

MODEL HOME:

Fotografía, nostalgia, y el sueño americano

Tesis profesional presentada como requisito parcial para obtener el título en
Magíster en Artes Mediales

ANA FOX-HODESS

Profesor Guía: Fernando Sánchez

Santiago de Chile, 2016

Agradecimientos

Les quiero agradecer a mis tíos, Steve, Pete, Sali, Ted, Jean y Dan Fox por tomar el tiempo de recordar sus infancias y facilitarme acceso a sus fotos, videos, y historia. Gracias a Ray Edwards por identificar todos las marcas y modelos de automóviles que aparecen en las fotografías familiares. Gracias a Francisco Núñez Capriles por su pericia técnica y estética en la realización de los elementos audiovisuales de la obra, por siempre desafiarme a pensar las cosas hasta el fondo.

Gracias particularmente a Suzanne Fox -- mi madre, montajista de cine de primera categoría, ex-modelo, historiadora familiar -- sin quien no hubiese podido empezar ni pensar ni terminar este proyecto, por haberme enseñado que las cosas no son como las experimentamos en la pantalla, que siempre hay algo escondido atrás: en otras palabras, gracias por haberme enseñado la necesidad de desconfiar de las imágenes.

Gracias a mis profesores del magíster por guiarme y entregarme las herramientas técnicas para lograr realizar mi proyecto, además de ayudarme en desarrollar las herramientas conceptuales para concebirlo. Gracias muy particularmente a Fernando Sánchez por su compartir su amplio conocimiento, por compartir referentes e ideas que me han hecho pensar y sintetizar mi práctica, por haberme liberado de la compulsión de pensar esta investigación en un contexto chileno, y sobretodo por dedicar su tiempo, energía y talento en convertir mi idea en un soporte web funcional.

TABLA DE CONTENIDO

I AGRADECIMIENTOS	ii
II TABLA DE CONTENIDOS.....	iii
III RESUMEN.....	v
INTRODUCCIÓN.....	vi
CAPÍTULO 1: MEMORIA, HISTORIA Y EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO.....	1
1. Historia, memoria y el rol de la fotografía en la construcción del pasado.....	3
1.1.1 La fragmentación de las narrativas históricas.....	4
1.1.2 El archivo, la memoria y el montaje.....	5
1.1.3 Captando a la familia: los usos de la fotografía doméstica.....	10
1.1.4. La fotografía personal en el cruce entre lo público y lo privado.....	16
1.1.5 La fotografía como fragmento nostálgico.....	22
1.1.6. Las posibilidades emancipadoras de la fotografía.....	26
1.1.7. La fotografía y el archivo.....	29
1.2 Del archivo tradicional al archivo digital.....	32
1.3 La historia nostálgica del discurso estadounidense.....	42
CAPÍTULO 2: APROXIMACIONES AL PASADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	46
2.1 El álbum fotográfico en el arte contemporáneo.....	47
2.2 Algunas lecciones desde el montaje audiovisual.....	52
2.3 La investigación histórica como práctica artística.....	56
2.4 Artes mediales, los mecanismos de interacción y la reconstrucción histórica.....	62
2.4.1 <i>Alterbahnhof Video Walk</i>	63
2.4.2 <i>Welcome to Pine Point</i>	68
2.4.3 Otras obras audiovisuales interactivos.....	69
CAPÍTULO 3: EXACAVANDO EL ÁLBUM: UN ANÁLISIS DE LA OBRA.....	71
3.1 Descripción general.....	71
3.2 Descripción detallada por página.....	77

3.2.1	Family Portrait: Introducción.....	77
3.2.2	Bang! Bang! Bang!: Violencia y guerra.....	80
3.2.3	Playing House: Experiencias de género.....	84
3.2.4	Bad Pictures: El Entreacto.....	95
3.2.5	Two-car Garage: El automóvil, la industria y el hogar.....	97
3.2.6	16838 Lawton: Visiones de Detroit.....	104
3.2.7	<i>The Twilight Zone</i> : Una despedida.....	108
CONCLUSIONES.....		111
BIBLIOGRAFÍA.....		117
ANEXOS.....		127

RESUMEN

Esta investigación indaga sobre cómo la fotografía interpela nuestra experiencia del pasado. Entiende la fotografía como una construcción, tal como otras construcciones (familia, nación, memoria, historia) que definen nuestras identidades y cumplen roles ideológicos significativos. Pregunta si una mirada crítica a la fotografía puede provocar por extensión una mirada crítica hacia cómo conceptualizamos y nos relacionamos con el pasado. El producto de la investigación es un trabajo audiovisual con soporte web, *Model Home* (www.anafoxhodess.net/model-home), que busca respuestas provisionarias a esta pregunta y opera en, por los menos, tres planos conceptuales: lo personal, lo histórico, y lo mediático.

INTRODUCCIÓN

Hay en las imágenes, como en todas las mediaciones, una dialéctica inherente curiosa. El propósito de las imágenes es de significar al mundo, pero pueden llegar a ser opacas al mundo y a cubrirlo, incluso a sustituirla. Pueden llegar a constituir un mundo imaginario que ya no media entre el hombre y el mundo, pero, por el contrario, encarcela al hombre (Vilem Flusser)¹

Hace unos años mi madre empezó a escanear y digitalizar un montón de fotos y diapositivas antiguas de su infancia, muchas de las cuales yo sólo había visto una o dos veces en mi vida, si es que. Además de las típicas fotos familiares, se encontraba una gran cantidad de recortes de prensa, y publicidades de revistas y periódicos donde aparecían ella y sus hermanos, trabajando como modelos y haciéndose pasar por lo que eran: niños blancos estadounidenses de la clase media quienes se criaban en los barrios blancos de clase media en el período de la posguerra en Estados Unidos.

Me fascina la memoria selectiva, que supongo que es lo que la nostalgia es en su núcleo, con la cual se aborda esa época en el imaginario popular estadounidense. Es una nostalgia que implica un anhelo cultural amplio, en

¹ Flusser, V. (2002). Writings. Andrea Strohl (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 65. Cita original: "There is in images, as in all mediations, a curious inherent dialectic. The purpose of images is to mean the world, but they may become opaque to the world and cover it, even substitute for it. They may come to constitute an imaginary world that no longer mediates between man and the world, but, on the contrary, imprisons man."

Estados Unidos, para el periodo posterior a la segunda guerra mundial, que se suele encalar y repintar como una época más inocente, un mejor momento, los días dorados, obviando así los conflictos y complicaciones políticas y sociales que surgieron en tales años. Me preguntaba si la nostalgia podría coexistir con cualquier tipo de pensamiento crítico sobre la historia.

Me preocupaban cuestiones de herencia y legado, qué y cómo heredamos, y de quién. ¿Cuáles son las historias que contamos sobre nosotros mismos, y cómo se insertan esas historias en historias más amplias sobre la familia (la nuestra y la idea de la Familia en general) y dentro de las narrativas de lugar y la nacionalidad.²

Este trabajo es, por supuesto, profundamente autobiográfica, un intento de lidiar con las cuestiones de privilegio y la complicidad en una sociedad profundamente racista. En términos más generales, sin embargo, la universalidad de las fotos instantáneas, la omnipresencia del lenguaje publicitario, la cotidianeidad de mi familia, a pesar de y debido a la forma en que están tan estrechamente vinculados a la industria del entretenimiento, permite, ojala, que estas imágenes, estas preguntas, y estos temas trasciendan el plano de lo autobiográfico. Al familiarizarme con la historia familiar, se me hizo evidente que no había manera de acceder, entender, ni creer este relato, este

² Curiosamente, cómo hija de un padre ateo y una madre apóstata católica, empecé a pensar en Ezequiel 18:20, “El hijo no llevará el pecado del padre”, y me preguntaba en que medida me parecía verdadero.

archivo, estas imágenes, sin abordar y examinar las realidades geográfica- y temporalmente simultáneas que se esconden, o que simplemente omiten. Si bien mi familia es una familia real, con una historia idiosincrática y personal, también es una familia inventada, una familia que representa y es representada por el imaginario popular de La Familia Estadounidense. Y ese imaginario popular claramente obvia e ignora cualquier caso que no cumpla con su visión de un país de oportunidades, donde los que trabajan pueden acceder a los beneficios del capitalismo consumista. Me interesan las colisiones trágicas, violentas y absurdas que existen entre estas diferentes versiones de los hechos, estas diferentes formas de entender un tiempo y lugar determinado, en este caso Estados Unidos a mediados del siglo XX.

Se sentía como si de alguna manera explorara el archivo con suficiente cuidado, si lo organizara, si mirara todo, si lo arreglara y lo volviera a arreglar, en algún momento que podría llegar a alguna verdad. Yo podría llegar a entender el lo-que-era. Por supuesto, mientras más lo miraba y más escribía, más clara era la inutilidad de este gesto. Más imágenes, más entrevistas, más artículos sólo servían para complicar y socavar. Pero también me di cuenta de que esa complicación no implicaba una mayor distancia de una verdad objetiva, que la verdad es que cualquier imagen es una construcción, un modelo, al igual que cualquier álbum o cualquier archivo lo es. Yo estaba interesada en visibilizar esta idea, de la confección de las imágenes, los archivos y las historias que utilizamos para explicar a nosotros mismos en el mundo. También

me llamó la atención la forma en que las fotografías, los archivos, los álbumes, son siempre incompletos, y en su carácter incompleto, en su inescrutabilidad, hablan de la pérdida y la muerte y la impermanencia. Una plataforma interactiva, impulsada por las decisiones de los usuarios, que permite surgir diferentes relaciones entre imágenes y textos parecía una estrategia válida para explorar esas ideas.

También me intrigaban las diferentes, a menudo contradictorias, historias que cuentan las fotos y en la manera en que una fotografía (en particular, una fotografía analógica) se entiende como evidencia, como una prueba, del "lo-que-ha-sido", como lo define el filósofo francés Roland Barthes. Pero cuando comencé a explorar este archivo, arbitrariamente clasificando e inventando categorías para ordenar las fotos, me volví cada vez más fascinada en los patrones que surgieron. ¿Qué es lo que se muestra, qué es lo que se puede mostrar, qué es lo que nunca se muestra, y a quién nunca se muestra? En este proceso se hizo evidente para mí que cualquier fotografía, utilizada como prueba, puede servir para muchos medios diferentes. Algunas tendencias que se hicieron evidentes dentro del archivo familiar tenían que ver con la rigidez de los roles de género retratadas en las fotos tantas familiares como publicitarias, la omnipresencia de las armas, la guerra y la violencia como una parte natural de la auto-expresión masculina, y una ausencia total de cualquier persona perteneciente a una minoría étnica. Más allá de la fotografía, empecé a recolectar más información sobre la familia, a través de entrevistas de audio

realizadas por mi madre con sus padres hace casi 40 años y entrevistas que realicé con mi mamá y sus hermanos durante el transcurso del proyecto. Me impactó la diversidad en cuanto a sus recolecciones y sentimientos hacia su pasado, y me chocó el contraste entre lo que me comentaban de una infancia generalmente idílico en Detroit con la decadente situación actual de la ciudad.

El primer capítulo, una revisión bibliográfica, repasa el trabajo de algunos los autores principales quienes analizan el lenguaje de las fotografías, la forma en que se construyen, lo que muestran, y lo que ocultan. Vincula teorías desde la historia, la antropología y la sociología, además del campo del arte y el cine, para trazar una teoría de cómo la fotografía interpela nuestra relación con el pasado. El capítulo aborda también la figura del archivo y las implicancias de la transición del archivo análogo al archivo digital, la nostalgia dentro de la cultura estadounidense, y la relación entre la memoria y la historia. El segundo capítulo analiza las obras de varios artistas que trabajan en el cruce entre la memoria, la historia y la identidad. Dentro de los temas revisados en este capítulo son el álbum fotográfico como objeto de contemplación; representaciones del Holocausto y la posmemoria; la investigación histórica como práctica artística; representaciones de la ausencia y la pérdida; la autobiografía; la apropiación y reinterpretación del archivo; y construcciones de memoria e historia a través de los nuevos medios. El último capítulo se construye en base a los capítulos anteriores, y ofrece una descripción de la obra, un soporte web, que fue producto de la investigación anterior. El capítulo contextualiza los elementos

audiovisuales contenidos en el soporte en términos históricos, sociales y políticos y describe los mecanismos de interacción de la obra. Además de explorar y reinterpretar las representaciones fotográficas y de los medios de comunicación de un tiempo y un lugar específico en la historia de Estados Unidos, este trabajo también tiene como objetivo examinar las formas en las que los cambios a las tecnologías de reproducción altera nuestra relación con el pasado.

CAPÍTULO 1
MEMORIA, HISTORIA Y EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

"Todos nosotros, aunque pensamos que hemos observado cada pequeño detalle, recurrimos a las escenografías establecidas que ya han sido montadas con bastante frecuencia por otros. Tratamos de reproducir la realidad, pero cuanto más lo intentamos, más nos encontramos con que las imágenes que componen los enseres del espectáculo de la historia se adueñan de nosotros."³ (W.G. Sebald)

El proyecto opera en, por los menos, tres planos conceptuales: lo personal, lo histórico, y lo mediático. En el nivel más visceral, representa un gesto sentimental como parte de un proceso de construcción de identidad; es “nostálgico” en el sentido más tradicional de la palabra, el “anhelar regresar al hogar”⁴.

En términos más amplios, la obra es producto de una indagación sobre la identidad, el legado, y la memoria. Una gran parte de los estudios de memoria surgieron en la estela del Holocausto, y autores y artistas han trabajado el

³ Sebald, W.G. (2001). *Austerlitz*. New York: Modern Library, 71. Cita original: “All of us, even when we think we have noted every tiny detail, resort to set pieces which have already been staged often enough by others. We try to reproduce reality, but the harder we try, the more we find the pictures that make up the stock-in-trade of the spectacle of history forcing themselves upon us.” Todas las traducciones son de la autora, a menos que se indique lo contrario.

⁴ Hutcheon, L., & Valdés, M. J. (2012). Irony, Nostalgia, and the Postmodern: A Dialogue. *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, (3), 2.

impacto del trauma en la construcción de memoria e historia. Sin embargo, yo me posiciono desde otro lugar—no desde la marginalidad sino más bien desde una perspectiva de privilegio—la historia que me define de manera más inmediata sería una historia de los vencedores, y no de los vencidos. En ese sentido, como artista formada por la cultura norteamericana, me identifico con la obra de Anselm Kiefer, quien “enfrentó el problema de cómo representarse como artista alemán después del Holocausto”, con la necesidad de “definirse y su postura en relación a la historia social, cultural y política de su país”⁵. Busco hacerme cargo de esa herencia, sujetándola a una mirada crítica desde dentro.

En un sentido muy concreto, hay una relación directa entre la historia de mi familia materna y las representaciones mediáticas nostálgicas de la historia reciente de Estados Unidos—mi madre y sus hermanos trabajaban como modelos cuando eran niños, entonces sus fotos familiares están intercaladas con fotos publicitarias.

En los otros dos planos conceptuales, el proyecto busca desequilibrar o socavar en cierta medida una nostalgia no-crítica a través de una reflexión en torno a (1) la historia como construcción social y (2) el rol de los medios en los procesos de la historia, la memoria y la construcción de la identidad.

⁵ Biro, M. (2013). Anselm Kiefer. New York: Phaidon, 8.

1.1 Historia, memoria y el rol de la fotografía en la construcción del pasado

La fotografía se sitúa justamente en el cruce entre la historia y lo mediático. Al armar con fragmentos de fotografía, video, y audio una obra interactiva y orientada hacia la experiencia de explorar, la obra pretende entregar al usuario la posibilidad de traspasar los límites lineales del álbum tradicional, abriendo un espacio para la resignificación de su contenido. Asimismo, espera hacer visible la *constructed-ness* (el estado de ser construido) de toda forma de representación, generando tensiones y contradicciones entre la información incluida: audio (de entrevistas, música, sonido ambiental, programas de noticias de la época) e imágenes (fotos domésticas y publicitarias).

En su estructura, una obra con soporte web que representa hiperrealistamente un álbum de fotos antiguo (Figura 3), donde la interactividad agrega nuevas capas de significación, lo cual proyecta a partir de la linealidad del álbum un plano significativo, cumple varias funciones conceptuales: (1) reconoce una corriente nostálgica en la cultura actual; (2) sugiere la actualización del objeto del álbum tradicional y por lo tanto la posible obsolescencia o evolución de las narrativas históricas lineales del pasado que representa; y (3) abre la posibilidad de la coexistencia de esas estrategias tradicionales de la representación con las tecnologías contemporáneas:

A fin de cuentas quizás tenemos que mantener estos dos modelos de existencia simultáneamente, posmodernos y meta-relatores a la vez, conscientes de existir en el presente posmoderno y también en relación con algunos pasados -- múltiples pasados, múltiples narrativas que definen tanto la experiencia privada y como la experiencia compartida de clase, de la definición étnica, e incluso de la nacionalidad.⁶

1.1.1 La fragmentación de las narrativas históricas

Al reconocer la ficción y violencia ejercitada por las narrativas históricas tradicionales, sigue siendo necesario buscar posibilidades para la construcción de nuevas narrativas que nos vinculan al pasado. Dubois nos pide que imaginemos las implicancias de esta alternativa impensable:

¿Cómo podría haber siquiera una conciencia ficticia de uno mismo, de la duración, si no hay acceso a la historia? ¿Cómo podría alguien alguna vez actuar, ser un agente, tener principios y algún sentido posiblemente deseable de continuidad con el pasado? ¿Es el borrado de las historias, personales y públicas, sólo una respuesta obediente a un mundo mercantilizado, uno donde somos lo que compramos, lo que vestimos, lo que comemos, en lugar de sujetos en alguna relación significativa con el pasado, privado y público?⁷

⁶ DuBois, P. (1995). *Sappho is burning*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2. Cita original: "Perhaps we must after all hold both these models of existence simultaneously, postmodernist and master narrativists at once, conscious of dwelling both in the postmodern present and also in relation to some pasts—multiple pasts, multiple defining narratives, of private as well as shared experience, of class, of ethnic definition, even of nationality."

⁷ *Ibid.* Cita original: "How could there be even a fictional sense of selfhood, of duration, if there is no access to history? How could anyone ever act, be an agent, have principles and some possibly desirable sense of continuity with the past? Is the erasure of histories, personal and public, just an obedient response to a commodified world, one where we are what we buy, what we wear, what we eat, rather than subjects in some significant relationship to the past, private and public?"

La desintegración de los sistemas simbólicos y las narrativas utópicas de la modernidad es un tema bastante trabajado dentro del arte contemporáneo. El desmontaje de las grandes narrativas tradicionales ha sido un terreno fértil para los artistas, quienes se han servido de un campo valórico en transición para reconstruir narrativas fragmentadas y de ese modo revelar y proponer posibilidades nuevas. Tanto a un nivel micro, por ejemplo en la reformulación y cuestionamiento de la estructura de la familia burguesa, a un nivel macro, con la emergencia de las historias desde abajo o la historia poscolonial, se ha generado un campo amplio para la investigación y creación artística en torno a temas de identidad, memoria e historia.

1.1.2 El archivo, la memoria y el montaje

Acompañando esta evolución valórica ha sido una revolución tecnológica profunda, que ha contribuido a la misma experiencia de fragmentación en la medida en que facilita una concepción no-lineal y desjerarquizada de la historia y la información, a diferencia de la concepción tradicional de la historia, caracterizada por la continuidad. En este contexto, tanto el concepto como la materialidad del archivo ha sido transformado, en particular con la llegada de los bases de datos y la organización digital de la información. Según Pierre Nora:

La pérdida de un principio explicativo único elevó a cada objeto — aún el más humilde, el más improbable, el más inaccesible— a la dignidad de un misterio histórico⁸.

Nora teoriza la pérdida de la memoria real por la historia los *lieux de mémoire*, los lugares de la memoria. Enfatiza la importancia del archivo, los restos, y la evidencia en la memoria moderna. Caracteriza el impulso de crear archivos como un intento a la “conservación completa del presente y, a la vez, la preservación total del pasado”⁹. Sin embargo, pone en duda el valor de la memoria actual, definiéndola mas bien como:

...el gigantesco y sobrecogedor depósito de reservas materiales de todo aquello que nos sería imposible recordar, un ilimitado repertorio de todo aquello que podría necesitarse para ser rememorado... Ninguna sociedad ha producido nunca archivos de un modo tan deliberado como la nuestra, no sólo en cuanto a su volumen, no sólo merced a los nuevos medios técnicos de reproducción y preservación, sino también por su admiración supersticiosa, por su veneración de los vestigios. Inclusive a medida que desaparece la memoria tradicional, constantemente nos sentimos obligados a coleccionar residuos, testimonios, documentos, imágenes, disertaciones, cualquier signo visible de lo que ha sido, como si fuese necesario apelar a este prolífico dossier para presentar alguna prueba ante quién sabe qué tribunal de la historia.¹⁰

⁸ Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. Representations, (26), 7. Cita original: “The loss of a single explanatory principle, while casting us into a fragmented universe, has promoted every object—even the most humble, the most improbable, the most inaccessible—to the dignity of a historical mystery.” Traducción de Alicia Macías. <https://seminario3vivianasuarez.files.wordpress.com/2014/11/pierre-nora-fragmentos.pdf>

⁹ Nora (1989) 13

¹⁰ Nora (1989) 13-14. Cita original: “...the gigantic and breathtaking storehouse of a material stock of what it would be impossible for us to remember, an unlimited repertoire of what might need to be recalled...No society has ever produced archives as deliberately as our own, not ony

De ese modo, indica la imposibilidad o dificultad de asignar significado sin un proceso de montaje o selección. Lo que queda es una cantidad infinita de fragmentos sin sentido, un archivo infinito sin organización. Sin embargo, también reconoce que la “desintegración de la historia-memoria” facilita la emergencia de un “nuevo tipo de historiador...quien a diferencia de sus precursores, está dispuesto a confesar la relación íntima que se mantiene con su sujeto...haciéndola no un obstáculo sino, más bien, el medio de su comprensión” (Nora 1989, 18). Esta cruce entre la memoria y la historia es la historiografía. Aquí se encuentra una contradicción central—al perder los sistemas explicativos tradicionales, quizás ganamos la oportunidad de reconstruir y definir nuevos significados y narrativas subjetivas, pero por lo menos haciendo visible nuestra posición como sujeto.

Paul Ricoeur también aborda el tema del archivo y la historiografía, y en particular la construcción del archivo. Según Ricoeur, la creación de un archivo implica:

... la organización, más o menos sistemática, del fondo así separado. Consiste en medidas físicas de preservación y en operaciones lógicas de clasificación que incumben, si es preciso,

by volume, not only by new technical means of reproduction and preservation, but also by its superstitious esteem, by its veneration of the trace. Even as traditional memory disappears, we feel obliged assiduously to collect remains, testimonies, documents, images, speeches, any visible signs of what has been, as if this burgeoning dossier were to be called upon to furnish some proof to who knows what tribunal of history”. Traducción de Alicia Macías.

<https://seminario3vivianasuarez.files.wordpress.com/2014/11/pierre-nora-fragmentos.pdf>

una técnica elevada al rango de archivístico. Ambos procedimientos se ponen al servicio del tercer momento, el de la consulta del fondo dentro de los límites de reglas que autorizan el acceso.¹¹

Es importante notar que dentro de esta interpretación, el archivo requiere un proceso de montaje y organización, pero también requiere a un lector-historiador que interpreta el contenido del archivo. Bajo el contexto actual, dentro de lo cual el archivo digital, o el archivo universal del Internet, funciona sin un sistema de clasificación fija, y producimos más materiales que lo que consultamos (piensa en la cantidad de fotos que uno saca con una cámara digital), se hace aún más importante, y aún más imposible, el rol del interprete del archivo.

David Rieff recalca la dificultad de interpretar los hechos del pasado al poner en duda no solo las estrategias de cómo se construyen la historia y la memoria colectiva, sino más bien la necesidad de un recuerdo colectivo como tal y la supuesta responsabilidad moral del recordar. Cuestiona la veneración de la memoria como valor cultural, destacando la hipocresía en la manera en que se construye la memoria para cumplir con fines ideológicos. Ejemplifica la situación con el caso de su país:

En el contexto específico de Estados Unidos contemporáneo, lo más notable es que los eventos más lamentados son aquellos por los que el país no tiene ninguna responsabilidad...Probablemente

¹¹ Ricoeur, P. (2008), La memoria, la historia y el olvido, Argentina: FCE, 218-219.

es una dinámica política particular del país que los estadounidenses no pueden ofrecer también contrición por el genocidio cometido por los colonos o a los afroamericanos por el crimen que fue la esclavitud.¹²

Fundamentalmente, Rieff critica la veracidad de la memoria y su uso ideológico. Enfatiza que la construcción de la memoria y de la historia representa un proceso no simplemente de acordar, sino tan significativo, es un proceso del olvido forzado, de la amnesia selectiva.

Otros autores encuentran más valor en la transmisión cultural y colectiva de la memoria. Por ejemplo, Marianne Hirsch ha definido la “posmemoria” como los mecanismos de transmisión intergeneracional de la memoria, en particular, una memoria que implica “la herencia de eventos o experiencias pasadas que todavía se están negociando”¹³. Posmemoria en este sentido, abarca tanto el ámbito de la historia y la memoria, lo público y lo privado en la medida en que representa una herencia privada de acontecimientos con un impacto público. Para Hirsch, la fotografía realiza un papel fundamental en la construcción de la posmemoria en la medida en ubicación de la fotografía familiar “precisamente en el espacio de contradicción entre el mito de la familia ideal y la realidad

¹² Rieff, D. (2011). *Against remembrance*. Melbourne: Melbourne University Press, 87-88. Cita original: In the specific context of the contemporary United States, what is most remarkable about this is that the most mourned events are those of which the country bears no responsibility...It is probably a particular American political dynamic that Americans cannot also offer contrition for the genocide the settlers committed or to the African-Americans for the crime that was slavery.

¹³ Gibbons, J. (2009). *Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance*. IB Tauris & Company Limited, 73.

experimentada de la vida familiar” actúa simultáneamente como un vínculo directo con el pasado, como evidencia, pero a la vez, con una lectura contextualizada, capaz de “exponer y resistir las convenciones de la fotografía familia y las ideologías familiares hegemónicas”¹⁴. Puede que la recepción pasiva de la imagen fotográfica tiende a reesforzar las narrativas históricas hegemónicas. Sin embargo, se puede gatillar una lectura activa y crítica de la imagen fotográfica, particularmente en la medida en que los recuerdos o vínculos personales que el espectador lleva respecto al sujeto representado entran en conflicto con la representación fotográfica. Al poder descifrar las mentiras y omisiones de las fotografías que retratan nuestro entorno familiar, y aterrizarlas del plano de lo idílico al plano de lo vivido, ensayamos el desmontaje de las ideologías representadas.

1.1.3 Captando a la familia: los usos de la fotografía doméstica

La fotografía doméstica en particular opera como un código rígidamente predefinido por la misma industria fotográfica. Cuando hablamos de los “momentos Kodak”, nos referimos no solo al rango de sujetos considerados aptos para ser fotografiados sino también la ubicación, la composición, y el tono emocional de la foto. Un álbum familiar típico, por ejemplo, no contiene fotografías de la enfermedad, la muerte, la tristeza, ni del fracaso, sino todo lo

¹⁴ Hirsch, M. (1997). *Family frames: Photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press, 8.

contrario. Documenta de una forma a la vez meticulosa y fragmentada los hitos que marcan en la sociedad occidental contemporánea en desarrollo correcto o esperado del individuo dentro del contexto familiar. Hay fotos de celebraciones de cumpleaños, de las ceremonias de titulación, y de las vacaciones. En la fotografía familiar de los años 50 y 60 en Estados Unidos son bastante comunes las fotos de la familia posándose frente a los automóviles y en los jardines con casas al fondo. La imagen de la familia con su automóvil demuestra su éxito dentro de una sociedad de consumismo¹⁵. La fotografía frente a la casa por su parte representa el cumplir con el sueño americano, en cuanto el ser dueño de una casa funciona simbólicamente (y en términos prácticos al ser la principal forma de acumular riqueza familiar a través de las generaciones) como la realización del sueño. Varios autores han estudiado la fotografía familiar, entre ellos Richard Chalfen, Marianne Hirsch, y Annette Kuhn.

Chalfen, en su análisis antropológico sobre el uso de la fotografía doméstica por parte de las familias blancas de clase media en Estados Unidos a mediados del siglo XX, sugiere que las preguntas que hacen los académicos respecto de la comunicación masiva también aplican a la comunicación privada

¹⁵ Chalfen, R. (1989). *Snapshot versions of life*. Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, Ohio, 89.

de la fotografía familiar.¹⁶ En este sentido, el archivo familiar de mi familia es poco usual en la medida en que permite una reexaminación de ambas categorías de imagen a la vez. Este archivo repleto de imágenes públicas y privadas de las mismas personas en el mismo lugar, facilita una comparación entre el lenguaje publicitario y el lenguaje de lo que Chalfen llama “el modo doméstico”. El marco teórico que establece Chalfen respecto del modo doméstico es útil al definir las características de la *Cultura Kodak* como una serie de patrones aprendidos respecto de la producción y consumo de las imágenes. Este marco permite ver el álbum y la fotografía más claramente en su condición de código, así enfatizando su no-objetividad:

Las fotografías nos ofrecen reconstrucciones meditadas de porciones del entorno visible. Las fotos instantáneas no nos ofrecen una cuenta de documentales de exactamente lo que el mundo parecía; las colecciones de fotos domésticas no proporcionan a los espectadores un reflejo mágico de situaciones pasadas y presentes “verdaderas”. Es más el caso de que los fotógrafos amateur y los montajistas de los álbumes familiares exponen selectivamente partes de su mundo a sus cámaras...En formas sutiles e inconscientes, estos atisbos de la vida son luego cuidadosamente entrelazados y utilizados para la construcción de una visión o perspectiva modelada que visualiza lo que se valora o se prefiere, lo que es correcto o justo, y lo que es significativa- y positivamente relacionada con qué más.¹⁷

¹⁶ Chalfen (1989) 7.

¹⁷ Chalfen (1989) 98. Cita original: Photographs offer us meditated reconstructions of portions of the visible environment. Snapshots do *not* offer us a documentary account of exactly what the world looked like; collections of snapshots do *not* provide viewers with a magical mirror of the past and present ‘true’ situations. It is more the case that snapshotters and family album makers

La reducción notaria en la cantidad de fotos producidas y guardadas por la familia de mi madre a finales los años 60 en adelante, un periodo en donde la familia empezó a experimentar una serie de crisis profundas, corrobora la tesis de Chalfen. Tenemos un impulso de acumular la evidencia de nuestras vidas, de ordenarla para una lectura específica, para un cierto tipo de consumo.

La importancia de la fotografía se evidencia en la relación afectiva que la gente desarrolla con sus archivos fotográficos. En una entrevista con mi madre, por ejemplo, ella destacó la ubicación central de la fotografía en la construcción de la memoria familiar:

Las fotografías están en cajas o álbumes o carpetas de diapositivas, y las he organizado cronológicamente ... Soy montajista de cine, cuando no estoy montando películas, estaba haciendo lo mismo con las fotografías. Estaba editando mi vida. Y es curioso, porque significa realmente mucho a tu padre. Él siempre pregunta, "¿Qué pasa si hay un incendio y algo sucede a las imágenes" ... [Pero] él nunca las mira, no creo que le he visto nunca mirarlas. Afirma que ellas son su memoria, que cuando es viejo eso es como va a recordar. He dejado de hacer armar los álbumes, está todo en el computador ahora. Yo las posteo en Facebook ahora.¹⁸

selectively expose parts of their world to their cameras...In subtle and unconscious ways, these glimpses of life are then carefully interwoven and used to construct a patterned view or perspective that visualizes what is valued or preferred, what is correct or rights, and what is significantly and positively related to what else.

¹⁸ Fox, S. entrevista personal, Junio 2013. Cita original: "The pictures are in boxes or albums or slide folders, and I have organized them chronologically...I'm a film editor, when I'm not putting movies together I was doing the same with pictures. I was editing my life. And it's funny because it means really a lot to Dad—He's always like, 'What if there's a fire and something happens to the pictures'...He never looks at them, I don't think I've ever seen him look at them. He claims

Se puede apreciar el uso de la fotografía en la construcción de las narrativas del pasado personal, al reconocer la capacidad disruptiva y desestabilizadora de la apariencia repentina de fotos antiguas “nuevas”, o las fotos olvidadas y reencontradas. En otras palabras, las fotos antiguas que no han formado parte de la versión oficial de una historia familiar, generan una crisis en el momento de aparecer que requiere un trabajo intenso de asimilación. En su ensayo sobre el video familiar, Fung hace un comentario parecido tras la llegada de unos videos familiares antiguos que no había visto antes:

Aún más inquietante que el viaje en el tiempo fue el hecho de que las imágenes en la pantalla no se sincronizaban con los recuerdos en mi cabeza. Pude identificar la mayoría de los lugares y los eventos, y reconocí que los actores eran yo y mi familia, pero estas películas contradecían todo lo que recordaba del tono y la textura de mi infancia. Estas imágenes me llevaron a cuestionar la selectividad tanto de mi propia memoria como de la versión de mi infancia producida por la cámara.¹⁹

Como revelan estas reflexiones, la fotografía nos ayuda en la articulación y organización del pasado, aunque las representaciones fotográficas no

that it's his memory, that when he's old that's how he'll remember. I've stopped doing the albums, it's all of the computer now. I post them on Facebook now.”

¹⁹ Fung, R. (2007). Remaking home movies. En Ishizuka, K y Zimmerman, P (eds.) (2007) Mining the home movie: excavations in histories and memories. Berkeley: UC Press, 29. Cita original: “Even more unsettling than the time travel was the fact that the images on the screen did not sync up with the recollections in my head. I could identify most of the settings and events, and I recognized the actors as my family and myself, but these films contradicted everything I remembered of the tone and texture of my childhood. These images led me to question the selectiveness of both my own memory and the camera's version of my childhood.”

siempre calzan con nuestros recuerdos. Pero lo que nos atrae a la fotografía, más que un acceso al pasado objetivo, es la promesa implícita de la fotografía de proporcionar un fragmento amigable, abordable, entendible de este momento en el futuro. Annette Kuhn lo describe así:

El pasado-en-el-futuro, esta nostalgia-en-perspectiva, siempre engancha en, busca producir, deseos dependientes de un tipo particular de narración de una historia familiar con sus propias formas de plenitud.²⁰

La atracción de la fotografía según Kuhn es que nos presenta un modelo de como construir visualmente la historia familiar, y se compromete a gatillar recuerdos bonitos en el futuro. Esta es la contracara extraña y tal vez inevitable de la observación de Barthes que la foto opera como un registro del lo-que-ha-sido. Si para Barthes esto implica que la foto no es nada más que la representación de la pérdida, la ausencia y la muerte, Kuhn articula el *marketing* optimista de una industria basada en la promesa de buenos recuerdos y del no-olvido: no se preocupe que va a morir y que este momento pasará, porque lo puede grabar y así seguirá vivo. Con la fotografía, meticulosamente editada, ordenada y encuadrada, uno puede asegurarse a sí mismo la evidencia de la felicidad (que, por supuesto, no es lo mismo que recuerdos felices).

²⁰ Kuhn, A. (2002). *Family secrets: acts of memory and imagination*. London: Verso, 23. Cita original: "This past-in-the-future, this nostalgia-in-prospect, always hooks into, seeks to produce, desires hinging on a particular kind of story—a family story with its own forms of plenitude".

Hay que reconocer que el rol de la fotografía en la preservación de la memoria surgió, en cierta medida, como parte de una estrategia publicitaria de Kodak que buscaba definir el rol social de la fotografía en los primeras décadas de la fotografía doméstica. Esta estrategia se ejemplifica en la campaña publicitaria “Let Kodak Keep the Story”, la cual:

...sugería que la colección de fotografías podría proporcionar un medio más eficaz de registrar, recordar e interpretar los acontecimientos que la memoria falible del propio consumidor.²¹

En esta campaña, se define la fotografía no sólo en términos de su capacidad de conservar la memoria, sino también su uso como evidencia del pasado.

La proliferación de las tecnologías de los medios de comunicación, la facilidad de tomar una foto (ej. el *selfie stick*), las innumerables oportunidades para la auto-representación han hecho más fácil y más barato que nunca adaptar estos arsenales de pruebas, pero el deseo de registrar, ordenar, y editar nuestras vidas claramente no tiene nada nuevo. Lo novedoso quizás es la suplantación de la representación familiar por la auto-representación.

1.1.4. La fotografía personal en el cruce entre lo público y lo privado

²¹ West, N. M. (2000). Kodak and the Lens of Nostalgia. University of Virginia Press, 16. Cita original: “...suggested that the collection of photographs could provide a more effective means of recording, remembering, and interpreting events than a consumer’s own fallible memory ”

Chalfen define el “modo doméstico” como una “pauta de comunicación interpersonal y de grupos reducidos centrada en el hogar”²². Al entender la producción de fotos personales de la época de los 50 y 60 en esos términos, se hace más fácil contrastar el “modo doméstico” con la producción y consumo de imágenes hoy en día. Mientras el álbum funcionaba con un objeto privado, la proliferación de los medios sociales (y de las tecnologías de vigilancia) ha cambiado la relación de la fotografía con la vida cotidiana. Si, como Chalfen sugiere, la fotografía del “modo doméstico” captaba sólo una fracción ínfima de la vida de una persona, ¿cuáles son las consecuencias de la omnipresencia de las cámaras? ¿Sería que, como consecuencia y a diferencia de las generaciones anteriores, nos sometemos a un *performance* incesante, conscientes del hecho de que cualquier momento podría ser captado? ¿Qué implica este cambio en el público objetivo de las imágenes de nuestra cotidianeidad? La perspectiva más optimista, sugeriría que nos abre la posibilidad de construir nuevas comunidades y que nos amplía la perspectiva sobre nuestra propia experiencia. Esa es la esperanza, al menos. Pero, por otro lado, promueve un narcisismo sin igual, una vanidad constante, un ansia de celebridad, y su lado más oscuro es la amenaza de una vigilancia desenfrenada. Más preocupante todavía, la reacción general a la proliferación

²² Chalfen (1989) 8

de las tecnologías de vigilancia no parece ser ni rechazo ni resistencia, sino una acogida entusiasta de las herramientas de autovigilancia.

Existe un vínculo histórico entre el imaginario público y la producción de imágenes de la familia y los espacios privados. Sarvas & Frohlich, por ejemplo, han seguido el desarrollo del lenguaje publicitario de Kodak con el contenido de la fotografía familiar en el siglo XX, y van Dijck nota que la “capacidad de registro eventos cotidianos, de construir la vida familiar tal-como-era, significaba el poder de modelar la felicidad y alegría como la ideal mostrada en televisión”²³. Sin embargo, la época digital, y el acceso cada vez mayor a las tecnologías para registrar, montar, y difundir las representaciones de la realidad, presenta una nueva fase en la relación entre las representaciones públicas y privadas. Sarvas & Frohlich caracterizan este momento de inflexión:

Recién ahora, en el siglo XXI, convergen las dos infraestructuras (los medios masivos de comunicación pública y los medios caseros de comunicación privada). Con la misma infraestructura técnica utilizada para fotografías privadas y públicas (es decir, las normas y los formatos de la imagen digital, el software y el Internet)...[vivimos] un proceso de reconfiguración en la medida en que cambian los límites entre las convenciones, las normas y los usos de los medios de comunicación públicos y privados.²⁴

²³ van Dijck, J. (2005) Capturing the Family: Home Video in the Age of Digital Reproduction. In Pisters, Patricia y Staat, Wim (eds.) Shooting the Family: Transnational media and Intercultural Values. Amsterdam University Press, 27.

²⁴ Sarvas, R., & Frohlich, D. M. (2011). From snapshots to social media: The changing picture of domestic photography. Springer, 65-66. Cita original: Only now, in the twenty-first century, are the two infrastructures converging (public mass media and private ‘self-made’ media). With the same technical infrastructure used for both private and public photographs (i.e., digital imaging

Los ejemplos de tal evolución son múltiples. Mientras durante el siglo XX existían divisiones entre la fotografía pública (ej. el fotoperiodismo) y la fotografía privada (ej. los álbumes familiares), hoy los límites se ven cada vez más borrosos. Las fotos de los fotógrafos amateurs, facilitado por la tecnología de los *smartphones*, se han convertido en un hito fundamental en la representación de las noticias. Por otro lado, fotos privadas son publicadas en el Internet y surgen “figuras públicas” conocidas por el puro hecho de hacer público sus vidas privadas (en el caso de los *reality*).

Las implicancias políticas del hacer público la vida privada son significativas. Barthes defendió el derecho de proteger los espacios privados de la invasión contra la fotografía, la cual convierte un momento privado en una imagen apta para el consumo público. De hecho, Barthes construye lo privado explícitamente en contra de la fotografía:

La “vida privada” no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender.²⁵

Sontag extiende esta caracterización al definir los usos de la fotografía como estrategia de control social²⁶. En términos generales, la fotografía como

standards and formats, software, and the Internet)... [we are living] a process of reconfiguration as the boundaries between private and public media conventions, norms, and uses change

²⁵ Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 12. Traducción Joaquim Sala-Sanahuja.

²⁶ Sontag, S. (1977). *On photography*. New York: Macmillan.

evidencia contribuye a la construcción de una ideología dominante. Muchas veces cumple un rol de control social, o para generar una sensación de coherencia (por ejemplo el álbum familiar, cuidadosamente editado, que sugiere la continuidad de la familia en el tiempo) o como parte del aparato del Estado (por ejemplo, las cámaras de vigilancia o las fotos de las escenas de crímenes, utilizadas en el sistema legal). McDowell nota que:

La cultura estadounidense aprehende a los estadounidenses negros, especialmente los hombres negros, en gran parte a través de los artefactos y metáforas ubicuos de la tecnología fotográfica.²⁷

Por ejemplo, durante el último año, han habido múltiples casos públicos de jóvenes negros matados por policías blancos. Casi sin excepción, al mostrar las víctimas de esta violencia estatal, los medios masivos utilizan fotos que hacen que la víctima parece ser el agresor. Casi nunca se muestran fotos de jóvenes negros participando o habitando espacios domésticos, familiares. Al mostrar fotos de la policía, por otra parte, utilizan las imágenes menos amenazantes. En la cultura visual construida por los medios masivos, prácticamente no queda evidencia de la experiencia negra que no apunta a la criminalidad, a su presunta condición de amenaza pública.

²⁷ McDowell, D. E. (1999). Viewing the Remains: A Polemic on Death, Spectacle, and the [Black] Family. In Hirsch, Marianne (ed.), *The Familial Gaze*. Hanover: University Press of New England, 154. Cita original: "U.S. culture apprehends black Americans, especially black American men, largely through the ubiquitous artifacts and metaphors of photographic technology."

Patricia Holland y Jo Spence también exploran el cruce entre lo público y lo privado, expresando la dualidad de una fotografía doméstica que sirve tanto como recuerdo personal como evidencia del pasado:

La fotografía familiar puede operar en este cruce entre la memoria personal y la historia social, entre el mito público y el inconsciente personal. Nuestra memoria no es nunca totalmente 'nuestra', ni las imágenes nunca son representaciones sin mediación de nuestro pasado. Al mirarlas, construimos un pasado fantástico y partimos por un camino de detective para encontrar otras versiones de uno 'verdadero'.²⁸

Holland y Spence enfatizan que, además de representar las historias personales, los álbumes familiares también registran “narrativas en una escala más amplia, las narrativas de comunidad, religión, etnicidad y nación que hacen posible la identidad privada”²⁹. Toman en cuenta, además, la manera en que el cambio tecnológico “influyen las historias que nos contamos sobre la vida familiar”³⁰. Con los cambios rápidos y profundos en la producción y consumo de las imágenes fotográficas con el auge actual de la tecnología digital, se hace posible observar con distancia las prácticas fotográficas del pasado reciente.

²⁸ Holland, P., & Spence, J. (1991). Family snaps: The meaning of domestic photography. Virago, 14. Cita original: “Family photography can operate at this junction between personal memory and social history, between public myth and personal unconscious. Our memory is never fully ‘ours,’ nor are the pictures ever unmediated representations of our past. Looking at them we both construct a fantastic past and set out on a detective trail to find other versions of a ‘real’ one”

²⁹ Holland & Spence (1991) 3

³⁰ Holland & Spence (1991) 4

Al comparar y contrastar los patrones del paradigma fotográfico análogo con el digital, resaltan varias características que apuntan a cambios culturales más profundos. Si la fotografía personal análogo se caracteriza por su énfasis en la familia, su preocupación con registrar y guardar imágenes para una futura consulta, y el carácter privado de su consumo, la fotografía personal digital se distingue por su énfasis en el individuo, su difusión y (en muchos casos) desecho instantáneo, y su público prospectivo potencialmente infinito. Si la fotografía doméstica y el álbum fotográfico del siglo XX, como objetos y códigos culturales, respondían a y fortalecían las ideologías dominantes de un contexto económico, político y social particular, cabe preguntar qué implica el uso de la fotografía digital personal respecto del contexto actual.

1.1.5 La fotografía como fragmento nostálgico

Dubois identifica elementos de la relación entre el fragmento y la historia, notando la “tensión constante entre nuestro deseo de registrar la fragmentación y nuestro deseo de inventar integridad”³¹. Relaciona dos modelos del pasado, uno de Lacan, en lo cual “el historiador imagina provisionalmente una historia coherente mientras reconoce que es una ficción”, y el otro de Benjamin, que enfatiza la relación entre el pasado, el presente y el futuro en la medida en que “la relación con las esquirlas del pasado se establece como un relámpago, en el cual de repente vemos algo nuevo y reconocemos las pérdidas que hemos

³¹ Dubois (1995) 20

sostenido al vivir en el presente...y la posibilidades redentoras del ser humano en el futuro”³². Más que poner en conflicto estos dos modelos, Dubois los utiliza para proponer una estrategia de la lectura del fragmento que reconoce tanto la urgencia real de recolección del pasado para evitar que el presente se convierta en “un desierto empobrecido, despiadadamente racional, un paisaje sin memoria y sin esperanza” como “la inaccesibilidad del pasado y la cualidad ficticia de la narrativa”³³.

Maurice Halbwachs reitera la relación entre memoria e historia y enfatiza la construcción/ficción y utilidad social de la memoria colectiva:

La sociedad obliga a los hombres, de tiempo en tiempo, no solamente a reproducir en el pensamiento los acontecimientos anteriores de su vida, sino, también, a retocarlos, a acortarlos, a completarlos, de manera que, convencidos sin embargo de que sus recuerdos son exactos, les comuniquemos un prestigio que no poseían en la realidad.³⁴

Para Halbwachs, la memoria colectiva sirve para generar un sentido de continuidad con el pasado y para reafirmar identidades colectivas. Halbwachs, además destaca de importancia de la familia en el estudio de la memoria, en la medida en que la memoria colectiva de cada familia desarrolla “su propia lógica

³² Dubois (1995) 23-24.

³³ *Ibid*

³⁴ Halbwachs, M. (1992). On collective memory. L. A. Coser (Ed.). University of Chicago Press, 51. Cita original: “Society from time to time obligates people not just to reproduce in thought previous events of their lives, but also to touch them up, to shorten them, or to complete them so that, however convinced we are that our memories are exact, we give them a prestige that reality did not possess.”

y tradiciones, las cuales se parecen a las de la sociedad general en el sentido de que se deriven de ella...pero esta lógica y estas tradiciones son, sin embargo, distintas porque de a poco son impregnadas por las experiencias particulares de la familia”³⁵. El trabajo de Halbwachs, además, propone una distinción entre la memoria histórica y la memoria autobiográfica. Mientras la memoria autobiográfica se basa en las experiencias vividas de uno, la memoria histórica requiere el almacenamiento e interpretación de evidencia (restos culturales)³⁶.

Varios escritores han reflexionado en torno a la nostalgia y su relación con el presente. Según Fred Davis, a pesar de que la nostalgia mira hacia atrás, surge como respuesta a un descontento actual. Para Davis, la nostalgia es “un medio para conservar y afirmar identidades que han sido fuertemente machucadas por los tumultos de la época”³⁷. Davis, escribiendo en los años 70, notaba la reacción cultural la agitación política de la década anterior. Es un patrón que se repite. En Estados Unidos, los años posteriores al 11 del septiembre del 2001, y más recientemente la crisis económica del 2008, han sido caracterizados culturalmente por una nostalgia resurgente. Es una nostalgia escuchada en el discurso político, donde se apunta a un pasado más

³⁵ Halbwachs (1992) 83

³⁶ Coser, L. (1992). Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945. In Halbwachs, M. (1992) On Collective Memory. University of Chicago Press, 18.

³⁷ Davis, F. (1979). Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia. New York: Free Press, 22.

seguro y más poderoso como modelo aspiracional para el futuro de un país inseguro. No es una coincidencia, por ejemplo, que una de los programas de televisión más aclamado de la década, *Mad Men*, ofrece una visión meticulosamente recreada, del periodo descrito por Davis. *Mad Men*, por su parte, bordea la línea entre la adulación nostalgia y la crítica irónica respecto al entorno que representa.

Linda Hutcheon, en su investigación del rol de la nostalgia en la posmodernidad, y la relación entre la nostalgia y la ironía, enfatiza el impulso idealizador y parcial de la nostalgia, la cual ella denomina “fundamentalmente conservadora en su praxis, debido a que quiere mantener las cosas tal como eran—o, más precisamente, como se imagina que eran”³⁸. Otros autores expresan perspectivas más optimistas sobre las posibilidades de la nostalgia. Nancy Martha West, analizando el uso de nostalgia en la publicidad de Kodak y su impacto en el desarrollo de una estética de la foto familiar, conceptualiza a la nostalgia como un sentimiento “potencialmente valioso” a pesar de sus “peligros y limitaciones” en la medida en que surge “no necesariamente de la delusión y el escape sino de la necesidad, la resistencia y aun la esperanza”³⁹. Si bien la nostalgia implica una revisión ahistórica, también surge de un impulso humano de establecer una relación afectiva con el pasado. A lo mejor tales relaciones

³⁸ Hutcheon & Valdés (2012) 5.

³⁹ West (2000) 10

afectivas, si es que pueden coexistir con una mirada crítica del pasado, son necesarias para contrapesar las narrativas históricas hegemónicas impersonales.

1.1.6. Las posibilidades emancipadoras de la fotografía

Múltiples autores, entre ellos Annette Kuhn, bell hooks, y Laura Wexler han examinado las posibilidades emancipadoras de la fotografía. Kuhn sugiere que, a pesar del peso de las ideologías y las industrias que moldean nuestra experiencia de la fotografía, una lectura cercana y una práctica deliberada de trabajo de memoria puede liberar las fotos de su peso ideológico y ofrecernos conocimiento crítico respecto de nuestro entorno y del pasado:

Como parte de una gran industria dedicada principalmente al cultivo de imágenes ideales de la familia, la fotografía restringe nuestra memoria, trata de encauzar nuestros recuerdos por determinados canales. Pero también tiene un potencial más subversivo. Es posible tener una mirada crítica y inquisitiva frente las fotografías familiares, y esto puede generar conocimiento hasta previamente insospechado, a veces doloroso, así como nuevas comprensiones sobre el pasado y el presente, las cuales ayudan a aumentar la conciencia crítica no sólo sobre nuestras vidas individuales y nuestras propias familias, pero sobre 'la familia', en general, e incluso, también, acerca de los tiempos y los lugares que habitamos.⁴⁰

⁴⁰ Kuhn (2002) 153. Cita original: "As part of a vast industry devoted largely to the cultivation of ideal images of the family, family photography constrains our remembering, tries to funnel our memories into particular channels. But it also has more subversive potential. It is possible to take a critical and questioning look at family photographs, and this can generate hitherto unsuspected, sometimes painful, knowledge as well as new understandings about the past and the present, helping to raise critical consciousness not only about our individual lives and our

El trabajo que propone Kuhn se basa en una metodología de análisis que, tal como hace Richard Chalfen en su investigación antropológica, contextualiza la foto en procesos sociales e históricos más amplios. La metodología de Kuhn enfatiza la necesidad en leer “el silencio, la ausencia, y la contradicción tanto como la presencia, la verdad o la autenticidad”.⁴¹

Laura Wexler sigue esta línea de análisis en su ensayo sobre una foto de una mujer negra, una ex-esclava, en Estados Unidos a finales de los años XIX con un bebe blanco. Wexler propone el concepto de *anekfrasis*, definida como “la negación activa y selectiva de leer la fotografía”.⁴² Wexler analiza la forma en que la fotografía doméstica ha servido históricamente para naturalizar relaciones sociales opresivas (la esclavitud, por ejemplo) y para invisibilizar la experiencia de los que no tenían el poder. Wexler entiende la *anekfrasis*, y por extensión la práctica de la fotografía, como formas institucionalizadas de racismo, clasismo y sexismo. Apunta al uso de la fotografía para normalizar las dinámicas de la familia burguesa, blanca patriarcal en Estados Unidos en los años después de la Guerra Civil. Wexler ofrece una metodología para combatir la *anekfrasis*, consistente en una lectura cercana la fotografía que busca percatar no sólo los elementos contenidos pero además todo lo que queda

own families, but about ‘the family’ in general and even, too, about the times and the places we inhabit.”

⁴¹ Kuhn (2002) 154

⁴² Wexler, L. (1999). “Seeing Sentiment: Photography, Race and the Innocent Eye”. In Hirsch, Marianne (ed.) *The Familial Gaze*. Hanover: University Press of New England.

fuera. Wexler sugiere que tales lecturas pueden permitir el reconocimiento de actos de resistencia que normalmente pasan desapercibidos. De ese modo, una lectura activa de la fotografía sería una herramienta, o un punto de partida, para la reescritura de la historia contenida en esta. Aunque Wexler no alude a estrategias específicas para promover tales lecturas, su marco teórico establece un parámetro posible por la calidad de experiencia que una obra de arte podría buscar generar con la fotografía.

bell hooks explica el rol fundamental de la fotografía para los estadounidenses negros en combatir las representaciones opresivas:

La cámara era el instrumento central mediante el cual los negros podían refutar las representaciones de nosotros creadas por la gente blanca...Cuando la psico-historia de un pueblo se caracteriza por la pérdida continua, cuando historias enteras se ocultan, se borran, la documentación puede convertirse en una obsesión.⁴³

Aquí hooks apunta a las posibilidades emancipadoras de la fotografía y el archivo. Si bien una adherencia ortodoxa a las normas de la fotografía y la construcción del álbum, o de la historia, nos puede entrapar, para los que han sido excluidos discursivamente de las narrativas dominantes, la creación de registros o archivos alternativos representa una herramienta potencialmente

⁴³ hooks, b. (1995). In our glory: Photography and Black life. En hooks, b. (1995). Art on my mind: Visual politics. New York: The New Press, 59. Cita original: "The camera was the central instrument by which blacks could disprove representations of us created by white folks...When the psychohistory of a people is marked by ongoing loss, when entire histories are denied, hidden, erased, documentation can become an obsession."

liberatoria, y ofrece una pista para la reconfiguración de los archivos y narrativas tradicionales y dominantes.

1.1.7. La fotografía y el archivo

La fotografía realiza un papel transcendental tanto en la representación del pasado y la construcción de un archivo en la contemporaneidad. Significativamente, cada vez más los archivos y el registro de la realidad se construyen en base a la fotografía y los medios audiovisuales, de a poco dejando de lado el registro como texto. El trabajo de Walter Benjamin es fundamental para entender la relación entre la fotografía y la memoria, y los medios en general. Benjamin (1968) sugiere la existencia de un *mémoire volontaire* y una *mémoire involontaire*. Según Benjamin, la foto es solo capaz de gatillar la *mémoire volontaire*, y por lo tanto la fotografía está implicada en lo que Benjamin define como la “decadencia de la aura”⁴⁴, la cual él relaciona con la *mémoire involontaire*. Quizás su contribución más importante se encuentra en el reconocer la manera en que la fotografía permite, y requiere, un nuevo modo de percepción:

⁴⁴ Benjamin, W. (1968). On some motifs in Baudelaire. In *Illuminations: Essays and reflections* (Vol. 241, No. 2). Random House Digital, Inc, 204.

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial.⁴⁵

Innumerables autores han utilizado el marco teórico establecido por Benjamin para analizar el impacto de medios emergentes en la percepción humana y en el arte, incluso varios autores que escriben sobre los nuevos medios, dentro de ellos Terry (1999) y Bolter et al (2006). La influencia de Benjamin también se percata en la obra de Susan Sontag, quien enfatiza el impacto fundamental de la fotografía en nuestra percepción del mundo:

Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar.⁴⁶

Sontag observa la manera en que la fotografía opera como miniaturas de la realidad, entregándonos la sensación de poder comprender el mundo entero, pero también su función real en sistemas de control. Descarta la supuesta objetividad de la fotografía, interpretándola más bien como una estrategia para la construcción del auto-retrato. Sugiere además que al cambiar nuestro sentido de “lo que tenemos el derecho de observar”, altera de manera fundamental la relación entre lo privado y lo público. Analiza la relación entre la fotografía y la

⁴⁵ Benjamin, W. (2008). The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin. Trans. Edmund Jephcott, et al. Cambridge, MA: Harvard UP, 23. Traducción: Andres E. Weikert

⁴⁶ Sontag (1977) 10. Cita original: In teaching us a new visual code, photographs alter and enlarge our notions of what is worth looking at and what we have a right to observe. Traducción: Carlos Gardini

distancia, y la relación implícita entre la fotografía y la muerte. Sontag también reconoce que, a diferencia del planteamiento de Benjamin, en la medida en que una foto envejezca, se adquiere una aura:

Las fotografías son, desde luego, artefactos. Pero su atractivo reside, en un mundo atestado de reliquias fotográficas, en que también parecen tener la categoría de objetos encontrados, rebanadas no premeditadas del mundo. Así, trafican simultáneamente con el prestigio del arte y la magia de lo real.⁴⁷

Se puede generar un vínculo entre la crítica de Nora hacia la acumulación desenfrenada de material de archivo y la pérdida de significado que la acompaña y la postura de Sontag frente a la proliferación del registro fotográfico:

La contingencia de las fotografías confirma que todo es perecedero; la arbitrariedad de la evidencia fotográfica indica que la realidad es fundamentalmente inclasificable.⁴⁸

Hoy en día, con la proliferación de los dispositivos móviles, capaces de grabar y reproducir imágenes-técnicas que representan la realidad, existe una aceleración e intensificación de este proceso descrito por Sontag en cuanto a la fotografía. Nos hace imposible ignorar, a pesar de (o a causa de) la creación continua de un registro fotográfico (y audiovisual), almacenado en un archivo

⁴⁷ Sontag (1977) 63. Cita original: Photographs are, of course, artifacts. But their appeal is that they also seem, in a world littered with photographic relics, to have the status of found objects—unpremeditated slices of the world. Thus, they trade simultaneously on the prestige of art and the magic of the real. Traducción: Carlos Gardini

⁴⁸ Sontag (1977) 71-72. Cita original: “The contingency of photographs confirms that everything is perishable; the arbitrariness of photographic evidence indicates that reality is fundamentally unclassifiable.” Traducción: Carlos Gardini

universal (el Internet), que la naturaleza “fundamentalmente no-clasificable” de la realidad.

Si el desarrollo de la fotografía y una tendencia hacia representar el pasado como imagen, en vez de texto, representa un cambio revolucionario en nuestra relación con el pasado, la transición de un archivo tradicional (análogo) a un archivo digital también implica un cambio profundo en esa relación.

Ricoeur dice que “en los archivos, el historiador profesional es lector”⁴⁹. Pero quizás se puede invertir la operación, y definir la persona que explora los archivos como historiador, y de esa forma, entregar al espectador-lector-historiador la capacidad de interpretar y proponer historias alternativas.

1.2 Del archivo tradicional al archivo digital

La acumulación de información en la cultura contemporánea se presta a un proceso de selección, montaje y omisión, de ese modo cambiando la autoridad tradicional de la información y involucrando el lector-usuario en un proceso individual de constituir significado a través de los fragmentos. Por lo menos, esa es la esperanza del “giro archivístico”. Algunos autores han descrito las posibilidades de un archivo abierto en cuanto a la democratización⁵⁰ o la

⁴⁹ Ricoeur (2004) 106

⁵⁰ Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. Errata (1).

accesibilidad⁵¹ de la construcción histórica, y varios artistas han explorado las posibilidades narrativas de entregar un archivo (dinámico o no) al público para que construyan sus propios relatos.

Cabe preguntar en que medida el archivo digital promueve e inhibe, para utilizar los términos de Vilem Flusser, el diálogo vs. el discurso⁵². En ese sentido resulta relevante destacar la importancia del archivo digital dentro del discurso unidireccional de un sistema de control y vigilancia. La “controversia” sobre la recolección de datos por la Agencia de Seguridad Nacional (NSA) de Estados Unidos es un buen ejemplo de este fenómeno, aunque no queda claro porque esta práctica debería haberse resultado tan controversial (en el sentido de sorprendente o fuera de lo normal), dado los objetivos históricos del gobierno estadounidense y el rol militar en el desarrollo de las tecnologías digitales y en particular el Internet.

También necesitamos definir de que hablamos cuando hablamos del archivo. El archivo es un dispositivo de clasificación y almacenamiento, un mecanismo de control que conserva y esconde su contenido. Foucault declaró el archivo la “ley de lo que puede ser dicho”⁵³. El archivo requiere análisis, accesibilidad, administración y organización de datos. Construir la orden de un

⁵¹ Foster (2004). *An Archival Impulse*. October (110), 3-22.

⁵² Flusser (2002)

⁵³ Foucault, M. (1979), *Arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores, 219.

archivo es un acto creativo, pero también implica necesariamente imponer límites. Las estructuras de los archivos tienen repercusiones en las personas, sus prácticas y métodos. Otras funciones del archivo incluyen (tradicionalmente) el guardar sin alterar los documentos por la máxima cantidad de tiempo posible, y el poder encontrar los documentos. En ese sentido, el archivo funciona como otras tecnologías. Los tiempos del archivo cambia con el archivo digital, que empieza priorizar la transmisión del archivo por sobre la longevidad (la compresión y descompresión de datos, por ejemplo, facilita la transmisión pero resulta en una pérdida de información en el tiempo).

Esta transformación fundamental en la estructura y naturaleza del archivo, ha sido acompañado por una transformación radical del uso del archivo en la vida cotidiana. Con los archivos digitales, según Ernst (2013):

En principio, ya no hay retraso entre la memoria y el presente, sino más bien la opción técnica de retroalimentación inmediata, convirtiendo todos los datos presentes en las entradas de archivo y viceversa.⁵⁴

Las tecnologías y dispositivos móviles, por su parte, hacen que esta retroalimentación instantánea entre archivo y presente sea posible en todo espacio y todo lugar.

⁵⁴ Ernst, W. (2013). Digital memory and the archive. Minneapolis: University of Minnesota Press, 98. Cita original: "There is, in principle, no more delay between memory and the present but rather the technical option of immediate feedback, turning all present data into archival entries and vice versa."

Tanto Vilém Flusser como Wolfgang Ernst nos ofrecen, desde la teoría de medios y la arqueología de medios, herramientas para entender la forma en que las estructuras de los medios tecnológicos condicionan nuestro pensamiento y experiencia de la realidad. Desde otra perspectiva, Lev Manovich también entrega elementos para entender la transición de un archivo análogo a la lógica de un base de datos, y también la transformación del espacio en un *espacio aumentado*, en lo cual toda superficie se convierte en un posible interfaz para conectar con un base de datos⁵⁵.

Según Flusser, las imágenes técnicas a la vez restringen y expanden el acceso al conocimiento: por un lado son capaces de captar información que el ojo (o oído) humano no percibe, por otro lado, el marco rectángulo, por ejemplo, necesariamente omite información y nos condiciona la mirada. Flusser describe la instauración de las imágenes-técnicas, a partir de la fotografía, como una mediación dialéctica:

El propósito de las imágenes técnicas es de significar el mundo, pero pueden hacerse opacas y ocultar el mundo, incluso sustituirlo. Pueden constituir un mundo imaginario que ya no media entre el hombre y el mundo, sino que por el contrario, aprisiona al hombre.⁵⁶

⁵⁵ Manovich, L. (2006). The poetics of augmented space. *Visual Communication*: 5(2), 219-240.

⁵⁶ Flusser (2002) 65. Cita original: "The purpose of images is to mean the world, but they may become opaque to the world and cover it, even substitute for it. They may come to constitute an imaginary world that no longer mediates between man and the world, but, on the contrary, imprisons man."

Flusser enfatiza la necesidad de entender las estructuras de los códigos mediáticos como una precondition para poder efectuar cualquier tipo de cambio:

No es una exageración decir que sabemos y experimentamos el mundo, y que actuamos en ello, dentro de las estructuras que se nos imponen los códigos que nos informan.⁵⁷

Al analizar los códigos, los podemos cambiar, y así cambiaríamos nuestro “ser-en-el-mundo”. Además, Flusser distingue entre dos tipos de códigos, códigos dialógicos y códigos discursivos, y propone que los códigos mediáticos actuales son discursivos. Los archivos digitales son códigos, y como tales, es necesario indagar en que medida facilitan, o no, el diálogo.

Según Ernst, la llegada del archivo digital implica que “la estética de una orden fija se reemplaza por una reconfigurabilidad permanente”⁵⁸. Esto ocurre tanto a un nivel material (lo estático del texto de un libro vs. un mensaje digital transmitido por impulsos eléctricos) como en cuanto a la utilización de los archivos. El ejemplo paradigmático sería la transición de la enciclopedia a Wikipedia. Otra consecuencia de esta transición es que mientras los archivos tradicionales operan como memoria de sólo lectura, los archivos digitales son

⁵⁷ Flusser (2002) 16. Cita original: It is no exaggeration to say that we know and experience the world, and that we act in it, within the structures that are imposed on us by the codes that inform us.

⁵⁸ Ernst (2013) 99

dinámicos y acogen un flujo bidireccional de informacional que, a la vez, reconfigura constantemente su estructura.

Ernst no considera que el Internet, (“un agregado de textos, sonidos, imágenes, datos, y programas impredecibles”⁵⁹) sea un archivo, sino más bien un no-archivo (*anarchive*); según Ernst, el archivo del Internet existe en su sistema de protocolos tecnológicos que definen “lo que puede ser dicho”. Aquí reside una aparente paradoja en el archivo digital: mientras el Internet almacena información, supuestamente sin imponer ningún criterio irreversible (aquí el optimismo de la “democratización” de la historia a través del archivo), “el archivo autoritario de protocolos es más rígido que cualquier archivo tradicional ha sido nunca”⁶⁰. Ernst hace hincapié, además en la no-narratividad del archivo, en particular el archivo digital compuesto de elementos discretos y no-continuos, que imponen una temporalidad no-histórica. Aunque la negación de Ernst de la función archivística del Internet tiende a ser exagerada, en la medida en que obvia, por ejemplo, las formas en que el Internet si cumple múltiples funciones del archivo tradicional (ej. el almacenar y hacer disponible información), sirve para empezar a pensar las implicancias de la transición de una cultura análogo a una cultura de protocolos digitales.

⁵⁹ Ernst (2013) 86

⁶⁰ Ernst (2013) 139

Dos oposiciones centrales que distinguen la información digital de la información analógica son la continuidad vs. la fragmentación y la linealidad vs. la non-linealidad (la red y la hipermedialidad). Como consecuencia, los nuevos medios ofrecen posibilidades nuevas de montaje y, en el caso del arte, del rol del público frente a la obra, abriendo oportunidades de interacción.

Manovich recalca la tendencia igualadora y desjerarquizadora del Internet:

La World Wide Web parte de la base de que cada objeto tiene tanta importancia como cualquier otro, y de que todo está, o puede estar, conectado con todo lo demás.⁶¹

Esa tendencia, de entregar una importancia igual a y buscar posibles vínculos entre objetos o fenómenos dispares y discretos tiene un efecto, o por lo menos una paralela, en los procesos contemporáneos de constituir narrativas históricas e identitarias a través del fragmento. Gibbons describe esta transición, la preocupación emergente con la memoria que conlleva, como “consecuencia del desplazamiento desde el impulso universalizador y objetivador del modernismo al ethos más subjetivo y relativista del posmodernismo”⁶².

Paul explicita el impacto del Internet en las concepciones de identidad:

⁶¹ Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Boston: The MIT Press, 41. Cita original: “...the World Wide Web assumes that every object has the same importance as any other, and that everything is, or can be connected to everything else.”

⁶² Gibbons (2009) 20

En la época del Internet, las nociones de la fragmentación, la multiplicidad y las "corrientes de conciencia" se reviven en un contexto diferente y se llevan a otros niveles. La sociedad en red ha afectado profundamente a nuestros conceptos del yo y la identidad: el ser en línea ahora se entiende comúnmente como un sistema múltiple, distribuido, de tiempo compartido... Lo que se experimentó como una pérdida de los centros en la modernidad clásica se ha convertido en la base para un juego de rol auto-consciente en el que la identidad se reinventa constantemente.⁶³

A diferencia de una identidad estable, situada dentro de una narrativa histórica lineal y continua, el Internet nos ofrece la posibilidad de una reinención constante, tanto de nuestra identidad como del contexto histórico. La evolución de la linealidad a la no-linealidad y sus consecuencias en el ámbito de la memoria se personifica en la transición del álbum familiar (un documento meticulosamente construido que narra una historia continua) a las redes sociales, que fomentan la renovación constante, asimilando información de múltiples registros y espacios (ej. el perfil de Facebook versus un perfil profesional en LinkedIn).

En el colapso de las representaciones históricas continuas, Terry señala las oportunidades ofrecidas por la información digital discreta, particularmente

⁶³ Paul, C. (1999). Streams of consciousness: info-narratives in networked art. En R. Ascott (ed) (1999) Reframing consciousness: Art, mind, and technology. Exeter: Intellect Books., 162. Cita original: "In the age of the Internet, the notions of fragmentation, multiplicity and 'streams of consciousness' are revived in a different context and carried to further levels. The networked society has profoundly affected our concepts of self and identity: the on-line self is now commonly understood as a multiple, distributed, time-sharing system.What was experienced as a loss of centers in classical modernism has now become the basis for a self-conscious role play in which identity is constantly reinvented."

en cuanto a la reconstrucción colaborativa del pasado, no como narrativas sino paisajes históricos digitales:

En la transición del documento al paisaje, parece probable que el potencial de de-privilegiar las versiones autorizadas invitaría un pluralismo de asociaciones correlativas que iluminarían la relatividad de la función interpretativa.⁶⁴

Gibbons sugiere que el acceso a la información en la época digital, cambia de forma fundamental nuestra percepción de la relación entre el pasado y el presente, en la medida en que “el acceso a información sobre el pasado es igual al acceso a información sobre el presente y el futuro, y que en un plataforma digital, no hay diferencia en la cualidad de tal información”⁶⁵.

De esa forma, la des-jerarquización y abundancia de información relacionada tanto con el pasado como el futuro puede conllevar nuevas posibilidades en cuanto a concepción del peso del pasado en el presente. La sensación del Internet como espacio infinito, en construcción, también subvierte la idea moderna del conocimiento o la verdad como algo objetivo o finito. Alcalá define las características del Internet en los siguientes términos:

⁶⁴ Terry, B. (1999). The work of art in the age of digital historiography. Paul, C. (1999). Streams of consciousness: info-narratives in networked art. En R. Ascott (ed) (1999) Reframing consciousness: Art, mind, and technology. Exeter: Intellect Books, 149. Cita original: “In the transition from document to landscape, the potential de-privileging of authoritative versions seems likely to invite a pluralism of correlative associatives that illuminate the relativity of the interpretative function.”

⁶⁵ Gibbons (2009) 20

El Espacio de Internet no es neutro, no tiene límite claro, no es estable, ni está unificado.⁶⁶

La proliferación de información se presta a un proceso de selección, montaje y omisión, de ese modo cambiando la autoridad tradicional de la información e involucrando al lector-usuario en un proceso individual de constituir significado a través de los fragmentos.

Esta condición tiene implicancias importantes en la relación entre público/usuario y la obra de arte. Eco, desde la música, teoriza sobre las obras de arte abiertas, e identifica que para algunas obras “un conocimiento incompleto del sistema es, de hecho, un rasgo esencial de su formulación”⁶⁷. Varias obras contemporáneas incorporan ese principio, de una obra interactiva que se complete con la participación de un usuario con un “conocimiento incompleto del sistema”. Livingstone plantea una nueva posibilidad en la relación entre espectador y obra:

El primer objetivo es alejar al agente humano de una posición de espectador/usuario a la de un *performer*/instigador.⁶⁸

Con respecto a la historia, esta idea implica constituir un espacio en el cual la reconstrucción historiográfica adquiere características de un

⁶⁶ Alcalá, José R. (2004) “Net.Art : Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line” en Revista a minima #7 Espacio Publicaciones, Asturias, 14.

⁶⁷ Eco, U. (1989). The open work. Cambridge, MA: Harvard University Press, 25.

⁶⁸ Livingstone, D. (1999). The space between the assumed real and the digital virtual. Paul, C. (1999). Streams of consciousness: info-narratives in networked art. En R. Ascott (ed) (1999) Reframing consciousness: Art, mind, and technology. Exeter: Intellect Books, 140.

performance guiado por el usuario-*performer*-historiador, quien por un lado sería capaz de generar propuestas históricas nuevas y por otro lado, en su calidad de *performer*, tomaría conciencia de la ficción de toda representación histórica.

1.3 La historia nostálgica del discurso estadounidense

En el plano histórico, la investigación y la obra responden a un contexto actual específico. Durante un periodo de incertidumbre, inestabilidad, decadencia y guerra, se ha fortalecido cada vez más en el discurso de los medios masivos la nostalgia, el anhelo de la “buena época”, y una promulgación de la idea de que existen las características para que cualquiera podría cumplir con el sueño americano. Una anti-historicidad tenaz marca el momento, y esta falta de pensamiento crítico frente al contexto actual, y sobre todo sobre los acontecimientos anteriores que nos han llevado a este punto, tiene consecuencias trágicas y terroríficas. La mirada nostálgica viene a reemplazar, a tapar, la mirada histórica crítica.

Susan Stewart investiga las representaciones plásticas de la nostalgia, particularmente a través de la miniatura, que además de generar, a un nivel material, una nostalgia para la artesanía preindustrial vincula “versiones nostálgicas de la niñez con la historia, presenta una versión diminutiva, y por lo

tanto manipulable, de la experiencia”⁶⁹. Discute también en torno a la maleabilidad y nostalgia del juguete, lo cual además de su función nostálgica, es la “encarnación física de la ficción: es un dispositivo para la fantasía, un punto de partida para la narrativa. El juguete abre un mundo interior”⁷⁰. Así Stewart explicita la relación entre el impulso nostálgico y la fantasía. La fantasía en este caso es el sueño americano.

Esta mirada nostálgica penetra todo aspecto de la cultura estadounidense actual. Vera Dika ha analizado la emergencia de películas de nostalgia como género cinematográfico. Dika nota la significancia de la época de los años 50 como objeto de la nostalgia:

[Las películas de nostalgia] pretenden recapturar...la fascinante, desde ahora, realidad perdida de la época de Eisenhower; uno tiende a pensar que para los norteamericanos al menos, la década de los cincuenta sigue siendo el objeto perdido privilegiado del deseo- no meramente la estabilidad y la prosperidad de una Pax Americana, sino también la primera inocencia ingenua de los impulsos contraculturales del *rock & roll* y las pandillas juveniles.⁷¹

⁶⁹ Stewart, S. (1984). *On longing: Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham, NC: Duke University Press, 35.

⁷⁰ Stewart (1984) 29

⁷¹ Dika, V. (2003). *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press, 122. Cita original: “[Nostalgia films] set out to recapture...the hence-forth memorizing lost reality of the Eisenhower Era; an one tends to feel that for Americans at least, the 1950s remain the privileged lost object of desire- not merely the stability and prosperity of a Pax Americana, but also the first naïve innocence of the countercultural impulses of early rock and roll and youth gangs.”

Dika entiende la preocupación compulsiva con ese periodo en particular como un intento de volver a un pasado que precede los traumas culturales de los años 60 (la guerra en Vietnam, la lucha para los derechos civiles para los negros, etc.). Según ella, “los retornos se pueden entender como la negación de la interrupción y la pérdida, o tal vez como reafirmaciones de los valores que existían antes de sus eventos traumáticos”⁷². En un contexto actual donde tantos problemas y conflictos vienen como consecuencia directa de los sistemas políticos, económicos y sociales instaurados en ese entonces, me parece importante realizar una indagación profunda sobre el mérito de los “valores que existían antes.”

Como metodología de investigación, realicé una serie de entrevistas con familiares, amigos, curadores, artistas (norteamericanos y extranjeros) sobre cómo veían y entendían los valores norteamericanos. Realicé una revisión sistemática de cientos y cientos de fotos, diapositivas, cartas, y otros documentos guardados en cajas como un archivo familiar de la familia de mi madre. Al revisar y digitalizar el material, lo empecé a ordenar en categorías arbitrarias basadas en los patrones que emergían (fotos de autos, cumpleaños, fotos dañadas, los deportes, representaciones de armas y guerra, entre otras). Escuché doce horas de entrevistas realizadas por mi madre con sus padres hace casi 40 años y realicé ocho entrevistas con mi madre y sus hermanos. Al

⁷² Dika (2003) 207

revisar las entrevistas y el material fotográfico, empecé a establecer corrientes de investigación histórica para contextualizar más claramente la experiencia de mi familia como familia católica, blanca, de clase media alta en Detroit y Chicago, centros urbanos con industrias importantes y conocidos por los brotes de conflicto racial que ocurrieron ahí. El montaje de la obra final representa una interpretación de las conclusiones de tal investigación.

CAPÍTULO 2

APROXIMACIONES AL PASADO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En la mayoría de mis piezas fotográficas ... he manipulado la calidad de evidencia que la gente asigna a la fotografía con el fin de subvertirla, o para mostrar que la fotografía miente, que lo que se transmite no es la realidad sino un conjunto de códigos culturales.⁷³ (Christian Boltanski)

El archivo como objeto de contemplación cumple una posición privilegiada en el arte contemporáneo. Son múltiples los artistas que han trabajado con la construcción del archivo como forma de visibilizar las estructuras que caracterizan nuestro entorno. Ricoeur plantea que “en los archivos, el historiador profesional es lector”⁷⁴. Pero quizás se puede invertir la operación, y definir la persona que explora los archivos como historiador, y de esa forma, entregar al espectador-lector-historiador la capacidad de interpretar y proponer historias alternativas. La fotografía, el montaje audiovisual, y la lógica del juguete y de la interacción son otras estrategias que los artistas han utilizado para examinar el cruce entre la memoria individual y la historia y proponer alternativas.

⁷³ van Alphen, E. (1999). *Nazism in the Family Album: Christian Boltanski's Sans Souci*. Hirsch, M. (ed.) (1999). *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England, 47. Cita original: “In most of my photographic pieces...I have manipulated the quality of evidence that people assign to photography in order to subvert it, or to show that photography lies—that what it conveys is not reality but a set of cultural codes.”

⁷⁴ Ricoeur (2004) 166

Múltiples artistas contemporáneos operan dentro del campo de la memoria y la historia. Dentro de las corrientes y temáticas que se puede identificar en este ámbito son: representaciones del Holocausto y la posmemoria (Anselm Kiefer, Art Spiegelman, Christian Boltanski); la investigación histórica como práctica artística (Matthew Buckingham, Liisa Roberts); representaciones de la ausencia y la pérdida (Rachel Whitehead, Bill Fontana, Bin Danh); la autobiografía (Tracy Emin, Louise Bourgeois, William Kentridge); la apropiación y reinterpretación del archivo (Emily Prince, Susan Hiller, Tacita Dean); y construcciones de memoria e historia a través de los nuevos medios (George Legrady, Janet Cardiff y George Bures Miller, The Goggles).

2.1 El álbum fotográfico en el arte contemporáneo

En el marco de una obra que busca generar nuevas lecturas y reconstrucciones del pasado, la fotografía, que por definición representa un fragmento del pasado, sirve como materia ideal. Además la fotografía, tal como indica Sontag está siempre abierta a nuevas lecturas:

En torno de la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es sólo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el «encuadre») parecen

arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: sólo basta encuadrar el tema de otra manera.⁷⁵

La práctica artística de Erik Kessels se basa en enfatizar y hacer visibles los encuadres de la fotografía, su montaje y la arbitrariedad de las “rodajas finas” de espacio y tiempo que representación. Utiliza una práctica de apropiación, armando instalaciones en base a fotos individuales o álbumes enteras encontradas. Su proyecto *in almost every picture* juega con la repetición de las imágenes y las pequeñas variaciones que aparecen en el tiempo, una estrategia que pide al público de construir narrativas para explicar la progresión de las imágenes. Sus montajes de series de fotos destacan tanto la continuidad como la ruptura en el tiempo. En su instalación *Album beauty* (Figura 1) Kessels además explora la materialidad de las tecnologías fotográficas, y la forma en que tales tecnologías (los colores diferentes de películas de distintas épocas, por ejemplo) son códigos que aprendemos y asumimos. En su elección de imágenes, Kessels activamente busca lo disonante, lo banal, y más crucialmente todo lo que interrumpe la armonía ritualizada de la fotografía familiar. Kessels también explora la materialidad del álbum como artefacto cultural. Con juegos de escala, nos obliga a ver el álbum en su condición de construcción.

⁷⁵ Sontag (1977) 26. Cita original: “A new sense of the notion of information has been constructed around the photographic image. The photograph is a thin slice of space as well as time. In a world ruled by photographic images, all borders (“framing”) seem arbitrary. Anything can be separated, can be made discontinuous, from anything else: all that is necessary is to frame the subject differently.”

Lorie Novak, en su obra digital *Collected Visions* (1996-2007)(Figura 2) también examina las narrativas estimuladas por las fotografías domésticas. El trabajo web de Novak es una base de datos de fotos familiares, en la que los visitantes pueden contribuir con comentarios y títulos para sus fotos y las fotos de los demás. Novak señala que la mayoría de la gente reflexiona sobre las fotos de otros, y que esas fotos desencadenan recuerdos para ellos de sus propias vidas, apuntando a la universalidad, o al menos la atracción masiva, de las fotografías familiares en su banalidad e idiosincrasia. Esa calidad de interacción, donde una foto gatilla una narrativa inventada por parte de alguien que no tiene ningún recuerdo directo de la situación representada por la foto, apunta a los múltiples significados de la fotografía., como Marianne Hirsch señala que:

...[las fotografías familiares] llevan un significado dentro de la narración propia de una familia y se vacían de ese significado fuera de ese estrecho círculo.⁷⁶

Sin embargo, el éxito y el compromiso por parte de los usuarios con el trabajo de Novak sugiere que las fotografías familiares llevan significados secundarios importantes y emocionales para los que quedan fuera del círculo familiar, en la medida en que se apuntan a un contexto fuera de la familia, o a experiencias universales de la familia.

⁷⁶ Hirsch, M. (1999). *Family frames: Photography, narrative and postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, xiii. Cita original: “[Family photographs] carry meaning within the family’s own narrative and are emptied of that meaning outside that narrow circle.”

La práctica fotográfica de Larry Sultan se apropia del vocabulario visual de la fotografía de las fotos domésticas para mostrar los aspectos normalmente escondidos de la cotidianeidad. Su serie *Pictures of Home*, la cual retrata la casa de sus padres al lado de un campo de golf en una comunidad de jubilados planificada en California, bordea los límites del lenguaje publicitario y el lenguaje del cine noir. Encuadra escenas cotidianas para generar una tensión—muchas veces utiliza la iluminación, la oscuridad, y obstáculos en el campo visual para referirse a lo que no se ve. Marianne Hirsch sugiere que *Pictures of Home* dialoga con la idea del álbum:

El trabajo de Sultan es también un importante comentario sobre los álbumes familiares, un intento de ampliar su alcance más allá de las representaciones felices convencionales de los rituales familiares, para exponer los aspectos más oscuros y más ocultos de la vida familiar, los desacuerdos y negociaciones que son más comúnmente excluidos de la auto-representación familiar.⁷⁷

Sultan ofrece representaciones simultáneamente cariñosas y patéticas de su padres, ya mayores cuando él realizó la serie. Mantiene un sentido de humor, al explotar las idiosincrasias reconocibles del mundo que retrata, pero también presenta un mundo doméstico trágico que parece encarcelar a las figuras que lo habitan.

⁷⁷ Hirsch (1997), xi. Cita original: “Sultan’s work is also an important commentary on family albums, an attempt to expand their range beyond the conventional happy representations of family rituals, to expose the darker and more hidden aspects of family life, the disagreements and compromises that are most commonly excluded from the family’s self-representation.”

Varios de los artistas mencionadas arriba quienes trabajan en el campo de la fotografía recurren a prácticas de apropiación. El acto de apropiar es siempre contradictorio, en la medida en que simultáneamente rechaza y aprecia el material apropiado. Seth Kim-Cohen, en su análisis del rol la apropiación en el arte sonoro describe esa paradoja así:

Es fácil renunciar a un hecho básico de la apropiación: es una práctica relacional. El trabajo que apropia entra en relación con el material apropiado. Esta relación puede ser colaborativa, confrontacional, incluso francamente violenta, pero siempre es dialéctica: significante frente significante.⁷⁸

La apropiación también es un aspecto importante de los artistas que trabajan en el campo del hiperrealismo. Para los artistas que empezaban a realizar trabajos hiperrealista durante la segunda mitad del siglo XX, el hiperrealismo representaba una apropiación y reinterpretación, muchas veces, del artefacto fotográfico, entendiéndolo no como imagen sino como objeto. Tales prácticas señalan las deficiencias, la ficción, y el carácter construido del registro fotográfico de la realidad. Gerhard Richter aprovecha de los “errores” de la fotografía para indicar la brecha que existencia entre la realidad y el registro fotográfico:

⁷⁸ Kim-Cohen, S. (2009). In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art. New York: Continuum, 230. Cita original: It is easy to forfeit a basic fact of appropriation: it is a relational practice. The appropriating work enters into a relationship with the appropriated material. This relationship may be collaborative, confrontational, even downright violent, but it is always dialectical: signifier versus signifier.”

No puedo hacer ninguna declaración acerca de la realidad más clara que mi propia relación con la realidad; y esto tiene mucho que ver con la imprecisión, la incertidumbre, la fugacidad, lo incompleto o lo que sea ... Las fotografías son algo diferente; por ejemplo, nunca se ven borrosas. Lo que consideramos como desenfoque es la imprecisión, y eso significa que son diferentes del objeto representado.⁷⁹

No es una coincidencia que muchos de los artistas, y en particular los pintores, trabajando en la corriente del hiperrealismo provenían de California, la cuna de la industria hiperrealista masiva de Hollywood. Entre los pintores hiperrealistas más relevantes para mi investigación es Robert Bechtle, cuyos cuadros del paisaje suburbano californiano generan un choque entre la banalidad de las escenas representadas y la maestría técnica de su aplicación de la pintura (Figura 3).

2.2 El montaje audiovisual

El montaje audiovisual, por su parte, ofrece posibilidades para generar y destacar tensiones entre los elementos. El campo del cine y el documental ha sido un terreno fértil para la representación de la memoria y la reconstrucción de la historia. Las obras de tres cineastas en particular son pertinentes en

⁷⁹ Gerhard Richter en Elger, D. & Solaro, E. (eds.) (2010). Gerhard Richter: A Life in Painting. Chicago: University of Chicago, 86. Cita original: I can make no statement about reality clearer than my own relationship to reality; and this has a great deal to do with imprecision, uncertainty, transience, incompleteness or whatever... Pictures are something different, you see; for instance, they are never blurred. What we regard as blurring is imprecision, and that means they are different from the object represented.

cuanto a las estrategias de montaje: Chris Marker, Federico Fellini y Sarah Polley.

Marker ha experimentado con las posibilidades de relacionar el audio con la imagen en el trabajo documental. En *La Jetée* (1962), anima fotos fijas con el audio de un narrador en una película que trabaja explícitamente el tema de la memoria y la percepción del tiempo. Breschand describe la estrategia del montaje de Marker:

Establece un diálogo con las imágenes, de forma que no indica qué hay que ver o comprender, sino cómo las imágenes de archivo muestran un acontecimiento. Lo cual también pasa por un cuestionamiento de la fábrica de las imágenes y de aquello que subyace en ellos: su ideología, su imaginario.⁸⁰

A diferencia del montaje del cine tradicional de Hollywood, por ejemplo, Marker opta por un montaje que evidencia la construcción e ideología del contenido audiovisual.

Varios cineastas y artistas han recorrido al documental autobiográfico para explorar sus raíces. De interés particular son *Happy Birthday to a Beautiful Woman* (2012) de Mickalene Thomas, una película sobre la madre del artista que incorpora tanto entrevistas como fotos y videos de archivo para explorar la compleja relación entre hija y madre y *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley, un documental (que incorpora, entre otros elementos, recreaciones montadas y

⁸⁰ Breschand, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós, 74.

grabadas como si fueran imágenes de archivo en película Super-8). Al combinar fragmentos de archivos familiares con reconstrucciones con actores para representar a su familia, Polley deja en evidencia la construcción de tal representación, comentando en la narración de la película:

Cuando estás en medio de una historia, no es una historia en absoluto, sino sólo una confusión; un rugido oscuro, una ceguera, un naufragio de vidrios rotos y madera astillada; como una casa en un torbellino, o bien un barco aplastado por los icebergs o arrastrado sobre los rápidos, y todos a bordo incapaces de detenerlo. Es sólo después que se convierte en algo parecido a una historia, cuando la relatas para ti mismo o para otra persona.⁸¹

La película de Polley reflexiona sobre cómo hacemos sentido de nuestras experiencias y en lo fundamental de la narrativa en la construcción de la identidad.

Las películas de Fellini, particularmente *Amarcord* (1973) y *La Strada* (1954) utilizan un trabajo musical preciso en combinación con una atención meticulosa a los detalles de cada personaje y espacio para representar con ternura un pasado reciente. *Amarcord*, por su parte, retrata con una mano nostálgica a una comunidad italiana en la víspera del fascismo. A través de una atención obsesiva a los detalles y las idiosincrasias que marcaban una época,

⁸¹ Sarah Polley, *Stories We Tell*, dirigida por Sarah Polley (2012, National Film Board of Canada). Cita original: "When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion; a dark roaring, a blindness, a wreckage of shattered glass and splintered wood; like a house in a whirlwind, or else a boat crushed by the icebergs or swept over the rapids, and all aboard powerless to stop it. It's only afterwards that it becomes anything like a story at all. When you are telling it, to yourself or to someone else."

Fellini construye un mundo donde podemos percatar tanto los aspectos humanos y tiernos como la monstruosidad y banalidad de una sociedad que marcha hacia el fascismo.

David Lynch, en su serie *Twin Peaks* (1990), utiliza una estrategia similar, construyendo un mundo esquizofrénico que vacila entre lo idílico y lo grotesco. Lynch explota los tropos de cine negro (el vestuario, la iluminación, las locaciones) y una estética exagerada proveniente de la cultura norteamericana de los años de posguerra para socavar la idea de que el entorno de la clase media blanca en Estados Unidos sea un espacio benigno o seguro. Lynch también es un maestro en cuanto al uso del sonido y la música para guiar la tensión de sus historias.

El montaje de audio es capaz de cumplir un rol fundamental en la búsqueda de activar lecturas alternativas o de poner en duda la veracidad de los elementos visuales. Al mostrar la “costura” del montaje audiovisual, se puede generar efectos interesantes, por ejemplo en el caso de *Mon Oncle* (1958) de Jacques Tati:

Se supone que es una película muda, pero hay sólo unos pocos momentos donde utiliza *foley*, y es divertidísima porque tiene los pocos pasos intencionalmente fuera de sincronía, y destaca el uso

del sonido y la disfuncionalidad de los personajes de una muy sutil.⁸²

Michel Chion (1993) ha escrito sobre esa capacidad del sonido de guiar y “interpret[ar] el sentido de la imagen”⁸³.

2.3 La investigación histórica como práctica artística

Entre los artistas que han construido una práctica artística como respuesta a eventos históricos recientes, la obra de Anselm Kiefer es particularmente relevante. El trabajo de Kiefer cabe dentro de la categoría de la posmemoria. Según Gibbons (2009), su obra representa:

... La reacción de la próxima generación al silencio de la generación anterior de los testigos principales; no es el silencio personal de los antiguos víctimas que está en cuestión, sino más bien el silencio colectivo de la nación que perpetró las atrocidades.⁸⁴

Dentro de la misma categoría de la posmemoria, los libros *Maus* (1991) y *MetaMaus* (2011), de Art Spiegelman son referentes. Aunque utiliza un estilo y una forma de representación típica de la ficción, Spiegelman insiste en la meticulosidad de su trabajo de investigación histórica. En el choque que genera

⁸² Fox, S. entrevista personal, Junio 2013. Cita original: “It’s meant to be a silent film, but there’s just a few places where he uses foley, and it’s hilarious because he has the few steps intentionally out of sync, and it highlights the use of sound and the dysfunctionality of the characters in a really minimal way”

⁸³ Chion, M. (1993). *La Audiovisión Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, 34.

⁸⁴ Gibbons (2009) 95. Cita original: “...the reaction of the next generation to the silence of the previous generation of primary witnesses, it is not the personal silence of former victims that is at issue but the collective silence of the nation that perpetrated the atrocities.”

entre forma y contenido, el trabajo “deja al descubierto los niveles de mediación que subyacen toda forma de representación visual”⁸⁵. Spiegelman se hace cargo explícitamente de la relación entre historia, ficción, y arte, comentando en una entrevista:

Las categorías de ficción y no ficción se vuelven inútiles cuando se acerque al punto de anclaje entre los dos ... Cualquier configuración y cualquier estructuración de todo tipo, es decir, cualquier acto de hacer arte o narrativa, es una especie de mentira, porque, deliberadamente o no, uno selecciona y ese proceso de selección suprime algunos fragmentos de información y pone en primer plano otros. Y yo no sé si eso hace que algo sea ficción. Es sin duda algo que los historiadores se dedican a hacer, así como los novelistas.⁸⁶

La obra de Christian Boltanski utiliza fragmentos (fotos, ropa, fotografías etc.) no tanto para narrar o contar historias específicas sino más bien para representar la violencia, el trauma, y las ausencias que deja la muerte. El impacto de la mayor parte de su trabajo fotográfico se encuentra en una desconexión o incongruencia entre lo que vemos en una foto y lo que sabemos o no sabemos, sobre el sujeto humano representado. La lectura de una fotografía no es sólo acerca de la fotografía, sino más bien las fotos operan como artefactos culturalmente empotrados. La gracia del trabajo de Boltanski es

⁸⁵ ” Hirsch (1997) 21

⁸⁶ Spiegelman, A. (2011). *Metamaus*. Random House Digital, Inc. Cita original: The categories of fiction and nonfiction become useless when you get close to the anchor point between the two...All shaping and all structuring of any kind, which is to say, all art-making, all narrative-making, is a kind of lying, because, willfully or unwillfully, you select and that process of selection suppresses some bits of information and foregrounds others. And I don't know whether that makes something fiction. It's certainly something historians engage in as well as novelists.

que simultáneamente activa y confunde la lectura de las fotos. Uno de los ejemplos más claros de ese proceso es en la serie de fotos domésticas que expone de un oficial Nazi (Figura 4). van Alphen describe la experiencia de enfrentar tales fotos:

Se estimula a los espectadores a activar los códigos culturales del álbum familiar, que proyecta falsos significados, mentiras, en los sujetos retratados. Con la adopción de estos códigos culturales, es como si nosotros, como espectadores, se colocan en la piel de los soldados nazis que creían que eran ciudadanos decentes de hacer lo que estaban haciendo.⁸⁷

El choque que experimenta el espectador, al intentar de compatibilizar las imágenes felices de familias, fotos que aparecen como cualquier foto familiar de cualquier familia, provoca una reflexión en torno a los límites de lo que la fotografía sea capaz de representar, y los peligros de entenderla como un medio objetivo.

Otra categoría de práctica artística contemporánea, ejemplificado por Matthew Buckingham y Liisa Roberts, incorpora explícitamente la investigación histórica en el proceso creativo. Hannula et al. sugieren que tales prácticas revelan:

⁸⁷ van Alphen (1999) 48

... cómo lo particular está conectado a lo universal, cómo un detalle se conecta con el todo, y cómo algo especial y único puede emerger de la unión entre algo subjetivo con algo objetivo.⁸⁸

Algunos temas recurrentes en la obra de Buckingham son el visibilizar las “ideologías escondidas en varios tipos de narrativa”⁸⁹; el enfatizar la importancia de la historia en el presente; y la interrupción y fragmentación para señalar la construcción de la narrativa. Para Buckingham, el proceso de involucrar al espectador en un proceso de reconstrucción es un gesto optimista. Godfrey sugiere que para Buckingham:

Se puede lograr una profunda comprensión histórica (si no es el conocimiento objetivo) a través de diversos tipos de compartir.⁹⁰

Por su parte, Liisa Roberts, en su obra *What's the time in Vyborg*, monta un trabajo multimedial, dentro del marco de la estética relacional, que explora las cruces entre el espacio, las historias e identidades nacionales, y la construcción de narrativas históricas alternativas a través de procesos participativos⁹¹. Ambos artistas utilizan procesos que incorporan aspectos la investigación histórica, pero siempre con una postura que mira hacia el futuro.

⁸⁸ Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T., Griffiths, G., & Kõlhi, K. (2005). *Artistic research: Theories, methods and practices*. Helsinki: Academy of Fine Arts, 126. Cita original: ...how the particular is connected to the universal, how a detail connects to the whole, and how out of something subjective meeting something objective some thing unique and special can emerge.

⁸⁹ Godfrey, M. (2007). *The artist as historian*. *October*: 120, 10.

⁹⁰ Godfrey (2007) 15. Cita original: “...profound historical understanding (if not objective knowledge) can be achieved through various kinds of sharing.”

⁹¹ Hannula et al. (2005)

Representaciones de la ausencia son otra estrategia recurrente en el arte que se trata con el pasado. Rachel Whiteread utiliza el lenguaje de la monumentalidad para representar la pérdida y transformación de los espacios domésticos. Bill Fontana usa sonido para visibilizar la historia de los espacios, por ejemplo en su obra icónica *Distant Trains*. Bin Danh, un fotógrafo estadounidense e hijo de asilados de la guerra en Vietnam, usa la transparencia, la superposición de imágenes y la impermanencia de los materiales orgánicos para representar la fragilidad de la vida y la pérdida experimentada durante la guerra.

Adicionalmente, la autobiografía es un campo importante. Por ejemplo, William Kentridge, artista sudafricano cuya práctica se basa en la animación, utiliza personajes semi-autobiográficos para explorar la historia reciente de Sudáfrica. En términos materiales, su trabajo siempre revela su modo de confección, haciendo visible la construcción y ficción de la representación.

Hal Foster ha identificado el archivo como elemento importante en las prácticas artísticas contemporáneas. Foster reflexiona sobre la emergencia del uso del archivo en el ámbito artístico, notando su relación implícita con los sistemas de organización digital y su tendencia de buscar vínculos entre el pasado y el futuro:

Los archivos en cuestión aquí no son las bases de datos...son recalcitrantemente materiales, fragmentarios más que fungibles, y como tal exigen más de interpretación humana que el

reprocesamiento de una máquina ... Estos artistas a menudo se dejan atraer por los inicios incumplidos o proyectos incompletos—tanto en el arte como en la historia— que podrían ofrecer puntos de partida de nuevo.⁹²

Dos artistas que utilizan y subvierten el uso tradicional del archivo son Susan Hiller y Tacita Dean. Hiller utiliza y subvierte la estética de la colección museográfica, para poner en crisis la “validación empírica del conocimiento de la ciencia convencional”⁹³. Por su parte obra de Dean cuestiona la autoridad del archivo a través de la incorporación de una metodología basada en lo aleatorio y lo afectivo. Foster describe su obra como “a veces melancólica, a menudo vertiginosa, y siempre incompleta”⁹⁴. El uso del archivo para estas artistas apunta a un esfuerzo (a veces absurdo) de reconstruir el pasado a través del fragmento.

Por ejemplo, Emily Prince realiza series de dibujos en base a sistemas de clasificación inventados; amasa dibujos dentro de parámetros arbitrarios, y después monta su archivo construido. Su trabajo más conocido, *American Servicemen and Women Who Have Died in Iraq and Afghanistan (but not Including the Wounded, nor the Iraqis nor the Afghanis)* (Figura 5), contempla una serie de retratos dibujados de todos los soldados estadounidenses que han

⁹² Foster (2004) 5. Cita original: “The archives at issue here are not databases...they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing...These artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects—in art and in history alike—that might offer points of departure again.”

⁹³ Gibbons (2009) 142

⁹⁴ Foster (2004) 12

muerto en las guerras en Irak y Afganistán; realiza cada dibujo en un papel correspondiente, más o menos, al color de piel del fallecido. Los dibujos también incluyen información personal sobre los soldados. Monta los dibujos en un muro en forma de un mapa del país: la locación de un dibujo en el muro corresponde a locación del hogar del soldado. Por un lado, los colores de los papeles y la concentración geográfica de los dibujos revela aspectos de la composición étnica y geográfica del ejército; por otro lado, es un gesto abiertamente incompleto (hasta el título se refiere a eso), que apunta a la dificultad de concebir y representar los horrores de la guerra, y los procesos de montaje y edición que implica cualquier marco explicativo.

2.4 Artes mediales, los mecanismos de interacción y la reconstrucción histórica

La figura del juguete se asocia con la nostalgia y el pasado. Los juguetes, facilitan la experimentación, abriendo la posibilidad de jugar con diferentes versiones e iteraciones, las cuales siempre pueden cambiar. El jugar con un juguete es componer una narrativa ficticia. Según Stewart:

Jugar con algo que es manipularlo, para probarlo dentro de conjuntos de contextos, ninguno de los cuales es determinante.⁹⁵

⁹⁵ Stewart (1984) 29. Cita original: "To toy with some thing is to manipulate it, to try it out within sets of contexts, none of which is determinative."

El archivo, la fotografía, el montaje audiovisual y el juguete ofrecen posibilidades de construir un ambiente que evidencia su subjetividad, y a la vez, facilita un trabajo lúdico de reconstrucción.

Varios artistas por su parte han recurrido a los nuevos medios para interpelar el pasado, muchos generando interfaces que proporcionan una interacción lúdica. Dos referentes relevantes serían las instalaciones multimediales de George Legrady y las instalaciones y *soundwalks* de Janet Cardiff y George Bures Miller. Las obras de Legrady, a diferencia de los artistas descritos por Foster, trabajan el archivo desde la tecnología, destacando las posibilidades de los medios digitales para construir un archivo “vivo y en un proceso constante de realizarse a diferencia de los archivos tradicionales “tiosos y estables”⁹⁶. Cardiff y Bures Miller utilizan la tecnología de una manera más poética y sugerente, no sólo para mapear sus *soundwalks* sino también para “crear atmósfera y organizar el contenido narrativo”⁹⁷.

2.4.1 *Alterbahnhof Video Walk*⁹⁸ (2012) (Figura 6)

La obra artística que quizás más ha influenciado o informado el desarrollo de mi proyecto es el *Alterbahnhof Video Walk* (2012) de Janet Cardiff y George Bures Miller, presentado en la estación de trenes de Kassel, Alemania durante documenta(13). En la obra, el participante recibe un iPod, coloca sus

⁹⁶ Gibbons (2009) 151

⁹⁷ Gibbons (2009) 118

⁹⁸ <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/bahnhof.html>

audífonos, y se dirige hacia una banca en el pasillo central de la estación de trenes, donde aprieta el botón para reproducir un video. Al iniciar el video, uno escucha la voz de una mujer, indicando el contexto: “Estoy sentada aquí contigo en la estación de trenes de Kassel.” Con esta simple frase, parte la confusión sensorial y espacio-temporal que caracteriza la obra. La voz, de Janet Cardiff, empieza a dar indicaciones (“Intenta alinear tu video con el mío”, “¿Escuchas a los músicos? Síguelos.”) mientras reflexiona sobre el entorno y el pasado.

A pesar de las indicaciones explícitas, el participante no se siente manipulado necesariamente, sino más bien acompañado, y engancha inmediato con el juego de colocar su pantalla en el espacio de tal forma que se desdibujan los límites entre la pantalla y el espacio que la rodea. Los participantes, mientras se mueven por el espacio mirando un video, adquieren la curiosa apariencia de camarógrafos grabando cuidadosamente un recorrido especial. Lo adictivo del juego perceptivo por parte de los participantes sugiere que nuestra capacidad de mirar una pantalla sobrepasa nuestra capacidad de observar el mundo, que solo a través de la pantalla (la representación, la imagen técnica) somos capaces de darle valor a los lugares y de prestar atención a como los habitamos.

Los comentarios de la narradora, quien da la impresión con su voz y sus pasos, de acompañarte en tu recorrido, varían desde las observaciones casuales sobre el espacio a reflexiones filosóficas. Discursivamente, el tema de la memoria, y la relación entre el pasado y el presente está muy presente, y de

repente se generan supuestas coincidencias en la relación imagen-sonido que también nos evidencian la manera en que lo que se ve no es un simple registro de un lugar en un momento específico, sino, como cualquier imagen técnica, producto de un proceso de montaje y selección. Por ejemplo, uno escucha, “Los recuerdos son como otra manera de viajar, es como llenar una maleta que arrastramos detrás de nosotros” y en ese momento pasa, por la pantalla, una mujer arrastrando una maleta. Varios minutos después, vuelve a pasar la mujer con la maleta, y la narradora pregunta, “¿Cómo lidian los demás con los recuerdos no deseados? ¿Simplemente cierran la maleta?”. La maleta se puede interpretar como la memoria, entendida como un archivo de recuerdos que cada uno sujeta a un proceso de curaduría.

Cardiff/Bures-Miller dan importancia y visibilidad de la historia de este lugar en particular, de donde partieron la comunidad judía de Kassel a los campos de concentración durante el Holocausto. Por ejemplo, mientras uno camina, escucha un fragmento de la conversación de un viejo, quien habla de lo horrible de los bombardeos. Más explícitamente, el recorrido lleva el participante a un memorial situado dentro de la estación de trenes. El memorial, según lo que nos cuenta la narradora, consiste en una serie de piedras envueltas en hojas de papel en las cuales se escribían las historias de la gente deportada. La inclusión de este monumento destaca la importancia de la historia en la construcción de los lugares, y este lugar en particular, además de enfatizar nuestro acceso fragmentario a tal historia. Es una historia solo

parcialmente visible, pero que igual tiene consecuencias para nuestra experiencia del lugar en el presente. Mientras estamos frente al monumento, un corte de plano en el video presenta la imagen de una mano dando vuelta a las páginas de un libro contenido dentro de la caja de vidrio del monumento (una acción que nosotros mismos no podemos realizar en el mismo espacio), haciendo visible las limitaciones en nuestro acceso al pasado a través tanto de los archivos tradicionales (el monumento, las fichas de los muertos en el libro) como de los archivos digitales.

Dentro de la obra, otro tema relacionado tiene que ver con la evolución del lugar en el tiempo. Este concepto se instaura formalmente, en todos los momentos de disonancia entre lo que aparece en la pantalla y lo que desborda el marco de la pantalla en el espacio real. La banda sonora, grabada con tecnología binaural, también contribuye a esa confusión de temporalidad. Uno empieza a perder la capacidad de distinguir entre lo que es y lo que fue, una experiencia que refleja también la conversión instantánea del presente en un archivo del pasado a través de los aparatos tecnológicos. La experiencia induce al participante a una hiper-conciencia del ambiente, pero es una conciencia elevada del entorno que compite con los impulsos de recordar y de soñar, y en ese sentido la sobre posición de muchos tiempos y espacios y de elementos surrealistas provocan una reacción compleja y creativa en el participante.

La estructura de la obra tiende a provocar una empatía profunda. Por un lado, uno se encuentra literalmente siguiendo la experiencia de otra persona, la

narradora, en su camino por el espacio. Los tiempos, el recorrido y el encuadre del lugar se someten a la experiencia de subjetiva de la narradora, quien, además pide en varias ocasiones que el participante observe con cuidado a las demás personas que transitan por el espacio. Además, al entremezclar y nivelar distintos momentos y experiencias del espacio, generando un “palimpsesto espaciotemporal”⁹⁹ el *video walk* nos saca del narcisismo de entender nuestra experiencia actual como la única verdad. En ese sentido, *Alter Bahnhof Video Walk* modela una forma de repensar nuestra relación con el pasado, los lugares y las relaciones que generamos dentro de ello.

La obra hace visible la crisis de la historia y la discontinuidad que define nuestra experiencia del pasado. para entender el presente, tenemos que tomar distancia, para tomar distancia, tenemos que separarnos del presente. La obra presenta una forma de habitar y no habitar la realidad a la vez. El archivo audiovisual, instalado en el espacio, nos permite pensar la imposibilidad de construir una narrativa histórica apta para describir o dar cuenta del pasado. Apunta a la imposibilidad de archivar todo, y la forma en que el acto de registrar y archivar nos aleja de una experiencia directa de la realidad. El proyecto reflexiona sobre la futilidad del “impulso archivístico”, pero por otro lado modela una forma alternativa de compromiso o participación con lo efímero y lo

⁹⁹ Biggs, B. (2008). Like it was a movie: cinematic listening as public art. Princeton University Center for Arts and Cultural Policy Studies Working Paper Series, 14. www.princeton.edu/culturalpolicy/workpap/WP36%20-%20Biggs.pdf

transitorio, como algo que, a pesar de no entrar al archivo, sí se debe valorar por su capacidad de transformar nuestra relación con los lugares (y por ende nuestras realidades). Nadie tiene toda la memoria, nada es capaz de representar todo el espacio-tiempo. Acumular un archivo no necesariamente nos entrega un conocimiento más profundo, pero estar en el mundo, siendo consciente de los mecanismos que median nuestra percepción, sí nos puede ofrecer una salida posible.

2.4.2 Welcome to Pine Point

Otro referente fundamental desde el campo de los artes mediales ha sido *Welcome to Pine Point* (2011) creado por Paul Shoebridge y Michael Simons, ex-directores creativos de la revista *AdBusters* y conocidos como The Goggles (Figuras 7-9). *Welcome to Pine Point* es un documental web interactivo sobre una comunidad minera en Canada que se desarmó completamente cuando se cerró la mina. El documental combina videos, animaciones, fotografías, y documentos de archivos (cartas, mapas, libros, señales de tránsito, etc.) para construir un retrato de un lugar vaciado y una comunidad perdida. Juego con escalas de tiempo (el tiempo humano, el tiempo geológico de los productos de la mina) y con usar historias idiosincráticas individuales para entender las consecuencias de procesos económicos mas amplios. El resultado es una mezcla magistral y poética de muchas capas de información y experiencia que da cuenta del impacto humano de los macrosistemas .económicos.

2.4.3 Otras obras audiovisuales interactivos

Swimming Upstream in the Fishbowl (2002) de Katya Moorman, un trabajo interactivo basado en Flash que examina la video en Nueva York después del 11 de septiembre genera una interfaz opaca en donde el usuario simplemente navegar, a ciegas, por un laberinto de material audiovisual. La cineasta experimental Katerina Cizek utiliza estrategias de animación y de anotación para activar documentos inertes en sus documentales interactivos, como por ejemplo *A Short History of the Highrise* (Figuras 10 y 11). En *Soldier Brother*, Kaitlin Ann Jones genera una interfaz con tres capas de información: las transcripciones de mensajes de texto entre ella y su hermano, un soldado combatiendo en el medio oriente; audio de ella contando recuerdos de su hermano; y objetos personales que le pertenecían a él. Al explorar los objetos, las otras capas de información intervienen, construyendo un retrato complejo de unas de las facetas de la guerra contemporánea.

The Trip, de los Kissinger Twins, es una obra audiovisual interactiva que mezcla elementos de la historia y la ciencia ficción para examinar el rol de la tecnología en la sociedad norteamericana, levantando el viaje a la luna como caso emblemático (Figuras 12 y 13). El interfaz de *The Trip* se basa en un mapa, que el usuario puede recorrer como quiere; la única limitación es que para ver el último video de la obra, tiene que haber visto primero todos los segmentos anteriores. Laura Floyd, con *JiffyLux*, construye una interfaz hiperrealista que mima a los televisores antiguos y se aprovecha del lenguaje

publicitario norteamericano de los años 50 para explorar los orígenes y el impacto de la cultura de consumo en Estados Unidos (Figura 14).

De las prácticas artísticas revisadas, las obras más exitosas tienden a ser las que operan en múltiples planos (lo autobiográfico y lo histórico, por ejemplo) y en las cuales se mantiene el espacio de la ambigüedad y la contradicción. La interactividad cumple un rol importante en varias de las obras mencionadas, pero el impacto de la interacción parece tener más que ver con los vínculos o ideas que permite explorar más que con la profundidad estructural de los mecanismos de interacción.

CAPÍTULO 3

EXCAVANDO EL ÁLBUM: UN ANÁLISIS DE LA OBRA

Al reconocer el carácter performativo del recordar, el trabajo de la memoria asume la productividad de recordar y alienta al que recuerda a utilizar los pretextos de la memoria, las huellas del pasado que permanecen en el presente, como las materia prima en la producción de nuevas historias sobre el pasado. Estas historias pueden sanar las heridas del pasado. También pueden transformar las formas en que los individuos y las comunidades viven y se relacionan con el presente y el futuro.¹⁰⁰ (Annette Kuhn)

El desafío que me propuse al momento de diseñar la interfaz y definir la materialidad de la obra fue construir un objeto interactivo donde convergen múltiples referentes familiares, culturales, y históricos, ofreciendo al usuario la posibilidad de explorar y juzgar por si mismo. Busqué incorporar elementos identificados en obra referentes y estrategias de construcción de una narrativa abierta y no lineal para explorar la subjetividad tanto de la memoria como de la historia. La materia prima la constituye mi biografía personal manifestada a través del archivo familiar. Incorporé fotografías de mi familia las cuales constituyen elementos a la vez muy personales y universales que responden a las normas de uso frecuente de las fotografías familiares y representan a una familia que cumple con los estereotipos de clase media blanca en el Estados

¹⁰⁰ Kuhn (2002) 158. Cita original: “Acknowledging the performative nature of remembering, memory work takes on board remembering productivity and encourages the practitioner to use the pretexts of memory, the traces of the past that remain in the present, as raw material in the production of new stories about the past. These stories may heal the wounds of the past. They may also transform the ways individuals and communities live in and relate to the present and the future.”

Unidos de la época, un periodo marcado por el crecimiento tanto de la economía como de la población, la generación de los así llamados *baby boomers*¹⁰¹. Al momento de establecer la gramática de la obra intenté generar una estructura que diera un sentido de racionalidad a la organización del material, pero donde también se concediera espacio al juego y el caos.

La obra consiste en un soporte web, programada con HTML/JavaScript, con un interfaz que emula, hiperrealistamente, un álbum de fotos familiares típico de mediados de siglo veinte en Estados Unidos. Es un espacio virtual, plano y que reproduce imperfectamente el álbum familiar como objeto. Por un lado, la hiperrealidad y la elección del álbum como interfaz responde a la extinción de tal artefacto, en su encarnación original, y su reemplazo con el álbum digital y las bases de datos. Me interesa visibilizar el álbum como una forma particular de organizar la información y de evocar tanto los acontecimientos del pasado como sus texturas afectivas, pero también explorar qué es lo que se gana y qué se pierde al reemplazar el álbum tradicional con la fotografía digital. Al incorporar hiperrealistamente el álbum tradicional a un entorno virtual, busqué hacer visibles las características y los códigos de ambos. Flusser sugiere que “al aprender un código, tenemos una tendencia a olvidar su artificialidad”¹⁰². Este álbum tradicional no es un álbum, es una

¹⁰¹ Ver Figuras 1 y 2

¹⁰² Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books Ltd, 3.

construcción de un álbum; pero un álbum, es a la vez otro tipo de construcción, tal como la idea de familia que construye el álbum. La familia no sólo construye, sino que es construida a su vez sistemáticamente por el álbum. Hay una hiperrealidad en la familia que se representa en el álbum, ya que el álbum es compuesto de todos los momentos en la vida que se montan para ser grabados y registrados.

Utilizando las estrategias de representación del hiperrealismo, la fotografía y el álbum familiar constituyen una forma de “desmantelar su sistema ilusionista y de exponer sus presunciones subyacentes”¹⁰³ y dejar en evidencia la crisis de lo real, particularmente en cuanto a cómo entendemos las realidades del pasado. El hiperrealismo –o la copia perfecta– también responde a una obsesión cultural de preservar todo, la “filosofía de la inmortalidad como duplicación.”¹⁰⁴ Hal Foster (2001) plantea la pregunta que capta una contradicción inherente del hiperrealismo:

¿Cuándo el montaje recodifica, por no decir redime, el entablillamiento del signo-mercancía, y cuándo lo exagera?
¿Cuándo la apropiación duplica el signo mítico críticamente, y cuándo lo replica, e incluso lo refuerza, cínicamente? ¿Es alguna vez puramente lo uno o lo otro?¹⁰⁵

¹⁰³ Dika (2003) 16

¹⁰⁴ Eco, U. (1986) *Travels in Hyperreality*. San Diego: Harcourt Brace, 6.

¹⁰⁵ Foster, H. (2001) *El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 96.

Esta contradicción entre celebrar y criticar el objeto de reproducción o representación dentro de un paradigma hiperrealista es crucial, y paralela la dificultad del trabajo de la memoria, que tiende a vacilar entre una mirada nostálgica y una mirada crítica. El interfaz de la obra busca levantar preguntas al respecto.

Al entrar la página, el usuario se encuentra con la imagen de un álbum de cuero verde, envejecido, con las palabras, "Photographs: Souvenir" escritas en la portada, colocado encima de una mesa o escritorio de madera (Figura 17). Al pinchar la portada con el mouse, se activa el script, y desde la perspectiva del usuario, se abre la portada a la primera página del álbum (Figura 18). El soporte web entonces funciona no simplemente como una representación hiperrealista del álbum familiar, sino también como una simulación de ello. Baudrillard explicita la relación entre la hiperrealidad y la simulación:

La hiperrealidad es un resultado de la simulación sistemática, un proceso en el que los símbolos se utilizan cada vez más para sustituir a objetos y experiencias reales. Los íconos o signos son sustitutos como emulaciones simplificadas y más claras de la realidad. Los signos fácilmente comprensibles y reconocibles enmascaran y finalmente reemplazan la cosa real o experiencia, cada vez más "real" que la realidad misma. La cultura contemporánea se ha convertido en uno de la realidad indirecta en la que todo, por tanto, está justo en la superficie, absolutamente superficial. Ya no hay una necesidad o requisito para la profundidad o perspectiva; hoy en día, lo real y lo imaginario se confunden en la misma totalidad operativa¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Baudrillard (1994). *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 1019. Cita original: "Hyper-reality is a result of systematic simulation, a process in which symbols are

El soporte web, entonces simultáneamente cumple y socava su rol de simulación, en la medida en que entrega una profundidad al objeto representado, el álbum fotográfico, que ya es una simulación del pasado. El álbum en sí consiste actualmente en siete “páginas”, organizadas temáticamente (a diferencia del álbum tradicional que se organiza, si es que se organiza, cronológicamente)¹⁰⁷. Sin embargo, dada las condiciones del sistema, es una obra en crecimiento que se puede extender temáticamente, incorporando nuevas páginas y nuevos elementos audiovisuales. Las páginas, en orden, abordan y/o se construyen alrededor de los siguientes conceptos y criterios:

- 1) *Family Portrait: Introducción*
- 2) *Bang! Bang! Bang!: Violencia y guerra*
- 3) *Playing House: Experiencias de género*
- 4) *Bad Pictures: El Entreacto*
- 5) *Two-car Garage: Automóvil, industria y hogar*
- 6) *16838 Lawton: Visiones de Detroit*
- 7) *Making Chaos Out of Confusion: Una despedida*

increasingly utilized to replace actual objects and experiences. Icons or signs are stand-ins as simplified and clearer emulations of reality. Easily comprehensible and recognizable signs mask and ultimately replace the actual thing or experience, becoming more “real” than reality itself. Contemporary culture has become one of reality by proxy in which everything is therefore right on the surface, absolutely superficial. There is no longer a need or requirement for depth or perspective; today, the real and the imaginary are confounded in the same operational totality, and aesthetic fascination is simply everywhere. ”

¹⁰⁷ URL: www.anafohodess.net/model-home

Cada página ofrece posibilidades de interacción por parte del usuario, quien, al pinchar las fotos, o elementos específicos dentro de las fotos que se encuentran en cada página del álbum, activa algún elemento audiovisual.

Los elementos visuales se construirán sobre la base de fotos y videos familiares de la familia de mi madre, además de otros fragmentos textuales, tales como cartas, notas de prensa, y audiovisuales, tales como noticiarios y videos educativos de la época. En etapas anteriores, concebí el proyecto como un objeto físico construido sobre la base de juguetes y otros objetos culturales familiares que requieren una interacción, tales como: casas de muñecas; teatros de papel; zootropos; puzzles; *pop-ups*; muñecas de papel; linternas mágicas; autómata, entre otros (Figuras 19-23). Aunque el proyecto ha dejado de lado ese aspecto de la materialidad, he intentado igualmente construir una experiencia lúdica y de descubrimiento, capaz de evocar no solo el pasado sino el acto de recordar.

Los elementos sonoros pertenecerán a tres categorías: (1) fragmentos de entrevistas sobre la historia familiar realizadas por mi madre con sus padres en los años setenta cuando mi abuela estaba muriendo de cáncer y una serie de entrevistas que realicé en el año 2013 con mi madre y sus siete hermanos sobre el mismo tema; (2) música, pensada en términos cinematográficos como un elemento que aporta a la creación de un tono emocional y establece la temporalidad de la narrativa (un provocador de nostalgia); y (3) sonidos

ambientales, que se obtienen de películas, programas y noticiarios de la época que operan como una especie de foley¹⁰⁸ que anima los elementos visuales.

3.2.1 *Family Portrait: Introducción*

En esta página del álbum se observa una lamina con un retrato de una familia que posa formalmente y que es fotografiada, de diez personas: la madre, el padre y ocho hijos. Aunque parece ser un retrato como el que podría haber conservado cualquier familia de clase media, blanca, en Estados Unidos a mediados del siglo XX, la presencia de texto debajo de la foto dificulta o interrumpe una lectura de la imagen que lo contextualiza como una fotografía privada, familiar (Figura 18). El texto presenta a la familia, “The Foxes”, pero a diferencia de, por ejemplo, una fotografía incluida con una carta navideña, incluye información sobre la edad, altura, y peso de cada miembro de la familia. Esta imagen, entonces, no es simplemente el retrato de una familia, sino literalmente un retrato que vende esta representación. De hecho, el retrato pertenece a la agencia de modelaje representante de los ocho hermanos Fox. La agencia utilizaba esta imagen, y otras fotos similares, para conseguirles trabajo como modelos en avisos publicitarios.

Al abrir el álbum con una imagen que no se puede leer claramente (¿ es un retrato real, de una familia real? ¿ o es toda una construcción?), la obra

¹⁰⁸ Trabajo de posproducción de sonido que realiza mi madre, en donde se crea o recrea todos los sonidos cotidianos y propios de personas y objetos en sincronización con la imagen.

buscar instaurar desde el principio una visión crítica frente al imaginario fotográfico. La confusión de códigos de lectura, la opacidad de las relaciones reales, la coexistencia de elementos banales, reconocibles, universales con información y elementos no esperados puede generar incomodidad. Creo, o por lo menos, espero, que el deseo de resolver esa incomodidad por parte del usuario provoque interés, interacción y un grado mayor de desconfianza frente al material visual.

El sitio web ofrece un mecanismo de interacción sencilla. Al detener el mouse encima de cualquier figura humana en la fotografía, se carga la misma fotografía, pero con la figura destacada en colores (Figura 24) acompañada del nombre del integrante elegido. A la vez se activa un archivo de audio que contiene un fragmento de una entrevista en donde la figura destacada es la persona que habla o donde otro miembro de la familia habla de la figura destacada. Cada fragmento de audio tiene una duración que fluctúa entre aproximadamente treinta segundos y tres minutos. Hay varios archivos de audio asociados a cada miembro de la familia. El orden en que se reproducen los archivos de audio asociados a cada persona es aleatorio, de tal forma que cualquier usuario tendrá una experiencia distinta dependiendo del orden en que detiene el mouse sobre las figuras en la imagen y el despliegue de archivos de audio que proporciona el script como respuesta. Esta estructura dentro del caos (o caos dentro de la estructura) apunta a una acumulación de material, o una inmensidad o infinidad de posibles asociaciones, no-corroborado por el material

en sí. Los fragmentos son entre diez y treinta para cada miembro de la familia, y su contenido varía entre anécdotas juveniles vergonzosas, descripciones de la casa, recuerdos traumáticos sobre el alcoholismo de mi abuelo, victorias deportivas y apodos absurdos. Sin embargo, hay suficiente material para que un usuario normal no agote todo el contenido incluido. La forma sugiere que más información, más contexto y más detalles tienden a fragmentar y complejizar tanto como aclarar y explicar.

La obra en sí representa la continuación o evolución de un proyecto en formato de una página web realizado el año 2012 que exploraba una historia familiar a través de audio de entrevistas y fotos familiares (Figura 25). Esta página de la obra actual es la que más claramente demuestra su relación con el trabajo anterior. En este, más que situar la historia de la familia particular en un contexto social, cultural, o político más amplio, indagué sobre la construcción de narrativas a través de fragmentos cuyo contenido es frecuentemente contradictorio. La obra anterior solamente utilizaba fragmentos de audio de entrevistas con familiares, fotografías familiares, y música de la época, y si bien evocaba en cierta medida el proceso de recordar como algo incompleto que requiere negociaciones, la falta de contexto hacía que el soporte web se convertía en un objeto nostálgico más que un objeto capaz de indagar sobre la nostalgia. Además de explorar estas ideas, la página en su versión actual cumple una función práctica que presenta al usuario a los “personajes”

principales, quienes luego aparecerán en las páginas siguientes del álbum. Al pinchar la sección derecho, se da vuelta a la página.

3.2.2 Bang! Bang! Bang!: Violencia y guerra

Al revisar el archivo de fotos y documentos familiares que guarda mi madre (cajas y cajas de fotos, diapositivas, álbumes, videos Super-8, y documentos), una de las primeras cosas que obtuve como resultado fue la omnipresencia de imágenes de violencia y de guerra. Desde las fotografías de mi abuelo cuando era piloto de la Armada estadounidense en el Pacífico durante las Segunda Guerra, a la multitud de imágenes de mis tíos vestidos de vaquero con armas alzadas, a las salidas familiares a exposiciones aéreas de jets, a una publicidad de mi tío Pete vestido de soldado de Vietnam, representaciones de belicosidad, de un imperialismo armado, del hombre en armas. Todo cursa el archivo familiar. La repetición de estas imágenes me hizo reflexionar sobre lo que implica, a un nivel social y cultural, habitar un estado-nación que hace cien años ha estado, de forma casi constante, en guerra. Me interesa el cómo se utiliza la historia, los medios y los estereotipos de masculinidad para justificar las sucesivas incursiones militares y enseñar la belicosidad como valor al nivel individual.

Esta página en particular explora el impacto penetrante, pero a la vez heterogéneo, de la figura del conflicto armado en la cultura estadounidense a través de tres videos. Al llegar a esta página, el usuario se encuentra con tres

fotos: 1) niños, mis tíos, vestidos de vaqueros con armas de juguete (Figura 26); 2) un oficial de la Armada, mi abuelo, en su uniforme de guerra (Figura 27); y 3) una publicidad de un soldado, mi tío Pete, vestido de camuflaje y marchando por el agua con un lanzacohetes (Figura 28).

Al pinchar cada imagen, se activa una pieza audiovisual breve. Cada video contiene a su vez fragmentos de videos (videos caseros y de los medios masivos) además de fotos estáticas que han sido trabajadas e intervenidas de distintas formas. Algunas animadas en AfterEffects para dar profundidad a la foto bidimensional, rompiendo la superficie; otras presentadas a través de una serie de planos cortos de detalles de la fotografía antes de un plano más largo de la fotografía en su totalidad; el uso selectivo de color para enfatizar elementos de la foto (armas, por ejemplo, o el automóvil); y acercamientos y recorridos más lentos por la superficie de la foto. Tanto trabajar las imágenes de diversas formas como yuxtaponer elementos audiovisuales que normalmente no se leen en el mismo registro (fotos familiares con imágenes de batalla, por ejemplo) tienden a desestabilizar la posición del usuario. Al trabajar las fotos de múltiples formas, y combinarlas con otros tipos de material audiovisual, se espera impedir una recepción pasiva y cómoda de lo que se ve.

Cuando el usuario cliquea la primera foto en esta página, se activa un video donde el montaje de una escena de batalla de un Western estándar se entrelaza con fotos de niños vestidos de vaquero. Hay un elemento de humor y de nostalgia en este video, que en su montaje apunta a los juegos imaginativos

de los niños. Por otro lado, el video busca visibilizar la forma en que el juego y los comportamientos asumidos por los niños jugando son aprendidos y recibidos culturalmente. Me interesaba explorar las implicancias de aprender a ser vaquero, y cuales son los valores políticos y sociales involucrados. El video se pasa desde las imágenes de vaqueros a imágenes de niños en uniformes de Scout y jugando en una exposición de maquinarias de guerra. El interés cultural en ese entonces en la figura del vaquero no es una coincidencia. Vera Dika (2003), en su análisis de las películas de nostalgia, explicita el rol ideológico del *Western* como género:

Como mito fundacional, el Western encarnaba muchos valores americanos, pero más importante, justificaba el uso de la violencia.¹⁰⁹

En el contexto de la guerra fría, la figura del vaquero, el hombre solitario que opera fuera de los límites de la legalidad y la sociedad, es la encarnación de un ethos nacional que concibe del país como “guardián de la libertad”, que prioriza el individuo por sobre la solidaridad y que entiende la violencia como la respuesta no solo apropiada sino ética a cualquier conflicto. La expansión hacia el oeste, una expansión histórica que resultó en el genocidio de los pueblos indígenas que habitan el continente, siempre fue entendida en términos románticos, casi religiosos. En el siglo XIX, se entendió tal invasión como el

¹⁰⁹ Dika (2003) 218. Cita original: “As a foundation myth, the Western embodied many American values, but most importantly, it justified the use of violence.”

“destino manifiesto” (*Manifest Destiny*)¹¹⁰ de una nación, la culminación de un plan divino, en donde la fuerza bruta se justifica a sí misma: el poder dominar logra significar el derecho a hacerlo. La identificación profunda de la cultura norteamericana a mediados del siglo XX con el género del *Western* representa por un lado un reafirmación de la dominancia estadounidense¹¹¹ frente a la amenaza de la Unión Soviética y, por otro lado, una justificación ideológica por el imperialismo en su encarnación actual.

El segundo video en esta página se construye sobre la base de fragmentos de audio de entrevistas con mi abuelo, mi abuela, y mis tíos sobre mi abuelo, quien fue oficial alistado de la Armada en el Pacífico durante la Segunda Guerra. El video, que incluye fotografías y videos de la guerra, además de imágenes de su video al volver a ser civil, yuxtapone su identidad y experiencias , por un lado, como condecorado piloto de combate, bombardeando bases militares japonesas y perdiendo amigos cercanos durante la guerra, y por otro, a su vida posterior, una vida profesional, y personal, marcada por decepciones, expectativas incumplidas y alcoholismo.

¹¹⁰ Manifest Destiny , un término acuñado en EEUU en el siglo XIX, fue la creencia generalizada de la época de que, debido a las virtudes especiales de la gente y las instituciones norteamericanas, era la misión, el deber y el destino de la nación de expandir hacia el oeste hasta llegar al Pacífico, así moldeando un continente en su imagen. Como concepto, su legado vive en la idea del excepcionalismo americano, y se han utilizado lógicas similares para justificar incursiones militares en el extranjero hasta el presente. El concepto se encarna en *American Progress* (1872), pintada por John Gast (Figura 29)

¹¹¹ Dika (2003) 159

El último video de la página utiliza imágenes de prensa de la guerra en Vietnam (tanto de soldados estadounidenses como víctimas vietnamitas de la agresión norteamericana) entremezcladas con imágenes, audio y textos sobre mi tío Pete. Como todos los hombres de su generación en mi familia, Pete ingresó a la universidad (estudió en Harvard), consiguiendo así un “aplazamiento educacional” para evitar la conscripción obligatoria que reclutó, en gran medida, a jóvenes pobres y de minorías étnicas destinados a aniquilar comunidades campesinas en Vietnam (para posteriormente volver como veteranos a un país humillado, que no los quiso ni cuidó a su regreso). Pete, al salir de la universidad viajó a Hollywood, donde tuvo una carrera bastante exitosa como modelo y actor de telenovelas. El video, que contiene la foto de Pete vestido de soldado en una guerra donde él nunca tuvo que combatir, busca indagar respecto de los costos de la guerra, quiénes los pagan, y quienes nunca los tienen que experimentar. El video termina con un fragmento de audio de Pete, hablando de su juventud, su vida universitaria, y los primeros años en Hollywood como un tiempo mágico, en donde las cosas lucían cada vez mejor.

3.2.3 Playing House: Experiencias de género y etnia

A los blancos se les enseña a ver sus perspectivas como objetivas y representativas de la realidad. La creencia en la objetividad, junto con posicionar a la gente blanca como fuera de la cultura (y por tanto la norma para la humanidad) permite a los blancos verse a sí mismos como seres humanos universales quienes pueden representar a toda la experiencia humana. Esto se evidencia a través de una identidad o ubicación no-racializada, que funciona como una especie

de ceguera; una incapacidad de pensar en la blancura como una identidad o como un "estado" del ser que podría tener un impacto en la vida de uno. (Robin DiAngelo)¹¹²

Los videos de esta página parten de la premisa de que las experiencias de domesticidad se definen por identidades de género, y que tales identidades también intersectan con identidades raciales y de clase. Se explora la idea de una cultura blanca de clase media norteamericana, una cultura que normalmente no se piensa como tal, sino como “la única” cultura norteamericana. Busco retratar algunas características de esta cultura, particularmente en cuanto a las expectativas o la *performance* de género. Al escuchar horas de entrevistas con mis abuelos, mi madre y mis tíos y revisar un sinnúmero de fotos familiares, observé la adherencia rígida al comportamiento tradicional de género tanto en las fotografías domésticas como en las publicidades donde aparecen. También noté la discordancia entre los recuerdos de mi mamá y mi tías en contraposición a los recuerdos de mis tíos en cuanto a la importancia de su género en términos de expectativas y del trato que recibían de mis abuelos. Además me pareció notable el hecho de que, a pesar de que mi abuela habla en la entrevista con mi mamá varias veces de empleadas domésticas que trabajaban en la casa, en Puerto Rico donde vivían a principios

¹¹² DiAngelo, R. (2011) White fragility. *International Journal of Critical Pedagogy*: 3(3), 59. Cita original: “Whites are taught to see their perspectives as objective and representative of reality. The belief in objectivity, coupled with positioning white people as outside of culture (and thus the norm for humanity) allows whites to view themselves as universal humans who can represent all of human experience. This is evidenced through an unracialized identity or location, which functions as a kind of blindness; an inability to think about Whiteness as an identity or as a ‘state’ of being that would or could have an impact on one’s life.”

de los años 50 y posteriormente en Detroit y Chicago, casi no existe ningún registro fotográfico que retrate a estas mujeres en el entorno doméstico. La invisibilidad o más bien su invisibilización me parece significativa. Esta página entonces es una exploración de lo visible y de lo invisible u omitido y las implicancias de tales omisiones.

La página contiene cuatro fotos: 1) una niña, mi madre, en una publicidad para una aspiradora (Figura 30); 2) niños, mis tíos, jugando fútbol americano (Figura 31); 3) un bebe en los brazos de una mujer, la foto recortada de tal forma que no es posible apreciar la cara de la mujer (Figura 33); y 4) una mujer, mi abuela, sentada sola en un sillón, frente a un árbol de navidad, mirando a la cámara con cara de preocupación (Figura 32). Las cuatro fotos componen dos dípticos de videos, uno que contempla la experiencia de la niñez, y otro que explora la maternidad. El mecanismo de interacción por parte del usuario es igual en esta página que en la página anterior. Mientras la página anterior investigaba en el ámbito tradicionalmente masculino de la guerra, esta sección, al explorar experiencias de domesticidad, se puede entender como su contraparte.

Al pinchar la primera fotografía se activa un video construido sobre la base de avisos publicitarios donde aparecen mi madre sus, hermanas y otros familiares. Y videos familiares que dan cuenta de las expectativas de las niñas dentro del ámbito doméstico. La serie de imágenes destaca también el rol de la iglesia católica, la formación de esta feminidad ideal, los estándares de belleza

y la preferencia por una gracia y autocontrol perfecto. El audio contempla fragmento de entrevistas que hablan de la experiencia de trabajar como modelo, del peso que fue para mi mamá, como hija mayor de ocho hermanos, deber ayudar a su madre con tarea de la casa. Además se incluyen fragmentos de entrevistas con mis tíos que dan cuenta de la invisibilidad de esa tarea para ellos.

Al pinchar la segunda foto, de mis tíos jugando futbol americano, se inicia la reproducción de un video constituido por fotos y videos de ellos jugando deportes. Hay fragmentos de audio en donde ellos mismos hablan de la importancia del deporte en su vida y sus gloriosas victorias deportivas, entre ellas, un campeonato estatal en el estadio de Chicago. El video cierra con una historia de mi tío Steve, el hijo mayor de la familia, donde cuenta su experiencia de ser detenido por la policía en Chicago por jugar golf en espacios públicos no permitidos, después de haber recibido ya un aviso de la policía. El se quejó por su castigo, consistente en no poder jugar fútbol americano en su equipo durante el segundo semestre de ese año. Esta interacción con la policía ofrece una mirada sobre la institucionalidad y la ley para quien nunca ha tenido que temerle: un privilegio concedido exclusivamente a los ciudadanos blancos en Estados Unidos. Escuchando la historia de mi tío, no pude evitar hacer la comparación con todos los casos recientes de jóvenes negros, asesinados por la policía ante conductas aún más inofensivas que las de mi tío. De hecho resulta difícil imaginar a un joven no-blanco que estuviese dispuesto a

contravenir tan abiertamente las indicaciones de un policía, dado el peligro que ello implicaría. Al montar el video, estaba reflexionando sobre una cita del escritor y crítico social James Baldwin sobre el concepto de la blancura:

... En esta degradación y definición de los negros, se han degradado y definido a sí mismos. Y han llevado a la humanidad al borde del olvido: porque piensan que son blancos. Porque piensan que son blancos, no se atreven a enfrentar los estragos y la mentira de su historia. Porque piensan que son blancos, no pueden permitirse atormentar por la sospecha de que todos los hombres son hermanos...**porque piensan que son blancos, creen, como ni un niño cree, en el sueño de la seguridad.**¹¹³

La idea de la seguridad, de quien puede y no puede descansar en ella, se entrecruza tanto en identidades raciales como de género.

La tercera foto en la página muestra a mi abuela. El video que se activa al pincharla la retrata a ella desde su juventud como azafata en el Caribe, su fiesta de matrimonio, a su vida como esposa y madre. Utiliza fotos, algunas animadas en AfterEffects para darles tri-dimensionalidad, y fragmentos de video. También incorpora fotografías de mi abuelo en su vida profesional, en espacios plenamente masculinos, ofreciendo un contraste con el espacio

¹¹³ Coates, T. (June 2014). The case for reparations. The Atlantic. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/06/the-case-for-reparations/361631>. Cita original: "...In this debasement and definition of black people, they have debased and defined themselves. And have brought humanity to the edge of oblivion: because they think they are white. Because they think they are white, they dare not confront the ravage and lie of their history. Because they think they are white, they cannot allow themselves to be tormented by the suspicion that all men are brothers...Because they think they are white, they believe, as even no child believes, in the dream of safety."

doméstico que habitaba mi abuela¹¹⁴. El audio es un fragmento de entrevista con ella, donde habla de la soledad y aislamiento que ella sentía al estar sola en casa. El contenido del audio encapsula el sentimiento expresado por autores feministas de la época, como Betty Friedan, quien articuló claramente el vacío de las expectativas sociales de las mujeres (blancas y acomodadas) en el Estados Unidos de en ese entonces:

Ya no podemos ignorar esa voz dentro de la mujer que dice:
'Quiero algo más que mi marido y mis hijos y mi casa.'¹¹⁵

Mientras el video explora y convalida de cierta forma las dificultades enfrentadas por mi abuela, también funciona en conjunto con el último video de la página. Este video socava en alguna medida la universalidad del discurso de la segunda ola del feminismo al dejar en evidencia experiencias que ese

¹¹⁴ La inclusión de estas fotos de mi abuelo donde aparece siempre con otros hombres, en espacios públicos pero también privados, también responde una inquietud mía que surgió durante mi proyecto de investigación. Durante una conversación sobre el alcoholismo de mi abuelo, mi madre me comentó que pensaba que su padre era gay. Me contó que cuando él falleció, tenía la foto de su mejor amigo de la guerra, un soldado que había muerto durante el combate, frente a su cama y que su madre, mi abuela, le había confesado detalles íntimos que apuntaban a lo mismo. Yo empecé a acopilar imágenes de mi abuelo con otros hombres, buscando algo que corrobora la sospecha de mi madre. No encontré nada en particular, solo miradas, lenguaje corporal, que se podría interpretar de cualquier forma. Pero me llena de pena imaginar que la vida hubiese sido así para mi abuelo, lo seductor que hubiese sido el alcohol, lo trágico de su vida para él y su familia, quienes se vieron dañados profundamente por su alcoholismo. En ese sentido, quería dar espacio para una interpretación a lo dañino y opresivos que deben haber sido (y siguen siendo) las expectativas de género, no sólo para las mujeres, sino para los hombres también.

¹¹⁵ Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: Norton & Norton, 26. Cita original: "We can no longer ignore that voice within women that says: 'I want something more than my husband and my children and my house.'"

discurso obvia. La escritora y activista bell hooks ha escrito sobre las limitaciones del feminismo de Friedan y sus contemporáneos:

Ella no habló de quiénes serían llamadas a cuidar de los hijos y mantener la casa cuando a más mujeres como ella se les liberara de su trabajo casa y diera acceso igualitario al mundo profesional junto a los hombres blancos...Hizo caso omiso de la existencia de todas las mujeres no blancas y las mujeres blancas pobres. Ella no les dijo a los lectores si era más satisfactorio ser una criada, una niñera, un trabajador de una fábrica, un empleado, o una prostituta que ser un ama de casa de la clase ociosa...Cuando Friedan escribió *La mística de la feminidad*, más de un tercio de todas las mujeres estaban en la fuerza de trabajo. Aunque muchas mujeres anhelaban ser amas de casa, solo las mujeres con el tiempo libre y dinero en realidad podría dar forma a su identidad en el modelo de la mística de la feminidad.¹¹⁶

En la última foto en la página (Figura 33) se ve un bebe recién nacido, en los brazos de una mujer. Debido al deterioro de los colores de la foto, y el encuadre de la imagen, no se puede identificar a la mujer. Al pinchar la foto, se activa un video que mezcla dos fuentes distintas: un video documental de la época y una fragmento de entrevista de mi abuela. El video viene de un documental de los años sesenta que retrata a una familia negra en Estados Unidos. El fragmento de video sigue a una mujer negra, bañando y alimentando

¹¹⁶ hooks, bell (1984). *Shaping Feminist Theory*. En Marable, Manning y Mullings, Leith (ed). (2009). *Let Nobody Turn Us Around: An African American Anthology*. Lanham: Bowman & Littlefield, 523. Cita original: "She did not discuss who would be called in to take care of the children and maintain the home if more women like herself were freed from their house labor and given equal access with white men to the professions...She ignored the existence of all non-white women and poor white women. She did not tell readers whether it was more fulfilling to be a maid, a babysitter, a factory worker, a clerk, or a prostitute than to be a leisure-class housewife...When Friedan wrote *The Feminine Mystique*, more than one-third of all women were in the work force. Although many women longed to be housewives, only women with leisure time and money could actually shape their identities on the model of the feminine mystique."

un bebe, presuntamente su hijo, y posteriormente dejando el bebe con otra mujer cuando se va de la casa. Al irse, otro niño la sujeta, e intenta no dejarla partir. El audio es un fragmento de la entrevista que realizó mi madre con mi abuela, en la cual mi abuela recuerda la infancia de mi tío Ted, quien estuviera muy enfermo cuando fue bebe. Mi abuela habla de “la Leola”, la mujer negra que trabajaba como empleada doméstica en la casa cuando Ted nació. Cuenta que la Leola cuidó a Ted y que, según el médico, fue debido a las atenciones de la Leola que mi tío se recuperó.

En mi investigación y revisión del archivo familiar, no encontré ningún rastro de la Leola y nadie más en la familia la mencionó en sus entrevistas. La única evidencia de su existencia está en el relato de mi abuela, que la define exclusivamente en términos de su trabajo y función de empleada doméstica. Hay, por supuesto, una larga y complicada historia de la representación de las minorías étnicas en los medios en Estados Unidos. Desde la figura del indio bárbaro, al negro flojo y violento, la cultura de masas ha utilizado los medios para reforzar estereotipos y mantener paradigmas de control. La figura de *Mammy* es una caricatura de la feminidad negra desde la época de la esclavitud, que define a la mujer negra como criada sumisa, trabajadora y naturalmente cariñosa con su “familia” blanca¹¹⁷. Es una mirada que

¹¹⁷ Hill Collins, P. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of black feminist thought. *Social Problems*: 33(6), 75.

deshumaniza la mujer negra, al definirla exclusivamente (como se ha hecho históricamente) como mano de obra.

Al naturalizar los supuestos “instintos maternos” de la mujer negra se obvia la explotación económica experimentada por las mujeres que trabajaban como empleadas domésticas y el hecho de que tal explotación (como siempre ha sido la explotación del trabajo de la población negra en Estados Unidos) facilitaba la movilidad ascendente de los hogares blancos donde trabajan. En los años después de la Segunda Guerra, las mujeres negras quienes hubiesen podido acceder a trabajos industriales y administrativos de calidad durante la guerra, se encontraron excluidas de tales espacios laborales y relegadas a los trabajos más precarios, con largas jornadas laborales, ausencia de condiciones de seguridad, y pésimas condiciones de trabajo¹¹⁸. El 41% de las mujeres negras en la fuerza laboral en los años 50 trabajan como empleadas domésticas, con casi ninguna de las protecciones legales extendidas a otros trabajadores en ese entonces¹¹⁹. Como explicita Patricia Hill Collins:

Independiente de qué tan amadas eran por parte de sus 'familias' blancas, las trabajadoras domésticas negras se mantenían pobres, porque eran explotadas económicamente en una economía política capitalista... Históricamente, muchas familias blancas, tanto de la clase media como de la clase

¹¹⁸ McDuffie, E.S. (2009). Esther V. Cooper's 'The Negro Woman Domestic Worker in Relation to Trade unionism': Black Left Feminism and the Popular Front. *American Communist History*, 7(2). Routledge, 205.

¹¹⁹ Jones, J. (2009). *Labor of love, labor of sorrow: Black women, work, and the family, from slavery to the present*. New York: Basic Books, 211.

trabajadora, eran capaces de mantener su posición de clase porque utilizaban a las trabajadoras domésticas negras como recurso laboral de bajo costo.¹²⁰

El trabajo doméstico que realizaban estas mujeres en las casas de familias blancas, también les restaba tiempo y energía para dedicar a sus propias casas, con reales consecuencias negativas para sus familias¹²¹ y beneficios adicionales para las familias donde trabajaban. Más allá de eso, la realidad laboral de las mujeres negras, y los estereotipos que las rodean ofuscan las desigualdades sistémicas que les repercuten; para poder mantener la narrativa del sueño americano, es necesario inculpar a la comunidad negra por su propia opresión. Patricia Hill Collins enfatiza la necesidad de contextualizar la experiencia de las madres negras en el sistema socioeconómico más amplio:

La ideología dominante sugiere que los niños negros carecen de la atención y cuidado supuestamente prodigados a los niños blancos de la clase media... Tal punto de vista desvía la atención de las desigualdades políticas y económicas que caracterizan cada vez más el capitalismo global. También sugiere que cualquier persona puede salir de la pobreza si él o ella recibió buenos valores en el hogar. La vivienda inferior, las escuelas con recursos insuficientes, la discriminación en el

¹²⁰ Hill Collins (1986) 74. Cita original: "Dominant ideology suggests that Black children lack the attention and care allegedly lavished on White, middle-class children...Such a view diverts attention from political and economic inequalities that increasingly characterize global capitalism. It also suggests that anyone can rise from poverty if he or she only received good values at home. Inferior housing, underfunded schools, employment discrimination, and consumer racism all but disappear from Black women's lives...Using images of bad Black mothers to explain Black economic disadvantage links gender ideology to explanations for extreme distributions of wealth that characterize American capitalism."

¹²¹ Davis, A. (1982) Women, race, and class. London: The Women's Press Limited.

empleo, y el racismo de los consumidores casi desaparecen de la vida de las mujeres negras...El utilizar las imágenes de la malas madres negras para explicar las desventajas económicas negras vincula la ideología de género a explicaciones para las distribuciones extremas de riqueza que caracterizan el capitalismo estadounidense.¹²²

Los videos en esta página buscan contextualizar la experiencia de una familia, la familia de mi madre, en cuanto a sistemas y estructurales sociales más amplios, y a la experiencia de otras familias que no cumplían con la propuesta mediática de la familia norteamericana. Hay una tendencia, una presunción (que opera por lo menos entre las personas blancas), de que hablar de etnia en Estados Unidos es de mal gusto. La escritora Toni Morrison nota, críticamente, que “el hábito de ignorar la etnia se entiende como un gesto liberal agraciado, hasta generoso”¹²³. De la misma forma, el autor contemporáneo Ta-Nehisi Coates desacredita la creencia de que “la dominancia blanca sea un hecho de un pasado inerte, una deuda en mora que se puede desaparecer si solo no la miramos.”¹²⁴ Los videos en esta página buscan distintas formas de mirar esta deuda pendiente.

¹²² Hill Collins (1986) 76. Cita original: “Dominant ideology suggests that Black children lack the attention and care allegedly lavished on White, middle-class children...Such a view diverts attention from political and economic inequalities that increasingly characterize global capitalism. It also suggests that anyone can rise from poverty if he or she only received good values at home. Inferior housing, underfunded schools, employment discrimination, and consumer racism all but disappear from Black women’s lives...Using images of bad Black mothers to explain Black economic disadvantage links gender ideology to explanations for extreme distributions of wealth that characterize American capitalism.”

¹²³ Morrison, T. (1992). *Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination*. New York: Random House, 10.

¹²⁴ Coates (2014) 24

3.2.4 *Bad Pictures: El Entreacto*

Una búsqueda larga y dedicada por los álbumes de fotos ocasionalmente revelará algo menos que la perfección. Algo más allá de una inscripción al concurso de aparecer normal, y en estas grietas, se puede encontrar la belleza. (Erik Kessels)¹²⁵

Esta página utiliza una lógica de interacción un poco distinta a las dos páginas anteriores. No contiene audio ni videos. Al ingresar a la página, el usuario se encuentra con una fotografía que denomino “una foto mala”, inserta en ella. Al clicar la foto, otra fotografía mala la reemplaza, y así consecutivamente hasta agotar el arsenal de fotos malas.

¿A qué me refiero con fotos malas? Me refiero a las fotografías, que por su contenido o materialidad rompen con la lógica del álbum familiar. El entreacto sirve como una presentación seleccionada de todas las fotos que no aparecerían en un álbum normal. Por ser borrosas (demostrando la no-objetividad de la cámara, haciendo visible la diferencia entre el ojo mecánico y el ojo humano, ej. Figura 34); o por ser ralladas o dañadas (haciendo visible la materialidad de la fotografía como objeto y no simplemente como registro del pasado, además de apuntar a su carácter efímero, ej. Figura 35); o por contener una visión o escena de familia que contradice o genera roces con la imagen

¹²⁵ Clark, T. (September 4, 2013). The Vanishing Art of the Family Photo Album. Time Magazine. <http://time.com/3801986/the-vanishing-art-of-the-family-photo-album/>. Cita original: “A long and dedicated search through photo albums will occasionally reveal something less than perfection. Something other than an entry in the competition to appear normal and in these cracks, beauty may be found.”

idílica proyectada en el álbum clásico (imágenes donde predominan dinámicas confusas o incómodas entre personas, de enfermedad, de tristeza, de fealdad, ej. Figura 37).

Como han comentado varios autores, estas imágenes no estandarizadas tienden a ser las más interesantes en la medida en que resaltan los límites de las narrativas dominantes. Además, hacer espacio para estas imágenes es una forma de visibilizar el proceso de montaje obsesivo que contempla un álbum normal: si estas imágenes quedan fuera normalmente, si incomodan en su no-uniformidad, ¿cuáles son las otras realidades incómodas que son activamente obviadas en la construcción del álbum y en la construcción de la historia?

Aquí, con las fotos malas, también se incluyen un par de documentos textuales disonantes e inclasificables, pero fundamentales. El primero, el boletín de notas de mi abuelo de su liceo (Figura 36). Este documento sería completamente neutro –un simple rastro de la mediocridad de mi abuelo como alumno– si no fuera por el la ubicación del colegio: Ferguson, Missouri, ciudad que ha entrado la imaginación popular estadounidense como epicentro de la lucha en contra del racismo estructural y la supremacía blanca en Estados Unidos luego del asesinato del joven inerte Mike Brown por una agente policial blanca. El segundo documento es una página manuscrita que registra la alucinaciones que experimentó mi abuela, una noche un par de días antes de morir de cáncer (Figura 38). Ella estaba acompañada por mi madre y una tía, a quienes narró su experiencia de estar siendo, según ella, guiada hacia el más

allá por un ser llamado Víctor. En este documento, donde mi tía escribió de forma no ordenada lo que narra mi abuela, aparecen las meditaciones de mi abuela sobre su vida. Al explicar a sus hijas el proceso que estaba experimentando, ella comentaba, riéndose, “Sólo estoy intentando hacer un caos de la confusión”¹²⁶, una cita que quizás describe la locura y la necesidad que impulsa cualquier intento de construir una explicación del pasado.

Por otro lado, interrumpir el mecanismo o el patrón de interacción de las páginas anteriores me parece una forma de mantener la atención del usuario, de insistir una y otra vez en la materialidad de la fotografía, sus múltiples lecturas y romper su superficie. Por otro lado, me interesa apuntar las infinitas formas de montar o presentar un mismo archivo, enfatizar el hecho de que cualquier proceso de organización o curaduría depende tanto del descartar como del elegir, y recalcar la subjetividad del proyecto en sí.

3.2.5 Two-car Garage: Automóvil, industria y hogar

Esta página comienza con la observación de la centralidad de imágenes del automóvil en el archivo de fotos familiares. Richard Chalfen (1987) en su estudio antropológico sobre el uso de la fotografía familiar en la cultura blanca de clase media en Estados Unidos ha comentado esta presencia:

¹²⁶ Figura 38, “I’m just trying to make kaos (*sic*) out of confusion.”

Mientras celebran nuevas adquisiciones materiales, estas fotos buscan llamar la atención sobre el hecho de que la vida progresa por un camino exitoso.¹²⁷

El automóvil interpreta un rol fundamental en el imaginario estadounidense. Primero, funciona, junto con la casa, como símbolo de la realización del sueño americano e ícono de la sociedad de consumo. Las comunidades que se construían en los años 50' y 60' en las afueras de las ciudades, denominados *suburbs*, fueron concebidos como lugares idílicos para las familias (blancas) de los trabajadores de clase media y diseñados de tal forma que la gente que los habitaba se veía forzada a tener un auto.

Segundo, el automóvil representa la supuesta dominancia e ingenuidad industrial de Estados Unidos. La industria automotriz fue el motor de la economía en Detroit, donde vivía la familia de mi madre durante los años 50' y 60'. Esta impulsó la cultura de consumo y una época de prosperidad para los que podían acceder a trabajos industriales de calidad. Aunque la industria generó trabajo tanto para trabajadores blancos como negros, estos accedían principalmente a los puestos más peligrosos en las fábricas y tenían pocas

¹²⁷ Chalfen (1987) 89. Cita original: "While celebrating new material acquisitions, these snapshots are calling attention to the fact that life is progressing along a successful path."

posibilidades de movilidad ascendente¹²⁸. Casi no existía representación negra en el liderazgo del sindicato automotriz¹²⁹.

Más allá de las condiciones industriales, los trabajadores negros no podían acceder plenamente a los beneficios del “progreso industrial”, ya que, independiente de si tuviera o no trabajo estable y decente, les fue negado sistemáticamente el acceso al sueño de la casa propia; “esa insignia de entrada al orden sagrado de la clase media norteamericana”¹³⁰. Se mantuvo una segregación rígida a través de medios legales y extralegales, entre ellos, cláusulas restrictivas que prohibían la venta de propiedades a personas no-blancas; incendios provocados a familias negras que lograban comprar casas en barrios blancos¹³¹; y una política a nivel nacional de negar hipotecas a propiedades donde residían familias negras,. Oliver y Shapiro analizan el impacto persistente de tales políticas:

Excluidos de la oportunidad masiva más grande de la acumulación de la riqueza en la historia estadounidense, los afroamericanos que deseaban y eran capaces de pagar la propiedad de viviendas se vieron relegados a las comunidades de la ciudad central donde sus inversiones fueron afectados por las 'profecías autocumplidas" de los tasadores de la Administrador Federal de Vivienda (FHA): excluidos de nuevas

¹²⁸ Elrod, A. (July 2014). When the Union's the Enemy: An Interview with Cleo Silvers. Jacobin Magazine, 3.

¹²⁹ Bracey, John H., Jr. and Harley, Sharon (eds.) (2004). The black power movement, part 4: The League of Revolutionary Black Workers, 1965-1976. Bethesda: LexisNexis, vi.

¹³⁰ Coates (2014) 7

¹³¹ Farley, R.; Sheldon, D. and Holzer, H. J. (2000). Detroit divided. Russell Sage Foundation: New York, 153.

fuentes de inversión [,] sus hogares y comunidades se deterioraron y perdieron su valor en comparación con los hogares y las comunidades que los tasadores de la FHA consideraron convenientes.¹³²

Una política similar de exclusión y segregación continua hasta el día de hoy en Detroit y en todas partes del país.

La decadencia y desmantelamiento de la industria automotriz en los años posteriores ha llevado a la economía local a la quiebra. Los residentes negros de Detroit se han visto afectados desproporcionadamente por la recesión de los últimos años y la bancarrota de la ciudad. Los bancos y prestamistas depredadores captaban particularmente a propietarios negros¹³³ y aprobaban una tasa menor de hipotecas para compradores negros en barrios predominantemente blancos¹³⁴. Además, la ciudad de Detroit en los últimos tres años ha embargado 28.000 propiedades, principalmente de familias negras, por no-pago de impuestos, los cuales se calculan sobre la base de valores de las propiedades antes de la crisis *subprime* y que llegan incluso a exceder el valor actual de la propiedad. Así, se ha generado “una cinta transportadora de

¹³² Oliver, M. L. y Shapiro, T. M. (1995). *Black wealth/white wealth: A new perspective on racial inequality*. New York: Routledge, 10. Cita original: “Locked out of the greatest mass-based opportunity for wealth accumulation in American history, African Americans who desired and were able to afford home ownership found themselves consigned to central-city communities where their investments were affected by ‘self-fulfilling prophecies’ of the FHA appraisers: cut off from sources of new investment[,], their homes and communities deteriorated and lost value in comparison to those homes and communities that FHA appraisers deemed desirable.”

¹³³ Coates (2014) 61

¹³⁴ SEMCOG (June 2011) *Analysis of Impediments to fair Housing Choice*, 40.
<http://www.ci.livonia.mi.us/LinkClick.aspx?fileticket=SQVckc9jW-M%3D&tabid=348&mid=6615>

desalojo que escoltó a los residentes de Detroit, en su mayoría negros, fuera de la ciudad.”¹³⁵

Finalmente, el automóvil además ha jugado un rol fundamental en el imaginario cinematográfico de Estados Unidos, tanto en su rol de locación como de personaje. Hay un sin fin de películas de viaje (*road movies*) en donde los personajes centrales recorren el paisaje nacional en auto, huyendo del pasado y en búsqueda de una vida mejor. Este género de película es quizás la actualización del western, ya que conceptualmente comparte la idea de una figura solitaria de un individuo que atraviesa el paisaje para así dominarlo.

Hay tres fotografías en esta página. Cada una activa un video que explora una de las facetas de la figura del automóvil en el imaginario estadounidense. En la primera foto, mi bisabuelo George Pastor, mi bisabuela Mildred Pastor, y mi madre con unos de sus hermanos aparecen frente a un Cadillac celeste nuevo (Figura 39). En la segunda, mi madre y mis tíos aparecen sentados en la maleta de una camioneta Plymouth (Figura 40). La tercera foto muestra un auto rojo, un Chevy Impala, estacionado detrás de un camión de mudanza (Figura 41).

Al pinchar la primera foto, se comienza a recorrer un video compuesto de imágenes de mi bisabuelo. En muchas de las fotografías él aparece junto con sus automóviles nuevos, en otras aparece como un abuelo cariñoso.

¹³⁵ Sheehan, P. (mayo 2015). Revitalization by Gentrification. Jacobin Magazine. <https://www.jacobinmag.com/2015/05/detroit-foreclosure-redlining-evictions>.

Mi bisabuelo tenía una empresa inmobiliaria en Detroit, e hizo su fortuna construyendo casas y comunidades para familias blancas en las afueras de la ciudad. Dentro de estas áreas, se encuentra la municipalidad de Livonia, que hasta el día de hoy sigue siendo de los lugares más blancos y segregados del estado de Michigan¹³⁶¹³⁷. La primera parte de este video mezcla el audio de una publicidad televisiva para Cadillac con fragmentos de audio de mi madre y mi tía hablando de su abuelo; termina con una imagen de letrero en un parque que anuncia: “George Pastor Park”, en Livonia. Luego empieza un video publicitario realizado en los años 60 sobre la comunidad de Livonia, en donde aparece texto que describe la segregación programada de la comunidad. El video termina con un fragmento de un video educativo/social, producido en los años 60, sobre la segregación habitacional en una comunidad blanca.

El segundo video busca mirar el automóvil, entendido como el bien de consumo que representa la realización del sueño americano. La foto de los niños en el Plymouth de 1957 se desvanece hacia un video que contiene la publicidad para el mismo modelo de automóvil en ese año. Al principio se escucha el audio de la publicidad junto a la imagen de la publicidad. Después, se escucha el audio de la publicidad con un video de trabajadores (principalmente blancos) trabajando en una fábrica automotriz. Al finalizar, se mantiene el video de la fábrica, pero el audio de la publicidad se reemplaza con

¹³⁶ Farley (2000) 159

¹³⁷ SEMCOG (2011) 52

la voz de un ex-trabajador negro de una fábrica automotriz, quien habla de las dificultades enfrentadas por los trabajadores negros en dicha industria.

El último video utiliza la figura de un auto en particular, el Chevy Impala rojo que tenían mis abuelos a principios de los años 70 con el propósito de retratar un hito importante en la historia familiar. Por la calidad de imagen y la ropa y peinados que ocupan las personas, entre otros, se puede sostener que esta fotografía y este video pertenecen evidentemente a una época posterior a todas las imágenes y videos anteriores.

Se dice que el movimiento para los derechos civiles para los negros, el hipismo, y el movimiento en contra de la guerra en Vietnam a finales de los años 60 y a principios de los años 70 representaba una ruptura o la destrucción de la supuesta inocencia del país. Esos años definitivamente representaron un periodo de ruptura para la familia de mi madre. El alcoholismo de mi abuelo llegó a un punto crítico: perdió su trabajo, la familia debió abandonar su hogar y mi abuela echó a mi abuelo de la casa durante un tiempo. Al final, esta crisis se resolvió cuando mi abuela, de visita con mis tíos en Hollywood, decidió dejar a Detroit en búsqueda de una vida mejor en California. Mis abuelos y sus hijos menores llevaron todo en un Chevy Impala y un camión de mudanza y recorrieron el país hasta llegar a la costa del Pacífico, a Santa Bárbara. Este video mezcla imágenes del Chevy Impala y del proceso de la mudanza con video de archivo de los paisajes norteamericanos, vistos desde la carretera. La

banda sonora utiliza varios fragmentos de entrevistas con mis tíos, mi madre y mis abuelos, para construir una narrativa respecto de lo acontecido.

3.2.6 16838 Lawton: Visiones de Detroit

Esta página se organiza bajo una lógica distinta a las páginas anteriores. En vez de estar ordenadas alrededor de un concepto (“guerra”, “género”) o un objeto (“fotos dañadas”, “automóviles”) busca retratar un lugar a través del tiempo. El lugar es una casa que queda en Lawton Street #16838, en la ciudad de Detroit, esto es, la casa donde vivió la familia de mi madre en los años cincuenta. En su momento, podría ser considerada una casa bonita en un barrio blanco de clase media-alta. Después de que la familia dejó la ciudad, la casa fue comprada por artista negro y músico legendario de Motown, Smokey Robinson,. La propiedad se ubica precisamente una milla al sur de una casa que operó como tribunal y de donde emergió la prohibición de segregación habitacional legalizada, justo al norte del epicentro de los famosos disturbios raciales de Detroit de 1967. Hoy en día, el barrio, y la casa han caído en un estado de semi-decadencia, tal como muchos sectores de Detroit.

La ciudad de Detroit cumple un rol significativo en el imaginario popular estadounidense. El auge y decadencia posterior de la industria automotriz refleja las tendencias más amplias de industrialización y desindustrialización que ha experimentado el país durante los últimos cincuenta años. La ciudad fue en su momento una de las zonas urbanas más prósperas y pobladas del país.

Sin embargo, durante los últimos cincuenta años Detroit ha perdido más del 60% de su población, los trabajos industriales han desaparecido, y el año pasado la municipalidad empezó a tramitar la declaración de quiebra municipal más grande de la historia¹³⁸. Según el imaginario popular, esta decadencia se debe, por un lado, a la implosión de la industria automotriz en Estados Unidos y a la falta de innovación. Por otra parte, también se tiende a reprochar las supuestas excesivas exigencias de los sindicatos automotrices.

Otro hito que marca el discurso sobre la decadencia de Detroit es la “Rebelión del ‘67”, conocida también como los disturbios raciales de Detroit. Se trató de un incidente que empezó con una redada por parte de la policía en un *after* y que terminó con un enfrentamiento que duró varios días y en donde se prendió fuego a los barrios negros. Posterior a este acontecimiento, los residentes, en particular los residentes blancos, que tenían la posibilidad de huir hacia los suburbios, abandonaron la ciudad.

La población entendió los disturbios como el fin de la buena época y como sin todo hubiese estado bien para los residentes de Detroit antes del conflicto del ‘67. En su análisis de la crisis económica actual en Detroit, Sheehan observa que:

Cuando la rebelión agitó a la ciudad en 1967, ya hace una década la industria automotriz había empezado su éxodo de Detroit, persiguiendo una fuerza laboral más barata y no

¹³⁸ Sheehan (2015)

sindicalizada en el medio oeste rural y el Sur. Con la salida de la industria, los residentes, y el impuesto base, Detroit se desmoronó.¹³⁹

Sin tomar en cuenta el contexto político, social y económico que impulsó el enfrentamiento, el discurso dominante sugiere que los residentes de Detroit, con una población mayoritariamente negra, destruyó su propia ciudad¹⁴⁰. Hablar de Detroit es, entonces, hablar metonímicamente, de los cambios económicos y sociales que ha experimentado el país durante los últimos 50 años. También es hablar de la supuesta pérdida de inocencia (“eran tiempos más sencillos”) y la pérdida de la “época dorada” que añora tanto la clase media blanca.

Hay tres fotografías en esta página del álbum, y cada una activa un video. La primera foto (Figura 42) retrata a mi abuelo, con una cámara fotográfica en la mano, parado frente a la casa de la familia en Detroit en los años 50. El video que se activa al pinchar la foto es bastante nostálgico: se construye sobre la base de anécdotas y recuerdos de mis familiares, en general hablando de lo bonito y lo sencillo que fue criarse en ese entonces. Las imágenes también son nostálgicas. Se constituyen por fotos y videos familiares que parecen mostrar una familia idílica, cumplen con las normas (ubicación, composición, tono emocional, ropa y sonrisas) de la “cultura Kodak”. De todo el proyecto, este es el video que mejor retrata el imaginario del Sueño Americano.

¹³⁹ Sheehan (2015). Cita original: “When rebellion roiled the city in 1967, the auto industry was already a decade into its exodus from Detroit, chasing cheaper, unorganized labor in the rural Midwest and South. With the exit of industry, residents, and the tax base, Detroit crumbled.”

¹⁴⁰ Coates (2014) 59

La construcción del video, por otro lado, al incorporar muchas fotos animadas e intervenidas, enfatiza tanto el carácter construido de las imágenes como el carácter construido del mundo, que retratan supuestamente de una forma objetiva.

La segunda foto en la página se trata de un aviso comercial en donde aparecen un niño y una niña, mi tía Sali, jugando con un tocadiscos (Figura 43). Al pinchar la foto, se activa un video que inicia con un fragmento de una publicidad de la época que retrata jóvenes blancos en el living de una casa, colocando un disco en un tocadiscos y bailando. Se escucha una canción del músico Smokey Robinson, *I Gotta Dance to Keep from Crying*, y aparece un texto en la pantalla que explica que, luego de que la familia Fox se fuera de su casa en Detroit, la casa fue comprada por Smokey Robinson, quien fuera superestrella del sello musical Motown, situado en Detroit. Después del texto, las imágenes de los jóvenes bailando se desvanecen en imágenes de noticiarios sobre los disturbios del 67. Se escuchan a presentadores de noticias y políticos blancos hablando de la situación, y sus voces luego ceden espacio a comentarios de ciudadanos y figuras públicas negras hablando de la crisis. El video cierra con imágenes de Detroit en llamas y una mujer blanca manejando su auto con cara de terror y un arma en la mano.

El último video de la página, que aparece al pinchar una foto de la casa de mi familia, 16838 Lawton Street, en los años 60 (Figura 44), utiliza un texto en la pantalla junto a fotografías y videos que demuestra la transformación y

decadencia de la ciudad de Detroit. Comienza con imágenes de la casa de la familia hace 50 años, y finaliza con imágenes obtenidas de Google Earth, de la casa y su entorno hoy en día (Figura 45).

3.2.7 *The Twilight Zone: Una despedida*

La última página rompe la lógica, el orden y la organización temática de las páginas anteriores. Contiene una gran cantidad de fotos y documentos amontonados y superpuestos sobre una página del álbum, tal como todos los materiales que se guardaban, casi escondidos, para los cuales no había espacio (ni físico ni discursivo) en las páginas anteriores (Figura 46). Entre ellos hay imágenes de una monja, tarjetas de presentación de mi abuelo de las empresas donde trabajaba, fotos de bebés, publicidades, una entrada de mi abuelo a un evento de los Boy Scouts of America en los años 30, etc. Su desorganización y fragmentación apuntan a todo lo que se dejó fuera en las páginas anteriores, a lo inclasificable, a la imposibilidad de ordenar y explicarlo todo; y al gesto, a la vez absurdo y lleno de esperanza, de acumular y acumular compulsivamente fragmentos para posteriormente construir una interpretación (ojala más compleja y completa) del pasado sobre la base de estos restos. Esta masa de imágenes también sugiere un proceso creativo de construcción latente; evidencia y material a la espera a un lector/curador/historiador dispuesto a darle sentido e imponerle orden.

Las capas de imágenes y textos ocultan lo que hay detrás de ellos. No se puede ver ni leer el contenido completo de ninguno de los materiales, salvo en el caso de la fotografía que se encuentra encima. Esta fotografía retrata a mis abuelos, cuando eran padres jóvenes, reclinados en una silla de playa en el patio ¿de la casa?, bebiendo y riendo. Hay pocas fotografías de ellos en este estilo. Es decir, fotografías que no presentan evidencia de sus ocho hijos. Se ven glamorosos, enamorados y felices. Al pinchar esta foto, se activa el último video, un fragmento corto, sobreexposto, de mis abuelos en su vejez y mi abuela ya estaba muriendo de cáncer. Están en el jardín, rodeados por plantas verdes, bailando. Mi abuelo pellizca el poto de mi abuela, se ríen y caminan hacia la cámara. Se besan, y mi abuelo le ofrece su cigarro a mi abuela, quien lo inhala mientras la pantalla se va a negro. La banda sonora corresponde a un fragmento de audio de mi abuela cantando “Little Brown Jug” (“Jarrito Cafe”), su canción preferida de la infancia. Ella tiene una voz pésima, y se escucha cansada. Se percibe y escucha claramente el envejecimiento y la deterioración de la pareja glamorosa de la foto; una pareja que hoy está muerta. Lo único que quedan de ellos, su legado, existe en sus registros.

Quizás cerrar con este video es un gesto demasiado optimista, o más bien nostálgico, tanto en cuanto a mi interpretación de la relación entre mis abuelos como en cuanto a la posibilidad de cargar simultáneamente una mirada crítica frente a las injusticias del pasado junto a la añoranza de pequeños momentos de felicidad. Por otro lado, no me urge tanto esta contradicción;

reconocer la dificultad de desprendernos de nuestras nociones románticas del pasado podría constituir el primer paso para superarlas.

El video apunta a que permitir ser seducido por las narrativas más positivas y simplificadas del pasado (la familia feliz, el país de oportunidades, por ejemplo) resulta fácil y reconfortante. Las implicancias de tal seducción constituyen una de las ideas centrales de la obra en su totalidad. La desidia de elegir un recuerdo – la fotografía – con la historia más halagadora y negar simultáneamente toda evidencia en contrario – toda evidencia de desorden y confusión – impide el proceso de enfrentar directamente, asumir y superar¹⁴¹ los traumas del pasado, tanto a nivel individual como al nivel social o nacional.

¹⁴¹ El concepto que busco aquí es *reckoning*, palabra en inglés que conlleva por un lado connotaciones religiosas (Day of Reckoning, el Día del Juicio Final), pero que en su uso cotidiano implica el momento de enfrentar y asumir las consecuencias de acciones pasadas y de ajustar cuentas.

CONCLUSIÓN: *MAKING CHAOS OUT OF CONFUSION*

Gracias a nuestra revisión, la película <<Historia occidental>> se ha vuelto coherente, intelectualmente satisfactoria, y estéticamente agradable. Los elementos incoherentes, ilógicos y desagradables se han editado. Sin embargo, la pregunta sigue siendo si lo inconsistente, lo ilógico y lo desagradable, en definitiva, lo absurdo, no son de hecho esencial para la película. O si lo absurdo de la historia no es, de hecho, una razón para la esperanza: la esperanza de que todos los "prospectivas" racionales deben fallar.¹⁴² (Vilem Flusser)

No hay claras líneas-- yo no sé dónde tú terminas y yo empiezo. Y se me ocurrió que tal vez pretendo justificar mi propia vida, mis elecciones con cuestionar la tuya. Tal vez me estoy vengando una herida antigua.¹⁴³ (Larry Sultan, a su padre)

A medida que los velos del olvido se recorren, capa tras capa de significado y asociación se despegan, revelando no la verdad fundamental pero mayor conocimiento¹⁴⁴ (Annette Kuhn)

De niña, mi película preferida era *El Mago de Oz*; la idea de un mundo que esconde tras el nuestro me hipnotizaba, y la figura del mago, el hombre detrás la cortina, cuya presencia desmintió la magia y el glamour superficial de ese mundo me resultó profundamente inquietante. Por otro lado, el artificio de los mundos retratados en la pantalla, en el cine, en la fotografía siempre me

¹⁴² Flusser (2004) 137. Cita original: "Thanks to our revision, the film Western History has become consistent, intellectually satisfying, and aesthetically pleasing. Inconsistent, illogical, and unpleasant elements have been edited. Still, the question remains whether the inconsistent, the illogical, and the unpleasant, in short, the absurd, are not in fact essential to the film. Or whether the absurdity of history is not in fact a reason for hope: the hope that all rational "prospectives" must fail."

Hirsch (1997) 10. Cita original: "There are no clear lines—I don't know where you stop and I start. And it's crossed my mind that perhaps I'm out to justify my own life, my choices by questioning yours. Perhaps I'm avenging an old wound."¹⁴³

¹⁴⁴ Kuhn (2002) 6. Cita original: "As veils of forgetfulness are drawn aside, layer upon layer of meaning and association peel away, revealing not ultimate truth but greater knowledge"

resultó conocido y familiar. Mi madre trabajaba como montajista de cine, entonces desde muy chica me hablaba de las técnicas y estrategias del montaje. Viendo una película como *Indiana Jones*, por ejemplo, ella interrumpiría una escena de acción para hacerme escuchar que el sonido de lava corriendo del volcán no era nada más que el sonido de manos manoseando fideos mezclado con el rugido de un león. Me enseñó a buscar las costuras. “Si hago bien me trabajo,” me decía, “nadie se da cuenta.” Así con el montaje tanto del cine, como del álbum de fotos, como de las narrativas históricas: hacerlo bien significa que su artificio, su condición de ser construido y no orgánico, pasa desapercibido. Hacer bien el montaje es guardar bien los secretos que se esconden detrás de la cortina. Los secretos ocupan también un rol central en la construcción de la memoria. Kuhn observa que:

Desde las amnesias involuntarias de la represión al olvido deliberado de asuntos que podrían ser menos que convenientes de recordar, los secretos habitan las zonas fronterizas de la memoria.¹⁴⁵

Esta investigación ha sido una exploración tanto de las ficciones y las historia que inventamos como de los secretos o verdades inconvenientes que olvidamos, a un nivel personal y social a través de un proceso de amnesia selectiva, un montaje meticuloso que solo de vez en cuando se deja ver la

¹⁴⁵ Kuhn (2002) 2. Cita original: “From the involuntary amnesias of repression to the willful forgetting of matters it might be less than convenient to recall, secrets inhabit the borderlands of memory.”

costura. También ha sido un análisis de las formas en que utilizamos la evidencia fotográfica como elemento central en la construcción de tales historias, historias que operan a niveles personales, comunitarios, nacionales y globales.

Mi propia historia, experiencia, y familia no son nada excepcionales, no ofrecen nada radicalmente nuevo o reveladora o provocativa para agregar a la narrativa, pero tal vez eso es el punto. De alguna manera la historia de la opresión, de la segregación, del racismo sistémico se ha compartimentado; se celebra, por ejemplo, el mes de la Historia Negra en Estados Unidos, como si fuese algo distinto a la historia estadounidense. Se desvía cualquier historia de lucha y de injusticia, divorciándolas del discurso de patriotismo y la identidad norteamericana, de la plática nostálgica de los días felices de antaño. Como si esas historias solo podían existir aparte del espectro idílico de una época post-guerra norteamericana, cuando todo era posible, cuando la clase media (blanca) floreció. Esa nostalgia penetrante, por supuesto, no toma en cuenta la forma en que las personas de color, y los estadounidenses negros en particular, fueron y son excluidos sistemáticamente de los auges y más afectados por los colapsos. La recesión más reciente es un claro ejemplo de la longevidad y la intransigencia de esta exclusión estructural de negro a Estados Unidos de las avenidas a la riqueza: "los compradores de casa negros, incluso después de controlar por factores como la solvencia, eran todavía más propensas que los compradores de casas blancos de ser conducidos hacia préstamos de alto

riesgo " (por no hablar de las tasas muy desiguales entre blancos y negros en cuanto a la riqueza, el encarcelamiento, la esperanza de vida, etc.). Es una nostalgia que tampoco toma en cuenta las dificultades enfrentadas por las mujeres, por la clase trabajadora, para las minorías sexuales; en resumen, es una historia donde solo cabe espacio para la narrativa, superficialmente optimista pero profundamente falsa y dañina para todos menos unos pocos, que Estados Unidos es un país de oportunidades.

La contingencia política en Estados Unidos durante los últimos años, el discurso de una sociedad "pos-racial", donde se reafirma el mito de la meritocracia perfecta, del sueño americano, ha chocado violenta- y públicamente - con la realidad de la desigualdad de oportunidades que se ha ido empeorando cada vez más. La crisis económica del 2008; el movimiento de *Occupy*; las manifestaciones que se han llevado a cabo en respuesta a las matanzas policiales de jóvenes negros; los activistas que combaten la gentrificación: por primera vez en mi vida, el tema de la desigualdad, de la injusticia sistémica, del racismo estructural ha entrado el discurso público de mi país de una forma masiva. Sin embargo, son temas que siguen siendo compartimentados; el movimiento de *#blacklivesmatter* (las vidas negras importan), por ejemplo, se discute como si fuera un problema de la comunidad negra, y no un problema sistémico mantenido por los intereses blancos.

Cuando comencé un proyecto sobre mi familia, sobre el sueño americano, sobre el consumismo y la nostalgia como una forma de amnesia selectiva, quedó claro que hablar del sueño americano, y las distorsiones insidiosas que implica, de una manera real, útil, significaba hablar sobre las ideologías y estructuras del racismo y la supremacía blanca, ya que como autor y público intelectual Te-Nahisi Coates argumenta, "la supremacía blanca no es meramente el trabajo de los demagogos exaltados, o una cuestión de falsa conciencia, sino una fuerza tan fundamental para los Estados Unidos que es difícil imaginar el país sin él".¹⁴⁶ En este sentido, la banalidad, la vulgaridad, la familiaridad de la narración e imágenes de familias como la mías son el punto. Nuestro arco de la historia, nuestras omisiones en la memoria y en la forma en que nuestras historias, son las mismas omisiones y distorsiones y vacíos que Estados Unidos, como nación, como una comunidad imaginada, dice a sí mismo sobre el progreso, la meritocracia y la democracia.

Esta investigación y la obra producta de ella han buscado analizar los modelos tanto materiales como inmateriales que dominan e influyen nuestra mirada del entorno, identificando la familia, la etnia, el género y la nación como elementos fundamentales en el proceso de construcción de identidad. El soporte web es un experimento de posibles estrategias de hacer visible el proceso de la construcción de nuestros imaginarios a través del traslape e

¹⁴⁶ Coates (2014) 54

interacción de distintas capas de significado. Es una propuesta tentativa, un punto de inicio, que parte de la base de que cualquier proyecto de cambio requiere primero una mirada clara del contexto. Y para tener siquiera la posibilidad de mirar claramente las cosas, primero hay que reconocer los obstáculos que imposibilitan nuestro acceso a una verdad objetiva, no para superarlos necesariamente sino para abrir la oportunidad de reestablecer y redefinir nuestras relaciones con el entorno.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, J. R. (2004). Net.Art: Creadores, activistas, pintamonas y otros negocios del arte on-line. En Revista a minima: 7. Asturias: Espacio Publicaciones.
- Baldwin, J. (1984). On being white...and other lies. En Baldwin, J. (2010). The Cross of redemption: uncollected writings. New York: Pantheon, 135-138
- Barthes, R. (1984). Toys. in Mythologies. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1981). Camera Lucida. New York: Hill and Wang.
- Baudelaire, C. (1994). A philosophy of toys. en Parry, I. y Keegan, P. (eds.), Essays on dolls. London & New York: Syrens.
- Baudrillard, J. (1994). Simulacra and simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Benjamin, W. (1968). On some motifs in Baudelaire. En Illuminations: Essays and reflections: 241(2). Random House Digital, Inc.
- Benjamin, W. (2008). The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media. Cambridge, MA: Harvard UP.
- Benjamin, W. (2009). On the concept of history. New York: Classic Books America.
- Berger, J. (1972). Ways of Seeing. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Billops, C. and Hatch, J. V. (1999). Photography, narrative and ideology in Suzanne Suzanne and Finding Christa. In Hirsch, Marianne (ed.), The familial gaze. Hanover: University Press of New England.
- Biggs, B. (2008). Like it was a movie: cinematic listening as public art. Princeton

University Center for Arts and Cultural Policy Studies Working Paper Series.

www.princeton.edu/culturalpolicy/workpap/WP36%20-%20Biggs.pdf

Biro, M. (2013). Anselm Kiefer. New York: Phaidon.

Bolter, J. D., MacIntyre, B., Gandy, M., & Schweitzer, P. (2006). New media and the permanent crisis of aura. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*: 12(1), 21-39.

Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bracey, John H., Jr. and Harley, Sharon (eds.) (2004). *The black power movement, part 4: The League of Revolutionary Black Workers, 1965-1976*. Bethesda: LexisNexis.

Bradley, S. (2012). History to go: oral history, audiowalks and mobile media. *Oral History*: Spring 2012 , 99-110.

Breschand, J. (2004). *El documental: La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Chalfen, Richard. (1987). *Snapshot versions of life*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

Chion, M. (1993). *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona.

Clark, T. (September 4, 2013). *The Vanishing Art of the Family Photo Album*. *Time Magazine*.
<http://time.com/3801986/the-vanishing-art-of-the-family-photo-album/>.

Coates, T. (June 2014). *The case for reparations*. *The Atlantic*.
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/06/the-case-for-reparations/361631/>

- Coates, T. (October 2015). 50 years after the Moynihan Report, examining the Black family in the age of mass incarceration. *The Atlantic*.
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-black-family-in-the-age-of-mass-incarceration/403246/>
- Conner, B. (1976). Entrevista. Archivo del Museo de Arte Moderno, San Francisco.
- Coser, L. (1992). Introduction: Maurice Halbwachs 1877-1945. En Halbwachs, M. (1992) *On Collective Memory*. University of Chicago Press.
- Cunningham, V. (November 3, 2015). Humans of New York and the cavalier consumption of others. *The New Yorker*.
<http://www.newyorker.com/books/page-turner/humans-of-new-york-and-the-cavalier-consumption-of-others>
- Davis, A. (1982) *Women, race, and class*. London: The Women's Press Limited.
- Davis, F. (1979). *Yearning for yesterday: A sociology of nostalgia*. New York: Free Press.
- DiAngelo, R. (2011) *White fragility*. *International Journal of Critical Pedagogy*: 3(3).
- Dika, V. (2003). *Recycled culture in contemporary art and film: the uses of nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Docotorow, E.L. (1975). *Ragtime*. New York : Random House.
- DuBois, P. (1995). *Sappho is burning*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Eco, U. (1986) *Travels in hyperreality*. San Diego: Harcourt Brace.
- Elger, D. & Solaro, E. (eds.) (2010). *Gerhard Richter: A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago.

- Elrod, A. (July 2014) When the union's the enemy: an interview with Cleo Silvers. *Jacobin Magazine*.
- Elsaesser, T. (2003). "Where were you when... ?", or, "I Phone, Therefore I am". *PMLA*: 118(1), 120-122.
- Ernst, W. (2013). *Digital memory and the archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Farley, R.; Sheldon, D. and Holzer, H. J. (2000). *Detroit divided*. New York: Russell Sage Foundation.
- Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. London: Reaktion Books Ltd.
- Flusser, V. (2002). *Writings*. Andrea Strohl (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flanagan, M. (1999). Mobile identities, digital stars, and post-cinematic selves. *Wide Angle*, 21(1), 77-93.
- Foster, H. (1996). The archive without museums. *October*: 77, 97-119.
- Foster, H. (2001) *El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*: 110, 3-22.
- Foucault, M. (1979), *Arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Frankenberg, R. (1993) Growing up white: feminism, racism and the social geography of childhood. *Feminist Review*: 45.
- Franzen, B. & Neuburge, S. (2010). *Hyper real*. Koln: Walter Konig.
- Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. New York: Norton & Norton.

- Fung, R. (2007). Remaking home movies. En Ishizuka, K y Zimmerman, P (eds.) (2007) Mining the home movie: excavations in histories and memories. Berkeley: UC Press, 29-40.
- Gibbons, J. (2009). Contemporary art and memory: images of recollection and remembrance. London: IB Tauris & Company Limited.
- Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. Errata (1).
- Godfrey, M. (2007). The artist as historian. October: 120, 140-172.
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. Matèria: revista d'art: 5, 157-183.
- Halbwachs, M. (1992). On collective memory. L. A. Coser (Ed.). University of Chicago Press.
- Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T., Griffiths, G., & Kõlhi, K. (2005). Artistic research: Theories, methods and practices. Helsinki: Academy of Fine Arts.
- Harrison, D. (1999). Mind memory zapping metaphor: Is hypermedia cognitive art? In R. Ascott (ed). Reframing consciousness: Art, mind, and technology. Intellect Books.
- Hatch, Kevin. (2012). Looking for Bruce Conner. Cambridge, MA: MIT Press, pp. 181-186.
- Hill Collins, P. (1986). Learning from the outsider within: The sociological significance of black feminist thought. Social Problems: 33(6).
- Hirsch, M. (1997). Family frames: Photography, narrative and postmemory. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hirsch, M. (ed.) (1999). The familial gaze. Hanover: University Press of New England.

- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*: 29(1), 103-128.
- Holland, P. & Spence, J. (1991). *Family snaps: The meaning of domestic photography*. London: Virago.
- hooks, b. (1984). *Shaping Feminist Theory*. En Marable, M. & Mullings, L. (eds.). (2009). *Let nobody turn us around: An African American anthology*. Lanham: Bowman & Littlefield
- hooks, b. (1995). *In our glory: Photography and Black life*. En hooks, b. (1995). *Art on my mind: Visual politics*. New York: The New Press. 54-64.
- Hutcheon, L., & Valdés, M. J. (2012). Irony, nostalgia, and the postmodern: A Dialogue. *Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura comparada*: 3.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press
- Jones, J. (2009). *Labor of love, labor of sorrow: Black women, work, and the family, from slavery to the present*. New York: Basic Books.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the blink of an ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum.
- Krauss, R. (1976). Video: The aesthetics of narcissism. *October*: 1, 51-64.
- Kuhn, A. (2002). *Family secrets: acts of memory and imagination*. London: Verso.
- Leonard, J. (1999). Photography, feminism, and the good enough mother. En Hirsch, M. (ed.) (1999). *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England.
- Lister, M., et al. (2003). *New media: A critical introduction*. New York: Routledge.

- Livingstone, D. (1999). The space between the assumed real and the digital virtual. En R. Ascott (ed) (1999) Reframing consciousness: Art, mind, and technology. Exeter: Intellect Books.
- Manovich, L. (2001). The language of new media. Cambridge, MA: MIT Press.
- Manovich, L. (2006). The poetics of augmented space. *Visual Communication*: 5(2), 219-240.
- McCoubrey, J. (2000). American tradition in painting. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- McDowell, D. E. (1999). Viewing the remains: A polemic on death, spectacle, and the [Black] family. En Hirsch, M. (ed.) (1999). The familial gaze. Hanover: University Press of New England.
- McDuffie, E.S. (2009). Esther V. Cooper's 'The Negro Woman Domestic Worker in Relation to Trade unionism': Black left feminism and the Popular Front. *American Communist History*: 7(2). New York: Routledge.
- Mcluhan, M. (1967). The Medium is the Massage. New York: Penguin.
- Morrison, T. (1992). Playing in the dark: Whiteness and the literary imagination. New York: Random House.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*: 26, 7-24.
- Novak, L. (1999). Collected visions. En Hirsch, M. (ed.) (1999). The familial gaze. Hanover: University Press of New England.
- Oliver, M. L. y Shapiro, T. M. (1995). Black wealth/white wealth: A new perspective on racial inequality. New York: Routledge.
- Paul, C. (1999). Streams of consciousness: info-narratives in networked art. En R. Ascott (ed) (1999) Reframing consciousness: Art, mind, and technology. Exeter: Intellect Books.

- Pisters, P., & Staat, W. (eds.) (2005). *Shooting the family: transnational media and intercultural values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2008), *La memoria, la historia y el olvido*, Argentina: FCE.
- Rieff, D. (2011). *Against remembrance*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Ruston, S. (2010). Storyworlds on the move: Mobile media and their implications for narrative. *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*: 2, 101-120.
- Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Random House Digital, Inc..
- Sarvas, R., & Frohlich, D. M. (2011). *From snapshots to social media: The changing picture of domestic photography*. New York: Springer.
- Sebald, W.G. (2001). *Austerlitz*. New York: Modern Library.
- SEMCOG (June 2011) Analysis of Impediments to fair Housing Choice, 40.
<http://www.ci.livonia.mi.us/LinkClick.aspx?fileticket=SQVckc9jW-M%3D&tabid=348&mid=6615>
- Shanken, E. (1999). The house that Jack built: Jack Burnham's concept of "software" as a metaphor for art. En R. Ascott (ed) (1999) *Reframing consciousness: Art, mind, and technology*. Exeter: Intellect Books.
- Shapins, J. and House, B. (abril 2008). Talking about media, the city and human subjectivity: a retroactive manifesto for a critical urban media arts. Paper presented at the conference "Writing Cities 2008" at the Massachusetts Institute of Technology, Cambridge.
- Sheehan, P. (mayo 2015). Revitalization by Gentrification. *Jacobin Magazine*.
<https://www.jacobinmag.com/2015/05/detroit-foreclosure-redlining-evictions/>

- Sontag, S. (1964). Notes on camp. En Cleto, F. (ed.) (1999). *Camp: queer aesthetics and the performing subject: a reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 53-65.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. New York: Macmillan.
- Spiegelman, A. (2011). *MetaMaus*. New York : Pantheon Books.
- Stewart, S. (1984). *On longing: Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Sultan, L. (1999). Pictures from home. En Hirsch, M. (ed.) (1999). *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England.
- Terry, B. (1999). The work of art in the age of digital historiography. En R. Ascott (ed) (1999) *Reframing consciousness: Art, mind, and technology*. Exeter: Intellect Books.
- Tribe, M., Jana, R., & Grosenick, U. (2006). *New media art*. London: Taschen.
- Turvey, M. (2011). Bruce Conner and the power of repetition. En Matt, G. & Steffen, B (eds.) (2011) *Bruce Conner: The 70s*. Vienna: Moderne Kunst Nurnberg.
- van Alphen, E. (1999). Nazism in the Family Album: Christian Boltanski's *Sans Souci*. En Hirsch, M. (ed.) (1999). *The familial gaze*. Hanover: University Press of New England.
- van Dijck, J. (2005) *Capturing the Family: Home Video in the Age of Digital Reproduction*. En Pisters, P. & Staat, W. (eds.) (2005). *Shooting the family: Transnational media and intercultural values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wees, W. C. (2010) *Representing the unrepresentable: Bruce Conner's Crossroads and the nuclear sublime*. *Incite Journal of Experimental Media*, Issue 2 (Spring-Fall 2010). <http://www.incite-online.net/wees2.html>
- West, N. M. (2000). *Kodak and the lens of nostalgia*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Wexler, Laura. Seeing sentiment: Photography, race and the innocent eye. En Hirsch, M. (ed.) (1999). The familial gaze. Hanover: University Press of New England.

Willis, Deborah. "A Search for Self: The Photograph and Black Family Life". En Hirsch, M. (ed.) (1999). The familial gaze. Hanover: University Press of New England.

Zinn, H. (2003). A people's history of the United States: 1492 to present. New York: HarperCollins.

ANEXO

Figura 1

Erik Kessels, *Album Beauty* (2012)
Instalación multimedia (dimensiones variables)



Figura 2

Lorie Novak, *Collected Visions* (1996-2007); soporte web participativo
<http://cvisions.cat.nyu.edu>

search
results

Your search returned 97 images.

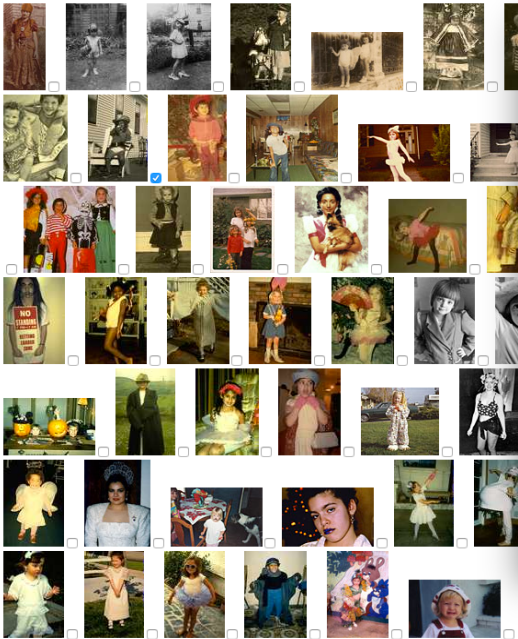
Click on any image to enlarge it and find out when and where it was taken.

Choose images to create a photo essay or keep searching.

We hope you will contribute a story about one or more of the photographs that triggers a memory or inspires you to write.


To create your essay:

1. check the box to the right of any snapshot you would like to use.
2. click on the create essay button at the bottom of the page.










Collected Visions

cvisions.cat.nyu.edu/scripts/db/search_db_enlrg.asp?id=36



posed, cowgirl
Late 1950s
VT, U.S.



128

Figura 3

Robert Bechtle, *'61 Pontiac* (1968–69); óleo en lienzo, 151.8 × 214 cm



Figura 4

Christian Boltanski, *Sans Souci* (1991); instalación fotográfica



Figura 5

Emily Prince, *American Servicemen and Women Who Have Died in Iraq and Afghanistan (but not Including the Wounded, nor the Iraqis nor the Afghans)* (2004-presente); instalación de más de 5,000 dibujos de lápiz en papel; dimensiones variables



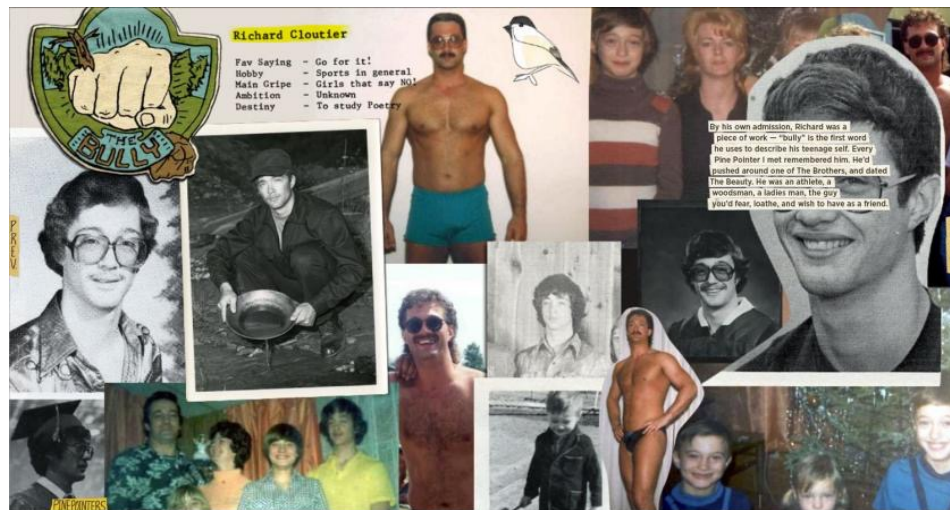
Figura 6

Janet Cardiff y George Bures-Miller, *Alterbahnhof Video Walk* (2012), video walk
– Estación de trenes Kassel, Alemania



Figuras 7, 8, y 9

The Goggles, *Welcome to Pine Point* (2011), documental interactivo



Explore All Films Playlists Trailers HD Interactive Search Help Français

PINE POINT WAS THE FIRST PLACE I EVER WENT ALONE.

I don't remember much.

The 45-minute plane ride in, those giant propellers out the window as we flew over Great Slave Lake, the rink's blue lobby. My parents, telling me not to call so much.

I was 9, living in Yellowknife, and travelled there for a hockey tournament.

Atom league, 10-and-unders.

And that's about it.

This isn't the plane, my team's not on it.

But it is Pine Point, about the time I was there.

PREV

NEXT

INTRO

START OVER | ABOUT THIS PROJECT | CREDITS | RELATED NFB FILMS | CONTACT

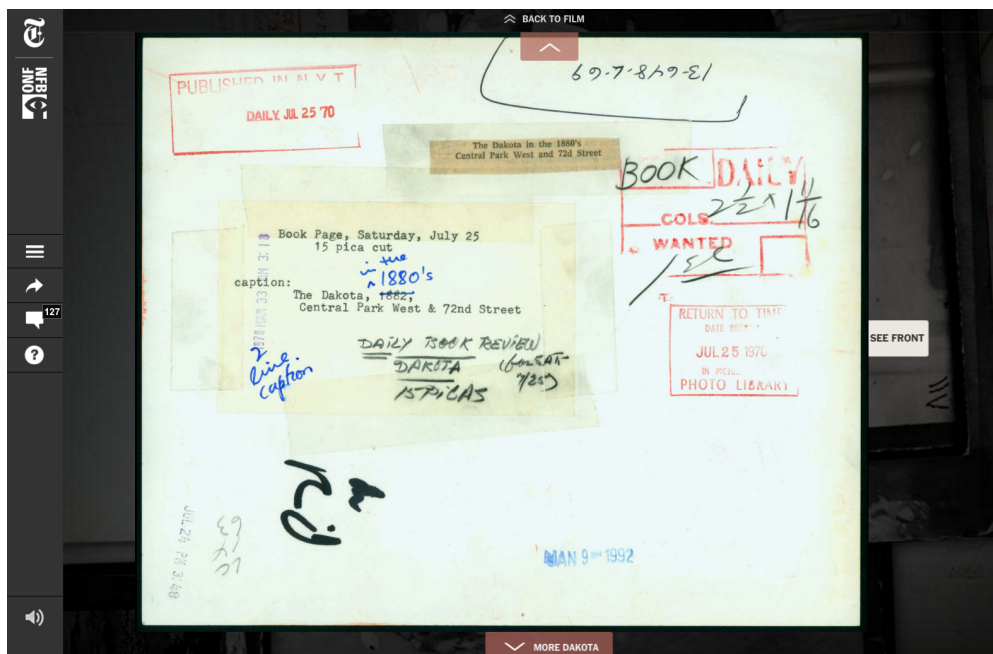
SHARE | MUTE | FULLSCREEN



Figuras 10 y 11

Katerina Cizek, *A Short History of the Highrise* (2013), documental interactivo

<http://www.nytimes.com/projects/2013/high-rise/>



Figuras 12 y 13

The Kissinger Twins y unit9, *The Trip* (2012), proyecto transmedial y película interactiva

<http://www.jacktorrancetrip.com/>

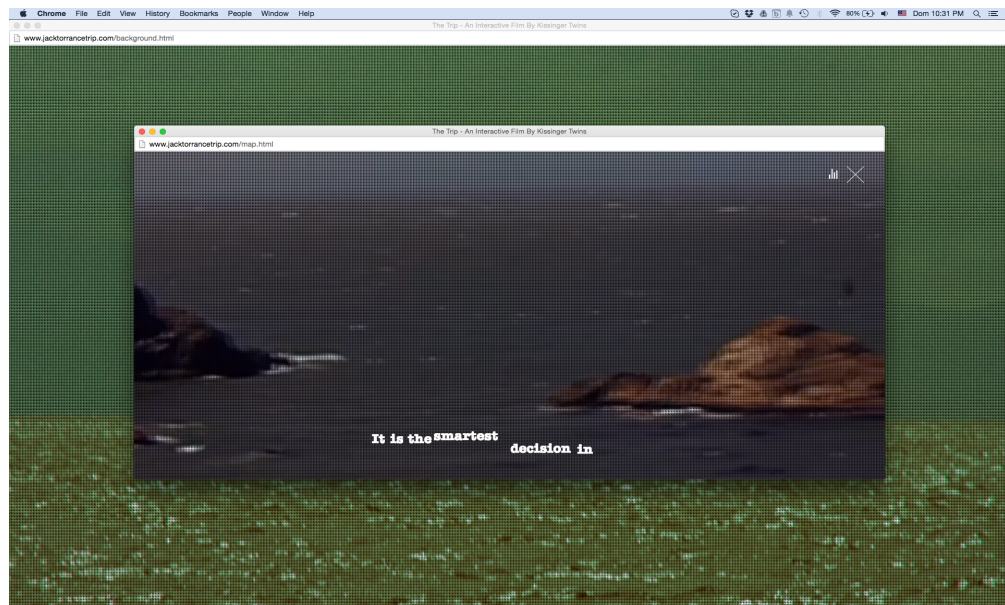
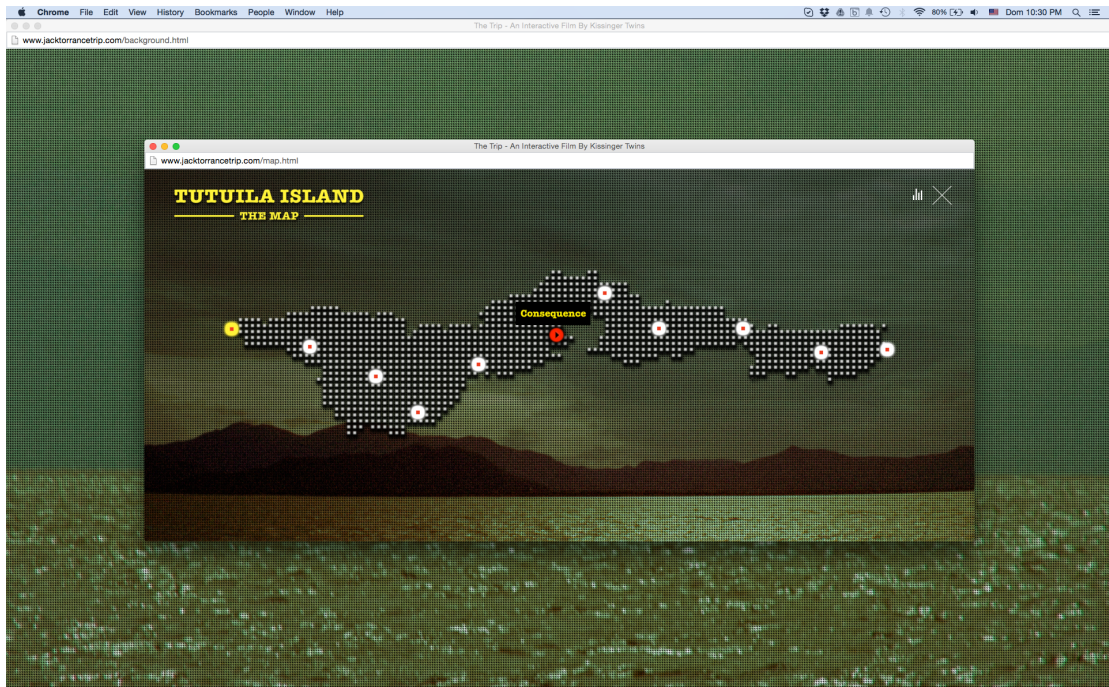


Figura 14

Laura Floyd, *JiffyLux* (2003), sitio web
<http://archive.rhizome.org/artbase/21483/>



Figuras 15 y 16

Fotografía de mi madre con su familia a mediados de la década de los cincuenta y una publicidad de bebida gaseosa de la misma época



Figura 17

Portada de la obra *Model Home*



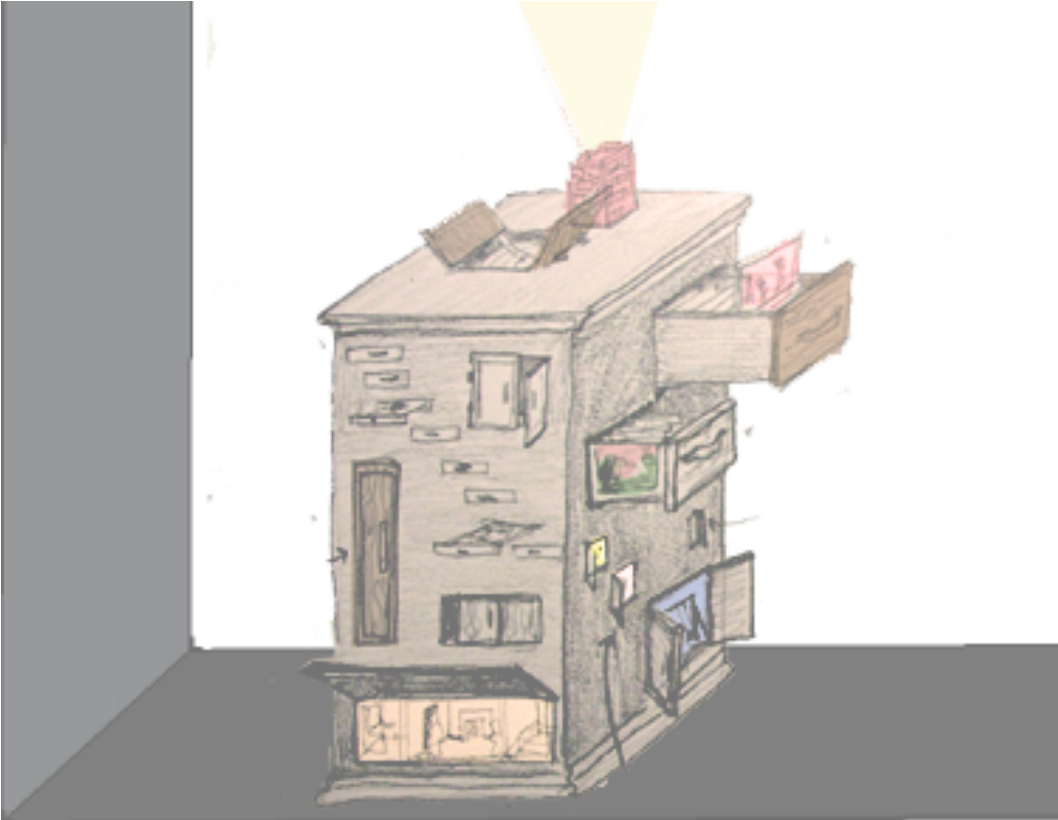
Figura 18

Primera página de la obra *Model Home*



Figura 19

Boceto inicial (2013)



Figuras 20 y 21

Boceto inicial (2013)



Figura 22

Boceto inicial (2013)

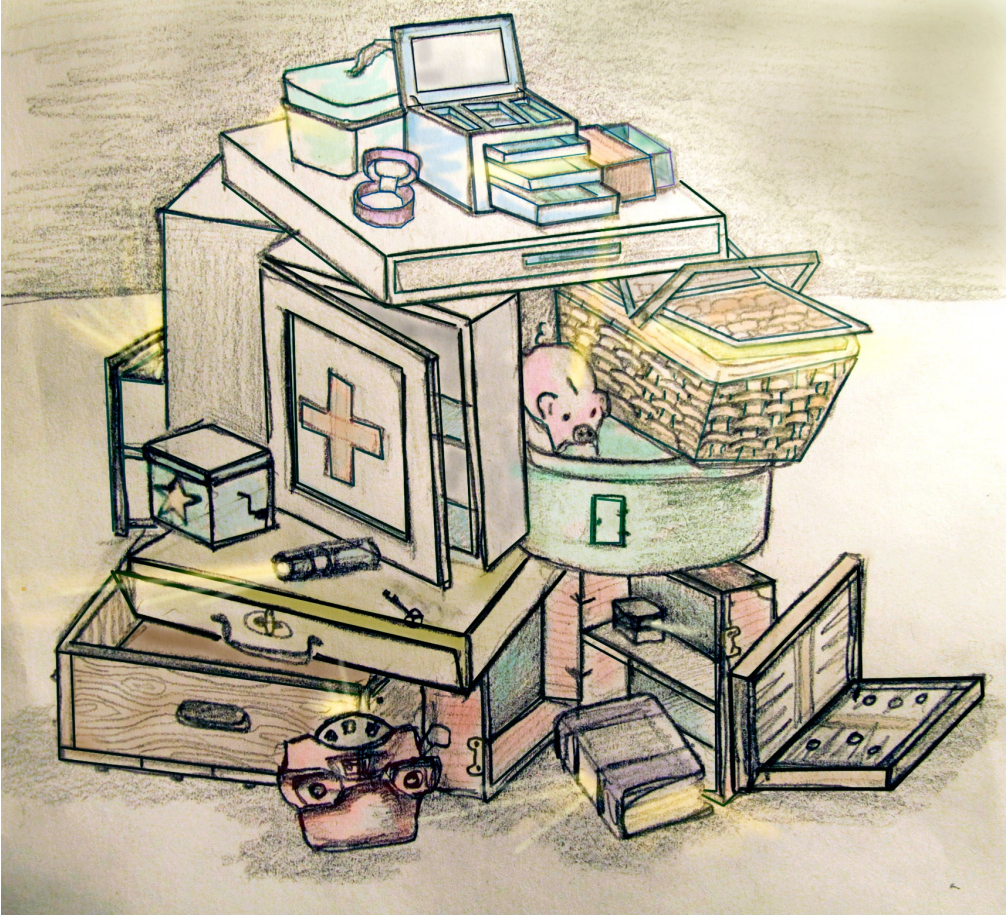


Figura 23

Boceto inicial de un objeto audiovisual interactivo (2013)



Figura 24

Ejemplo de la interacción que se produce en la primera página

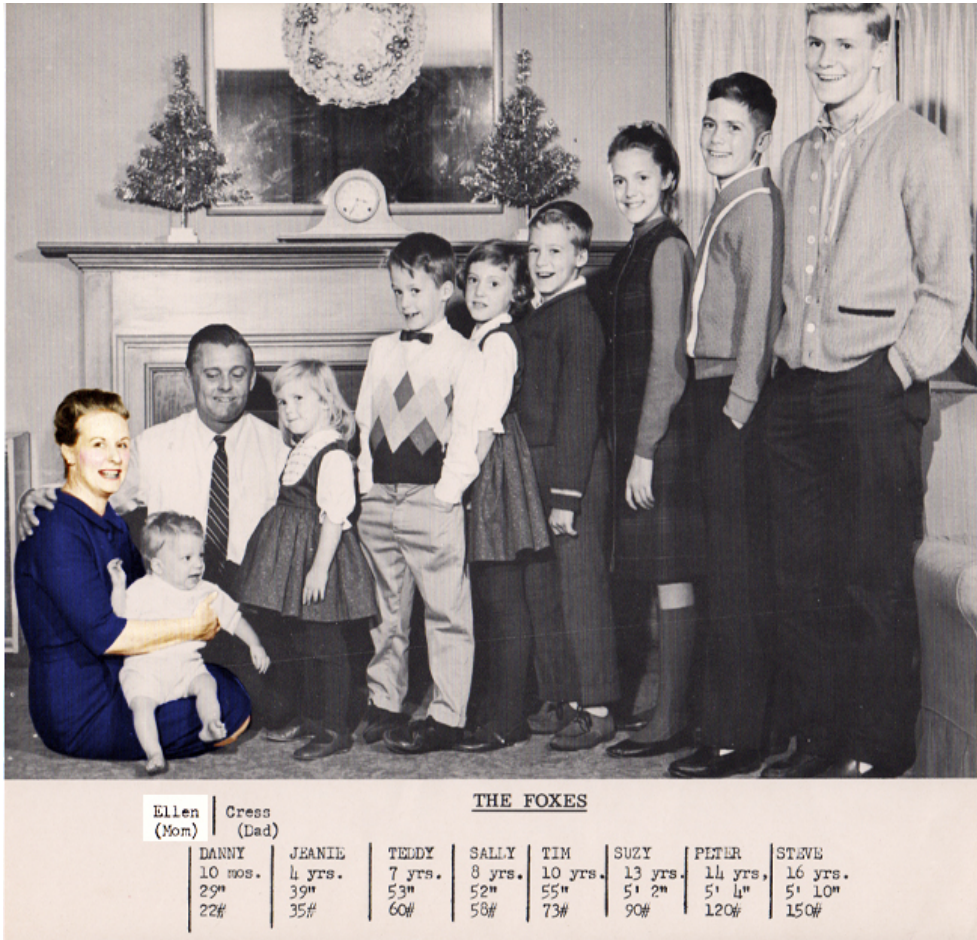


Figura 25

Ana Fox-Hodess, *Foxing* (2012), obra audiovisual con soporte web

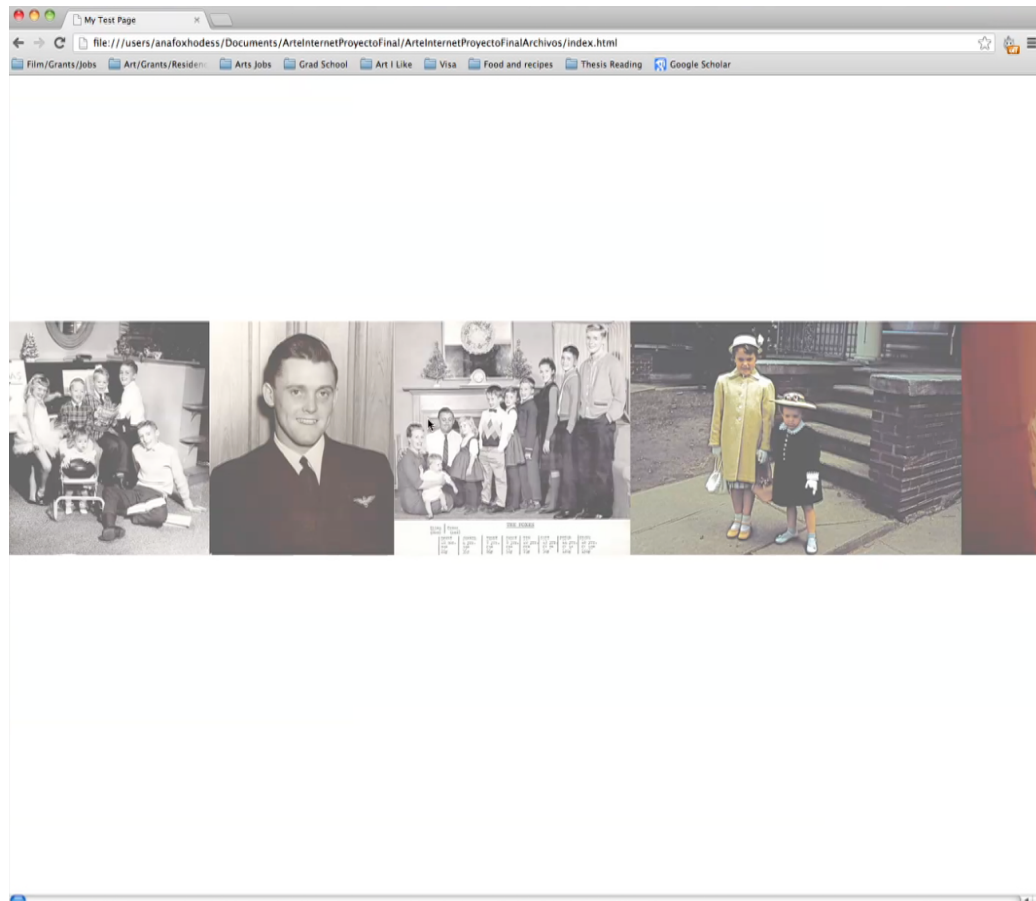


Figura 26

Fotografía del archivo familiar – Pete y Steve (c. 1955), Detroit



Figura 27

Fotografía del archivo familiar – Cress Fox en la Armada (c. 1944)



Figura 28

Publicidad del archivo familiar – Pete Fox (c. 1970)

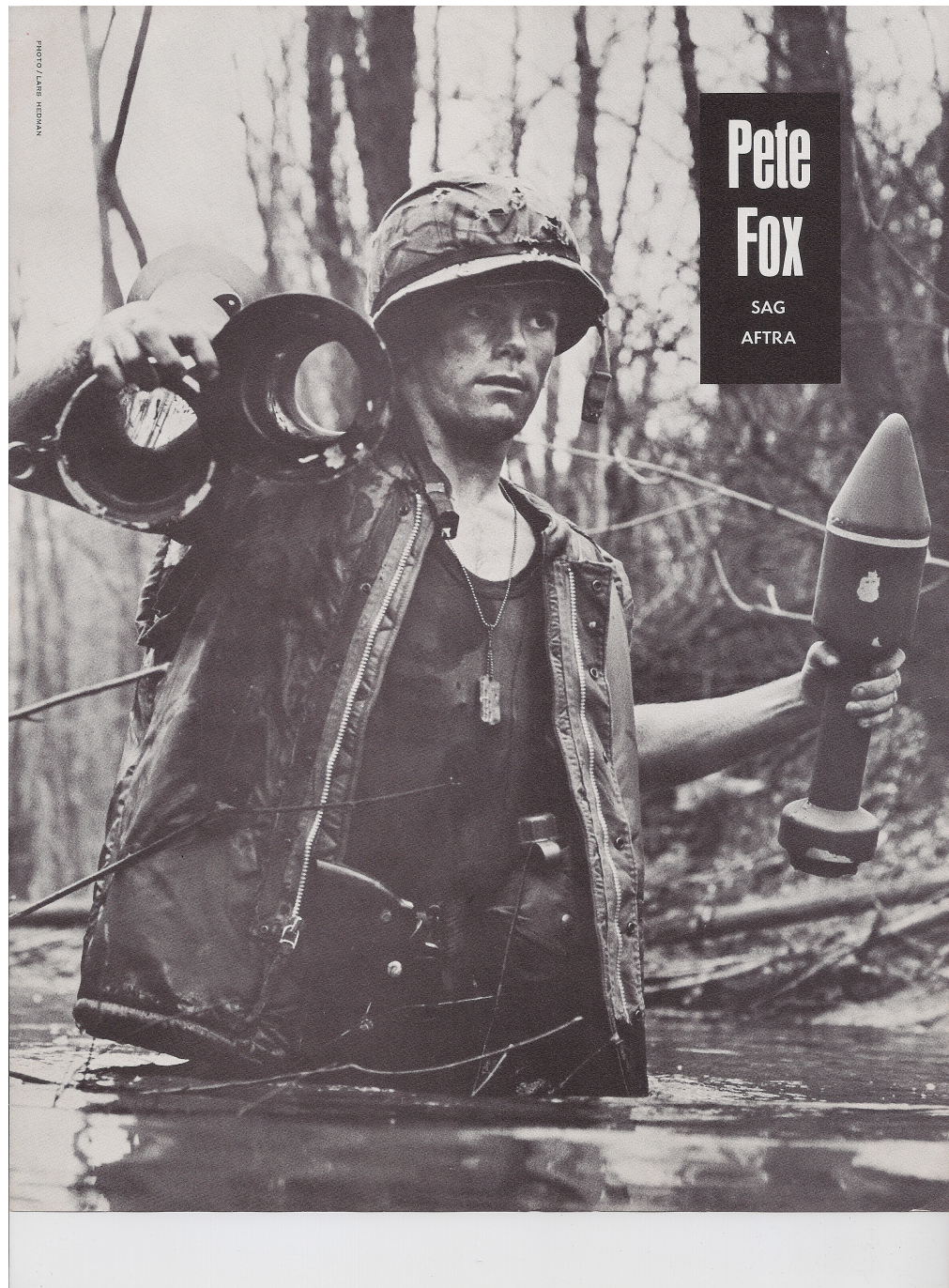


Figura 29

John Gast, *American Progress* (1872), óleo, (12 ¾" x 16 ¾")



Figura 30

Publicidad del archivo familiar – Sue Fox (c. 1960)



Figura 31

Fotografía del archivo familiar – Tim, Ted y Dan Fox (c. 1965)



Figura 32

Fotografía del archivo familiar – Ellen Fox (c. 1955)



Figura 33

Fotografía del archivo familiar – fecha desconocida



Figura 34

Fotografía del archivo familiar – Sali Fox (c. 1965)



Figura 35

Fotografía del



Figure 36

Documento del archivo familiar – notas de Cress Fox de John M. Vogt High School en Ferguson, Missouri (1933-1934)

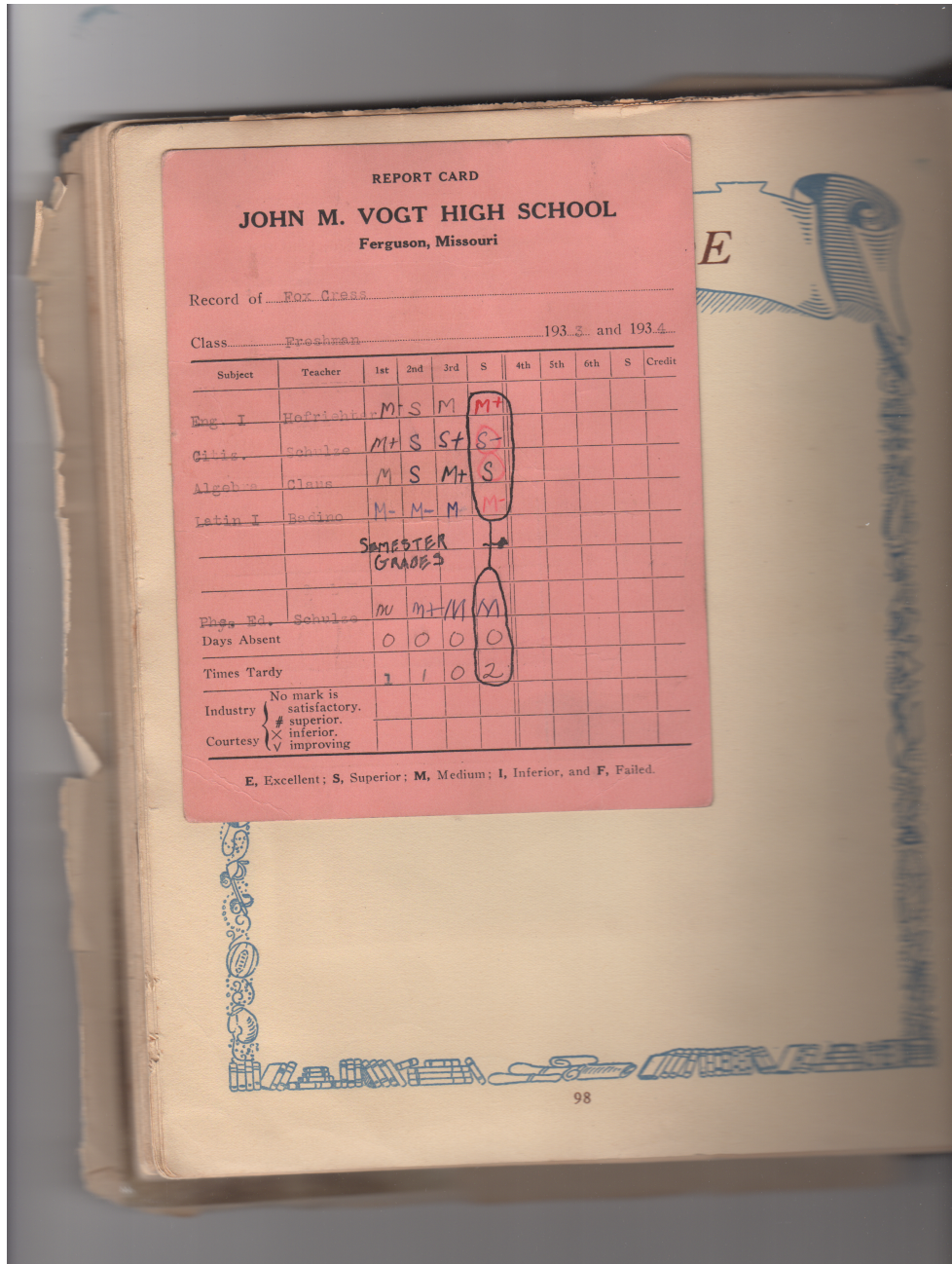


Figura 37

Fotografía del archivo familiar – Cress Fox (c. 1960)



Figura 39

Fotografía del archivo familiar – George y Mildred Pastor, Tim, Sue, Steve y Pete Fox (c. 1955)



Figura 41

Fotografía del archivo familiar – Llegando a Santa Barbara (c. 1973)



Figura 42

Fotografía del archivo familiar – Cress Fox en Detroit (c. 1955)



Figura 43

Publicidad del archivo familiar – Sali Fox (c. 1960)



Figura 44

Fotografía del archivo familiar – Frente a la casa familiar en Detroit (c. 1955)



Figura 45

Imagen de Google Earth – 16838 Lawton Street, Detroit (c. 2013)



Figura 46

La última página de la obra

