

[pp. 139-160]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.06>

DEL SIMULACRO DE BAYARD AL SIMULACRO DE LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA: DOCUMENTO O NARRATIVAS DE VIDA

FROM BAYARD'S SIMULACRUM TO THE SIMULACRUM OF FAMILY PHOTOGRAPHY: DOCUMENT OR LIFE NARRATIVES.

Eunice Miranda Tapia
Universidad de Sevilla

Resumen

La fotografía de familia ha planteado desde sus primeras prácticas, una discusión sobre su valor como documento, como memoria y como un artefacto resultado de distintas prácticas sociales que definen lo que es y lo que exhibe. Utilizando algunos conectores, como el concepto de simulacro en el autorretrato de Hippolyte Bayard, los retratos con lenguaje pictorialista del contexto familiar de Julia Margaret Cameron, o las fotografías del álbum familiar de Pierre Bonnard, en este artículo buscaremos reflexionar sobre la autorreferencialidad en la fotografía de familia, la idealización del concepto de familia, así como a las dificultades para establecer los límites de la esfera de lo privado y lo público en la construcción del álbum de familia establecidos ya desde los orígenes de la fotografía.

Palabras clave: fotografía; álbum de familia; autorrepresentación; vida privada

Abstract

From its first practices, family photography has raised a discussion about its value as a document, as memory and also as an artifact, resulting from different social practices that define what it is and what it exhibits. Using some cases, such as the concept of simulacrum in Hippolyte Bayard's self-portrait, Julia Margaret Cameron's portraits of her family members, or the photographs of Pierre Bonnard's family album, in this article we will seek to reflect on self-referentiality in family photography, the idealization of the concept of family, as well as the difficulties in establishing the limits of private and public spheres in the construction of the family album established since the origins of photography.

Keywords: photography; family album; self-representation; private life

Introducción

La exhibición del cuerpo y su uso como herramienta discursiva surge casi de modo accidental cuando en 1840 Hippolyte Bayard hace pública su fotografía *Autorretrato como de un hombre ahogado*. En ella aparece el cuerpo del fotógrafo que yace ligeramente recostado sobre un diván, semidesnudo, con los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el regazo y las piernas cubiertas con una manta. El lenguaje corporal de Bayard, reafirmado por el texto con el que acompañó a la imagen¹, buscaba aparentar el cuerpo inerte de quien hubiera cometido suicidio ante la gran decepción de ser ignorado en su reconocimiento como inventor de la fotografía. El autor pasó a la historia de la fotografía no por haber realizado el descubrimiento técnico-científico que tanto reconocimiento le dio a su colega Louis Daguerre, sino por haber realizado la primera escenificación fotográfica y con ello haber inaugurado la posibilidad discursiva de un medio que nacía con la aparente premisa de ser un espejo de la verdad.²

En este caso Bayard irrumpió en el camino de la veracidad para construir una historia que buscaba sustentarse en lo que la propia imagen exhibía. Por lo tanto, el cuerpo fotografiado (y teatralizado) se convertía en la paradójica prueba de una desgracia.

1.El texto íntegro y la fotografía de Hippolyte Bayard se consultar en: Proyecto Idis, <http://projectoidis.org/hippolyte-bayard/> (15-01-2022).

2. Pues una de las primeras y más importantes funciones de la fotografía fue: "captar en la cámara la imagen de la realidad y restituirla de la mejor manera posible". GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. "Expansión y profesionalización", en SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia General de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, pág. 73.

Este primer autorretrato de Bayard se distingue conceptualmente de los subsecuentes retratos realizados en este periodo, en el que el retrato fotográfico hecho a partir de la técnica del daguerrotipo buscaba ser un reflejo de “lo real”, una representación fiel del retratado o, como lo definió Oliver Wendell Holmes, *el espejo con memoria*.³

El daguerrotipo fue la primera técnica fotográfica que permitió obtener una imagen que reflejaba los cuerpos, rostros, gestos e indumentaria de manera “real”, o que se acercaba a la “realidad”; que representaba un estatus, que permitía un primer reflejo del “yo” o también, como menciona Olivier Debroye, el encanto del daguerrotipo hacía posible generar un efecto, en el que “la efigie, presa en una lámina de cobre argentada, parece emerger de la bruñida superficie de un lago o de un espejo”.⁴

En tanto los cambios tecnológicos llegarían, la posibilidad de obtener un retrato significó en algunos momentos, una fervorosa reacción, que ya Charles Baudelaire criticaría, al decir: “Una multitud inmundada se lanzó, como un solo Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de esos nuevos adoradores del sol”.⁵ A pesar de la feroz crítica de Baudelaire, éste, se fotografió en al menos tres ocasiones (entre 1855 y 1858) con Félix Nadar, quien fuera considerado el mejor retratista de la bohemia parisina en la década de 1860.⁶

En los retratos realizados en esta primera etapa de la fotografía, la representación del individuo se realiza tanto en autorretrato como en retratos individuales o de grupo, en el que podrían aparecer miembros de una familia, una escenificación de una lección, una escena de la vida cotidiana o fotografías póstumas de un miembro de la familia, así como desnudos academicistas y todas las posibilidades que el retrato tuviera.

Después de Bayard, uno de los primeros autorretratos fotográficos registrados, es el de Robert Cornelius⁷. En el daguerrotipo de formato de un cuarto de placa, el fotógrafo

3. WENDELL HOLMES, Oliver. “Sun-Painting and Sun Sculpture”, en *Atlantic Monthly*, vol. VIII, 1861, pp. 13 a 29. Citado en NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía* Op. Cit., pág. 30.

4. DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pág. 67.

5. BAUDELAIRE, Charles, “Salón de 1859”, en *Revue française*, 20 de junio de 1859; luego en *Curiosités esthétiques*, París, 1868. a ordinario se apoder silla”ol.” su imagen trivial sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoder silla”Citado por GARCÍA FELGUERA, M.ª de los Santos. “Expansión y profesionalización”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general...* Op. Cit., pág. 73.

6. MUSÉE D'ORSAY. En el texto dedicado al retrato realizado por Félix Nadar, *Charles Baudelaire au fauteuil*, 1855, el cual forma parte de la colección del museo. <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/charles-baudelaire-au-fauteuil-50501> (12-02-22).

7. Imagen disponible en: <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3f04912/> (12-01-2022).

aparece en un plano ligeramente más abierto que un plano medio, dirigiendo su mirada hacia la cámara en una aparente falta de gestualidad. Posiblemente la gestualidad en esos primeros retratos respondía por una parte a las limitaciones de la técnica (tiempos largos de exposición) y por otra parte a las poses que se tomaban prestadas de la tradición pictórica. Esto último se verá más claramente en los desnudos o los retratos de familia, en los que se retomaban tanto las poses como el *atrezzo* para escenificar un espacio al interior de una vivienda, un patio, un jardín con columnas y cualquier otra simulación de un espacio, que se lograba tanto con objetos como con lienzos pintados.⁸

Si bien, el autorretrato de Cornelius ha pasado a formar parte de la historia de la fotografía por su intención claramente autorreferencial, será un retrato que, sumado al de Bayard, constituya un punto de partida en los modos de construir un lenguaje visual-fotográfico en el que sus protagonistas son también sus creadores.

Retratos de familia: una construcción social

Una de las primeras fotografías de familia creadas por un artista de la lente representando a su propia familia, es la obra producida por Antoine-François Jean Claudet. El autor realiza un autorretrato junto a su familia posando en un escenario completamente artificial. Claudet se apoya sobre una barandilla mientras en el fondo se aprecia lo que podría ser un paisaje pintado sobre tela, algunos otros objetos como plantas y quizá el perro que aparece a los pies de una de las mujeres podría ser también parte de la escenografía.⁹

La presencia de grupos de familia en esta primera etapa de la fotografía respondió quizá a dos factores: el primero tenía que ver con el coste relativamente bajo comparado con lo que costaba en su tiempo realizar un retrato de grupo en el estudio de un pintor; y el segundo podría responder a la tradición del retrato de familia que provenía de la pintura y que era característico de las clases burguesas. Esta situación fue aprovechada por quienes incursionaban en el negocio y la práctica de la fotografía, pues “sentían cómo la cámara les ofrecía la oportunidad de rivalizar con el pintor, y

8. Sobre la decoración de los estudios fotográficos ver: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general...* Op. Cit. pág. 83. “El propio taller se fue llenando de objetos destinados a *ennoblec*er el retrato. La puesta en escena es cada vez más importante. Ahora se generaliza el telón o forillo, una tela pintada que evoca ambientes nobles o lejanos: jardines con esculturas, lagos o cisnes, pabellones de hierro y cristal (...), interiores palaciegos con chimeneas y marcos de rocalla, ambientes góticos con pináculos y ojivas”

9. Esto se infiere pues el daguerrotipo requería tiempos largos de exposición, desde 15 segundos o más, por lo cual la presencia de niños pequeños o animales era poco frecuente, pues se movían durante la toma y aparecían sin definición. La fotografía se puede consultar en: <https://collections.eastman.org/objects/27875/antoine-claudet-with-wife-and-daughter-mary?ctx=482178b2-817a-4f6a-8f60-4787f9c670f8&idx=21> (23-02-2022).

se dispusieron a emular el otro arte más antiguo, mayormente por vía de imitación”.¹⁰ Esto abrió paso a la que fue considerada la primera democratización de la imagen,¹¹ pues la fotografía permitió que desde muy distintas clases sociales se tuviera acceso a una imagen de auto-representación, una oportunidad que había permanecido viable sólo para las clases sociales de mayor poder adquisitivo. Como menciona Newhall:

Toda clase de personas posó ante la cámara; gracias a que la producción era comparativamente barata, las jerarquías financieras importaron muy poco. Hombres y mujeres célebres, igual que ciudadanos de menor fama, y que de otra manera habrían sido olvidados, han dejado impresos sus rasgos en la placa plateada.¹²

Sobre los personajes que aparecían en los primeros retratos de familia —en el periodo del daguerrotipo y más adelante con la llegada de la técnica del colodión—,¹³ podemos localizar una variedad amplia de grupos familiares. El más común es el que hace referencia a la familia nuclear: padre, madre e hijos. Es decir, el esquema social establecido como la familia tradicional. Pero, también habrá otras variedades: la pareja de matrimonio en una sola imagen o dos daguerrotipos individuales unidos en un solo estuche para conformar un retrato doble; otros en los que aparece la familia extensa o el grupo familiar acompañado de los sirvientes e incluso retratos en los que se incluye a la mascota de la familia.

También se representa a la familia en grupos más reducidos, como las imágenes en donde sólo aparecen hermanas o hermanos, o alguno de los progenitores acompañando a sus hijos; los abuelos con los nietos, etcétera. Incluso se hacían presentes los familiares que habían fallecido, representándolos por medio de un retrato que portaba el personaje retratado¹⁴ o las conocidas fotografías de muertos en las que la familia hacía una última foto de grupo en la que estaba el cuerpo del familiar fallecido y el resto de la familia vestidos de luto.

10. NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 71.

11. ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris: Gallimard, 2005, pp. 63-68.

12. NEWHALL, Beaumont. *Historia de... Op. Cit.*, pág. 39.

13. Proceso fotográfico introducido en 1851 por Frederick Scott Archer, que dada su naturaleza técnica y su bajo coste derivó en un acceso a un público mucho más amplio en comparación con la técnica del daguerrotipo, abriendo así la difusión masiva del retrato fotográfico.

14. Un ejemplo de este tipo de fotografías se puede verificar en: <http://loc.gov/pictures/resource/ppmsca.36863/> (04/02/2022).

El retrato en grupo era un modo de representar los lazos familiares, pero también el retrato individual formaba parte de ello, pues en este periodo fue cuando se inició con la costumbre¹⁵ de llevar en el bolso un pequeño retrato del ser amado, esposo o esposa, costumbre que quizá provenía de los retratos en miniatura de la misma época.¹⁶

La función del álbum de familia: narración visual de la unidad y la continuidad.

Los retratos fotográficos comenzaron a llegar a los hogares, y con ello inició una nueva forma de ver la historia familiar a través de imágenes. El álbum familiar se empezó a conformar a partir de la difusión masiva de la impresión fotográfica conocida en el siglo XIX como tarjetas de visita o *carte-de-visite*,¹⁷ técnica patentada en Francia en 1854 por André-Adolphe-Eugène Disdéri y rápidamente difundida por todo el mundo.¹⁸ Esta técnica permitía hacer varias tomas en una sola placa fotográfica y el costo de producción era muy bajo.

Con la creciente demanda de retratos surge la necesidad de organizarlos, conservarlos, exhibirlos y socializarlos, ya fuera en familia o en la sala de espera de un estudio fotográfico, según García Felguera,

Su presencia documenta una costumbre muy extendida en la segunda mitad del siglo XIX, la de utilizar el álbum como uno de los entretenimientos de la burguesía decimonónica, algo que se puede ver en retratos y escenas de interior pintados al óleo, no sólo en fotografías, y que los novelistas recogen: «Cuando llovía o cuando se aburrían, el álbum se convertía en el centro de la conversación. Entonces pasaban horas discutiendo sobre el pelo de Écrevisse, la doble papada de la señora Meinhold, los ojos de Lauwerens, la barbilla de Blanche Muller, la nariz un poco ganchuda de la Condesa o la boquita de Sylvia, famosa por sus labios carnosos» (Émile Zola, *La Curée*, 1872).¹⁹

En este mismo sentido, Gisèle Freund reflexiona sobre el papel social que jugaron los

15. NEWHALL, Beaumont. Historia de... Op. Cit., pág. 32.

16. Sobre las formas de realizar los retratos en miniatura practicadas hacia la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la llegada de la fotografía en el siglo XIX, destacan tres técnicas: retrato miniatura (pintado o realizado en grabado), el *silhouette*, y el fisionotrazo.

17. Tomó ese nombre por la dimensión de la impresión, que era una copia en papel pegada sobre un cartón que hacía veces de montura (en ocasiones con pequeñas decoraciones impresas) y que medía aproximadamente 10 x 7,5 centímetros.

18. NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* Op. Cit., pp. 64-71.

19. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. "Expansión..." Op. Cit., pp. 84-85.

primeros retratos fotográficos: más allá del retrato o de conseguir una imagen de sí, “mandarse a hacer un retrato era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismos como ante los demás y se situaban entre aquellos que gozaban de la consideración social”.²⁰

El álbum fotográfico era un objeto mostrado como un trofeo, se debía exhibir, hacerse ver. Estaba generalmente ubicado en el salón familiar y a través de las vistosas fotografías que se ordenaban cronológicamente, era posible entender una parte de la historia familiar. De esta forma, el álbum podía comenzar con la fotografía de matrimonio y conforme se avanzaba en sus páginas, se sumarían otros personajes, como los hijos o los nietos, además de logros, viajes y lugares especiales para la construcción de la identidad familiar, como la fotografía frente a el portón de la casa o en la escalinata de acceso. Esta especie de «relatos visuales familiares» pasaban de mano en mano entre distintas generaciones y seguramente contribuían a la configuración de una identidad o al menos de una idea de pertenencia, reforzada en el reconocimiento de los familiares y también de rasgos físicos con el que el nuevo lector del álbum fotográfico se reconocía.

Como proceso fotográfico y como herramienta del retrato, reflexiona Roland Barthes: “La fotografía puede revelar (en el sentido químico del término), pero lo que revela es cierta persistencia de la especie”.²¹ La función del álbum familiar responde como la memoria *ortopédica*²² que sugiere Nicholas Mizroeff, como “la resistencia a la pérdida de la memoria”,²³ trae al presente a los familiares que ya no están o los que nunca se han conocido, recuerda las redes familiares, y en esa acción aclara y fortalece vínculos sentimentales. Estas relaciones estaban dadas en el álbum de familia, no sólo por la suma de imágenes de familiares, sino también por el modo en que eran dispuestas, por ejemplo, colocando dos retratos, el del esposo y la esposa en una página o en un estuche doble, o bien, colocando los retratos a manera de árbol genealógico, en el que se desplegaban los rostros de la familia hasta en varios estratos generacionales.

Siguiendo con la conformación del álbum fotográfico²⁴, éste podía combinar entre

20. FREUND, Gisèle. *La fotografía como...* Op. Cit., pág. 13.

21. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989, pág. 158.

22. El término *ortopédica* ha sido retomado del texto de MIZROEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 112-118.

23. *Ibidem*, p. 123.

24. Un ejemplo de álbum fotográfico del siglo XIX, se puede revisar en: <https://collections.countway.harvard.edu/onview/items/show/12796> (15-02-2022).

sus páginas, los retratos de algún miembro de la familia con los de un personaje famoso o de la realeza, de tal manera que compartir los retratos hechos en elegantes estudios con poses muy formales y con vestidos especialmente seleccionados para el evento, convertían el acto de socializar estas imágenes en un modo de señalar vínculos sociales y el potencial socio-económico de la familia, así como de inspirar nostalgia o de recordar con cariño a sus miembros, función más relacionada con la práctica reciente.

En este afán de conservación y del recién estrenado coleccionismo fotográfico, “a fin de reunir fotografías de parientes, de amigos y de gente famosa, hacia 1860 se iniciaron álbumes cuidadosamente encuadernados. Las tarjetas que eran de tamaño uniforme para el mundo entero, podían ser fácilmente sujetas en las ranuras de sus hojas”.²⁵ En el estudio de la historia del álbum fotográfico realizado por Richard Horton²⁶, explica el modo en que el diseño del álbum debió ajustarse al grosor de las tarjetas. El reto consistía en poder guardar varias imágenes en una misma hoja, por lo que era necesario hacer hojas de cartón gruesas que tuvieran ranuras en los que entraran las tarjetas, que se mantuvieran inmóviles y a la vez que permitieran cerrar el álbum. Así se debieron añadir bisagras para coser las hojas, compensar el grosor de cada página y de este modo poder dar movimiento a las hojas sin dañar la estructura del lomo. Esta solución material tenía como fin último, mantener la integridad del álbum, de la narrativa familiar que en su interior se desplegaba.

Esta primera forma de organización del álbum fotográfico fue evolucionando con el tiempo y adaptándose a las nuevas tecnologías fotográficas que permitían generar álbumes menos aparatosos y sobre todo que contuvieran más y diversas fotografías, no sólo familiares (también de lugares lejanos, de personajes famosos, de imágenes pornográficas y de una multitud de temáticas) en las que el álbum de alguna manera promovía el coleccionismo del que hablamos anteriormente.

Como mencionamos, la *carte-de-visite* significó un antes y un después en el acceso a la fotografía (a la toma en estudio fotográfico) y al retrato, ya fuera individual o de grupo. Con esta técnica se promovió la conformación de álbumes de familia en las clases más pudientes, pero lo que verdaderamente revolucionó la fotografía —y también la fotografía familiar— fue la invención de la película fotográfica en rollo, introducida en 1888 por George Eastman, fundador de Kodak.

25. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Expansión... Op. Cit., pág. 65.

26. HORTON, Richard W. “Historical Photo Albums and Their Structures”, en *Conservation of Scrapbooks and Albums*. Actas del Book and Paper Group/Photographic Materials Group, sesión del 27 AIC Annual Meeting, 11 de junio, 1999. St. Louis, Missouri, Washington: American Institute for Conservation , 1999, pp. 15-17.

El cambio que introdujo la famosa cámara Brownie de Kodak en 1900, fue la posibilidad que le confirió a cualquier persona de poder hacer fotografías, pues como mencionaba el propio Eastman “Nosotros proporcionamos a todos, hombre, mujer o niño con la inteligencia suficiente como para apuntar con la cámara y apretar el botón... un instrumento que elimina de la práctica fotográfica la necesidad de tener habilidades excepcionales o cualquier conocimiento artístico”.²⁷

Ya no era necesario acudir al estudio fotográfico, ni comprar y coleccionar vistas de paisajes y de lugares lejanos, ahora cualquier persona podía fotografiar. Derivado de una comparación entre los procesos, tiempos y dificultad comprendida entre las técnicas fotográficas anteriores y el concepto revolucionario de Eastman, surgió el concepto de *snapshot* o fotografía instantánea y con ello nació también la fotografía *amateur* y como consecuencia las primeras imágenes dedicadas a registrar la vida privada.²⁸

A partir de este punto, el álbum de familia pudo evolucionar en distintos niveles. Por una parte, el álbum como objeto, se fue convirtiendo cada vez en una pieza de menor lujo que debía cumplir una función muy práctica, almacenar fácilmente imágenes, y convertir el álbum en un objeto que pudiera ir creciendo. De esta forma, se introdujeron los álbumes a los que se les podían añadir hojas, se podían mezclar fotografías de diversos tamaños y proporciones y se podían cambiar de lugar en cualquier momento. Por otra parte, el contenido de las fotografías de familia también evolucionó. Dejaron de estar los retratos de estudio y ahora las fotografías tomadas por cualquier miembro de la familia, agregaban no sólo dinamismo y espontaneidad, sino que el álbum se convertía también en un depósito de los recuerdos familiares cotidianos, viajes, celebraciones, retratos informales de grupos familiares, de amigos y de todo aquello que significara un momento importante —y también altamente positivo— en la dinámica familiar.

Como menciona Martha Langford, el álbum —entendido como una pieza individual y no relacionado con el álbum de familia— tiene la función de recordar el pasado y las experiencias vividas por quien lo compila, pero el álbum familiar además de poseer los mismos propósitos,

27. Citado por GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Arte y fotografía (I)”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general...* Op. Cit., pág. 239.

28. LANGFORD, Martha. “Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History”, Musée McCord Museum, 2005, **pág.** 3. <https://docslib.org/doc/6076612/telling-pictures-and-showing-stories-photographic-albums-in-the-collection-of-the-mccord-museum-of-canadian-history> (03-02-2022).

Enfatiza en la definición, registro y *celebración* de la unidad social y afectiva denominada 'la familia'. El álbum de familia pertenece a la familia y reúne a sus miembros en una narración colectiva, pero también es importante considerar que el álbum ha sido compilado por alguien. Un álbum familiar es una ventana a la vida familiar abierta por el compilador, ya sea la madre, el padre, el tío o el hermano. Si la identidad de esa persona se revela o se oculta en los pliegues de la vida familiar, somos conscientes de la presencia vital del compilador.²⁹

La observación de Langford resulta fundamental en el momento de considerar el álbum de familia como una herramienta de narración de la historia familiar. Pero también es fundamental señalar aquí el primer filtro que deben pasar las fotografías para poder ser incluidas en el álbum: deben representar lo positivo de esa gran institución que representa la familia.

Como menciona Langford, la persona que configura el álbum, que decide qué imagen abre el *libro* de la familia y la secuencia e importancia de los eventos, está también en las imágenes, forma parte de la propia historia familiar y por lo tanto, esta persona, quien compila, utiliza el álbum fotográfico como un espejo en el que deposita no sólo su imagen sino lo que desea reflejar y representar de su propia familia. En ese sentido, la representación de la unidad es el único discurso que cabe, dejando fuera cualquier otra realidad. Es ahí donde el sesgo interviene: no puede haber espacio para consideraciones que disturben la idealización del concepto de familia.

El problema de la autorreferencialidad en la fotografía de familia

Hasta ahora hemos abordado la fotografía de familia como una obra creada desde el estudio fotográfico, en el que un personaje ajeno a la familia realizaba un trabajo a demanda y después esta fotografía pasaba a formar parte de las dinámicas privadas de una familia, al conformarse un álbum, al estar en el interior de la vivienda o guardada en el bolso. Lo que ahora nos interesa es dirigirnos hacia la fotografía que es creada por algún miembro de la familia y desde ese punto destinada hacia el ámbito público, para cuestionar desde ahí sus dinámicas de exhibición y las distintas narrativas que se dieron como preámbulo a la creación en la fotografía autoral generada con posterioridad.

Paralelo al surgimiento de la fotografía, en el siglo XIX surge dentro del ámbito burgués, lo que Michel Perrot y Alain Corbin definirán como un tiempo de intenso desciframiento de sí, en el que "el individuo se afirma como un valor político, científico

29. *Ibidem*, pág. 4.

y sobre todo existencial”,³⁰ recogido sobre todo en el surgimiento de un género literario en el que, como menciona Paula Sibilía, “todos escribían para afirmar su yo, para auto-conocerse y cultivarse (...). De esta forma, los relatos autorreferenciales se convirtieron en una práctica habitual”.³¹ En esta práctica no sólo se aborda la autorreferencialidad desde el individuo que escribe, es decir, desde el cuerpo, desde el yo, sino que comprende también lo que su ámbito íntimo compone. Así se abre un amplio campo para la descripción de espacios privados, las relaciones amorosas y familiares, los deseos y también lo que probablemente sea lo más íntimo y privado que se pueda poseer: los sueños. Es quizá esta ferviente necesidad de introspección, que coincide con el nacimiento de la fotografía, lo que permitirá que, desde sus orígenes, la autorreferencialidad signifique una constante que de modo natural está siempre presente.

Los avances tecnológicos en la fotografía a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, permitieron que sus usos se expandieran y penetraran en la representación de la vida cotidiana de las familias. Algún miembro de la familia se encargó de tomar el rol de fotógrafo o fotógrafa, pero en una actitud mucho más distendida, pues la confianza con la persona que realizaba la fotografía, así como el ambiente del hogar, hacían posible esta actitud. Por otra parte, el estudio fotográfico dejó de ser el único espacio para el retrato, y esto permitió otro importante avance: la casa, el patio, la granja y todos aquellos espacios que corresponden a la esfera de lo privado, comenzaron a aparecer en las fotografías.³²

En este sentido existen una multitud de imágenes que se localizan en la esfera de la vida privada y que escapan de la visión externa. Estas fotografías se quedan cumpliendo el objetivo para el que fueron creadas, la conformación de memorias familiares en álbumes de familia, que no tuvieron nunca la intención de formar parte de un discurso artístico. La producción fotográfica que en este espacio nos compete, es

30. PERROT, Michel. En la introducción al texto de CORBIN, Alain. “Entre bastidores”, en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (dirs.). *Historia de la vida privada. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*. Tomo 4. Madrid: Taurus, 2001, pág. 396

31. SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008, pág. 76.

32. Un ejemplo sobre la representación de escenas familiares en la fotografía de principios de siglo XX y su relación con aspectos relacionados con la espontaneidad y la pose, está recogido en el estudio que realiza Llorenç Ferrer i Alos, sobre los retratos hechos en ambientes rurales en Cataluña. En su texto hace referencia a la espontaneidad en la fotografía de grupos familiares hecha en zonas rurales, comparada con las fotografías hechas en el estudio fotográfico. Con estas imágenes se estudian aspectos relacionados con el estilo de vida y la identidad de los pueblos y significan una fuente valiosa para los estudios históricos y sociológicos. Ver: ROIGÉ, Javier y SALA, Teresa M (dirs.). *Album. Imatges de la família en l'art*. Barcelona: Museu d'Art de Girona, 2004, pág. 266.

aquella que pertenece al ámbito de la creación artística o bien, que ha sido trasladada del ámbito íntimo al discurso artístico —y, por lo tanto público—. Iniciaremos esta breve mención de la fotografía de familia hecha por creadores —y también por las primeras fotografías— como miembros de la misma, así como las variantes localizadas en relación al creador y el modo de exhibición.

En el estudio de la fotografía de familia relacionada con la vida del autor, surgen una serie de advertencias sobre su lectura, que tienen que ver con su función y que basamos en los siguientes cuestionamientos: ¿la presencia de miembros de la familia responde a una circunstancia de cercanía y confianza como “modelos” más que a una reflexión emocional o filial?, ¿el artista utiliza a los miembros de su familia como medio para crear una imagen con fines artísticos, independientemente de la naturaleza de los mismos?, ¿tienen estas imágenes una función autobiográfica?, ¿en qué momento una fotografía de familia es considerada una creación artística, dado el uso masivo, cotidiano y sistemático de la fotografía en el ámbito familiar?, ¿la fotografía de familia idealiza conceptos como los de unidad y cohesión familiar y evita abordar temáticas de crisis o de inestabilidad? En este espacio no podremos responder a todas estas interrogantes, pero sí podremos dejar abiertas algunas consideraciones que nos ayuden a comprender el rumbo que ha tenido la práctica de la fotografía al interior del núcleo familiar.

Autobiografía, idealización o construcción. Los casos de Cameron, Hawarden y Bonnard.

Un ejemplo temprano en la dificultad de calificar como material autobiográfico y al mismo tiempo como fotografía inscrita en el ámbito artístico, es el de Julia Margaret Cameron, quien produjo la mayor parte de su trabajo en su propia casa, usando como modelos a distintos miembros de su familia, así como los amigos que formaban parte de un círculo social privilegiado (tanto económica como culturalmente).³³ Su obra fotográfica se relaciona, al tiempo que confronta,³⁴ con el estilo pictorialista que predominaba en la Inglaterra victoriana hacia la mitad del siglo XIX. La particularidad de su trabajo radica, por una parte, en la técnica fotográfica que utilizaba para obtener

33. Entre los personajes que se localizaban en el círculo social de Cameron, se podrían encontrar poetas, músicos, escritores, personajes políticos y de la burguesía, científicos, etcétera. Nombres como Charles Darwin, Thomas Carlyle, Joseph Joachim, Sir Joh Hershel o John Ruskin, formaban parte de sus amistades. En: FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. A Critical Biography*. London: National Portrait Gallery Publications, 2003, pp. 53-58.

34. Es conocido el rechazo inicial a la estética utilizada por Cameron, como el fotógrafo Henry Peach Robinson que declaró al respecto de sus fotografías: “no es la misión de la fotografía producir manchas”. «it is not the mission of photography to produce smudges», *Ibidem*, pág. 83.

efectos más pictóricos y menos realistas. Buscaba evitar la gran definición y detalle que la fotografía podía lograr, utilizando un leve desenfoque que otorgaba un aura de misterio a los personajes retratados. Y, por otra parte, realizaba encuadres con primeros planos que eran inusuales para la época. Pero lo que resulta más característico de su obra, fue la intención clara de inscribirla como arte. Ella misma lo declaró en una correspondencia mantenida con su amigo y tutor en la técnica fotográfica, Sir John Herschel, uno de los inventores pioneros de la fotografía.³⁵

El retrato hecho a su sobrina Julia Jackson³⁶ una de sus más conocidas fotografías, fue realizado en el mes de abril de 1867, un mes antes del matrimonio de la joven. En el retrato fotográfico Julia aparece posicionada de frente, mirando a la cámara, con un fondo oscuro en el que se funde parte de su cuerpo y con el cabello suelto. Cameron buscaba representar el cambio social y personal que se avecinaba en la vida de su sobrina,³⁷ si bien es cierto que en esta imagen existe una intención estética claramente definida, es importante señalar también el hecho de intentar narrar por medio de la fotografía un hecho relacionado con la vida íntima de su sobrina, es decir, al ámbito de lo privado.

Como menciona Colin Ford, en la época Victoriana en Gran Bretaña era extremadamente complicado para las mujeres obtener un estatus social por méritos propios,³⁸ por lo que se considera normal que siendo las modelos parte de la familia o amistades de Cameron, ella buscara representar “no la fuerza de su carácter, ni su talento, temas que le interesaban, sino su belleza física, —usualmente señalando extendidos cuellos, largas cabelleras o la belleza inocente, familiar a nosotros por la pintura Pre-Rafaelista—”.³⁹ Es decir, lo que Cameron mostraba en sus fotografías no era una especie de dinámica familiar o registro de su vida cotidiana, sino una representación embellecida de un personaje cercano a la vida de la autora. La obra de Cameron no tenía como objetivo mostrar su vida cotidiana, las dinámicas familiares, o

35. En su conocida declaración decía: “Mis aspiraciones son la de ennoblecer la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo verdadero con lo ideal, sin sacrificar nada de la Verdad, con toda la devoción a la poesía y a la belleza”, «My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real & Ideal & sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to poetry and beauty», *Ídem*.

36. Fue su modelo en muchas ocasiones y después se convertiría en madre de Virginia Wolff.

37. Ver la descripción de la pieza en: “Julia Jackson, 1867”. Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu/artworks/29230/julia-jackson> (16-02-2022).

38. FORD, Colin. *Julia...* Op. Cit., pág. 54.

39. «It was not their strenght of character, nor their talent, which interested her, but their physical beauty —usually the sort of long-necked, long-haired, immature beauty familiar to us from Pre-Raphaelite pintings—».» *Ídem*.

los lugares que conformaban su casa y su entorno, simplemente el espacio aparecía sustituyendo al estudio fotográfico y además acentuaba esa idea de estudio en casa añadiendo aspectos poéticos o sublimes en los retratos, por ejemplo, alas como parte del *atrezzo*.⁴⁰ En esta representación contemplamos también la idealización a la que anteriormente hacíamos referencia.

Por otra parte, el intercambio que ocurre entre las imágenes que pertenecen a la esfera de lo familiar para dirigirse hacia el exterior de la vida íntima, —llámese salón de arte, galería o museo—, es uno de los aspectos que en texto nos compete de manera particular. En el caso de Cameron, resulta un traslado muy natural, aunque en su momento contara con detractores.⁴¹ El estilo academicista de sus retratos, las poses dirigidas en cada una de sus imágenes, el uso de alegorías y referencias a episodios bíblicos o mitológicos en buena parte de su obra, así como la intención artística de la que hablamos antes, permitieron un temprano acceso de su trabajo fotográfico en la esfera del arte. Sus fotografías fueron publicadas por primera vez en el *Photographic Society of London* durante el verano de 1864 y desde ese momento participó activamente en la asociación. Esto le permitió un reconocimiento inmediato como artista (hecho al que hay que sumar el esfuerzo permanente de Cameron debido también a una cuestión de género, pues la fotografía en este periodo era aún concebida como una práctica masculina), lo que hizo inscribirla en la historia de la fotografía como una de las primeras mujeres fotógrafas y artistas.

Otro ejemplo temprano en la historia de la fotografía en el cual nos apoyamos para continuar con el discurso de la fotografía familiar inscrita en el ámbito artístico fue el de la fotógrafa Lady Clementina Hawarden, personaje que también formaba parte de la

40. Como en su conocida fotografía realizada a su sobrina Rachel Gurney en 1872, titulada *I wait*, en la que la niña aparece en un primer plano con unas alas de ángel, apoyada sobre lo que se intuye una caja cubierta con un manto oscuro.

41. Por ejemplo, el comentario realizado por George Bernard Shaw quien escribió lo siguiente sobre una de las sesiones fotográficas de niños fotografiados por Cameron: “Mientras que los retratos de Herschel, Tennyson y Carlyle sobrepasan cualquier cosa que haya visto antes, justo en la misma pared y prácticamente dentro del mismo marco, hay fotografías de niños sin ropa o vistiendo prendas íntimas por una cuestión de propiedad, o con alas evidentemente hechas de papel. La mayoría de las imágenes son agrupadas y etiquetadas como ángeles, santos o hadas, sin ningún ingenio artístico. Nadie podría imaginar que el artista que produjo el maravilloso retrato de Carlyle, hubiera producido tales trivialidades infantiles”, «While the portraits of Herschel, Tennyson and Carlyle beat hollow anything I have ever seen, right on the same wall, and virtually in the same frame, there are photographs of children with no clothes on, or else the underclothes by way of propriety, with palpably paper wings, most inartistically grouped and artlessly labelled as angels, saints or fairies. No one would imagine that the artist who produced the marvellous Carlyle would have produced such childish trivialities», *Ídem*, pág. 65.

nobleza británica y que realizó sus primeros trabajos fotográficos principalmente en el ámbito doméstico. En sus fotografías retrata a sus hijas adolescentes⁴², las viste con ropas de fiesta y las sitúa en distintos espacios de la casa, al lado de ventanales, en el interior de una suntuosa habitación y casi siempre en un espacio, por así decirlo, apartado.

Con estas jóvenes desdobladas a través de espejos, la fotógrafa parece reflexionar sobre la condición de la mujer en la sociedad en que vive: jóvenes, guapas, elegantes, reclusas —protegidas— en el ámbito específicamente femenino de la casa, un mundo cerrado y seguro frente al urbano y peligroso de los hombres. Los disfraces le sirven como *tableaux vivants* (...), y para introducir la presencia masculina en ese ámbito de las mujeres. Una de sus hijas, disfrazada de hombre, corteja a otra; el disfraz de este «caballero» —más *Cherubino* que otra cosa— pertenece al siglo XVIII, precisamente uno de los momentos gloriosos del juego galante y en el que las mujeres de clase alta tuvieron mayor libertad.⁴³

El posicionamiento de la obra de Hawarden en el ámbito artístico sigue el mismo comportamiento que el de su contemporánea Cameron. Sus fotografías estaban inscritas en la estética aceptada en ese momento como propia de un discurso artístico. Con gran influencia desde la pintura, la obra de Hawarden fue aceptada rápidamente en el circuito del arte, con mayor facilidad que en el caso de Cameron, pues la primera cumplía con los cánones estéticos y técnicos que, en cambio, Cameron retaba continuamente. Al respecto de este enfrentamiento, Newhall menciona: “Mujeres jóvenes y vestidas con resplandecientes ropas victorianas, bañadas en luz, poseen un encanto y un suave sentimiento que supone un contraste directo con la fuerza de los retratos de la Cameron”.⁴⁴

Hawarden fue miembro de la Royal Photographic Society of London desde 1863, y en ese mismo año fue merecedora del premio como mejor fotógrafa aficionada.⁴⁵ La mayor parte de su obra, expuesta y premiada, son retratos en los que toma como modelos a sus hijas. Sin embargo, resultaría forzado definir su tema como el de la representación

42. Ver su obra en: <https://www.vam.ac.uk/articles/lady-clementina-hawarden-an-introduction> (10-02-2022).

43. GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Expansión... Op. Cit., pág. 107.

44. NEWHALL, Beaumont. *Historia de...* Op. Cit., pág. 81.

45. FORD, Colin. *Julia...* Op. Cit., pág. 83.

de la familia pues, al igual que Cameron y otros contemporáneos,⁴⁶ los miembros de su familia aparecen en sus fotografías por haber sido sus modelos, dentro de una búsqueda estética, poética o alegórica que se alejaba de la necesidad de representar aspectos relacionados con las dinámicas familiares o con la naturaleza del concepto de familia. Sin embargo, no debemos de perder de vista este vínculo familiar y las representaciones altamente positivas que localizamos en ambas creadoras.

Otra forma de vincular la fotografía aparentemente familiar al ámbito del arte es a través del trabajo de pintores que la utilizaron ya sea como herramienta en la construcción de sus pinturas, ya como una forma de registrar su vida cotidiana y sus actividades sociales. Se localiza, en este sentido, un uso de la fotografía de la vida íntima de los artistas que tendrá salida al espacio público por medio de su exhibición en paralelo con las pinturas en las que se representaba el mismo tema. Como menciona García Felguera, el ámbito doméstico parecía formar parte de los intereses artísticos en grupos selectos de artistas:

El entorno inmediato —la casa y el taller propios, los amigos y sus residencias— es lo que interesa a otros pintores en el fin del siglo, como los «nabis» Vuillard, Bonnard y Vallotton. Édouard Vuillard (1868-1940), fascinado por los interiores domésticos y las telas (de las paredes, de los trajes o los vestidos del taller de su madre), fotografía el decorado en el que se desenvuelve la vida, y a los personajes y los objetos como parte de él [...]. A Pierre Bonnard (1867-1947), que hizo algunos de sus autorretratos a partir de fotografías, le interesó también la vida privada, pero en un ámbito aún más íntimo que el de Vuillard: entre 1898 y 1912, con una máquina pequeña, hizo instantáneas de sus sobrinos, de algún amigo y, sobre todo, de su modelo (y luego esposa) Marthe Boursin, protagonista también de muchos cuadros del pintor [...]. Más cerca de Vuillard que de Bonnard, Félix Vallotton (1865-1935) fotografía a su mujer Gabrielle en el interior de su casa y en actitudes cotidianas —cosiendo— o íntimas —en el tocador—, las mismas en las que la pinta [...].⁴⁷

En el caso particular de Pierre Bonnard encontramos que el salto de lo íntimo a lo público se realizó también de un modo natural, pues su trabajo pictórico tenía el mismo tema, por lo que exhibir en fotografías lo que pertenecía a su vida cotidiana era simplemente

46. Por ejemplo, el trabajo menos conocido de Clarence Hudson White (1871-1925), fotógrafa estadounidense quién realizó en Estados una producción fotográfica que evocaba a las fotógrafas británicas de la época. En sus fotografías aparecen mujeres solas, niños, “en un ámbito doméstico, privado y muy femenino a los ojos de sus contemporáneos”. También es el caso de Gertrude Käsebier (1852-1934), quién inició con retratos de su familia a finales de los años 80 Ver: GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. “Arte y... Op. Cit., pág. 251.

47. *Ibidem*, pág. 260.

otro medio para hacerlo. Tanto la presencia de su esposa Marthe como las escenas familiares en casa de sus padres, (*Le Clos*, como le hacía llamar a la finca en el pequeño pueblo de Le Grand-Lemps, cercano a los pies de las colinas de los Alpes franceses),⁴⁸ están representadas en fotografías hechas por el autor o en sus pinturas. En su caso, podemos localizar una intención más clara de representar escenas de la vida íntima o familiar como tema de creación, como su conocida fotografía instantánea en la que captura el momento en que un gato salta sobre el vestido de su hermana Andrée Terrasse mientras sus dos sobrinos, Renée y Robert presencian la escena.

En esta fotografía, que forma parte de un grupo más grande de imágenes hechas por el pintor en este periodo, cabe resaltar que ha sido el mismo autor quien en una publicación de sus memorias y cartas familiares realizada hacia el final de su vida, decidió incluir estas fotografías, haciendo entender que la dinámica familiar constatada por las imágenes representó una influencia importante en su producción artística.⁴⁹ De nuevo, en el caso de Bonnard, localizamos una representación fotográfica cuya estética responde claramente a una visión positiva del concepto de familia, que en este caso, se relaciona además a una necesidad de documentar fotográficamente lo que utilizaría como temática en su desarrollo pictórico.

De lo privado a lo público. Documentos o *narrativas de vida*.

El caso de Bonnard, nos ayuda a comprender una serie de momentos por los que puede pasar la producción y el “consumo” de las imágenes familiares. En primer lugar, tenemos el momento en el que fue realizada la fotografía, después está el periodo en que se mantuvieron resguardadas y sólo conformaban una parte de la memoria personal y privada del autor, y el tercer momento (que es el que más nos interesa) ocurre cuando el artista decide exponer esas imágenes y sacarlas de su contexto original —llámese álbum familiar, caja de recuerdos o el marco ubicado en el recibidor de la casa—. En este sentido surgen muchas preguntas, ¿por qué el artista consideró importante este momento y decidió fotografiarlo?, ¿qué valor tiene para su vida personal y/o artística?, ¿por qué las conservó por muchos años y decidió exponerlas y con ello exhibir un momento de su vida?, ¿tienen estas fotografías una función autobiográfica?, ¿tuvieron esa función desde el momento en que fueron creadas?, ¿qué imágenes deben quedar fuera de esta narrativa?

48. GIAMBRUNI, Helen. “Domestic scenes”, en GIAMBRUNI, Helen; IVES, Colta y NEWMAN, Sasha M. (eds.). *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989, pág. 40. Para consultar la colección fotográfica de Bonnard, visitar: <https://www.musee-orsay.fr/es/obras/marthe-assise-de-profil-sur-le-lit-la-jambe-gauche-pendante-22550> (04-02-2022).

49. *Ibidem*, pág. 41.

Quizá el ejemplo de Bonnard nos puede ofrecer algunas respuestas más claras, ya que se cree que las fotografías no tenían una intención artística localizada en el propio objeto fotográfico, sino que eran herramientas que utilizaba como parte de su proceso creativo. “Bonnard usó el medio [fotográfico] para crear imágenes fijas que estilizaban los aspectos efímeros de la vida diaria, elevándolos a otro nivel de narración de la realidad”.⁵⁰ De esta forma podemos apreciar de un modo más claro el uso práctico que dio a las imágenes familiares y quizá ello nos permite generar una distancia que hace posible entenderlas más como documento y menos como arte. Un documento, por cierto, que responde a los principios morales y estéticos del momento y a la geografía en los que fueron producidos. Sin embargo, hoy forman parte de la colección del Musée d’Orsay, y se inscriben como material artístico del autor.

Esto nos lleva a otra cuestión aún más compleja que tiene que ver con la dificultad para inscribir en un género definido (fijo o inamovible) una imagen fotográfica. Esta dificultad la desarrolla Jean-Marie Schaeffer, cuando hace referencia a las tres grandes distinciones en las que la fotografía se suele clasificar: la relacionada con el medio técnico utilizado (fotografía digital, blanco y negro, colodión, etc.); según los tipos de práctica social (fotografía publicitaria, artística, etc.); y, por último, según los objetos representados (cuerpo, arquitectura, familia, etc.).⁵¹ Pero esta clasificación se encuentra a su vez desdoblada en lo que la autora define como distinciones funcionales y referenciales. La primera podría englobar la fotografía documental, científica, etc.; y la segunda, la fotografía de desnudo, naturaleza muerta y demás géneros tradicionales. Pero lo que complica esta clasificación es la combinación de ambas distinciones, como por ejemplo la fotografía familiar, erótica o de reportaje. Y a ello se suma el traslado de las imágenes de un uso a otro, por ejemplo, las fotografías que originalmente forman parte de un archivo documental o histórico y que con el tiempo son valoradas desde una perspectiva artística. Sobre la clasificación referente a la funcionalidad de la imagen fotográfica, Schaeffer menciona:

La importancia del aspecto funcional de las delimitaciones genéricas de la fotografía está directamente ligada al hecho de que sus usos principales no son *estéticos* (...) Parece ser que el arte fotográfico sólo puede definirse de dos maneras: bien como ‘arte de hacer’, como *tekhnê*, y entonces cualquier toma fotográfica se relaciona con el arte fotográfico; o bien como conjunto de prácticas valoradas mediante unos criterios críticos (estéticos, etc.) u otros, en

50. *Ibidem*, pág. 178.

51. SCHAEFFER, Jean-Marie. “La fotografía entre visión e imagen”, en ARBAÏZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.) *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, pp. 16-17.

cuyo caso nos hallamos en el campo de una definición evaluadora, y, por lo tanto, inevitablemente variable según las instituciones, los individuos, la época, el lugar, etc.⁵²

Esta idea conduce nuevamente a valorar y confrontar el trabajo fotográfico de estos primeros autores que utilizaron la fotografía tanto como un ejercicio puramente artístico (con su debida experimentación técnica que sumó atributos en la comprensión de la fotografía como arte en el caso de Cameron o Hawarden), como con un fin inicialmente práctico (como apoyo en la creación de obras pictóricas en el caso de Bonard). A esta confrontación se le deberá sumar también la práctica fotográfica como material de registro de la vida cotidiana, que con el paso del tiempo se transforma para su uso en una narración autobiográfica. En este punto, entramos nuevamente en la dificultad del término autobiográfico cuando es aplicado en las artes visuales, en nuestro caso en la fotografía.

Sobre este aspecto, localizamos el término utilizado por Sidonie Smith y Julia Watson: *life narrative*: narrativa de vida. En su teorización de lo autobiográfico, destacan la facilidad con la que se relaciona el material autobiográfico con la vida real de los artistas, en el que este tipo de producción es asumido como “un espejo, un contenido que evidencia al sujeto para ser ‘leído’, y no como una práctica cultural cuyos límites, intereses y modos de representación difieren con el momento histórico, las convenciones invocadas y el medio utilizado”.⁵³

Las autoras plantean la necesidad de generar una nueva definición que contenga los matices necesarios para identificar las narrativas que hacen referencia a la vida de los artistas/creadores/fotógrafas, sin necesidad de entender dichas narrativas visuales como un reflejo fiel de lo real o de lo que ha ocurrido. A partir de ello, reflexionan sobre las limitaciones que tiene el uso de ese término para determinadas prácticas artísticas en las que el artista plantea una obra relacionada con su pensamiento y su persona, pero que no necesariamente está relacionada con su pasado ni con la verdad. De ese modo, se pone de manifiesto que al utilizar la expresión *narrativas de vida* se da cabida a esos otros tipos de narraciones del yo.

En el caso de la fotografía, en términos estrictos, si la fotografía habla de la vida del autor es una fotografía autobiográfica. Pero, como mencionamos antes, encontramos que este término resulta frecuentemente inapropiado, pues lo autobiográfico está muy relacionado con la “verdad” (o al menos, con lo que se desea mostrar de ésta), mientras que el discurso fotográfico puede o no abordarse desde esa posición.

52. *Ibidem*, pág. 17.

53. SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. USA: University of Michigan Press; Ann Arbor, 2002, pág. 8.

Seguir aceptando la fotografía como verdad, sería volver a sus primeras acepciones, en el que “la fotografía era considerada, ante todo, un nuevo sistema de aproximación a la realidad, un instrumento de registro con el que documentar la vida cotidiana o los grandes acontecimientos del momento”.⁵⁴ Quizá, sea más apropiado hablar de la imagen fotográfica como veraz o verosímil que como un instrumento que pretende ser un espejo de la realidad. Eso permitiría hacer más flexible el concepto de verdad relacionado con lo autobiográfico y por lo tanto, también con la fotografía de familia.

Notas finales

Para finalizar este texto, retomamos la posición de Hannah Arendt quien defiende que para que algo exista socialmente debe exhibirse, y que esa misma exhibición conlleva su opuesto.⁵⁵ La construcción del simulacro accidentalmente propuesto por Bayard, sumado a la evolución de los sistemas fotográficos que avanzaron de la mano de las primeras fotografías de retrato en ámbitos familiares, nos lleva a señalar que la construcción de la imagen positiva de familia, —expresada en el álbum fotográfico, como uno de sus primeros soportes— fue inicialmente condicionada por la propia función que adquirió el álbum familiar, un objeto-trofeo diseñado para ser mostrado.

Pero las fotografías que lo conformaban debían demostrar los lazos sanguíneos, la herencia, la familia como núcleo y también la belleza. Todo aquello que debe ser visible.

En ese sentido, sumamos la visión de Wolfgang Sofsky, quien hace referencia a la defensa de la privacidad como un acto que significa la imposición de fronteras y desde ese punto señala a los sentidos como la primera de ellas, al comprender la necesidad de apartar de la mirada ajena lo que se desea mantener como privado.⁵⁶ El álbum de familia abre la ventana hacia ese espacio íntimo antes infranqueable.

Así, la fotografía de familia y en particular la fotografía que se traslada del ámbito privado al público responderá a los canales de interacción que propone Irwin Altman⁵⁷, aquellos que son determinados por el propio individuo, quien regula el nivel de apertura a la vida privada que se le otorga a los otros a partir de los canales de interacción que habilita para esa intercomunicación. El álbum de familia es, finalmente, un canal abierto, una construcción social mezcla de simulacro, documento y narración.

54. VEGA, Carmelo. “Reconocimientos del mundo”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, pág. 117.

55. ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009, pág. 78.

56. SOFSKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*. Valencia: Pre-Textos, 2009, pág. 41.

57. ALTMAN, Irwin. *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*. Monterrey, California: Brooks/Cole Publishing Co., 1975, pág. 6.

BILBIOGRAFÍA

ALTMAN, Irwin. *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*. Monterrey, California: Brooks/Cole Publishing Co., 1975.

ARBAÏZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

ARENDDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

DEBROISE, Olivier. *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. A Critical Biography*. London: National Portrait Gallery Publications, 2003.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GIAMBRUNI, Helen. "Domestic scenes", en GIAMBRUNI, Helen; IVES, Colta y NEWMAN, Sasha M. (eds.). *Pierre Bonnard. The Graphic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

HORTON, Richard W. "Historical Photo Albums and Their Structures", en *Conservation of Scrapbooks and Albums*. Actas del Book and Paper Group/Photographic Materials Group, sesión del 27 AIC Annual Meeting, 11 de junio, 1999. St. Louis, Missouri, Washington: American Institute for Conservation , 1999, pp. 15-17.

LASZLO, Fröydi. "Essays on Society and Memory. Theory and history of the family photograph", en *Förlaget 284*. <https://goo.gl/mx9QNO>. Acceso 12-02-16.

LANGFORD, Martha. "Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History", Musée McCord Museum, 2005, <https://docslib.org/doc/6076612/telling-pictures-and-showing-stories-photographic-albums-in-the-collection-of-the-mccord-museum-of-canadian-history> (03-02-2022).

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

PERROT, Michelle. "Formas de habitación", en ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges (eds.). *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Madrid: Taurus, vol. 8, 1987, pp. 9-12.

ROIGÉ, Javier y SALA, Teresa M. (dirs.). *Album. Imatges de la família en l'art*. Barcelona: Museu d'Art de Girona, 2004.

ROUILLÉ, André. *La Photographie*. Paris, Gallimard, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “La fotografía entre visión e imagen”, en ARBAÏZAR, Philippe y PICAUDÉ, Valérie (eds.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SIBILIA, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SMITH, Sidonie y WATSON, Julia (eds.). *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*. USA: University of Michigan Press; Ann Arbor, 2002.

SOFISKY, Wolfgang. *Defensa de lo privado: una apología*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.

VEGA, Carmelo. “Reconocimientos del mundo”, en SOUGUEZ, Marie-Loup (coord). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.