no recordamos en detalle, como la infancia, hasta el punto que al revisitarlas cuesta establecer una conexión íntima con ellas, ya que podrían representar la infancia de cualquiera. Al menos, este es el sentimiento que Larry Sultan experimenta al revisar sus álbumes ya en la edad adulta. No es de extrañar que el proyecto nazca precisamente cuando el propio autor vuelve sobre sus álbumes de la infancia, ante los que tiene la sensación de estar observando una grabación de esperanzas y de fantasías estereotipadas más que un documento de hechos reales (Sultan, 1992: 18).

En cambio, las fotografías que el autor realiza de su familia para el proyecto ya como adulto, impulsadas ahora por cierta intención reveladora, muestran otro tono, otro *tempo*. Las fotografías de acción, celebración y movimiento dan paso a

una cierta serenidad, una distancia y unos encuadres más sobrios. El matrimonio aparece retratado en sus actividades cotidianas, ciertamente crepusculares —jugar al ajedrez, practicar el *swing* en una habitación, pasar el aspirador, ver la televisión— así como en retratos posados que quedan contextualizados por los textos que puntúan las obsesiones de la edad —que no se note la cojera del padre, por ejemplo—. El matrimonio aparece retratado en una opulencia ya vacía de vida. Para Bravo-López, la soledad del padre, pensativo y sin la presencia de los hijos, ante el símbolo material de su recompensa tras años de trabajo, retuerce magistralmente los símbolos del bienestar que las familias se esfuerzan por registrar constantemente, en un ritual de repetición de los estereotipos culturales que los medios de comunicación y los intereses económicos han forjado a lo largo de décadas (2018: 50).

Pictures from home desenmascaran la propaganda cultural del álbum familiar y cuestionan el ideal de la Familia como institución de la felicidad construido por la sociedad capitalista. Las fotografías, junto a los textos que las acompañan, generan un discurso demoledor con las expectativas del sueño americano, utilizando la retórica del contraste. Los ideales del capitalismo y los valores más conservadores, retratado en fotografías estereotipadas de *la felicidad representable*, chocan de frente con otras, que desde la gélida distancia nos muestran el resultado de esas promesas. Espacios donde se privilegian los logros materiales que albergan la soledad y la decrepitud a la que inequívocamente nos aboca la vejez.



Figura 1. Fotografía del fotolibro *Pictures from home*. Larry Sultan (1992).

5. La poética de la ausencia de forma

Si la fotografía familiar ha sido una fotografía tradicionalmente ignorada por las esferas artísticas y por la academia (al menos hasta los años 80 del siglo XX) ha sido, en parte, porque no se consideraba estética, conceptual y formalmente interesante

(Holland, 2015: 139). La fotografía familiar tiende a ser una fotografía en la que se privilegia el propio motivo fotografiado —los seres queridos—, antes que la forma. Como ya nos advertía Barthes, la fotografía familiar hace invisible la propia fotografía porque el referente se adhiere y no vemos la fotografía como representación, vemos la cosa:

(...) sea lo que fuere lo que ella ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos. Total, que el referente se adhiere. Y esta singular adherencia hace que haya una gran dificultad en enfocar el tema de la Fotografía (Barthes, 1989: 32).

El apego al tema hace que la foto como imagen desaparezca y, por tanto, formalmente solo operan los parámetros de cómo se ve representado el sujeto, dejando las cuestiones formales, estéticas y compositivas fundamentales —encuadre, iluminación, composición, movimiento— en un segundo plano. Es fácil, pues, que estas fotografías presenten errores técnicos —fotos quemadas, mal encuadradas, movidas, desenfocadas—. Clément Chéroux, que ha pensado ampliamente sobre el error en la fotografía, se remite a Laurent Boudier para explicar este hecho:

Para el aficionado, la relatividad del error depende muy ampliamente del apego al tema de la imagen. ‘Qué importa el fuera de foco, las cabezas cortadas o los ojos de conejo’, escribe Laurent Boudier, ‘cuando se quiere —aunque sea un poco— a los que están en la foto, sólo cuenta el recuerdo’. Esta tolerancia ante los malos clichés de un ser querido se ve reforzada aún más cuando este cuenta con escasas representaciones fotográficas (Chéroux, 2009: 49).

Ya lo decía Susan Sontag: “Las fotografías, cuando se ajan, ensucian, manchan y amarillean, conservan un buen aspecto; con frecuencia mejoran” (2006: 117). Es decir, su condición irreplicable les otorga un valor fetichista en tanto son huella que conmemora lo que falta.

A esta despreocupación general por la calidad formal y estética de las fotografías familiares —porque efectivamente lo que preocupa a la familia siempre es otra cosa, quizás más libidinal— se une una repetición de fórmulas en las que “la pose es absolutamente estereotipada y está marcada por fórmulas que subrayan ciertos convencionalismos sociales y culturales” (Enguita, 2013). Fórmulas, a su vez, que en su mayoría llegan hasta hoy de los primeros fotógrafos que copian las tradiciones estéticas de los retratos heredados del Renacimiento, perpetuando las características formales del retrato de familia en donde las relaciones de poder y los roles de los diferentes miembros se visualizan mediante una cuidada puesta en escena ejecutada para el retrato de familia (Vicente, 2018: 13).

Son, precisamente, los convencionalismos del retrato de familia y la despreocupación por la forma y la estética de este tipo de fotografía, lo que Daniela Ortiz atiende en su trabajo *97 empleadas domésticas*. Recoge una serie de 97 fotografías de la clase alta peruana en situaciones cotidianas donde se puede ver, siempre con cierta dificultad —en el fondo o cortada por el encuadre— una empleada doméstica, enfundada en una bata blanca. Las fotografías que integran el proyecto, extraídas de la red social Facebook, centran en un primer plano a los protagonistas de las fotografías, habitualmente los niños de las familias. Y en los márgenes, en el fondo, incluso a veces *sosteniendo* a los protagonistas, pero renunciando al

protagonismo, podemos ir identificando la presencia de las asistentes, personas que en el momento de la fotografía se tornan invisibles, o directamente desgajadas, literalmente cortadas del núcleo familiar —un recordatorio de que no pertenecen a él—. El gesto no es solo potente por lo que refleja del acto fotográfico presente, el tomar la fotografía, sino porque la fotografía familiar no se hace para el presente, se hace para inscribir el presente en el futuro. Arrancar su imagen del núcleo familiar es querer negar su existencia en el futuro. No olvidemos que quien no está en las fotos familiares —salvo el fotógrafo, presente a través de su mirada—, no existe porque “la cámara fotográfica no se limita a registrar un evento, también registra lo que el fotógrafo elige ver y fotografiar, y, por lo tanto, lo que veremos después. Las fotografías son una declaración acerca de la propia percepción de mundo, y de su familia, del propio fotógrafo” (Vicente, 2018: 14).

La potencia de este trabajo radica en la repetición para hacer retornar lo inadvertido y recolocar en el centro de nuestra mirada hoy. La acumulación de casos permite a Daniela Ortiz *encuadrar* la problemática sobre la presencia de las asistentes en las casas de las clases más altas y contraponerla a su representación, reiteradamente *negada*, en las fotos familiares de las familias para las que trabajan. Ortiz cuestiona, cómo se articulan los mecanismos de poder —en este caso económico, pero también social y racial— en la representación y, al mismo tiempo, exhibe el poder que tiene la representación más banal —la personal, la familiar, la destinada solo a un uso de recuerdo— para perpetuar los estereotipos sociales, de la forma más inocente y despreocupada posible y, por eso mismo, peligrosa. Lo que este proyecto nos enseña, pues, es que hasta la forma más obviada y menos elaborada —como se ha considerado tradicionalmente a la fotografía familiar— esconde una mirada que enuncia desde una posición determinada, y reproduce unos *estilemas* que tal vez solo podemos apreciar con la repetición que contesta la concepción tradicional de la fotografía del álbum familiar sobre su forma.



Figura 2. Fotografía extraída de la serie *97 empleadas domésticas*. Daniela Ortiz (2010).

6. Narrar para interrogarse. La (de)construcción de las identificaciones

En cualquier caso, pese a su carácter *propagandístico* y su *despreocupación* por las cuestiones estéticas y formales, el álbum de familia, tiene una función que actúa por debajo de estas cuestiones, y es el rol que le otorgamos como constructor de identificaciones, pertenencias y afectos territoriales: Susan Meiselas en su extraordinario trabajo *Kurdistan. In the shadow of History* (1997) utiliza —entre otros documentos— fotos de álbumes familiares para documentar y reconstruir la lucha del pueblo kurdo por una nación, recreando en el libro —que funciona como un álbum— la identidad de un pueblo sin territorio. El álbum se construye pues, como un relato capaz de construir un legado. Rubén H. Bermúdez, en su trabajo publicado como fotolibro *Y tú, ¿por qué eres negro?*, se interroga a sí mismo a partir de la deconstrucción de las fotografías que nutren su propio álbum familiar y las imágenes que conforman su imaginario infantil. Las imágenes que ilustraban sus libros de texto, las que le interpelaban desde la publicidad, la televisión, el deporte o la música... los medios y el arte parecen saber decir qué es *ser negro* y, sin embargo, eso es algo que se presenta aún hoy enigmático para el propio fotógrafo. Por ello, a partir de pequeños textos que, a modo de diario, interrogan las imágenes, analiza el racismo, en sus palabras, como un elemento estructural de una sociedad blanca heteronormativa occidental basada en la exclusión de otredades. Bermúdez retorna a su álbum familiar y sus recuerdos para cuestionar su conglomerado de identificaciones desde una cierta madurez. En este trayecto es capaz de alejarse de la emotividad intrínseca a estas imágenes —es capaz de desprenderse del referente—, de tomar cierta distancia con su historia y poder encarar a su Otro particular, para releerlas desde una posición afroconsciente y señalar cómo desde pequeño su imaginario ha ido marcando sus identificaciones. Dicho de otro modo, disecciona y expone sus recuerdos, su fotografía familiar, y las imágenes con las que ha crecido para volver a construir *otro* relato que le permite volver sobre su historia de *otro* modo, especialmente restándole su carácter esencial. Separado de los estereotipos, clichés y la diferencias que los *otros* siempre le han recordado, su fotolibro le permite desplegar sus propias preguntas sobre sus particularidades como sujeto. Su trabajo implícitamente dice: *no sé lo que soy pero, desde luego, no soy nada de eso*. El trabajo muestra que ya que la identidad siempre es prestada —“*tu yo no es tuyo*” (Bassols, 2012)— y definida a partir de lo que los otros han dicho que somos —los familiares primero y la cultura popular después— lo que queda es tratar de distanciarse de los significantes amo y las categorías para preguntarse por los propios enigmas.



Figura 3. Fotografía extraída del fotolibro *Y tú, ¿por qué eres negro?* Rubén H. Bermúdez (2018) acompañada del siguiente texto: “*Había algo en Steve Urkel que me desagrada, pero no podía dejar de verlo. Los capítulos donde Steve se convertía en Stephan se transformaba en bello, eran emocionantes. Me gustaba Denise, la hija mayor de la familia Cosby. Una vez me disfracé de Steve Urkel. No sé por qué acepté*”.

En el ejercicio de diseccionar el relato legado en el álbum podemos enmarcar también el trabajo de Laia Abril que en *The Epilogue* (2014) explora un recorrido diferente. Aquí la fotógrafa realiza un ejercicio de re-construcción para acompañar el duelo de la familia Robinson y las secuelas después de la muerte de su hija Cammie a causa de la bulimia. El libro cuenta su historia combinando las fotografías del álbum familiar con documentos, informes, cartas, fragmentos de entrevistas que realiza con la familia y las fotografías que la propia Abril toma de la familia y de los espacios que Cammie habitó para poder asimilar —si alguna vez se llega a poder hacerlo— la pérdida. La gran ausente es Cammie, cuya identidad se convierte en el gran enigma a resolver, algo que desde la portada ya se sugiere, cubriendo su rostro con un gran rectángulo azul —¿el álbum?—. Su historia se intenta reconstruir a partir de los fragmentos de vida que la rodearon, pero lo único que consigue es dar cuenta de los vacíos que deja tras su muerte. La autora se acerca para intentar poner en orden —editar, reconstruir un imposible— una vida que ya no está, pero donde solo alcanza a evidenciar el vacío y sinsentido de la muerte, volcándose en las devastadoras consecuencias para la familia, que debe aprender a vivir con esa ausencia. Las fotografías familiares y el concepto de álbum trascienden en *The Epilogue* su sentido íntimo —de recuerdo, de memoria— para hacerse públicas con la única intención de convertirse en una referencia para otras familias en similares condiciones.

Tanto Bermúdez como Abril contestan en sus trabajos la noción del legado que el álbum familiar representa para la continuidad del relato familiar. A partir de la deconstrucción y reelaboración de los recuerdos más íntimos —selección y edición de las imágenes, redacción de textos, confrontación con otros documentos y realización de nuevas fotografías— cuestionan los relatos hegemónicos que el álbum les ha dejado para resolver el enigma de las identificaciones.



Figura 4. Laia Abril: *The Epilogue* (2014). En la contraportada se puede leer el siguiente texto: *This is the story of the Robinson family – and the aftermath suffered in losing their 26 year old daughter to bulimia. Working closely with the family Laia Abril reconstructs Cammy’s life telling her story through flashbacks – memories, testimonies, objects, letters, places and images. The Epilogue gives voice to the suffering of the family, the indirect victims of ‘eating disorders’, the unwilling eyewitnesses of a very painful degeneration. Laia Abril shows us the dilemmas and struggles confronted by many young girls; the problems families face in dealing with guilt and the grieving process; the frustration of close friends and the dark ghosts of this deadliest of illnesses; all blended together in the bittersweet act of remembering a loved one.*

7. La fotografía familiar como objeto-fetiché

La presencia corpórea de la fotografía familiar —en el mundo analógico, al menos— es otro de sus rasgos propios. Esta fotografía no solo toma cuerpo en el álbum tradicional, el encargado de archivar y transmitir el legado familiar. Las fotografías, especialmente los retratos, adquieren también valor como objetos, por sí mismas. Para Sontag, la fotografía “transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente” (2006: 31). En los hogares encontramos altares domésticos donde “las fotografías de la familia, en sus marcos, dispuestas en una zona especial de la vivienda, se constituyen en una entidad propia, un altar doméstico, con un papel individual y social importantes” (Munárriz, 1999: 484). Se reserva un espacio en el hogar que sirva para el recuerdo de los seres queridos y las celebraciones importantes —recuerdo discriminatorio, que permite realzar a unos y relegar a otros según la importancia y tamaño de marcos e imágenes— constituyéndose así en una materialización de las relaciones afectivas y de poder dentro de la familia. También adquieren este valor las fotografías que se llevan en la cartera, en contacto con nuestro cuerpo, para poder contemplarlas en la intimidad y recordar a los seres queridos —en este caso, solo los más especiales, como la pareja, los hijos o los padres fallecidos—. La fotografía adquiere así valor simbólico como

un objeto fetiche, al que atribuimos cualidades simbólicas que están por encima del objeto en sí —que no deja de ser un trozo de papel fotográfico, susceptible de estropearse o romperse. Y es que

(...) el objeto foto conserva adherencias de su referente que lo revalorizan en el afecto del espectador. No es objeto valioso *por* sí mismo (como el cuadro pictórico) sino en sí mismo como un mechón del cabello o una prenda íntima, que ha estado en contacto con la piel del ser amado (Palao, 2004: 207).

El fotógrafo Joachim Schmid en su proyecto *Pictures from the Street* (1982-2012) reflexiona sobre este uso simbólico de las fotografías y su vulnerabilidad recogiendo mil fotografías desechadas —algunas rotas, otras visiblemente dañadas— para reflexionar, desde el rechazo, sobre el papel que cumplen estas imágenes-personas que nadie quiere e intentar de este modo, reconstruir una historia del rechazo.

Raquel Torres-Arzola, su instalación *Las mil y una noches* (2012) lleva esta idea de la fotografía-objeto al extremo. Por una parte, quema las fotografías familiares que le han sido legadas. Por otra, adhiere las fotografías de boda de su abuela a una maza de metal, que en la instalación se expone junto a una cama de matrimonio rota. Podemos relacionar, de algún modo, el bate-foto como el elemento que destroza el símbolo del enlace matrimonial, que trata de romper los vínculos —sociales, legales, económicas— entre su abuelo y su abuela. La fotografía de boda —probablemente uno de los géneros dentro de la fotografía familiar más significativo y, también, más estandarizado— se utiliza aquí literalmente como arma para destapar los secretos que la convención del matrimonio esconde. La maza, un objeto de destrucción lo puede ser también de liberación e incluso de reconstrucción.

De este modo vemos cómo Torres-Arzola resignifica las imágenes de boda de sus abuelos al convertirlas físicamente en objetos para contestar la historia familiar oficial narrada. Para Laura Bravo

(...) la hoguera de las fotografías y sus cenizas, reales y metafóricas, no hacen sino evidenciar el peso del poder simbólico que el álbum tiene sobre la historia de la familia y cómo las imágenes que lo componen esconden también historias que no son las narradas oficialmente a través de sus formalismos y estereotipos (Bravo-López, 2018: 45).

Esta práctica fotográfica confirma que el álbum familiar como colección de imágenes que vela un secreto familiar, permite a las generaciones que lo heredan contestar con prácticas fotográficas que muestran su versión de la novela familiar particular contra el relato oficial, reescribiendo desde paradigmas contemporáneos el entramado de relaciones y jerarquías de poder que la familia encierra y las fotografías representan y conservan.



Figura 5. Raquel Torres-Arzola, *Sin título (Marrón y Almohada)* (2012). Pieza perteneciente a la colección Hernández Castrodad.

8. El álbum publicado: extimidad e Historia

La fotografía familiar ha sido, más que ningún otro tipo de fotografía, enormemente dependiente de las tecnologías que se han ido desarrollando a lo largo de la historia, ya que el *fotógrafo familiar* es habitualmente desconocedor del proceso fotográfico y debe ponerse en manos de la tecnología (y sus capacidades) para poder hacer las fotos. Es por este motivo por el cual la fotografía familiar da un salto en su desarrollo con la primera cámara Kodak de 1889 que facilita el proceso y vuelve a dar otro gran giro con la revolución digital y la llegada de los dispositivos móviles y las redes sociales. La posibilidad no solamente de hacer fotos de forma prácticamente ilimitada, sino de compartirlas en tiempo real con amigos, familiares y desconocidos, ha supuesto un cambio de paradigma de la fotografía —y, en especial, de la familiar, por su dependencia de ella— que ha llevado a pensadores como Fontcuberta a hablar de la “era postfotográfica” (2016) que se define principalmente porque la fotografía abandona su posición como guardiana del recuerdo para convertirse en una forma de comunicación inmediata.

Hoy los *selfies* ya han entrado en el álbum familiar —permitiendo que nadie quede *excluido* en el lugar del fotógrafo— y a la inversa: también las redes sociales se disponen como extensísimos álbumes familiares abiertos a la mirada pública que ya no se arrinconan entre otros objetos. Las redes sociales y los sistemas de mensajería se han convertido en los soportes necesarios para que este intercambio

fotográfico tenga lugar y han generado dinámicas en las que “al usuario de Internet se le pide que muestre su lado más particular e íntimo, que comparta sus selecciones y preferencias personales, que exponga su opinión, en definitiva, que haga de sí mismo” (Martín Prada, 2012: 150). De este modo, la fotografía familiar evoluciona a una práctica fotográfica personal que busca cierta espectacularización de la intimidad que se traduzca en *likes*, comentarios y cierta relevancia social/virtual. Inequívocamente, esta espectacularización se aleja de los patrones estandarizados de la fotografía familiar del álbum analógico, pero ello no significa más heterogeneidad o novedad en los planteamientos visuales: se siguen reproduciendo patrones, pero son *otros* patrones —poses, muecas, filtros— acompañados de lo que podemos llamar *dinámicas de la banalidad* —retos, juegos, aleatoriedad— que evolucionan de forma mucho más rápida. Para Martín Prada, “nos hallaríamos hoy en una evidente crisis de lo introspectivo, en un permanente intercambio de intimidades o en la espectacularización de la intimidad, que deviene ‘extimidad’” (2012: 45). Como recuerda Miller, “lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior” (2010: 13) para el sujeto. Recuperar este término psicoanalítico es importante ahora dado que la cultura visual, alineada con los ideales de la época neuro- y psi- invitan a la transparencia del sujeto para sí mismo. Podríamos decir que frente a la verdad opaca y poética del autorretrato el *selfie* llega para aproximar más la cámara y, sobre todo, para controlarla, como si así, se pudiera erradicar el *punctum barthesiano*, que podría definirse como lo más *éxtimo* de una imagen. Precisamente, que el acceso a la intimidad implique una vivencia de extrañeza y que la imagen-espejo devuelva un punto de no reconocimiento parece explicar el éxito de los filtros de edición que animalizan, envejecen, embellecen o rejuvenecen. Estos muestran el alcance de una tecnología que, por la vía del humor, la ironía y lo hiperbólico trata de aplacar la extrañeza subjetiva de la ontología de la fotografía ante la identidad y el tiempo.

Lo inapropiado —por cómo muestra la ausencia de límites simbólicos— de estas dinámicas lúdicas en algunos lugares o algunas situaciones es, precisamente, lo que preocupa al humorista Shahak Shapira en su proyecto *Yolocaust*. Shapira relea las fotografías que algunos turistas se hacen en actitudes y poses divertidas en el monumento de recuerdo a las víctimas del Holocausto en Berlín y exhiben en sus redes, contraponiéndolas con un montaje que muestra la literalidad de lo que ese monumento representa, los millones de judíos asesinados por el régimen Nazi. No en vano, su inspiración parte de una primera fotografía que localiza en la red en la que el usuario había escrito como pie de foto: “Saltando sobre judíos muertos”. Por otra parte, el título hace referencia al Holocausto y al acrónimo YOLO, que emplean los jóvenes para justificar acciones irreverentes (You Only Live Once). Como el propio autor relata, el proyecto llegó a todos los protagonistas de las fotografías, que escribieron recapacitando sobre sus actos y disculpándose por la ofensa que sus fotografías podían generar. En este sentido, el proyecto recuerda, que aún en la era de la postfotografía y las redes sociales —caracterizada especialmente por la inmediatez y la opacidad— la fotografía personal ya no es solo personal, sino pública, y el respeto y la memoria deben continuar siendo pilares básicos de nuestra cultura comunicativa.



Figura 6. Shahak Shapira, *Yolocaust* (2017).

La contraposición a la pieza de Shapira retorna, al contrario, desde la lógica de la reivindicación del álbum familiar como objeto vivo de memoria histórica y portador de la huella de comunidades enteras arrasadas por los diferentes genocidios que han marcado el siglo XX. Después de todo, es necesario recordar que una gran cantidad del material fotográfico que fue generado por los perpetradores (Struk, 2004) no se encontró en los archivos oficiales —que, por lo demás, tuvieron buen cuidado de realizar imposibles clasificaciones burocráticas sobre el “correcto uso” de la fotografía en los centros de exterminio y en las acciones contra la población civil—, sino en los propios archivos familiares de los verdugos —tal y cómo queda literalmente escrito en los *Schone Zeiten* de Treblinka (Klee, Dressen y Riess, 1996). El hecho de que los álbumes familiares hayan sido utilizados en instalaciones tan dispares y estimulantes como las propuestas de intervención urbana diseñadas por Shimon Attie en Berlín (Apel, 2002: 72) o la pieza multimedia *The world that was* de Michael Rovner (Rodríguez Serrano, 2015: 266-267) muestra cómo en un periodo de rampante extimidad las huellas dolorosas de la memoria familiar pueden ser reivindicadas en nuestra inevitable reflexión sobre el poder de las imágenes.

9. A modo de conclusiones

Hasta aquí hemos advertido que, aunque los álbumes familiares se proponen como un vínculo de *las cosas de familia*, un espacio donde se escribe el relato familiar, también sirven para velar su secreto y para abrir un espacio de subversión (sub-*versión*). En muchas de estas fotografías analizadas, como también Muñoz-Muñoz y Barbaño han analizado a propósito de la fotografía feminista, “el arte y la fotografía se desvinculan en este punto de la necesidad de belleza, teniendo como principal objetivo llamar la atención sobre problemas político-sociales de otro modo silenciados” (2014: 46). Así, “lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno” (Foucault, 2010: 29).

El trabajo de Sultan muestra cómo el transcurrir del tiempo va cambiando su percepción lógica subjetiva y ontológica. En su operación formal de distanciamiento

y de lejanía nos reenvía hacia la soledad de los padres, ya mayores, con pequeños cuerpos en arquitecturas domésticas que se han quedado demasiado grandes. Si todo va bien —dicen que es ley de vida— los hijos abandonan el hogar cambiando la noción de tiempo y de espacio. El proyecto, que se propone como una operación de extrañamiento al regresar al hogar familiar, no solo se propone como una interrogación sobre cuándo empieza y cuándo acaba el bienestar como ideal norteamericano, sino cómo habitar una casa supone una construcción de promesas y sueños que derivan en un distanciamiento generacional y en un trayecto hacia la muerte.

El trabajo de Ortiz nos muestra por un lado el lugar simbólico que asigna el fotógrafo (quien mira pero no aparece) a las asistentes (quienes no miran pero aparecen), aunque siempre en los márgenes de las estampas familiares, en las zonas centrífugas de la imagen (y del sistema). Ortiz revela, así, la inercia de la mirada doméstica, los automatismos de la mirada inconsciente hacia el otro, que aun asistiendo y sosteniendo la familia, queda asignado a lo foráneo. El desplazamiento visual es, efectivamente, el desplazamiento afectivo. Pero el gesto de amor de la mirada de quien las rescata en esta nueva colección es el de señalar al asistente como aquel que no necesita protagonizar ninguna estampa familiar ni recibir ninguna mirada de reconocimiento, porque su trabajo simbólico excede y desborda lo imaginario (lo que puede incluirse en una imagen).

Rubén H. Bermúdez, en *Y tú, ¿por qué eres negro?* vuelve sobre su propio álbum familiar para señalar que la pregunta sobre su ser —ser negro, ser el otro para los otros— ha sido siempre una pregunta que ha llegado desde el exterior: desde su imaginario colectivo hasta los rituales sociales más cándidos y banales. El fotolibro le permite tomar la palabra. En lugar de aferrarse a una supuesta identidad sólida, hace el difícil trabajo subjetivo de advertir que ha ido creciendo rodeado de clichés sobre una supuesta identidad de ser negro que, en realidad, no dice nada sobre él ni resuelve sus enigmas particulares. El carácter añejo de las imágenes del pasado señala con contundencia que no hay esencia del sujeto, pues este siempre es borroso para sí mismo. En *The Epilogue* (2014), Laia Abril convierte el *inacabado* álbum familiar de una joven que murió por bulimia en un libro que, en lugar de quedarse en su carácter espectral, busca ofrecer testimonio simbólico (pruebas, documentos, fechas) de los avatares de su historia. El álbum familiar se convierte en espacio de duelo, testamento y legado.

La instalación *Las mil y una noches* (2012) de Raquel Torres-Arzola que quema las fotografías heredadas es una buena muestra el alcance de las represalias subjetivas que aloja la novela familiar o ese “mito individual del neurótico” (Lacan, 2010) como desmentido de la versión oficial del álbum familiar.

El trabajo de Shahak Shapira solo se puede comprender desde un paradigma fotográfico diferente, en el que los códigos tradicionales de la fotografía familiar han mutado para adecuarse a un entorno público y en el que se fotografía para un público potencialmente abierto, masivo y anónimo, pero que busca constantemente un reconocimiento que lleva a la espectacularización de las imágenes. Su trabajo *re-contextualiza* las imágenes que encuentra en las redes para forzar el *re-conocimiento* del legado histórico.

Pero para reconocer el legado histórico, necesitamos imágenes que no nos deshereden (García Catalán, 2018) sino que nos confronten con la falta y nos permitan subjetivar la experiencia de la pérdida —que, a la vez, supone una experiencia de lo que no puede expresarse con imágenes. El álbum familiar tradicional nunca se ha

propuesto únicamente como un objeto imaginario sino como un objeto simbólico, un objeto que traspasa de generación en generación y es desempolvado para desplegar un relato. No sabemos los destinos del álbum familiar, pero intuimos que su reto es frenar lo excesivo o lo ilimitado propio de la postfotografía para seleccionar. Al igual que no hay fotografías sin recorte —el que supone el encuadre fotográfico—, no puede haber álbum familiar sin selección u ordenación. El álbum familiar implica, por tanto, una experiencia del límite —sin él no es posible asimilar la pérdida, que es precisamente con lo que lidia tanto lo personal como lo político. Aquí hemos analizado prácticas artísticas que han tomado los códigos del álbum familiar para reordenar, repetir, recortar y así, elaborar un duelo ya no tanto por lo perdido sino por lo que no se puede tener ni saber: la contingencia del origen (en *Y tú, ¿por qué eres negro?*), la contingencia de los secretos de cama (las fotografías de Raquel Torres-Arzola), la contingencia del paso del tiempo (en *Pictures from home*), la contingencia de la muerte (en *The Epilogue*) y el horror de la Historia (en *Yolocaust*).

En definitiva, nuestros análisis parecen indicar que rescatar el álbum familiar para reinterpretarlo y, en definitiva, para pervertir su uso principal, supone un acto de contestación que permite conversaciones generacionales, una reflexión sobre la política de los cuerpos, los ideales, los objetos y las marcas subjetivas del tiempo. Convenimos en que repensar las miradas del álbum familiar y crear a partir de ellas nos permite señalar su carácter inconsciente. Y es que solo atendiendo a lo enigmático de las imágenes puede extraerse a las miradas de su fijeza para hacer de las fotografías mejores guardadas, relatos discutibles, relatos vivos.

Referencias

- Apel, D. (2002). *Memory Effects: The Holocaust and the art of secondary witnessing*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Balletta, E. (2015). Ausencia, resto, objeto: una propuesta de lectura de la fotografía argentina post-dictadura. *Kamchatka*, 6, 741-764. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.6.7101>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Bassols, M. (2012). *Tu yo no es tuyo*. Buenos Aires: Tres Haches.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bonnaud, H. (2014). *El inconsciente del niño. Del síntoma al deseo de saber*. Madrid: Gredos.
- Bravo-López, L. (2018). Usos del álbum de familia en el arte contemporáneo. En: P. Vicente y J. Gómez-Isla. *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: DPH, 37-54.
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. México DF: Ediciones Ve.
- Enguita, N. (2013). Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia. En Pedro Vicente (ed.) *Álbum de familia, (re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Madrid: La Oficina; Huesca: DPH.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (2010). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Freud, S. (2012) [1908]. La novela familiar de los neuróticos. *Obras completas. Tomo IX*. 213-220. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- García-Catalán, S. (2018). Los desheredados. El Otro pulverizado en nuestra cultura visual. En Marzal Felici et al. *Crisis de lo real. Representaciones de la crisis financiera de 2008 en el audiovisual contemporáneo*, 90-127. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- Garro-Larrañaga, O. (2014): El arte y la construcción del sujeto: una reflexión con Nan Goldin acerca de las narrativas familiares. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (2) 255-269.
- Holland, P (2015). Sweet is to scan... Personal photographs and popular photography. En: Liz Wells (ed). *Photography: a critical introduction*. Oxon & New York: Routledge, 117-164.
- Indij, G. (ed) (2014). *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La marca editora.
- Klee, E. Dressen W. y Riess V. (1996). "The Good Old Days". *The Holocaust as Seen by its Perpetrators and Bystanders*. Old Saybrook: Konecky & Konecky.
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.
- Lacan, J. (2010). *El mito individual del neurótico*. Barcelona: Paidós.
- Martín-Núñez, M (2009). *¿Qué es una hiperimagen? La re-mediación de la imagen digital en la publicidad audiovisual*. Valencia: Campgàfic.
- Martín Núñez, M. (2011). La cámara lúcida (y digital). La re-mediación de la fotografía en la animación infográfica. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 12, 48-53.
- Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Marzal Felici, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Miller, J-A. (2007). "Cosas de familia en el inconsciente. (1993)". *Introducción a la clínica lacaniana. Conferencias en España*, 333-347. Madrid: RBA.
- Miller, J-A. (2011). *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Munárriz Ortiz, J. (1999). *La fotografía como objeto. La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Muñoz-Muñoz, A. M., González-Moreno, M.B. (2013). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) 39-54.
- Palao, J. A. (2004). *La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del Paradigma Informativo*. Valencia: Ediciones de La Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).
- Parr, M. (2010). *Martin Parr por Martin Parr. Un diálogo con Quentin Bajac*. Madrid: La Fábrica.
- Rodríguez Serrano, A. (2015). *Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y Holocausto*. Santander: Shangrila.
- Roudinesco, E. (2004). *La familia en desorden*. Barcelona: Anagrama.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México DF: Santillana Ediciones.
- Steichen, Edward (2003) [1955]. *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art.
- Struk, J. (2005). *Photographing the Holocaust: Interpretations of the Evidence*. Londres: I. B. Tauris.
- Sultan, L. (1992). *Pictures from Home*. New York: Harry N. Abrams.
- Vicente, P. (2018). Políticas y propaganda del álbum de familia. En: P. Vicente y J. Gómez-Isla. *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: DPH.
- West, N. (2000). *Kodak and the lens of nostalgia*. Charlottesville: University of Virginia Press.