



El álbum fotográfico familiar y su expansión espacial Entre lo íntimo y lo público: abordajes desde el arte y la cultura visual

Micaela Fernández Ferrando

Programa de Posgrado en Maestría en Arte y Cultura visual

Facultad de Artes - Universidad de la República

2026



El álbum fotográfico familiar y su expansión espacial Entre lo íntimo y lo público: abordajes desde el arte y la cultura visual

Micaela Fernández Ferrando

Tesis de Maestría presentada al Programa de Posgrado en Arte y Cultura Visual Facultad de Arte de la Universidad de la República, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Magíster en Arte y Cultura Visual. Línea de investigación: Arte y Cultura Visual. Área de concentración: creación en arte y poéticas visuales.

Director de tesis: D. Prof. Fernando Miranda

Codirector: Prof. Yohnattan Mignot

Director académico: D. Prof. Fernando Miranda

INTEGRANTES DEL TRIBUNAL DE DEFENSA DE TESIS

Prof. Alejandra Bacigalupi

Prof. Isabel Wschebor

Prof. Gabriel Gendin

A mis abuelos,
por las imágenes, los recuerdos
y todo lo que permanece.

Agradecimientos

Esta tesis no hubiera sido posible sin el acompañamiento, la escucha y el afecto de muchas personas que, de distintas maneras, sostuvieron este recorrido.

Agradezco especialmente a Fernando Miranda, tutor de esta tesis, por la orientación, las lecturas y el acompañamiento a lo largo del proceso. También a Yohnattan Mignot, cotutor de este trabajo, por sus aportes, sus conversaciones y su infinita paciencia.

A los docentes y colegas de la Maestría en Arte y Cultura Visual, por los intercambios, las reflexiones compartidas y el espacio de formación y pensamiento colectivo.

A mis compañeros de taller —Sebastián Alonso, Federico Lagomarsino, Federico Sánchez y Eugenia Gastelú— por las charlas, las devoluciones y el acompañamiento durante este proceso. A Javier Alonso, Sandra Marroig, Alejandro Turell, Enrique D'Agosto, Ana Landambure y Sofía Vidal, por su presencia y generosidad en distintos momentos del camino.

A mi madre, mis hermanas, mi tío y mis primos, por el apoyo constante y la paciencia durante los años que implicó esta investigación. A mis amigas: Sarah, Agustina, María Noel, Stephanie y Leticia. A Leo. A Pablo, por el amor, la escucha y el apoyo cotidiano.

Y especialmente a mis abuelos. Este trabajo nace del encuentro con su álbum fotográfico y de la necesidad de volver a mirar esas imágenes desde el presente. Su presencia permanece en las imágenes, los objetos y las memorias que dieron origen a estas páginas —y en la certeza de que el archivo familiar no es solo un registro del pasado, sino también una forma afectiva de permanecer.

Contenido

Capítulo 1. Introducción	1
Capítulo 2. Presentación del tema: contexto y problematización del álbum familiar en la cultura visual contemporánea	3
Capítulo 3. Antecedentes personales	5
Capítulo 4. Objetivos	8
Capítulo 5. Metodología	9
5.2 Deriva de campo y umbral metodológico: casas abandonadas y objetos cotidianos en Castro de Cepeda	13
Capítulo 6. Justificación y relevancia	16
6.1 “Nadie recuerda tu nombre”	17
6.2 Rescatando materiales.....	19
Capítulo 7. Fundamentos teóricos.....	21
Reproductibilidad fotográfica y surgimiento del álbum familiar	21
7.1 En el olvido	24
7.2 Imágenes orbitantes.....	26
7.3 La fotografía vernácula: la construcción de la mirada en lo cotidiano	29
7.4 El álbum familiar como archivo afectivo.....	32
7.5 Del ámbito doméstico al espacio público	34
7.6 Scrollando el cotidiano	38
Capítulo 8. No sabemos por qué Perla está tachada.....	40
8.1 La continuidad del registro.....	45
Capítulo 9. La sobremesa como dispositivo y posición: tiempo suspendido y experiencia doméstica.....	48
Capítulo 10. La escena de la sobremesa: espacialización y traducción material....	51
10.1 La sobremesa como imagen expandida	51
Capítulo 11. La propuesta expositiva: la expansión del álbum familiar	53
Capítulo 12. Reflexiones finales.....	56
Referencias bibliográficas	58
Anexo	60

Tabla de imágenes

<i>Fig. 1 Interior de casa abandonada</i>	15
<i>Fig. 2 Exterior de casa en peligro de derrumbe.</i>	15
<i>Fig. 3 No one remember your name. Susana Blasco.</i>	18
<i>Fig. 4 Tarjeta de visita de André Adolphe-Eugène Disdéri</i>	21
<i>Fig. 5 Jugando Monopoly. 1980. Nan Goldin.</i>	31
<i>Fig. 6 C.Z y Max en la playa. Truro. Massachusetts. Nan Goldin. 1976</i>	31
<i>Fig. 7 97 empleadas domésticas. Daniela Ortiz. 2010.</i>	37
<i>Fig. 8 Perteneciente al álbum de mi abuelo. Autoría desconocida.</i>	43
<i>Fig. 9 Frente y dorso imagen perteneciente al álbum de mi abuel.</i>	44
<i>Fig. 10 Mi abuela y sus primas. Imagen realizada por mi abuelo</i>	46
<i>Fig. 11 Jarras de agua y vino. Pertenecientes a mis abuelos.</i>	47
<i>Fig. 12 Detalla de mantel. Perteneciente a mis abuelos.</i>	48
<i>Fig. 13 The Disorder of the Dining Table. 2002</i>	50
<i>Fig. 14 Planta de la Sala Figari, Palacio Santos. Referencia: mesa</i>	54
<i>Fig. 15 Primer boceto de la mesa.</i>	55
<i>Fig. 16 Y la vida misma. 2016. Binoculares de mi abuelo</i>	60
<i>Fig. 17 Y la vida misma. 2016. Composición con juego de té y album de mi abuelo.</i>	61
<i>Fig. 18 Y la vida misma. 2016. Mantel y vajilla de mi abuela.</i>	61

Resumen

Este trabajo se centra en la activación de un archivo fotográfico familiar heredado.

Propongo explorar el álbum familiar como un material vivo y en constante construcción, investigando, a través de la práctica artística, la transformación de la memoria íntima al desplazarse hacia el espacio expositivo.

La propuesta expositiva se concreta en un montaje que organiza la sala a partir de dos núcleos: una sobremesa central, que reúne objetos de la vajilla heredada, y una serie de imágenes dispuestas sobre los muros de la sala de exposiciones del Palacio Santos. El proceso metodológico entrelaza la revisión teórica sobre la fotografía vernácula y el archivo con la experimentación física en el espacio.

Este montaje funciona como una experiencia fragmentaria, afectiva y corporal. Así, la investigación concluye que el archivo familiar constituye un campo abierto, capaz de generar nuevas preguntas sobre el pasado y de activar modos de relación más cercanos con nuestras propias imágenes.

Palabras clave: Archivo familiar, Memoria, Práctica artística, Montaje, Sobremesa

Abstract

This work focuses on activating an inherited family photographic archive. I propose exploring the family album as a living, ever-evolving material, investigating — through artistic practice — the transformation of intimate memory as it shifts into the exhibition space.

The exhibition proposal takes shape in an installation that organizes the room around two focal points: a central dining table gathering objects from inherited tableware, and a series of images arranged on the walls of the Palacio Santos exhibition hall. The methodological process intertwines a theoretical review of vernacular photography and the archive with physical experimentation in space.

This installation functions as a fragmentary, affective, and bodily experience. The research concludes that the family archive constitutes an open field, capable of generating new questions about the past and activating more intimate modes of engagement with our own images.

Keywords: Family archive, Memory, Artistic practice, Installation, Dining table

Capítulo 1. Introducción

Esta investigación surge a partir de un vínculo personal con dos álbumes fotográficos heredados de mi abuelo materno, concebidos originalmente como objetos organizados y cuidadosamente contruidos. Ambos reúnen fotografías acompañadas de textos manuscritos —fechas, lugares, nombres, fragmentos de poemas y canciones — que amplían el campo narrativo de las imágenes. Junto a esta voluntad de registro y de orden, los álbumes presentan también ausencias visibles: fotografías faltantes, espacios vacíos, textos sin imagen, nombres sin rostro. Esta tensión entre organización, pérdida y herencia constituye el eje sobre el cual se despliega esta investigación.

En el contexto contemporáneo, marcado por la producción y circulación masiva de imágenes digitales, el álbum familiar como objeto material demanda una relectura en el presente. Frente a la lógica de acumulación y consumo visual digital, los álbumes heredados se posicionan como un corpus fundamental que propone una temporalidad alternativa y una relación situada con la imagen. En ese sentido, la investigación se pregunta: ¿cómo pueden ser activados y resignificados estos archivos familiares desde la práctica artística? ¿Qué sucede cuando imágenes y objetos asociados a ellas son desplazados del ámbito doméstico hacia un espacio público o expositivo? ¿Qué modos de relación con el archivo se activan en ese pasaje?

Los álbumes, en tanto construcciones atravesadas por decisiones subjetivas, silencios y omisiones, exigen un abordaje que trascienda su lectura como documentos transparentes. El archivo familiar se concibe, así, como una estructura activa, abierta e inestable.

La propuesta desarrollada en esta tesis se materializa en una presentación que articula imágenes fotográficas, objetos y elementos espaciales, configurando una escena vinculada al ámbito doméstico y, en particular, a la mesa como lugar de encuentro, memoria y relato. Este dispositivo —pensado desde la lógica de sobremesa— desplaza el archivo del orden de la contemplación hacia una experiencia situada, en la que la memoria se activa de forma fragmentaria, afectiva y corporal.

La metodología adoptada se inscribió en el enfoque de investigación-creación, en el que el análisis teórico y la producción artística se articularon como procesos complementarios en la construcción de conocimiento. El trabajo se desarrolló a partir del estudio de los álbumes familiares, la revisión de marcos teóricos vinculados a la fotografía vernácula, el archivo y la memoria, y la experimentación con objetos domésticos mediante operaciones de selección, recontextualización y disposición espacial.

La tesis se organiza a partir de un recorrido que articuló reflexión teórica y práctica artística en torno al archivo familiar. En una primera instancia, se presenta el contexto de la investigación y la problematización del álbum en la cultura visual contemporánea, junto con los antecedentes personales que dan origen al proyecto, sus objetivos y su enfoque metodológico. Posteriormente, se desarrollaron los fundamentos teóricos vinculados a la fotografía vernácula, el archivo y sus transformaciones, así como el análisis de prácticas artísticas que trabajan con imágenes familiares y materiales domésticos. En una tercera instancia, se profundizó en el análisis del corpus, abordando los álbumes heredados, sus marcas, sus ausencias y sus modos de construcción de sentido. Finalmente, la investigación se orientó hacia el desarrollo de la propuesta artística, entendida como una reconfiguración del archivo en el espacio expositivo, donde la sobremesa opera como dispositivo de activación que articula

imagen, objeto y experiencia. De este modo, la práctica artística y la reflexión teórica se presentan como dimensiones inseparables en la producción de conocimiento.

Capítulo 2. Presentación del tema: contexto y problematización del álbum familiar en la cultura visual contemporánea

En el marco de una cultura visual atravesada por la producción y circulación constante de imágenes, la fotografía se inscribe en un entramado de condiciones tecnológicas, sociales y demográficas que determinan su visibilidad, su circulación y sus modos de significación. Gillian Rose (2016) propone abordar las imágenes como objetos visuales cuyo significado se produce en relación con los contextos en los que circulan, los dispositivos que las muestran y las prácticas sociales desde las cuales son observadas. Analizar una imagen implica entonces atender a las condiciones materiales y culturales que configuran su aparición y su experiencia. En diálogo con esta perspectiva, Jacques Rancière (2001) plantea que las imágenes participan de regímenes de visibilidad que organizan modos específicos de percepción y configuran determinadas experiencias estéticas. En el marco de esta investigación, la sobremesa introduce una variación sobre este esquema, al configurar un modo de relación con las imágenes basado en la cercanía, la permanencia y la experiencia compartida.

Abordar el álbum fotográfico familiar heredado desde el presente implica situarlo dentro de un régimen de visibilidad específico, marcado por la distancia temporal y generacional entre el momento de producción de las imágenes y la mirada actual que las reactiva. En este cruce, la experiencia del álbum se configura a partir de las formas en que las imágenes se observan, se organizan y se relacionan entre sí, activando modos particulares de lectura y percepción.

Para pensar el álbum, me resulta útil la noción de dispositivo de Michel Foucault (1977), quien lo define como una red heterogénea que articula discursos, prácticas, instituciones y formas de visibilidad. Foucault me brinda el marco para observar cómo el archivo familiar no es una entidad aislada. En mi práctica artística, el álbum funciona como un dispositivo que habilita lecturas relacionadas; al intervenir y desplazar al espacio expositivo, activo los vínculos entre imagen, memoria y afectividad que sostienen esta investigación.

De esta manera, esta tesis se sitúa en la reflexión sobre el archivo doméstico como una construcción activa. Al abordar los álbumes fotográficos desde una práctica artística que entiende la memoria como experiencia, el archivo familiar deja de ser un registro estático y aparece como un conjunto de materiales atravesados por decisiones subjetivas, silencios y omisiones. En esta condición fragmentaria, su activación —a partir del encuentro entre imágenes, textos, cuerpos y objetos— produce nuevas lecturas que generan relaciones de sentido inscritas entre lo afectivo y lo público.

En la actualidad, la producción fotográfica constituye una práctica ampliamente extendida, impulsada por la disponibilidad de dispositivos móviles con cámara. La producción de imágenes convive con decisiones individuales sobre su conservación, circulación o publicación en entornos digitales.

Al observar estas prácticas y usos actuales de la foto, en relación con el álbum fotográfico doméstico, comencé a apreciar diferencias estructurales vinculadas a sus condiciones materiales. Los aparatos digitales permiten almacenar grandes volúmenes de imágenes y facilitan múltiples formas de organización y recuperación mientras que el álbum fotográfico en su forma tradicional, en cambio, presenta limitaciones físicas que condicionan la cantidad de imágenes que puede contener y la forma en que estas se

disponen. Su materialidad tangible organiza una experiencia específica de archivo y de relación con la memoria visual.

Ana María Guasch (2011) analiza la fotografía en relación con las lógicas del archivo y del documento, entendiendo la cámara como una *máquina de archivo* y la imagen fotográfica como un dispositivo de registro. Desde esta perspectiva, la fotografía se inscribe históricamente en prácticas orientadas a conservar, clasificar y producir conocimiento sobre lo real.

A partir de este marco, la presente tesis se pregunta qué tipo de archivo se construye hoy a partir de nuestras imágenes y qué modos de experiencia se activan cuando el archivo se desplaza del ámbito íntimo hacia una puesta en escena pública. Así, esta propuesta entiende el archivo como una estructura activa capaz de organizar relaciones, producir sentidos y generar nuevas experiencias visuales y afectivas.

Capítulo 3. Antecedentes personales

En el año 2016 realicé mi proyecto de egreso de la licenciatura en artes, de Facultad de Artes, titulado: *...y la vida misma*. Este trabajo surgió como continuidad y expansión de una serie de investigaciones desarrolladas durante mi formación académica. El resultado fue un fotolibro que, en su estructura, se asemeja a un álbum fotográfico del siglo pasado.

El fotolibro reúne más de treinta imágenes digitales construidas a partir de composiciones escenificadas. Para su realización utilicé objetos que conservo como parte de mi herencia familiar —vajilla, manteles, cristalería— en diálogo con elementos

contemporáneos de mi vida cotidiana, como flores, frutas, plantas y otros objetos domésticos (ver Anexo 1). La selección y disposición de estos materiales no respondió a un criterio documental, sino a la construcción de escenas que evocan un universo familiar sin representarlo de manera literal.

El proyecto fue concebido como una forma de invocar la presencia de los integrantes de mi familia a través de los objetos que los sugieren. Desde aquella perspectiva, se propuso una reflexión visual sobre los modos en que la memoria habita en las cosas, en los usos, en los rituales¹ y en las imágenes, articulando materialidades diversas en un relato visual que remite a celebraciones y prácticas afectivas propias de mi historia familiar: encuentros, cumpleaños, navidades y gestos del día a día. Durante el desarrollo de aquel trabajo comenzaron a aparecer de manera insistente nociones vinculadas al archivo, al recuerdo, la herencia y la familia, entendidas como conceptos que iban emergiendo de la propia práctica artística.

La presente tesis retoma, profundiza y reactiva esta exploración desde la práctica, desplazando el foco hacia el álbum de fotografías familiares como objeto central de investigación. El universo doméstico se consolida aquí como un territorio poético y afectivo, pero también como un espacio de interrogación crítica desde el cual pensar los vínculos entre imagen, memoria y herencia.

¹ A lo largo del texto me refiero en varias ocasiones a los rituales familiares, entendidos no en su sentido religioso o ceremonial, sino como aquellas costumbres repetidas en el tiempo que estructuran y sostienen los vínculos dentro del entorno doméstico. Por ejemplo, en mi infancia, los almuerzos dominicales con mis tías, seguidos del té y los juegos de cartas, funcionaban como una forma de encuentro regular, casi coreografiada, que marcaba un ritmo en la vida familiar y se convertía, con el tiempo, en una práctica cargada de afecto y significado. Estos rituales cotidianos, aunque simples en apariencia, dejan huellas profundas y son parte de lo que las imágenes familiares ayudan a conservar y reactivar.

El interés por los archivos y acervos fotográficos y por las formas de reproducción, conservación y difusión de fotografías vernáculas no surgió de manera aislada dentro de esta tesis, forma parte de un proceso previo vinculado a mi participación en distintos proyectos de trabajo con acervos fotográficos y con materiales de archivo. Por ejemplo, en el año 2015, participé en dos proyectos de investigación orientados a la digitalización y difusión de acervos fotográficos: el acervo de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) y la digitalización de parte del acervo de Alfredo Zitarrosa, custodiado por el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE).

Estos proyectos, impulsados desde el Área de Foto, Cine y Video de la Facultad de Artes de la Universidad de la República respondían a la necesidad de preservar, archivar y difundir materiales de gran valor cultural. La participación en estos procesos me permitió observar de manera directa cómo la migración de materiales analógicos al entorno digital modifica no solo su accesibilidad, sino también su estatuto simbólico.

Al ser digitalizadas, estas imágenes son descontextualizadas de su soporte original y reinsertadas en nuevos entornos de circulación, donde comienzan a operar bajo lógicas distintas de lectura, visualización y uso. Este desplazamiento no implica necesariamente una pérdida de sentido, sino una reconfiguración de sus marcos de referencia, que habilita nuevas formas de acceso, interpretación y apropiación, al mismo tiempo que introduce tensiones en relación con la memoria, el archivo y la experiencia de la imagen.

Trabajar con álbumes familiares heredados implica, en este caso, un desplazamiento del ámbito doméstico hacia el espacio expositivo. Este pasaje no se concibe aquí como una simple exhibición de lo privado, sino como una reconfiguración de las condiciones de visibilidad del archivo familiar. De acuerdo con Rancière (2001),

este desplazamiento no produce un significado unívoco, sino que habilita una experiencia abierta, en la que el espectador es convocado a establecer relaciones, a detenerse y a habitar los intersticios entre imagen, texto y objeto. Es en ese espacio de experiencia —y no en la restitución de una memoria cerrada— donde se sitúa el interés central de esta investigación.

Capítulo 4. Objetivos

Objetivo general

Problematizar los modos de construcción y transmisión de la memoria íntima a través de la resignificación de un archivo familiar (fotográfico y objetual), mediante su traducción a un espacio expositivo que desplaza la materialidad doméstica hacia el campo de la práctica artística contemporánea.

Objetivos específicos

Promover la reinterpretación de la función puramente documental y conservadora del álbum heredado, evidenciando su estatuto como dispositivo afectivo y reconociendo a la vajilla cotidiana como objetos-testigo activos dentro de la trama familiar.

Contribuir a la producción de un nuevo corpus visual a partir de los vestigios materiales de la sobremesa, para conformar un sistema expandido que dialogue temporal y visualmente con el archivo fotográfico.

Favorecer nuevas formas lógicas de lectura y circulación de la imagen mediante la articulación de un montaje que transforme materialmente la pasividad de la lectura

del archivo hacia la apertura de una experiencia corporal transformando la contemplación pasiva del archivo en una experiencia corporal, estética y crítica.

Capítulo 5. Metodología

Esta investigación se desarrolló a partir de la recopilación, análisis y resignificación de álbumes fotográficos familiares, desde mi posicionamiento en los estudios de arte y cultura visual. El corpus seleccionado corresponde a dos álbumes que pertenecieron a mi abuelo materno, cuyas imágenes abarcan un período que va desde 1918 hasta mediados de la década de 1940. El trabajo se orientó a explorar posibles lecturas contemporáneas del álbum fotográfico y de la fotografía vernácula, articulando la investigación teórica con la práctica artística como procesos complementarios en la producción de conocimiento.

Según el modelo de investigación-creación propuesto por Henk Borgdorff (2006), la práctica artística puede constituirse como una forma de investigación y producción de conocimiento. En este marco, el análisis crítico y la producción artística se articulan como estrategias de problematización y generación de saber. Así, la práctica artística se constituye como un espacio de exploración donde las decisiones estéticas y conceptuales operan como formas de conocimiento en acto.

5.1 Diseño de la investigación

El diseño de la investigación se planteó de manera flexible y abierta, siguiendo la propuesta de Piovani (2007) lo que permitió que el proceso de análisis y producción

artística fuera iterativo y no lineal. La metodología se estructuró en tres fases principales:

a) Investigación preliminar y recolección de material

b) Intervención artística y experimentación

c) Análisis proyectual y criterios de reflexión

Cada fase se desarrolló en diálogo con los objetivos de la investigación, de manera que la práctica artística se alimentara del análisis teórico y viceversa, generando una articulación constante entre reflexión y producción.

a) Investigación preliminar y recolección de material

La selección del corpus de estudio consideró criterios tanto afectivos como formales. En relación con los álbumes, si bien existen en la familia cajas y baúles con numerosas fotografías analógicas acompañadas de datos sobre fechas, lugares y personas, solo dos álbumes presentan un orden visual y textual cercano a la narrativa, donde las imágenes se organizan junto a comentarios manuscritos que permiten reconstruir episodios, relaciones y experiencias familiares. Esta característica los hace especialmente adecuados para explorar la dimensión narrativa y afectiva de la fotografía vernácula, así como su potencial resignificación en un contexto artístico contemporáneo.

En cuanto a los objetos, durante la selección se priorizaron piezas que, aunque pertenecientes a un conjunto doméstico amplio, no tenían uso cotidiano, sino que se encontraban en exposición anual: cristales, platos, teteras y tazas que se mostraban en vitrinas y raramente se utilizaban. Estos objetos han permitido explorar la tensión entre

lo funcional y lo simbólico, así como su capacidad de activar sentidos y memorias en un contexto artístico, en línea con los objetivos de resignificación de la materialidad doméstica.

Paralelamente, se realizó una revisión bibliográfica centrada en estudios sobre fotografía vernácula, archivo, memoria y prácticas contemporáneas que trabajan con imágenes familiares. También se analizaron referentes artísticos que abordan archivos personales y dispositivos de reapropiación visual, con el fin de situar la investigación en relación con otras prácticas afines y construir un marco teórico sólido que oriente la intervención.

b) Intervención artística y experimentación

La fase de intervención artística se planteó de manera exploratoria y proyectual, considerando diversas posibilidades para la disposición de imágenes y objetos en la futura exposición. Este apartado escrito se dedicará a establecer las estrategias proyectuales y las directrices metodológicas diseñadas para problematizar la narrativa del álbum familiar. Las decisiones que aquí se exponen no operan como una estructura rígida, sino como un dispositivo abierto y flexible, donde el espacio expositivo final funcionará como la última fase de verificación material del proyecto. Entre las opciones consideradas se encuentran:

La sobremesa: trabajar con la mesa como dispositivo central de la instalación, explorando cómo su disposición y la relación entre los objetos pueden generar lecturas sobre memoria, domesticidad y ritualidad familiar.

Los objetos: selección de piezas de vajilla, cristalería y utensilios que, por su carácter simbólico y exposición anual en la casa, puedan activar la dimensión afectiva y reflexiva del espectador.

El mantel: se proyecta como un componente variable y de registro que ensaya una oscilación entre diversas materialidades: desde la vulnerabilidad del papel impreso hasta la rigidez industrial de la chapa o la cualidad fósil del yeso. Petrificar o enfriar el soporte de la mesa a través de materiales rígidos es una operación diseñada para generar un extrañamiento perceptivo, explicitando la imposibilidad física de retornar al pasado y transformando el mantel en un vestigio o monumento de lo que ya no está. Su resolución definitiva se dirimirá en el diálogo directo con la escala, la luz y la acústica de la sala de exposición.

Redefinición de la escala de las imágenes: se contempla imprimir fotografías del álbum en escalas distintas a las originales, aumentando o reduciendo su tamaño para activar nuevas lecturas. Cuestionar la relación entre lo íntimo y lo público, y generar un diálogo visual distinto entre las fotografías y los objetos intervenidos.

Cada una de estas estrategias se concibe como un espacio de experimentación metodológica. La intención es poner a prueba la relación entre imágenes y objetos, explorar la materialidad de los elementos y reflexionar sobre su potencial narrativo y afectivo, sin asumir que la elección final de montaje se dará de manera definitiva.

c) Análisis proyectual y criterios de reflexión

El análisis de la producción artística se plantea de manera prospectiva, considerando los criterios conceptuales y formales que orientan la intervención proyectual. Se evaluará la coherencia entre las decisiones estéticas y los objetivos de investigación, con especial atención a cómo la resignificación de imágenes familiares y objetos domésticos permite activar la memoria y la afectividad.

En este marco, se plantean preguntas sobre los posibles efectos de la exposición:

- 1) ¿Cómo la disposición de la mesa y los objetos podría generar lecturas narrativas y afectivas?
- 2) ¿Cómo la intervención sobre el mantel y su materialidad podría funcionar como soporte de memoria visual y afectiva?
- 3) ¿Cómo la modificación de la escala de las imágenes —aumentándolas o reduciéndolas respecto a su tamaño original— podría destacar detalles, descontextualizar la imagen y alterar la percepción del espectador, creando nuevas capas de interpretación y diálogo con los objetos? Este análisis prospectivo permite comprender la relación entre teoría y práctica, así como la función de la investigación-creación como espacio de exploración y problematización, aun antes de la realización concreta de la exposición.

5.2 Deriva de campo y umbral metodológico: casas abandonadas y objetos cotidianos en Castro de Cepeda

Hasta ese momento, el enfoque de este trabajo se había concentrado de manera casi exclusiva en la bidimensionalidad de las fotografías y en la estructura analítica del álbum heredado de mi abuelo. La deriva realizada en el pueblo de Castro de Cepeda y la posterior inmersión en sus interiores domésticos abandonados no constituyen una digresión geográfica o una crónica anecdótica en esta investigación, sino un umbral metodológico fundamental. Fue allí, en la confrontación directa con el espacio habitado por el abandono, donde emergió una comprensión profunda, corpórea y fenomenológica de la ausencia. Experimentar el silencio de esos objetos cotidianos despojados de uso funcionó como un espejo inconsciente de la sobremesa familiar. Castro de Cepeda me

permitió desplazar la atención desde el documento fotográfico hacia la cualidad espacial del vacío. Así, esta experiencia transatlántica se transformó en el puente poético necesario para regresar al archivo en Montevideo, incorporando los objetos y las habitaciones como formas de memoria material e impulsando, en última instancia, la necesidad de expandir el álbum hacia la escala tridimensional de la sala de exposición.

Pepe, referente del lugar, quien me guió por distintos espacios del pueblo, entre ellos varias casas abandonadas. El deterioro de los espacios y la intervención de la naturaleza evidenciaban el paso del tiempo sobre estos lugares que alguna vez estuvieron habitados.

Lejos de funcionar únicamente como restos de una historia concluida, los objetos parecían conservar huellas de gestos y prácticas pasadas, habilitando la posibilidad de imaginar las vidas que habían transcurrido allí. A partir de esta experiencia realicé un registro fotográfico de los interiores, estableciendo un diálogo visual que profundizó mi reflexión sobre la relación entre ausencia, memoria y materialidad.

En este contexto, las casas abandonadas eran una forma de acervo involuntario: la ausencia de los habitantes no elimina sus rastros, sino que los reconfigura a través de la disposición de los objetos, las marcas del tiempo y la interacción con el entorno.

Este desplazamiento resultó fundamental para pensar posteriormente la dimensión espacial del archivo en esta propuesta artística, donde los objetos domésticos y su disposición adquieren un papel central en la activación de la memoria.



Fig. 1 Interior de casa abandonada



Fig. 2 Exterior de casa en peligro de derrumbe.

Capítulo 6. Justificación y relevancia

En un contexto en el que la fotografía y las imágenes digitales atraviesan de manera constante la vida cotidiana, analizar la materialidad de las imágenes heredadas y su diálogo con los objetos asociados a ellas permite reflexionar sobre la permanencia y las transformaciones del acervo familiar. Lejos de entender estas imágenes como simples vestigios del pasado, esta investigación se propone abordarlas como materiales activos, capaces de ser reconfigurados y resignificados desde el presente.

La investigación se inicia a partir de la observación y selección de objetos que formaron parte de mi entorno familiar y que hoy considero parte de un acervo heredado. Estos objetos, al ser recontextualizados mediante operaciones de selección, disposición y puesta en relación, habilitan nuevas situaciones visuales que permiten interrogar los modos en que los recuerdos se activan a través de lo material.

Si bien el punto de partida es una experiencia situada, vinculada a mi historia familiar, el trabajo, finalmente, no se ha limitado a una dimensión estrictamente autobiográfica. Por el contrario, muchos de los objetos y escenas abordadas, en este proceso, han remitido a prácticas y rituales reconocibles dentro de un imaginario doméstico compartido, particularmente en el contexto cultural uruguayo, lo que permite pensar estas imágenes y objetos como parte de una experiencia colectiva más amplia.

En este sentido, la investigación se propone contribuir a una reflexión sobre los modos en que los archivos domésticos participan en la construcción de una rememoración social y cultural.

6.1 “Nadie recuerda tu nombre”

Las reflexiones en torno a los acervos visuales —y particularmente a los conjuntos de imágenes vinculados al ámbito doméstico y a la fotografía amateur— no se han desarrollado únicamente en el plano teórico. Desde la segunda mitad del siglo XX, estas problemáticas comenzaron a atravesar diversas prácticas artísticas. A través de lenguajes y estrategias heterogéneas, las imágenes de la vida cotidiana y los materiales provenientes del entorno familiar comenzaron a incorporarse al campo del arte como fuentes de exploración y reflexión.

A mediados de la década de 1970, diversos artistas comenzaron a interesarse por las fotografías vernáculas y por las formas de producción visual ligadas a la experiencia cotidiana y al espacio doméstico (Batchen, 2001). En ese contexto, artistas como Christian Boltanski, Nan Goldin y Sophie Calle incorporaron fotografías familiares realizadas por personas anónimas o en algunos casos por amateurs, así como objetos cotidianos, en sus prácticas artísticas para interrogarlos en relación con la experiencia del pasado, la ausencia y los procesos de construcción de sentido. Estas prácticas marcaron una reconfiguración en la condición de la fotografía, que comenzó a concebirse como un material susceptible de ser desplazado, reinterpretado y resignificado dentro del campo del arte.

Entre las prácticas contemporáneas que abordan estas problemáticas, se encuentra el trabajo de la artista española Susana Blasco y su proyecto *No one remember your name* (2017), basado en la recolección y resignificación de fotografías anónimas encontradas en mercados de pulgas, ferias y archivos abandonados.

Blasco trabaja con imágenes que han perdido su contexto original y cuya procedencia familiar resulta desconocida. A través de procesos de selección, digitalización e intervención manual, altera el sentido de estas fotografías, otorgándoles un nuevo valor dentro del campo artístico. Su interés se centra en interrogar el abandono de estas imágenes y las condiciones que permiten que registros íntimos de una familia sean descartados y puestos en circulación como objetos sin historia.

Más allá del atractivo formal de su obra, el trabajo de Blasco plantea preguntas relevantes sobre la pérdida de los vínculos afectivos con las imágenes y sobre el estatuto de las fotografías vernáculas cuando son desplazadas de su contexto original. El título del proyecto —*No one remember your name*— enfatiza esta dimensión del olvido y la ausencia de identificación.



Fig. 3 *No one remember your name*. Susana Blasco.

En diálogo con estas prácticas, el archivo familiar que da origen a esta investigación se presenta también como un conjunto de imágenes y objetos que han atravesado desplazamientos en el tiempo. Si en el trabajo de Susana Blasco las fotografías aparecen como vestigios anónimos que han perdido su inscripción original, en el caso del archivo familiar esas imágenes provienen de un contexto doméstico específico, pero hoy se manifiestan igualmente como fragmentos abiertos a nuevas lecturas.

La distancia temporal, la pérdida parcial de referencias y la materialidad misma de los objetos hacen que estas fotografías se sitúen en un territorio intermedio entre recuerdo y huella. En ese espacio, las imágenes dejan de funcionar únicamente como registros de una experiencia pasada para convertirse en superficies de observación, donde lo cotidiano, lo doméstico y lo aparentemente banal adquieren una nueva densidad visual.

6.2 Rescatando materiales

Uno de los autores que profundiza sobre el álbum fotográfico y la fotografía vernácula desde una perspectiva contemporánea es Joan Fontcuberta (2016), quien señala que el álbum cumple una función totémica en el seno familiar, operando como garante simbólico de la cohesión de un linaje. Desde esta mirada, el álbum se presenta como una bitácora visual que condensa una memoria afectiva transmitida de generación en generación.

El álbum fotográfico almacena acontecimientos y produce un efecto de veracidad que sostiene la afirmación de que aquello que se observa efectivamente ocurrió. En ese sentido, la fotografía opera como una forma de certificación de lo real, tal como señala Susan Sontag (2005), otorgando a las imágenes un sentido de evidencia

que incide en los modos en que se construye la memoria. Así, el álbum se configura como un umbral entre el pasado y el presente, que habilita una experiencia de las imágenes que excede lo estrictamente biográfico y se proyecta hacia quien las hereda.

Como plantea José Luis Brea (2010), la imagen construye un relato individual y se expande hacia los otros, produciendo una dimensión colectiva del sentido. En este proceso de reapropiación y resignificación, el álbum comienza a operar como un objeto patrimonial, desde una lógica afectiva y cultural antes que institucional, resultado de una mirada que revaloriza lo íntimo como parte de un relato compartido.

Otro referente relevante para esta investigación es el fotógrafo uruguayo Óscar Bonilla y su serie *Pliegues* (2014). Bonilla trabaja a partir de álbumes familiares encontrados, seleccionando detalles y fragmentos que luego reinterpreta mediante la fotografía digital. Su obra aborda cuestiones vinculadas a la ausencia, el paso del tiempo y el valor simbólico de los soportes fotográficos.

Si bien Bonilla parte de archivos ajenos, su trabajo dialoga con esta investigación en la medida en que pone en tensión el valor de las imágenes vernáculas y su potencial narrativo. A diferencia de estas prácticas, mi trabajo se orienta a desarticular el álbum familiar como dispositivo de orden y a desplazarlo hacia una experiencia afectiva y espacial.

El álbum heredado deja así de funcionar como garante de una genealogía y se configura como una superficie de contacto: imágenes sueltas, fragmentos, restos y objetos que buscan activar una relación sensible con el pasado. Trabajo con el archivo como escena, donde la experiencia del pasado se presenta de forma inestable, corporal y situada.

Capítulo 7. Fundamentos teóricos.

Reproductibilidad fotográfica y surgimiento del álbum familiar

Los desarrollos técnicos que hicieron posible la fijación de la imagen en el siglo XIX —desde los experimentos de Niépce y Daguerre hasta la consolidación de procedimientos fotosensibles estables— permitieron que la fotografía se integrara progresivamente en la vida social (Newhall, 2002). Más allá del perfeccionamiento técnico, lo decisivo fue la posibilidad de reproducir imágenes y conservarlas, inaugurando una nueva relación entre representación y materialidad.

Hacia mediados del siglo XIX, la invención de la *carte de visite* por André-Adolphe-Eugène Disdéri en 1854 facilitó la producción seriada de retratos en pequeño formato. Estas imágenes, realizadas en estudios cuidadosamente escenificados, comenzaron a circular y a reunirse en álbumes que se incorporaron a los hogares burgueses hacia la década de 1860 (Fontcuberta, 2016). La multiplicación de retratos generó un fenómeno central: la acumulación, permitiendo almacenar, ordenar y visualizar imágenes en secuencia.

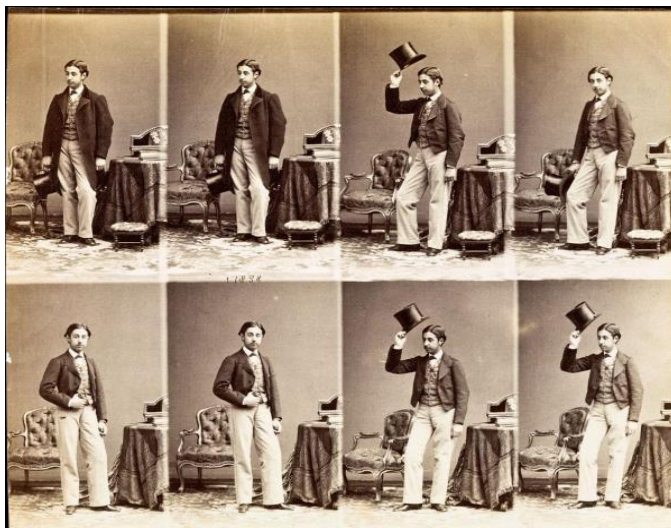


Fig. 4 Tarjeta de visita de André Adolphe-Eugène Disdéri

Estos primeros álbumes reunían retratos familiares y sociales y configuraban narrativas visuales. Incluían incluso fotografías de personas fallecidas, cuya presencia material sostenía una continuidad simbólica en el ámbito doméstico. El álbum funcionaba como contenedor y como una estructura que articulaba representación y sociabilidad.

Con la progresiva democratización del acceso a la cámara a lo largo del siglo XX, la expansión de la industria fotográfica y la simplificación de los dispositivos de captura transformaron profundamente las prácticas de producción de imágenes, que dejaron de depender exclusivamente del estudio profesional. La reducción de costos y la simplificación técnica permitieron que numerosas familias incorporaran la fotografía a la vida cotidiana (Sontag, 2005). La producción de imágenes se intensificó y amplió sus motivos: celebraciones, viajes y escenas íntimas comenzaron a formar parte del registro doméstico.

Si en un primer momento el registro estuvo mayormente asociado a la figura masculina —en consonancia con determinadas divisiones de roles de género—, con el tiempo el uso de la cámara tendió a diversificarse (Fontcuberta, 2016). La fotografía se consolidó como práctica recurrente de documentación de momentos considerados valiosos, funcionando como una forma de “guarda-recuerdos” (Chéroux, 2014, pág. 74). El álbum permitió organizar cronológicamente la identidad familiar y ofrecer un acceso material del pasado desde el presente.

La ampliación progresiva del acceso a los dispositivos de registro modificó las condiciones de producción y circulación de las imágenes. En términos históricos, la reproductibilidad técnica transformó la experiencia estética y amplió el campo de lo visible, habilitando nuevas formas de apropiación de la imagen (Benjamin cit. En Aguirre, 2015).

En el contexto contemporáneo, esta lógica se intensifica. Según Juan Martín Prada (2012), la expansión de las redes digitales revolucionó la condición amateur, habilitando a cualquier sujeto a producir, distribuir y consumir imágenes. La dimensión estética convive así con una dimensión antropológica ligada a las formas de vida cotidianas. En este sentido, Prada señala que muchas de las producciones visuales que circulan en plataformas digitales pueden presentar escaso interés desde criterios estéticos tradicionales, pero adquieren relevancia como documentos de vida, cargados de entusiasmo, espontaneidad o cierta ingenuidad expresiva, lo que les otorga un valor en el plano social. En este escenario, la producción amateur amplía el volumen de imágenes y transforma su composición, integrándose al flujo general de visualidades y desdibujando las jerarquías entre producciones profesionales, artísticas y mediáticas, en la configuración de un campo visual compartido.

El material de esta investigación está constituido por dos álbumes familiares producidos entre las décadas de 1940 y 1950. En ellos se observa una organización material característica del período: páginas rígidas, esquineros que fijan las fotografías y anotaciones manuscritas que acompañan y orientan la lectura. La disposición de las imágenes responde a una secuencia que construye una narrativa familiar, articulando celebraciones, retratos y escenas cotidianas. La estructura física del álbum no solo conserva las imágenes, sino que las pone en relación, estableciendo un orden que configura una experiencia específica de visualización.

Si se comparan estos formatos con los álbumes posteriores —como, por ejemplo, los difundidos hacia la década de 1990, que incorporan folios plásticos transparentes y diseños estandarizados asociados a laboratorios de revelado analógico—, se advierte una transformación en las condiciones materiales de almacenamiento. Esta referencia no forma parte del corpus analizado, sino que permite dimensionar cómo el

álbum, aun modificando su soporte, ha persistido como forma cultural de articulación de recuerdos visuales.

Desde la perspectiva de John Berger (2013), la fotografía no transmite un significado fijo por sí misma; su sentido se construye en la relación con el tiempo y con quien la observa. En el caso del álbum familiar, esa relación se intensifica: la secuencia de imágenes, su orden y su contexto doméstico activan lecturas situadas que articulan junto con la memoria, afecto e identidad. El álbum documenta acontecimientos y produce un efecto de veracidad que sostiene la creencia en la existencia de aquello que muestra, otorgándole una materialidad.

En este marco, los álbumes heredados de mi abuelo se abordan como materiales activos capaces de ser reactivados desde el presente.

A través de operaciones de desordenamiento, ampliación y recontextualización, estas imágenes y objetos se configuran como un archivo afectivo que se desplaza del ámbito doméstico hacia el espacio público. Este proceso permite visibilizar fragmentos, relaciones y resonancias que emergen al poner las imágenes en nuevas disposiciones. Desde esta perspectiva, el álbum se comprende como una forma de configuración de la memoria cuya potencia reside en su capacidad de generar nuevas experiencias y lecturas en el presente.

7.1 En el olvido

Este capítulo se origina a partir de una reflexión en torno a la memoria como construcción activa, en el que el archivo no se concibe únicamente como un espacio de conservación, sino como un campo de activación y relectura. El trabajo con el archivo

fotográfico familiar se articula a partir de operaciones de selección, edición montaje y recontextualización que ponen en tensión su estatuto como dispositivo fijo y lo habilitan como un espacio dinámico de producción de relatos.

En este marco, los aportes de Jacques Derrida (1997) permiten pensar el archivo como una estructura inestable, atravesada por el deseo y la ausencia. En el contexto del archivo familiar abordado en esta investigación, esta inestabilidad se configura como una condición productiva, donde los vacíos, silencios y fragmentos activan una experiencia afectiva del archivo.

Por su parte, Guasch (2011) sitúa estas problemáticas en el campo del arte contemporáneo, analizando las prácticas que activan, reordenan y desplazan los archivos en nuevos contextos de sentido. En esta investigación, estas operaciones se materializan en una dimensión espacial, donde la disposición de imágenes, objetos y superficies de apoyo configura un campo de relaciones que habilita una experiencia situada del archivo.

A partir de estas perspectivas, este trabajo propone abordar el archivo fotográfico familiar como un espacio de intervención, en el que el desplazamiento de las imágenes hacia un nuevo marco artístico implica la producción de nuevas relaciones entre imagen, objeto y memoria. En este sentido, el gesto se orienta a hacer visibles los restos, silencios y ausencias que configuran la memoria. Así, las imágenes cotidianas, al ser revisitadas desde el presente, se transforman en superficies de reflexión sobre el paso del tiempo y los modos en que la memoria se produce y se transmite.

En este punto resulta pertinente recuperar la reflexión de Guy Debord (1967) en torno al estatuto de las imágenes en la sociedad del espectáculo, donde estas tienden a separarse de la experiencia vivida y a operar como formas de mediación que sustituyen

el vínculo directo con el mundo. En ese régimen de circulación incesante, las imágenes corren el riesgo de volverse hipnóticas, perdiendo su capacidad de activar una experiencia reflexiva, mientras este trabajo con el archivo fotográfico familiar se plantea como una operación de interrupción de esta lógica. Al ralentizar la mirada, fragmentar el relato y recontextualizar las imágenes, la práctica artística sustrae las imágenes del flujo espectacular y las reinscribe en una experiencia situada, en la que el tiempo, la materialidad y la afectividad ocupan un lugar central. El archivo se concibe como un constructo visual y conceptual cargado de significados.

Siguiendo a Guasch (2011), el archivo fotográfico puede entenderse como un retorno al origen a partir de la experiencia de la memoria activada por el registro visual. En esta “expansión espacial” el archivo se asume como un territorio flexible, susceptible de ser intervenido, reinterpretado y resignificado a través de la práctica artística, habilitando una experiencia de la memoria abierta, inestable y situada.

7.2 Imágenes orbitantes

Si durante gran parte del siglo XX el álbum familiar funcionó como uno de los principales dispositivos de organización de las imágenes producidas en el ámbito doméstico, en la actualidad, como se mencionó anteriormente, las condiciones de producción y circulación visual se han transformado profundamente, trasladando gran parte de esa función a las redes sociales.

La proliferación de las imágenes en la sociedad contemporánea no solo ha modificado los modos de producción y circulación de lo visual, sino también las formas de atención, contemplación y el vínculo con ellas. En este contexto, la experiencia

visual se encuentra atravesada por dinámicas de inmediatez, desplazamiento constante y circulación acelerada de imágenes. Este dinamismo introduce formas de atención más móviles y discontinuas. Las imágenes se integran a flujos continuos en los que su aparición puede ser breve o incluso fugaz, semejante al paso de cuerpos en una órbita visual que atraviesa el campo de observación. En este escenario, la permanencia de ciertas imágenes no depende únicamente de su duración o de su presencia material, sino también de la experiencia subjetiva del observador y de las asociaciones que cada individuo establece con aquello que ve.

Las imágenes tienden a desprenderse de los contextos específicos que les daban sentido, circulando de forma efímera y muchas veces autónoma. Este desplazamiento no implica una pérdida de atención, sino una transformación en las condiciones de acceso, circulación y observación: las tecnologías contemporáneas habilitan formas de mirada minuciosa —como el zoom, el recorte o el análisis detallado— al mismo tiempo que inscriben las imágenes en flujos discontinuos. En este marco, las imágenes se configuran a partir del régimen de visibilidad en el que se inscriben, más que por su contenido explícito. Tal como señala Guy Debord (1967), aquello que antes era vivido de manera directa se reorganiza como representación, dando lugar a una experiencia fragmentaria que articula la memoria a partir de restos, huellas y discontinuidades. En este sentido, las imágenes dejan de funcionar como anclajes de la experiencia para convertirse en elementos móviles dentro de un curso visual continuo.

Propongo pensar estas imágenes como *imágenes orbitantes*²: imágenes caracterizadas por su movilidad, su circulación constante y su resistencia a ser fijadas en

² En esta tesis, el término *imágenes orbitantes* se utiliza como una herramienta conceptual para nombrar determinadas dinámicas de circulación y experiencia visual contemporánea, caracterizadas por la movilidad, el desplazamiento y la dificultad de fijación de las imágenes en un marco estable de sentido. Este concepto dialoga con reflexiones desarrolladas por autores como Guy Debord, Hito Steyerl y Joan Fontcuberta, quienes han analizado críticamente la circulación, la saturación y el desplazamiento de las

un único marco interpretativo. Al igual que los satélites, giran en torno a múltiples centros de sentido sin adherirse de forma estable a ninguno de ellos. Su valor se construye en su capacidad de aparecer, desplazarse y desaparecer rápidamente dentro de un entramado visual saturado, donde el sentido emerge a partir de su circulación, sus desplazamientos y sus reconfiguraciones. La aparición de las cámaras digitales y, posteriormente, de los dispositivos telefónicos con cámara integrada marcó un punto de inflexión en la democratización de la fotografía. La posibilidad de producir, visualizar y difundir imágenes de manera inmediata amplió el acceso a la práctica fotográfica y transformó radicalmente los modos de relación con lo visual.

En este contexto, el álbum fotográfico tradicional ha sido progresivamente desplazado por las redes sociales y las plataformas digitales, que operan como archivos dinámicos y globalizados. Las imágenes vernáculas, antes reservadas al ámbito privado y doméstico, traspasan las fronteras de lo íntimo para incorporarse a circuitos de visibilidad colectiva. Este pasaje no solo transforma la escala de circulación de las imágenes, sino también su estatuto.

Frente a esta lógica de circulación incesante que caracteriza a las imágenes orbitantes, los álbumes fotográficos que se analizan en esta tesis, adquieren una relevancia particular. A diferencia del flujo continuo y descontextualizado de imágenes digitales, estos álbumes proponen una relación situada, material y temporalmente estable con las imágenes. Su estructura, la selección de fotografías, las anotaciones manuscritas y el ordenamiento secuencial configuran un espacio de detención que habilita una experiencia de la memoria ligada al tiempo, al afecto y a la materialidad.

imágenes en la cultura visual contemporánea, sin que ello implique una equivalencia directa entre estas nociones.

La recuperación y recontextualización de estos álbumes activa una memoria afectiva a la vez que habilita una mirada crítica sobre el consumo masivo de imágenes y la sobreabundancia visual contemporánea. En este sentido, la resignificación de los álbumes heredados configura un dispositivo espacial en el que las imágenes encuentran otras formas de orbitar, desplegándose en un campo de relaciones que habilita recorridos, pausas y formas específicas de articulación entre imágenes.

7.3 La fotografía vernácula: la construcción de la mirada en lo cotidiano

La fotografía vernácula refiere, en términos generales, a un conjunto amplio de imágenes producidas en contextos domésticos y funcionales, tradicionalmente ajenas al campo artístico institucionalizado. Se trata de fotografías creadas con fines afectivos, documentales o conmemorativos, cuya circulación inicial no responde a criterios estéticos ni comerciales, sino a la necesidad de registrar experiencias significativas.

Para comprender la proveniencia del término, resulta pertinente recuperar la definición del historiador francés Clément Chéroux, quien señala que la palabra *vernáculo* proviene del latín *verna*, que designaba al esclavo nacido en casa y, por extensión, a aquello producido en el ámbito doméstico (2014, pág. 12). Lo vernáculo remite así a una producción ligada al uso, al entorno familiar y al consumo personal más que a la circulación pública o mercantil.

Desde la historiografía, la fotografía vernácula ha sido frecuentemente definida a partir de su carácter amateur o anónimo. Geoffrey Batchen advierte que este tipo de imágenes ha sido relegado en la historia del arte debido a su escaso valor en el mercado y a su aparente limitación intelectual más allá de clichés sentimentales, generando una “laguna fotográfica” en los relatos oficiales (Fontcuberta, 2016). En la misma línea,

Oscar Colorado Nates (2022), luego de analizar veinticinco definiciones provenientes de autores, museos y galerías, propone entender la fotografía vernácula como el vasto conjunto de imágenes instantáneas realizadas por autores anónimos o amateurs sin intención artística, frecuentemente vinculadas a contextos domésticos o familiares.

Estas definiciones delimitan un campo de estudio y orientan su comprensión hacia la densidad simbólica y afectiva que estas imágenes contienen. Lo vernáculo se vincula con formas de producción de sentido que emergen en la experiencia cotidiana, donde fotografiar se constituye como un modo de habitar el mundo y de situarse en él.

Estas imágenes registran acontecimientos y participan en la construcción de vínculos, recuerdos y relatos sobre la propia vida. Lo vernáculo configura así una mirada en el ámbito cotidiano: la inscripción de un “yo” —real o ficcionado— en la escena de la vida diaria. Forma parte de la construcción visual de la memoria y del presente, en tanto gesto que detiene lo aparentemente banal para conferirle sentido. A partir de los aportes revisados, propongo comprender lo vernáculo como una forma de producción de sentido que emerge de la experiencia cotidiana. La fotografía vernácula articula experiencia, entorno y dimensión emocional: organiza instantes, configura relatos y sostiene vínculos. En dispositivos como el álbum familiar, la acumulación y la secuencia construyen una narrativa que, aun cuando puede ser intimista, posee una estructura visual precisa. En este sentido, lo vernáculo constituye una forma de pensamiento visual que emerge desde la vida común y que, precisamente por su cercanía, revela la densidad simbólica del archivo ordinario.

Como se mencionó en el capítulo 6.2, y a modo de ejemplificar en el campo artístico este interés por lo vernáculo, resulta pertinente considerar la obra de Nan Goldin. En *The Ballad of Sexual Dependency* (1980), Goldin construye una narrativa visual continua a partir de su propio entorno afectivo. Sus fotografías registran la vida

cotidiana en toda su complejidad, incorporando momento de intimidad, celebración, vulnerabilidad y conflicto. La acumulación de imágenes y su presentación secuencial configuran una suerte de álbum expandido que traslada las experiencias personales al espacio expositivo.



Fig. 5 Jugando Monopoly. 1980. Nan Goldin.



Fig. 6 C.Z y Max en la playa. Truro, Massachusetts. Nan Goldin. 1976

Lo que en otros contextos podría considerarse registro íntimo adquiere, en su obra, densidad estética y potencia crítica. Más que monumentalizar los acontecimientos, Goldin revela la intensidad de lo cotidiano, demostrando que la fuerza de una imagen no depende de la espectacularidad del hecho, sino de la mirada que lo configura. Este gesto legitima lo doméstico como materia artística y abre la posibilidad de reconsiderar las imágenes familiares más allá de su condición privada.

7.4 El álbum familiar como archivo afectivo

Si la fotografía vernácula se inscribe en el ámbito de lo cotidiano y de la experiencia íntima, las imágenes producidas en el entorno doméstico rara vez permanecen aisladas. Por el contrario, se reúnen, se conservan y circulan dentro del espacio doméstico: forman parte de la decoración de los hogares, aparecen en portarretratos, adheridas a la heladera o guardadas en espacios más íntimos, como billeteras o cajones personales. Estas prácticas de reunión, conservación y disposición permiten pensar la fotografía vernácula como una forma de archivo afectivo. El álbum familiar, en este sentido, no funciona únicamente como un contenedor, sino como el propio gesto de archivar lo vivido. Pensar el archivo no implica entonces abandonar lo vernáculo, sino profundizar en las operaciones que sostienen esta práctica cotidiana.

Al abordar el concepto de archivo, resulta fundamental recuperar los aportes de Jacques Derrida (1997), quien sostiene que el archivo consiste en un acto de consignación: reunir, conservar e instituir un orden. En este sentido, todo archivo es una construcción que no solo guarda, sino que también organiza, clasifica e impone una forma de ver y de narrar; es simultáneamente instituyente y conservador.

Desde esta perspectiva, el archivo se configura como un sistema dinámico de reactivaciones, en el que las huellas del pasado se actualizan en cada nueva lectura. Boris Groys (2014) subraya su función memorial, en tanto garantiza la persistencia de esas huellas más allá de la vida de la persona que las produjo, inscribiéndolas en un horizonte de visibilidad que habilita su circulación y reinterpretación.

En el marco de esta tesis, esta dimensión adquiere un carácter doble. Por un lado, la conservación del archivo material y visual heredado de mis abuelos activa una forma de remanencia afectiva e íntima; por otro, este conjunto de imágenes y objetos constituye también una fuente de información que excede lo personal, aportando indicios sobre modos de vida, estéticas cotidianas y configuraciones familiares de un tiempo pasado. El archivo familiar constituye un vestigio cultural y una fuente de valor antropológico para comprender las prácticas y experiencias de la vida cotidiana. El archivo puede pensarse, además, como una unidad de servicio —es decir, como un conjunto organizado y disponible para consulta— (Herrera, 2007). En este sentido, el archivo se distingue de una mera acumulación, en tanto configura una estructura que habilita un campo abierto de lecturas, asociaciones e interpretaciones.

A partir de mi experiencia con el archivo familiar, propongo distinguir tres momentos posibles de visualización. Un primer momento, íntimo, en el que quien genera el archivo lo comparte con un círculo cercano y seleccionado; un segundo momento, en el que otros familiares —ceranos o distantes— acceden a esos materiales e intentan reconstruir los sucesos representados; y un tercer momento, más distante, en el que el archivo es observado por alguien ajeno al núcleo familiar, habilitando una lectura analítica desligada de la vivencia directa.

En esta investigación parto de una relación íntima con el archivo —propia del primer momento de visualización—, ya que los álbumes y objetos heredados

constituyen un patrimonio cargado de memorias afectivas personales. Sin embargo, el proceso de trabajo implica un desplazamiento deliberado hacia el tercer momento: asumir una mirada analítica que permita desarmar el orden original y proponer nuevas formas de lectura. Este gesto no anula la dimensión afectiva, pero la reconfigura, abriendo el archivo a interpretaciones que exceden la experiencia privada y lo sitúan en un espacio de reflexión pública.

En este desplazamiento analítico, resulta indispensable señalar que el archivo heredado no se agota en la bidimensionalidad del papel fotográfico. Los objetos de la vajilla que acompañaban aquellas sobremesas familiares constituyen también vestigios materiales portadores de memoria. Por lo tanto, la investigación incorpora el registro fotográfico actual de estos objetos-testigo. Estas imágenes contemporáneas de los platos y utensilios no buscan construir una escena ficticia, sino funcionar como un inventario afectivo y fragmentario de la materia que sobrevivió al tiempo. Así, al exhibirse en los paneles junto a las fotos del pasado, se produce un diálogo donde la imagen de archivo y el registro del objeto actual se complementan, haciendo visible la persistencia y el desgaste de la herencia.

7.5 Del ámbito doméstico al espacio público

Este desplazamiento reconfigura los límites entre lo privado y lo público y convierte a las imágenes vernáculas en materiales activos dentro de la esfera social. Desde esta perspectiva, el análisis de prácticas artísticas que trabajan con imágenes ajenas y archivos provenientes del ámbito doméstico permite comprender estos materiales como un campo de problematización crítica. Estas prácticas ponen en evidencia que las imágenes familiares, al circular fuera de su contexto original, activan

nuevas lecturas sobre las formas en que la vida cotidiana, las relaciones sociales y los criterios de valoración cultural se inscriben en la representación fotográfica. En este sentido, el trabajo de la artista peruana Daniela Ortiz resulta especialmente relevante para pensar estas operaciones.

En su proyecto *97 empleadas domésticas* (2010), Ortiz construye un archivo digital a partir de imágenes extraídas de perfiles públicos en redes sociales en las que se representan escenas familiares y celebraciones de sectores de la alta sociedad peruana. A través de una observación atenta, la artista pone en evidencia la presencia casi invisible de las empleadas domésticas, cuyos cuerpos aparecen fragmentados, relegados a planos secundarios o directamente desdibujados dentro de la escena. La operación realizada por Ortiz también puede pensarse en relación con la circulación de las imágenes en el entorno digital. Las fotografías que la artista recupera forman parte de ese conjunto de imágenes que permanecen disponibles en el ciberespacio, desplazándose entre distintos entornos de visibilidad. En ese sentido, su práctica se inscribe en la lógica de imágenes orbitantes: imágenes que no permanecen fijadas a un único contexto de producción o lectura, sino que continúan circulando y habilitando nuevas apropiaciones. Es precisamente esa condición de circulación la que permite a Ortiz reencontrarlas y trabajar sobre ellas. Su intervención implica una observación minuciosa que se detiene en elementos aparentemente secundarios de la imagen, un gesto que recuerda lo que señala Fontcuberta (2016), acerca de la necesidad de aprender a “leer la letra chica” de lo que vemos. Al dirigir la mirada hacia esos detalles que suelen quedar en los márgenes de representación, la artista reactiva el potencial crítico de las imágenes y pone en evidencia las dimensiones sociales que en ellas permanecen latentes.

Esta operación se configura a partir del corrimiento de las imágenes hacia un nuevo contexto de lectura, donde se habilitan nuevas formas de interpretación. Al

seleccionar, reorganizar y presentar estas fotografías dentro de un dispositivo artístico, Ortiz altera el modo en que estas escenas son observadas y comprendidas. De este modo, situaciones familiares aparentemente inocuas comienzan a revelar relaciones de poder, jerarquías sociales y formas de invisibilización que permanecían naturalizadas dentro de la representación doméstica.

Este tipo de prácticas pone en evidencia que el archivo visual constituye una estructura dinámica, susceptible de ser reorganizada e interpretada desde nuevas perspectivas. Como señala Susan Buck-Morss (2009), las imágenes que circulan en el espacio público actúan como elementos activos en la producción de sentido, transformándose según los contextos en los que aparecen y las relaciones que establecen con otros marcos de lectura.

En este marco, estas operaciones pueden vincularse con prácticas posfotográficas, donde el trabajo artístico se desarrolla a partir de la reutilización, reorganización y resignificación de imágenes preexistentes. La práctica artística se desplaza así desde la producción de nuevas fotografías hacia el trabajo con imágenes ya existentes, entendidas como materiales disponibles para ser rearticulados dentro de nuevos espacios visuales. Modificar el orden de aparición de las imágenes, alterar su contexto o ponerlas en relación con otros elementos implica producir nuevas formas de lectura y habilitar otros relatos posibles.

Intervenir un archivo se define como una operación de reorganización de imágenes del pasado que activa nuevas interpretaciones.

En este proceso, la reorganización de las imágenes introduce también una dimensión ficcional, en la medida en que el nuevo orden propuesto genera narrativas que no estaban necesariamente presentes en su configuración original.

Las fotografías que conforman estos conjuntos, originalmente pensadas para preservar recuerdos o registrar momentos de la vida cotidiana, adquieren nuevas lecturas cuando se reordenan y se ponen en relación con otros elementos provenientes del mismo entorno doméstico.



Fig. 7 97 empleadas domésticas. Daniela Ortíz. 2010.

De este modo, el álbum puede entenderse como un dispositivo de conservación del pasado y como una forma de construcción visual en la que el orden de las imágenes y las asociaciones que se establecen entre ellas producen sentidos específicos. Al alterarse o reorganizarse dentro de otros formatos de presentación, el archivo se expande habilitando la posibilidad de construir nuevos relatos sobre la memoria, el tiempo y la experiencia doméstica.

7.6 Scrollando el cotidiano

El acto de scrollar —desplazar el contenido visual de manera continua a través de la pantalla— se ha convertido en una de las prácticas más habituales de relación con las imágenes en la vida cotidiana. Este gesto implica recorrer secuencias visuales de forma fragmentaria y veloz, en un movimiento que privilegia la diversidad y la alternancia constante de contenidos. Las imágenes aparecen una tras otra en un flujo continuo que puede incluir repeticiones o variaciones de aquello que el usuario ya ha visto o consumido. En este recorrido, el gesto de desplazamiento también habilita pequeñas decisiones de atención.

Esta transformación también incide en la manera en que las imágenes se organizan, almacenan y se vuelven visibles. En el entorno digital, las fotografías suelen disponerse en plataformas, nubes y galerías virtuales que priorizan criterios automáticos como la cronología, la geolocalización o los sistemas de clasificación algorítmica. Estas formas de organización difieren de las lógicas de la arquitectura del álbum fotográfico tradicional, que históricamente se estructuraban a partir de decisiones afectivas, narrativas y temporales.

Mientras que el álbum propone una secuencia construida mediante la selección y el ordenamiento manual de las imágenes, los archivos digitales permiten la acumulación y circulación de grandes volúmenes visuales que pueden ser recorridos de manera flexible, fragmentaria o intermitente.

Más que oponer estas formas de organización, resulta productivo pensar en cómo cada una propone modos distintos de relación con las imágenes.

En esta investigación, estas formas de visualización se ponen en diálogo a partir del archivo fotográfico abordado en esta tesis. Las imágenes impresas, los objetos

familiares y los fragmentos de archivos se reorganizan dentro de un dispositivo espacial que desplaza la lógica del álbum hacia el espacio expositivo. En lugar de una secuencia fija de páginas, el conjunto se presenta como un campo visual que puede ser recorrido desde distintas posiciones.

En ese sentido, el gesto de scrolling puede entenderse como una estructura de percepción contemporánea que ha entrenado nuestros cuerpos y que, por lo tanto, no se limita exclusivamente al entorno digital. Al trasladarse al espacio expositivo, esta lógica no se replica de manera pasiva, sino que se invierte: la exposición opera como un anti-scrolling. En la pantalla, es el espectador quien desplaza las imágenes; en la sala, son las imágenes —y los objetos— los que desplazan al espectador. El cuerpo ya no controla el flujo, sino que es convocado y reorientado por el montaje. A diferencia de la inmaterialidad de la pantalla, aquí la experiencia incorpora la escala, el vacío y la presencia de objetos que funcionan como imágenes expandidas: portadores de huella, tiempo y uso, con la misma densidad afectiva que las fotografías.

El álbum se configura, entonces, como una estructura espacial transitable y crítica. Las fotografías operan como elementos que construyen un entorno visual en el que la mirada se articula con el movimiento físico del cuerpo. En este marco, el archivo heredado de mi abuelo se afirma como un álbum expandido; un dispositivo que utiliza las competencias visuales del espectador actual —habitado a la discontinuidad del flujo digital— para subvertirlas. El espectador llega con el hábito del control, y la exposición se lo sustrae. Lo que resta es un encuentro íntimo, corpóreo y presente con el archivo, donde la detención ya no es una elección del pulgar sino una exigencia de la imagen.

Capítulo 8. No sabemos por qué Perla está tachada

Los archivos personales se configuran como relatos abiertos y de legibilidad parcial. Aun cuando han sido cuidadosamente conservados, ordenados o incluso digitalizados, sostienen zonas opacas, interrupciones y silencios que resisten toda explicación definitiva. En el caso del archivo familiar que da origen a esta investigación, esas fisuras se manifiestan a través de marcas, anotaciones incompletas y gestos de intervención cuya motivación hoy resulta inaccesible. Estas huellas articulan un pasado documentado junto a dimensiones de la experiencia que exceden el registro y la comprensión, revelando al archivo doméstico como un espacio donde conviven el cuidado y la pérdida, la precisión y la duda, la experiencia vivida y aquello que en ella permanece irresuelto. En este contexto, los álbumes fotográficos de mi abuelo se configuran como dispositivos que condensan una práctica sostenida de registro, selección y organización de la experiencia. Mi abuelo no era fotógrafo de profesión.

Nació en el departamento de Soriano en 1917 y, poco tiempo después, su familia se trasladó a Montevideo por motivos laborales. Se dedicó a la taquigrafía y, a lo largo de su vida, sostuvo un vínculo persistente con la fotografía, visible tanto en las imágenes que tomó como en la manera en que las reunió, anotó y conservó. En ese gesto reiterado se configura una forma de atención sobre lo cotidiano que excede la toma fotográfica y sitúa al álbum como un dispositivo activo de construcción de sentido.

Mi relación con él fue cercana. Crecí con mi abuelo en una casa multigeneracional, junto a mi abuela, mi madre y mis dos hermanas, donde convivimos hasta su muerte, cuando yo tenía quince años. En ese entorno, los álbumes ocupaban un lugar preciso dentro de la vida familiar: se consultaban en ocasiones específicas —

reuniones, visitas y celebraciones—, en el marco de rituales que habilitaban la evocación del pasado. Con el paso del tiempo, y tras el fallecimiento de mi abuelo y posteriormente de mi abuela, esos objetos fueron perdiendo centralidad hasta quedar relegados al interior de la casa, suspendidos entre la conservación material y el olvido simbólico.

Fue en el momento de su redescubrimiento cuando comenzaron a hacerse visibles no sólo las imágenes del álbum, sino también las marcas que las atraviesan. Entre ellas, una fotografía en la que Perla, hermana de mi abuelo, aparece tachada. Nadie en mi familia sabe con certeza por qué ocurrió esa intervención. Circulan suposiciones —que no le gustaba cómo salía en las fotos, que pudo haber sido ella misma quien realizó la tachadura—, pero ninguna explicación logra estabilizarse. Más que un dato a esclarecer, esta ausencia de sentido se vuelve significativa: la tachadura introduce una fisura en el relato familiar y pone en evidencia que el archivo, aun cuando ha sido cuidadosamente preservado, contiene zonas irreductibles de incertidumbre. En ese vacío, lejos de debilitarse, el álbum revela su condición fragmentaria y su cercanía con la experiencia misma de la vida, atravesada por olvidos, silencios y relatos parciales.

A partir de ese mismo proceso de revisión comenzó a emerger para mí otra versión de mi abuelo y de su universo personal. La observación detenida de las imágenes y de las anotaciones que las acompañan sugiere que poseía conocimientos técnicos y estéticos vinculados a la práctica fotográfica. Identificaba la cámara que utilizaba y comprendía aspectos fundamentales del lenguaje fotográfico, como el eje del encuadre, la apertura del diafragma y el tiempo de obturación. Asimismo, parecía tener noción de los posibles errores en los procesos de revelado y copiado propios de la fotografía analógica.

Más allá de su valor sentimental y documental, estos álbumes pueden comprenderse como un dispositivo de memoria cargado de información heterogénea. En ellos conviven datos precisos —coordenadas espaciales y temporales, identificación de los sujetos retratados, registros escritos sobre las circunstancias de la toma— con anotaciones de menor relevancia objetiva, pero significativas en términos afectivos y narrativos. Esta confluencia de lo técnico, lo anecdótico y lo emocional convierte al álbum en un archivo singular, donde la fotografía opera simultáneamente como testigo de una época y como vehículo para la reconstrucción y la resignificación de la memoria.

La pregunta por la tachadura de Perla se configura como una forma de activar las zonas de ambigüedad y silencio presentes en el archivo familiar. Mi trabajo parte de la imposibilidad de esclarecer completamente el sentido de esa intervención y asume esa indeterminación como una condición constitutiva del archivo doméstico. La práctica artística se sitúa entonces en ese espacio abierto, donde los vacíos, las marcas y las interrupciones del relato se vuelven materiales de trabajo. En lugar de buscar una restauración del archivo, la propuesta desplaza su función explicativa hacia una experiencia sensible en la que los fragmentos, las marcas y los silencios permanecen activos.

En este gesto, el álbum se configura como una escena abierta, en la que el pasado se actualiza como una experiencia inestable, situada y abierta.

Considero que esta condición de incompletud atraviesa a la mayoría de los archivos familiares y que, en esa falta de certezas, reside parte de su potencia emocional y simbólica. Esta dimensión me interesa particularmente, ya que me permite establecer un diálogo afectivo y simbólico con mi propio archivo y con álbumes ajenos o desconocidos para mí, que —a través de prácticas comunes de registro, conversación e

intervención — habilitan una reflexión sobre una memoria compartida y sobre la dimensión colectiva de la fotografía doméstica.



Fig. 8 Perteneciente al álbum de mi abuelo. Autoría desconocida.

En este contexto, resulta pertinente interrogar la noción de autoría en relación con la fotografía amateur. Si bien mi abuelo no se dedicaba profesionalmente a la fotografía ni producía imágenes con fines artísticos o comerciales, el conjunto de decisiones visibles en los álbumes —elección de motivos, encuadres, secuencias, anotaciones y modos de conservación— da cuenta de una práctica sostenida y consciente. Lejos de una producción ingenua o meramente automática, estas imágenes ponen en evidencia una forma de autoría situada, ligada a la experiencia cotidiana y a los usos sociales de la fotografía. Pensar estos álbumes desde esta perspectiva permite desplazar una concepción tradicional de autor, asociada exclusivamente al campo profesional o artístico, y reconocer en la fotografía amateur un espacio de producción de sentido y representación.

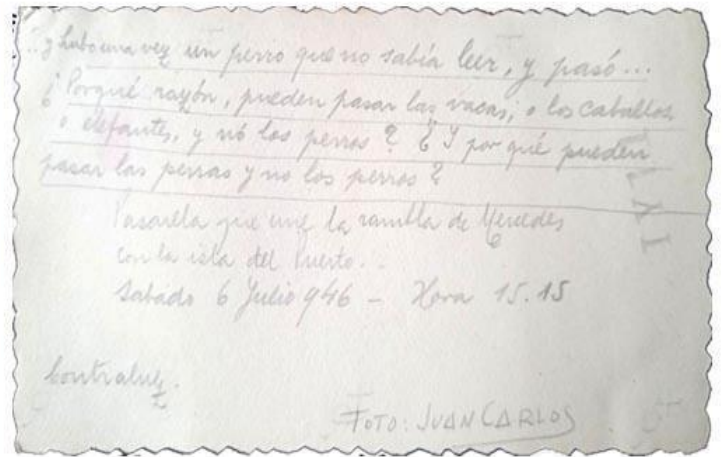


Fig. 9 Frente y dorso imagen perteneciente al álbum de mi abuel.

“... y hubo una vez que un perro no sabía leer, y pasó...”

¿Por qué razón, pueden pasar las vacas; o los caballos o elefantes, ¿y no los perros? ¿y por qué pueden pasar las perras y no los perros?

Pasarela que une la rambla de Mercedes con la isla del Puerto.

Sábado 6 de julio 946 - Hora 15:15

Contraluz. Foto: Juan Carlos.

En este sentido, el primer álbum se configura como el inicio de una práctica sostenida de registro, escritura y ordenamiento de la experiencia cotidiana. Esta continuidad se vuelve visible en el segundo álbum, cuyo análisis permite profundizar en los modos en que la fotografía doméstica opera como una forma persistente de construcción de sentido.

8.1 La continuidad del registro

El segundo álbum fotográfico se inscribe en continuidad con el anterior y da cuenta de la persistencia del interés de mi abuelo por registrar y organizar visualmente su vida cotidiana. A diferencia del primer conjunto de imágenes, en el que predominan la exploración del entorno y ciertos ensayos formales vinculados al paisaje, este álbum se concentra en escenas domésticas, vínculos afectivos y situaciones de sociabilidad, marcadas por la incorporación de mi abuela a su vida.

De manera análoga al álbum anterior, este también incluye anotaciones detalladas que funcionan como coordenadas geográficas, permitiendo reconstruir y comprender los espacios que frecuentaban. Entre ellos, se destaca el arroyo Canelón Chico, un lugar que aparentemente visitaban con asiduidad. Estas inscripciones, más allá de aportar información sobre los sitios representados, ofrecen pistas sobre las relaciones que mantenían con el entorno, sus hábitos y la manera en que los espacios eran vividos y representados a través de la fotografía.

El análisis de estos álbumes se vuelve relevante por la articulación entre la carga afectiva que los atraviesa y el valor documental que adquieren en una lectura visual desde la antropología y cultura visual. A través de estas imágenes, es posible indagar en aspectos de la vida cotidiana pasada y que exceden lo meramente personal y permiten reconstruir dinámicas sociales, prácticas culturales y configuraciones espaciales de una época determinada. El análisis de estos documentos visuales posibilita explorar cuestiones como las formas de sociabilidad, las actividades de ocio, las tradiciones alimentarias, los usos de representación a través de la indumentaria y las maneras en que determinados grupos constituían y experimentaban su entorno.

Desde esta perspectiva, la práctica de mi abuelo puede ser pensada como una voluntad de registro familiar y como un gesto social que deja huellas de un momento histórico determinado. Además, las marcas presentes en los álbumes, revelan la fragilidad y la incompletitud de los relatos familiares abriendo vacíos de interpretación, como sugiere Bright (2005), transforman a la fotografía en un espacio donde los significados son siempre móviles.

La fotografía vernácula, en este sentido a partir de esta tesis, se constituye como una herramienta fundamental para acceder a una memoria individual, familiar y colectiva. Si bien, diversos investigadores e instituciones han abordado el estudio del pasado a partir de fotografías vernáculas, analizando perspectivas antropológicas y sociológicas, mi interés radica en cómo explorar estos archivos fotográficos permiten aproximarnos a lo cotidiano, a aquello que con frecuencia queda fuera de los grandes relatos históricos. A partir de estas imágenes busco contribuir a la construcción de una memoria visual que trascienda el ámbito privado para inscribirse en una reflexión más amplia sobre la sociedad, el arte y la cultura visual.



Fig. 10 Mi abuela y sus primas. Imagen realizada por mi abuelo

En esta tesis, la noción de lo vernáculo se extiende más allá del plano visual hacia los objetos materiales que habitan el espacio doméstico. Estos objetos, heredados y conservados, sostienen su presencia más allá de su función y se inscriben en una lógica de persistencia donde se articulan afecto, hábito y experiencia. De este modo, tanto en las imágenes como en los objetos se configura un entramado que vincula memoria, vida cotidiana y cultura visual.

En continuidad con lo desarrollado en el capítulo anterior, esta investigación incorpora objetos vernáculos provenientes de una herencia familiar, cuya presencia se sostiene dentro del entramado doméstico más allá de su función. Estos objetos, dispuestos en estanterías, armarios o aparadores, pueden pensarse en términos de una persistencia material, donde su valor se inscribe en una dimensión simbólica vinculada a la experiencia y la memoria. Muchos de ellos aparecen en las imágenes del álbum fotográfico de mi abuelo, integrados al registro cotidiano de una época, evidenciando la relación entre imagen, objeto y experiencia doméstica.



Fig. 11 Jarras de agua y vino. Pertenecientes a mis abuelos.

En particular, los objetos vinculados a la comida —manteles, platos, cristalería— permiten aproximarse a formas de sociabilidad, rituales domésticos y modos de habitar el espacio, algunos de los cuales han caído en desuso mientras que otros persisten, transformados, en las prácticas actuales.

Recuperar estos objetos y ponerlos en diálogo con las imágenes en las que alguna vez estuvieron presentes implica un gesto de activación del archivo desde su materialidad. Se trata de una operación de selección sobre objetos preexistentes, que son utilizados o intervenidos en función de una intención específica.



Fig. 12 Detalla de mantel. Perteneciente a mis abuelos.

Capítulo 9. La sobremesa como dispositivo y posición: tiempo suspendido y experiencia doméstica

La sobremesa permite expandir la noción de archivo más allá de su dimensión material, desplazándola desde un conjunto de imágenes organizadas hacia una experiencia, una situación y una relación. Se configura, así como un dispositivo abierto e indefinido en el que cuerpos, objetos, imágenes y temporalidades se disponen en vínculo, activando el archivo desde lo sensible y lo común. En este espacio-tiempo

compartido se habilita una experiencia de memoria colectiva que desplaza el archivo del orden de la contemplación hacia una práctica situada, donde el acto de ver se transforma en una forma de estar con las imágenes.

Los dibujos de *The Disorder of the Dining Table* (2002) de Sarah Wigglesworth funcionan como un paralelismo visual sugerente. En ellos, la mesa aparece registrada en distintos momentos de uso, evidenciando restos, desplazamientos y desórdenes que hablan de la vida que transcurre a su alrededor. Más que representar un objeto estable, estos dibujos muestran la mesa como un espacio en transformación, atravesado por el uso, el tiempo y la presencia de quienes la habitan.

Este enfoque dialoga con los álbumes fotográficos de mi abuelo, en tanto ambos registros evidencian que lo cotidiano no se presenta como una escena cerrada, sino como un conjunto de situaciones, gestos y restos. La sobremesa, entendida como tiempo suspendido y como escena posible, permite pensar el archivo familiar como algo vivo, inestable y en constante reconfiguración. A lo largo de esta investigación, el archivo fotográfico familiar ha sido abordado como un territorio activo desde el cual pensar la relación entre imagen, memoria y afectividad. una posición conceptual y metodológica articuladora de un sentido artístico en su propia configuración espacial, en la circunstancia del montaje.

La imagen fotográfica conserva su centralidad y se expande más allá de su condición documental. Al convivir con objetos y disposiciones espaciales diversas —ya sea colgada, apoyada o integrada a distintos dispositivos— la fotografía adquiere una dimensión física. El sentido emerge de las relaciones entre escalas, distancias, proximidades y recorridos posibles. Asumir la sobremesa como posición implica desplazar la idea de archivo hacia un régimen de experiencia. La propuesta activa una

temporalidad suspendida, en la que las imágenes fotográficas, objetos y superficies de apoyo se relacionan entre sí y con el espacio expositivo.

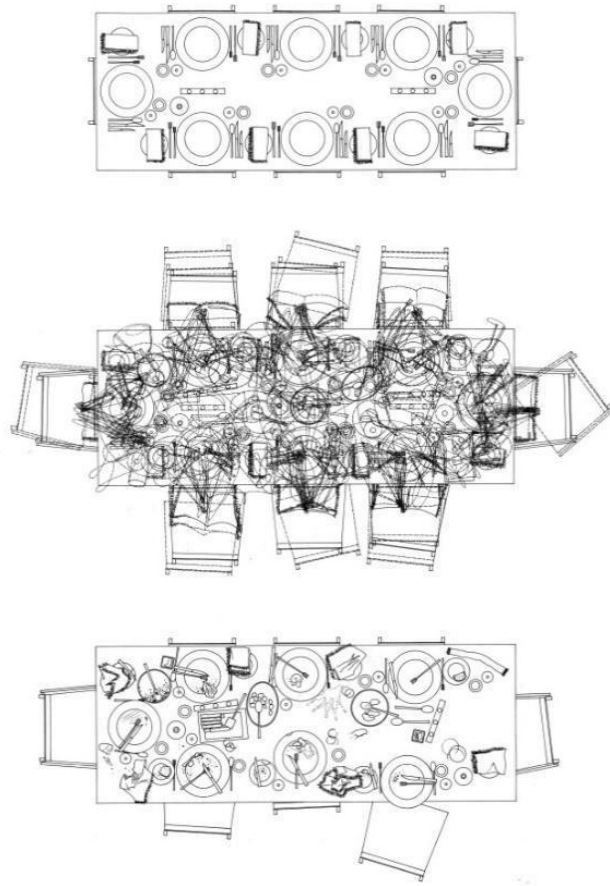


Fig. 13 The Disorder of the Dining Table. 2002

La posición del espectador es la de quien opera sobre el archivo, lo reconfigura y lo expone a nuevas lecturas. La sobremesa funciona con la ralentización de la mirada frente a la saturación de imágenes contemporáneas y de reinstalar un tiempo de atención y presencia.

Las imágenes en un estado abierto, activo y vulnerable, en sintonía con el modo en que opera la memoria afectiva: de forma incompleta, fragmentaria y en permanente transformación.

Capítulo 10. La escena de la sobremesa: espacialización y traducción material

El paisaje del álbum doméstico en la sala de exposición opera como un desplazamiento que modifica sus condiciones de lectura: las imágenes se separan del orden cronológico, se fragmentan, cambian de escala y se articulan con objetos, textos y vacíos que interrumpen la linealidad del relato.

Las fotografías dejan de responder a una secuencia preestablecida y comienzan a configurar un campo expandido, donde conviven restos, superposiciones y zonas de ausencia. Este paisaje se presenta como una constelación por las presencias que habilita múltiples recorridos y modos de aproximación, antes que una escena unificada o un relato cerrado.

Así, el archivo se desarma y se vuelve legible desde otra lógica, centrada en su recorrido y en su posibilidad de ser habitado de forma temporal y afectiva. Esta configuración se materializa en superficies horizontales y relaciones de proximidad entre imágenes y objetos, que habilitan un recorrido no lineal y una experiencia corporal del archivo.

10.1 La sobremesa como imagen expandida

El dispositivo de la sobremesa se configura en esta propuesta como una imagen expandida, en la que lo fotográfico se desplaza del plano bidimensional hacia una construcción espacial y escultórica. Cada objeto dispuesto se presenta como una imagen en sí misma: un fragmento detenido, una forma de retrato o de naturaleza muerta. La mesa ficticia se convierte en un set construido, donde el tiempo se suspende y donde el archivo se activa a través de la materialidad y la disposición espacial.

Dentro de este dispositivo, los manteles ocupan un lugar central. Se constituyen como superficies portadoras de memoria y como soportes simbólicos. Los manteles heredados —con más de ochenta años de historia— acompañaron rituales familiares, encuentros cotidianos y escenas a las que no asistí por una distancia temporal inevitable, operando como testigos silenciosos y como restos materiales de una memoria transmitida por contacto.

En esta etapa del proyecto, centrada en la traducción a la práctica de las hipótesis desarrolladas, el mantel se plantea como una reconstrucción. A partir de esta decisión, desarrollo un mantel ficticio que funciona como una traducción visual y conceptual de los textiles originales. Esta operación implica un desplazamiento material hacia soportes rígidos y fríos —como la chapa, el vidrio o el yeso— que introduce una distancia respecto del objeto doméstico y habilita su relectura.

Mientras que algunos elementos del archivo, como la vajilla, se presentan en su materialidad literal y conservan su condición de objetos utilitarios desplazados hacia el espacio expositivo, el mantel se construye como una superficie material que activa interrogantes sobre su estatuto, su función y su valor simbólico. Su disposición frontal intensifica el extrañamiento y genera un punto de fricción en la experiencia del espectador: lo que se percibe como textil se presenta como una superficie rígida, tensionando las expectativas perceptivas y los modos de reconocimiento.

La vajilla alude a la dimensión cotidiana del ritual doméstico: platos, copas y utensilios mantienen su forma y su materialidad original, y en el espacio expositivo adquieren una nueva condición simbólica. El mantel, en cambio, se presenta como una construcción material que activa una dimensión evocativa del ámbito doméstico y orienta la lectura hacia su condición de imagen y de superficie dentro del dispositivo.

De este modo, el mantel se configura como una pieza autónoma dentro del dispositivo expositivo: una superficie que condensa memoria, imagen y materia, y que puede pensarse como una extensión espacial de la fotografía. En ella, la imagen se desplaza hacia el plano tridimensional y se articula con el espacio. Esta operación sintetiza una de las búsquedas centrales de la investigación: explorar cómo el archivo fotográfico familiar se expande hacia configuraciones donde imagen, objeto y materialidad se entrelazan.

La complejidad del material refuerza la dimensión efímera de la memoria y activa tensiones en torno a la permanencia del archivo familiar. La sobremesa se configura, así como una situación visual cuidadosamente compuesta, sostenida por una lógica de puesta en escena.

Capítulo 11. La propuesta expositiva: la expansión del álbum familiar

Como parte de esta instalación, la propuesta incorpora un mantel realizado en chapa oxidada suspendido dentro del espacio. A diferencia de la vajilla heredada —presentada desde su materialidad original—, este elemento funciona como una representación a escala de los textiles presentes en el universo de los álbumes, pero desplazado hacia una condición rígida, suspendida e inutilizable. Atravesada por manchas, quiebres, pliegues y marcas de deterioro que incorporan visualmente el paso del tiempo, la superficie de la chapa evita una reconstrucción literal de la escena familiar para convertirse en un componente volumétrico y escénico clave dentro de la Sala Figari.

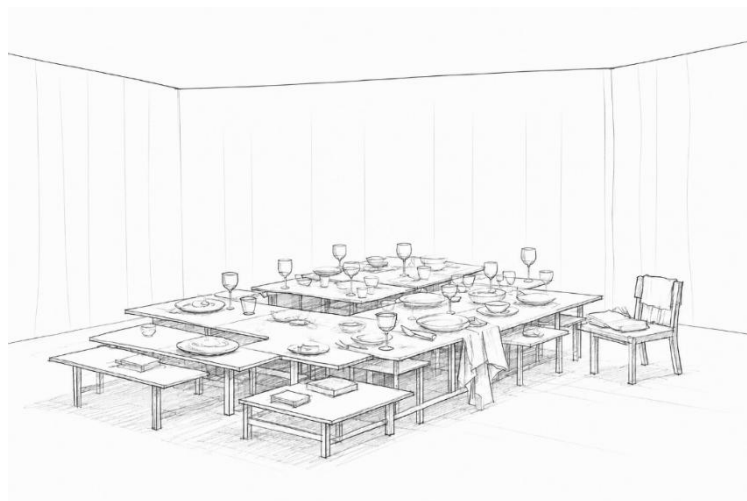


Fig. 15 Primer boceto de la mesa.

Antes de ingresar, el espacio interior puede observarse desde el exterior a través de un gran vidrio, generando una primera aproximación visual a la propuesta. Esta condición transforma momentáneamente el interior en una escena observable desde afuera e introduce una relación entre distancia, observación y espacialidad. El ingreso a la sala conduce hacia una experiencia corporal donde el público comparte el espacio con las diversas piezas presentes en la propuesta. La circulación alrededor de la mesa central permite establecer distintas relaciones visuales entre los materiales distribuidos en paredes, mesas y soportes suspendidos. El patio exterior funciona como una extensión activa del espacio expositivo. Allí se habilitan la permanencia, la conversación y el encuentro entre los visitantes, generando una continuidad entre la experiencia interior y el espacio compartido del presente. El álbum abandona, finalmente, la lógica cerrada de la página para desplegarse como una escena espacial donde imágenes, objetos y cuerpos comparten el mismo tiempo y espacio de observación.

Capítulo 12. Reflexiones finales

La presente tesis surgió a partir de un archivo familiar heredado: dos álbumes fotográficos realizados por mi abuelo durante su juventud. A lo largo de este proceso, los álbumes dejaron de ser objetos de conservación para convertirse en dispositivos activos de reflexión, capaces de generar nuevas preguntas sobre la memoria, las imágenes y las formas de relacionarnos con ellas. Más que producir una lectura cerrada, esta investigación se constituyó como una forma de aproximación: recorrer, interrogar e intervenir el archivo desde la práctica artística contemporánea.

Este recorrido desplazó los álbumes desde el ámbito privado hacia la investigación artística y la exposición, transformando el significado original de las imágenes. Las fotografías heredadas dejaron de funcionar únicamente como testimonios de un pasado familiar para convertirse en fragmentos capaces de dialogar con el presente, activar experiencias afectivas y cuestionar modos contemporáneos de producir y consumir imágenes.

Una de las constataciones centrales de la investigación fue que, pese a las transformaciones tecnológicas y a la masividad visual del presente, ciertas prácticas persisten. Cambian los dispositivos y los soportes, pero la necesidad de registrar la vida cotidiana continúa. Las reuniones familiares, los viajes, las comidas compartidas siguen siendo momentos que impulsan la producción de imágenes. Los álbumes heredados permitieron reconocer esas continuidades, revelando que muchas de las motivaciones que impulsaron la creación de imágenes en el pasado permanecen activas hoy.

La experiencia en Castro de Cepeda amplió esta reflexión. El encuentro con espacios abandonados y con los objetos que permanecían en ellos permitió comprender que la memoria no reside exclusivamente en las imágenes, sino también en las

materialidades que sobreviven al tiempo y continúan activando relatos desde el presente.

Desde allí, la sobremesa emergió como figura central: no como disposición de elementos en el espacio expositivo, sino como territorio de encuentro y construcción de memoria, donde fotografías, objetos, relatos y afectos convergieron en un diálogo entre pasado y presente. La vajilla heredada profundizó esta reflexión al operar como objeto-testigo: sus desgastes, marcas y deterioros constituyeron formas de inscripción temporal que ampliaron el archivo familiar hacia dimensiones materiales y sensoriales que la fotografía sola no podía revelar.

Registrar un cumpleaños, una comida o la superficie gastada de un plato heredado puede parecer un gesto mínimo. Sin embargo, esas imágenes y objetos poseen la capacidad de convertirse, con el tiempo, en documentos afectivos capaces de activar memorias y generar nuevas lecturas. Tal vez allí resida su potencia: en permanecer latentes hasta encontrar nuevos sentidos en otros contextos y temporalidades.

Más que concluir sobre el archivo familiar, esta tesis propone permanecer en diálogo con él: entenderlo como un material vivo, fragmentario y abierto. Porque incluso en un presente saturado de visualidad, las fotografías cotidianas, los objetos heredados y las operaciones artísticas sobre ellos continúan siendo formas de construir memoria y volver, aunque sea momentáneamente, sobre aquello que alguna vez fue compartido.

Referencias bibliográficas

Alberto Marradi, N. A. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.

Batchen, G. (2001). *Each Wild Idea: Writing Photography History*. MIT Press.

Berger, J. (2013). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Borgdoff, H. (2006). *El debate sobre la investigación en las artes*.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Hidalgo.

Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

Bright, S. (2005). *Fotografía hoy*. Nerea.

Buck-Morss, S. (2009). Estudios visuales, circulación global de imágenes, imaginación política y cultural. *Revista: Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*.

Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Barcelona: Gustavo Gili .

Colorado, O. (enero de 2022). *Oscar en fotos*. Obtenido de oscarenfotos.com: <https://oscarenfotos.com/2021/05/29/video-de-la-fotografia-vernacula-a-la-fotografia-domestica/>

Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Foucault, M. (1977). *El juego*.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo*. Madrid: Akal.
- Herrera, A. (2007). *¿Qué es un archivo?* Gijón: Trea.
- Martins, R. (2015). *Educación en la cultura visual. Tomo I*. Universidad de la República (Udelar).
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili .
- Rancière, J. (2001). *La división de lo sensible. Estética y política*. Barcelona: Paidós.
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies. An introduction to Researching with Visual Material*. SAGE.
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara.

Anexo

El presente anexo reúne una selección de imágenes pertenecientes al fotolibro realizado durante mi trabajo de egreso de grado, antecedente fundamental para el desarrollo de esta investigación. La inclusión de este material permite visualizar parte del proceso previo de aproximación al archivo familiar y a las imágenes heredadas que posteriormente dieron lugar a las reflexiones y producciones desarrolladas en esta tesis.

Las imágenes aquí reunidas integran un recorrido de investigación y práctica artística centrado en la memoria afectiva, el espacio doméstico y la recontextualización del álbum familiar, dando cuenta de ciertas continuidades visuales y conceptuales presentes en este trabajo.



Fig. 16 Y la vida misma. 2016. Binoculares de mi abuelo



Fig. 17 Y la vida misma. 2016. Composición con juego de té y album de mi abuelo.



Fig. 18 Y la vida misma. 2016. Mantel y vajilla de mi abuela.

