

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA LOS LIBERTADORES

Facultad De Ciencias De La Comunicación

Diseño Gráfico

Trabajo de grado

EL CLICHÉ EN LA FOTOGRAFÍA DEL ÁLBUM FAMILIAR

Análisis de la imagen desde el método Panofsky

Presentado por

Ana Cristina Peña Bautista

Fecha

3 de Julio del 2014

Índice

El Cliché En La Fotografía De Álbum Familiar

Análisis de la imagen desde el método Panofsky

Agradecimientos	5
Abstract	6
Introducción	9
Formulación del Problema	11
Objetivos	12
- Objetivo General	
- Objetivos específicos	
Justificación	12
Marco Referencial	18
- Antecedentes teóricos	18
- Antecedentes de campo	21
Marco Teórico	23
Marco Metodológico	46

Contenido

Capítulo I

1. El Álbum y la Fotografía de Familia	48
- Inicios Fotográficos	49

- Corrientes Fotográficas	54
- La Familia Kodak	60
- La Pose Fotográfica	67

Capítulo II

2. Métodos de análisis y estudios etnográficos . . .	74
- Influencia cultural	75
- La visión etnográfica	85
- Simbología familiar	90
- Panofsky: Método iconográfico-iconológico . . .	97

Capítulo III

3. La fotografía cliché	102
- Parámetros básicos	103
- Residuos fotográficos	110
3.1 Ritos religiosos.	111
- Fotografía de Bautizo.	111
- Fotografía de Primera Comuni3n.	116
- Fotografía de Cumpleaños.	122
- Fotografía de Paseos.	128
- Retrato.	130
- Fotografía de familia.	135

Capítulo IV

4. Sobre la pieza gráfica.	137
- Una pieza infográfica.	138
Conclusiones	139
Bibliografía	
- Estados del arte.	142
- Referencias Bibliográficas	144
Lista de Anexos	147

Agradecimientos

La elaboración de esta investigación ha sido un proceso largo y lleno de sacrificios personales, pero no habría sido posible sin el apoyo de todas las personas que de alguna manera han contribuido para que hoy este proyecto sea una realidad.

Mi total agradecimiento al profesor Luciano López, quien como mentor de este proyecto me acompañó durante todo el proceso y estuvo siempre disponible para guiarme y responder todas mis dudas respecto al desarrollo de esta investigación; él trabajó incansablemente a mi lado y me brindó su apoyo constante para elaborar este trabajo de grado; ha sido todo un honor y una fortuna contar con su asesoría. A aquellos profesores de la Fundación Universitaria Los Libertadores, que se interesaron en mi proyecto y aportaron con sus comentarios, referentes, textos y demás; también a Daniela Olaya, Jenny Mercado, Katherine Bernal, Sandra Guevara, Javier Cañón, Katerin Ortiz, Carolina Insuasty y Yessica Guerrero, por permitirme usar sus fotografías como objeto de análisis en la investigación, todos ellos hacen parte fundamental de mi trabajo.

A mis padres por supuesto, gracias por ser mi mayor fuente de motivación para alcanzar todas las metas trazadas; a mis entrañables amigos, entre los que debo destacar a Diana Sepúlveda, por estar muy pendiente de todo este proceso y siempre alentarme a continuar. A todos los demás, que indirectamente me acompañaron durante el proceso, aunque fuese enviándome toda su buena energía, muchas, muchas gracias, aunque no los nombre, cada uno de ellos sabrá que hace parte de estos agradecimientos.

Resumen

Las fotografías guardan el registro de una enorme cantidad de acontecimientos que nos llevan al pasado y mantienen latente el recuerdo de varias historias, que pueden ser recordadas al detalle gracias a estas imágenes. Y aunque en sus inicios en el siglo XVIII las posibilidades de hacer capturas fotográficas estaban al alcance de un grupo reducido, pues la realización de fotografías implicaba mucho más que el hecho de poseer un equipo ya que se requerían de conocimientos químicos para el proceso de revelado, con la evolución de los procesos de revelado se expandió el uso de la fotografía a muchas más personas, así pues, encontró lugar dentro de las familias y junto al álbum permitieron conservar y perpetuar sus historias. Con la llegada del álbum fotográfico hacia el año de 1880 en Europa, se abrió la posibilidad para que las familias archivaran su memoria y mostrarlas en el futuro con la intención de contar a través de imágenes su historia familiar.

Realizar fotografías de los momentos más trascendentales dentro de un núcleo de personas llegó a popularizarse, hasta llegar a convertirse en una costumbre muy importante. Con el tiempo empezaron a hacerse reiterativas dentro de los álbumes la captura de ciertos momentos específicos en la vida de una familia: bodas, bautizos, cumpleaños entre otros eventos que no podían faltar dentro de este documento y que con el tiempo establecieron el tipo de imágenes que se preservaban dentro del álbum.

En esta investigación se hace un análisis de la imagen con la intención de evidenciar la existencia del *cliché* – entendido este como una expresión “demasiado” repetida, hasta el punto de volverse común - dentro de la fotografía del álbum familiar a partir de la recopilación de fotografías pertenecientes a los álbumes de varias familias bogotanas que

corresponden a acontecimientos como: cumpleaños, retratos, bautizos, primeras comuniones y viajes con el fin de realizar un análisis de su composición fotográfica, en el que se tendrá en cuenta la pose, el encuadre, tipo de plano y elementos dentro de la imagen, partiendo de la organización de las fotografías según el tipo de ceremonia o evento que en estas se observa, de manera que puedan compararse entre sí para encontrar elementos reiterativos en las fotografías y además aplicando el método de análisis de la imagen de Panofsky, el cual consta de tres etapas que permiten identificar aquellos elementos simbólicos dentro de la imagen y su significado cultural. Bajo estos criterios se establecerá entonces la posible existencia del cliché fotográfico. El lector está invitado a aplicar estos parámetros con su propio archivo familiar.

Abstrac

The photographs record saved a huge amount of events that lead us to the past and remain latent memories of several stories, which can be recalled in detail by these images. And although its beginnings in the eighteenth century the possibilities of photographic captures were available to a small group, for taking pictures they meant much more than owning a team as they require chemical knowledge to the development process with the evolution of development processes using photography expanded to many more people, so, found place within families and the album allowed to maintain and preserve their stories. With the advent of the photographic album of the year 1880 in Europe, the possibility for families shelved its memory and display them in the future with the intention of telling through images opened their family history.

Take pictures of the most significant moments in a core of people became popular, eventually becoming a very important custom. Over time they began to be repetitive within albums

capture specific times in the life of a family: weddings, christenings, birthdays and other events that could not miss in this document and that eventually established the type of images that were preserved within the album.

Understood as a 'too' repeated expression to the point of becoming common - - within the family album Photo from the collection in this research is an analysis of the image with the intention of demonstrating the existence of the cliché is photographs from the albums of Bogota families that correspond to various events such as birthdays, portraits, christenings, first communions and travel in order to conduct an analysis of your composition, which will take into account the pose, framing, type of plane and elements within the image, based on the organization of the photographs according to the type of ceremony or event that is observed in these, so that they can be compared with each other to find repetitive elements in photographs and also by the method of image analysis Panofsky, which consists of three stages that identify those symbolic elements within the image and its cultural significance. Under these criteria the possible existence of the photographic cliché is then established. The reader is invited to implement these parameters with your own family archive.

Introducción

La siguiente investigación, centra su objeto de estudio en los valores compositivos culturales, representativos, convertidos en “*cliché*” en las imágenes de memoria familiar. Se abordará el tema de la fotografía de familia comenzando por supuesto por una contextualización histórica en cuanto a la llegada de la cámara fotográfica y como ésta poco a poco fue transformando la cultura de la sociedad del siglo XIX hasta llegar a lo que hoy conocemos.

Luego de hacer este recorrido por los comienzos de la fotografía no solo en Europa, sino también de cómo llegó a Colombia, abordamos el retrato como una parte fundamental que marcó la tradición de hacer fotografías en nuestro país, la cual siempre tuvo una fuerte influencia del exterior, finalmente ellos facilitaron la llegada del daguerrotipo a tierras colombianas.

A partir de los comentarios realizados por investigadores de la imagen entre los que se encuentra Armando Silva, Susan Sontag, entre otros podemos comenzar a abordar el tema principal que se desarrolla en este texto y es el que respecta al “*cliché*” dentro de la fotografía familiar. Cuando nos referimos al término “*cliché*” nos remitimos a aquellas fotografías que preservan características repetitivas aun cuando pertenecen a álbumes familiares distintos, en lo que tiene que ver a sus características compositivas, dentro de las cuales resaltamos, la pose, el encuadre, el ángulo, el plano y el evento fotografiado.

Tomamos como base el método utilizado por Erwin Panofsky para analizar las fotografías de algunos álbumes familiares, haciendo una previa selección de algunos ritos como bautizo, primera comunión, retratos y cumpleaños y partimos de la comparación entre fotografías del mismo evento, de manera que pudiéramos constatar la existencia de este fenómeno dentro de la fotografía de familia.

Este documento recoge los resultados más importantes que se hallaron dentro del desarrollo de mencionada investigación, junto con las bases teóricas que sustentan las afirmaciones allí planteadas.

Problema

A partir de la previa indagación respecto a los estudios realizados sobre fotografía de familia, se percibe la ausencia de una investigación en la que se evidencien y analicen las constantes visuales reiterativas en las fotografías de familias bogotanas que expongan la presencia del cliché fotográfico en estas imágenes, entendiéndose este término, como el fenómeno de repetir tantas veces elementos compositivos que se han quedado establecidos dentro de las memorias y nos remiten inmediatamente a un concepto.

La fotografía de familia hace parte de un acto documental en el que se hacen registros de acontecimientos en el transcurso de la historia familiar para luego ser archivados en los álbumes. Desde la perspectiva de Armando Silva el álbum se percibe como rito, si se entiende que a través de los años establece una manera para ser creado, a partir la anterior apreciación, se hizo la selección de una muestra aleatoria de la que forman parte además de las fotografías de varios álbumes familiares, incluido el mío, imágenes recuperadas a través de un proceso de revelado digital que forman parte de los residuos desechados por un estudio fotográfico, se pretende evidenciar el cliché dentro de la fotografía familiar, aplicando el método de análisis de la imagen generado por Erwin Panofsky.

Pregunta

¿Qué constantes visuales –clichés- predominan en las fotografías de familias bogotanas tomadas entre las décadas 80's y 90's?

Objetivos

Objetivo General

- Caracterizar qué constantes visuales –clichés- predominan en fotografías de familias bogotanas tomadas entre las décadas 80's y 90's

Objetivos Específicos:

1. Seleccionar una muestra de fotografías de familia y desechos fotográficos de manera aleatoria.
2. Clasificar la muestra de imágenes recopiladas en grupos según su acontecimiento.
3. Identificar las características compositivas reiterativas en cada grupo de imágenes.
4. Aplicar el método de análisis iconográfico desarrollado por Panofsky a las fotografías. Previamente clasificadas.
5. Desarrollar una pieza infográfica que dé cuenta del método aplicado en el proyecto.

Justificación

La intención por realizar esta investigación, surge como resultado de un profundo interés por la fotografía, lo que me llevó a indagar y conocer sobre su inicio. En primera instancia para reconocer histórica y cronológicamente las transformaciones y constatar su influencia en la historia universal como instrumento documental, teniendo en cuenta que por medio de la recopilación de las imágenes obtenidas a través de la cámara se ha tenido un registro de gran diversidad de acontecimientos que giran en torno a lo cultural, sociológico y

etnográfico. Como resultado de ese proceso, aparecen una serie de interrogantes enfocados hacia un elemento que ha estado presente casi desde el surgimiento de la técnica fotográfica: el álbum fotográfico, documento de gran importancia si se entiende como una memoria visual que recopila recuerdos para preservarlos a través de los años a manera de archivo, bajo la intención de un grupo de personas por permanecer en el tiempo y luchar contra el olvido.

Entonces centro por completo mi atención en la memoria familiar, motivada por el interés de conocer y develar los misterios que este tradicional documento guardaba entre sus páginas. ¿Porqué tomarse la molestia de preservar todas estas imágenes como si de un valioso tesoro se tratase? ¿cuál era la razón para realizar y guardar fotografías y hacer de esto una tradición familiar al punto de convertirse casi en un rito?. La búsqueda por esclarecer estas preguntas me llevó en primer lugar a reflexionar sobre la importancia de la fotografía o/y específicamente del álbum dentro mi familia. Comencé a recordar todas aquellas ocasiones en las que la cámara fotográfica estuvo presente para capturar imágenes en matrimonios, cumpleaños y cualquier otro momento que mereciera ser recordado como un acontecimiento importante en la historia de nuestras vidas y me di cuenta que como una invitada silenciosa pero alerta siempre estuvo allí.

Luego desempolvé el viejo álbum fotográfico, para encontrarme de nuevo con los sucesos de mi vida, imágenes que contenían trozos de los acontecimientos más importantes en la historia de mi familia, momentos que de no ser por la existencia de un registro fotográfico no existirían tan lúcidamente en mis recuerdos, en mi memoria. Así sucedió con el día de mi bautizo, era demasiado joven para recordar aquel momento y la única evidencia que poseo de

aquel suceso está preservada en fotografías, las cuales utilicé para armar un recuerdo en mi mente.

A partir de ese momento sentí la necesidad de observar otros álbumes familiares, con la intención de realizar una comparación con mis propias memorias. Es así como me percaté de una característica peculiar entre los documentos de familia, las imágenes de los acontecimientos que allí observaba eran las mismas, como si existiera una norma que regulara la manera de realizar fotografías para el álbum.

Cada vez que tomaba entre mis manos un objeto como estos y observaba aquellos trozos de papel en los que se había fijado un momento por medio de la fotografía, era casi inevitable que en mi cabeza se dibujasen las imágenes de mis propios recuerdos, reflejados en las fotografías de aquel álbum familiar, era sentir que mientras en algún momento de mi vida yo soplaba las velas del pastel de cumpleaños y alguno de mis padres disparaba con la cámara para capturar ese momento y perpetuarlo para siempre, alguien en otra parte, estaba haciendo exactamente lo mismo, motivado quizá por el deseo de preservar su propia historia familiar, obligado por cuestiones inherentes a la tradición o por el temor a perder u olvidar alguno de esos momentos que ha sido significativo.

Sin duda estaba en presencia de un fenómeno particular, pero ¿era realmente un acto repetitivo entre familias? O quizá solo había sido una casualidad. En ese momento doy comienzo a esta investigación, recopilé álbumes familiares de distintas personas ajenas a mi grupo familiar y organizo sus fotografías según el acontecimiento que allí está capturado, por

ejemplo: las imágenes de la primera comunión, de los cumpleaños, de los bautizos y algunos retratos para así realizar un minucioso análisis que me permitiese evidenciar la existencia de lo que podría entenderse como “cliché fotográfico”.

Asigno el término “cliché” teniendo en cuenta algunas de las definiciones existentes respecto a esta palabra, por un lado, según el diccionario de la Real Academia Española (2013) es un “lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia.” También está la definición que hace Freud y la cual es abordada también por Armando Silva (1998) en dónde se plantea que: “La metáfora del cliché representa la fuerza compulsiva que determina su retorno. Lo que nosotros como niños hemos visto sin entender, puede en nuestra vida adulta volver ensueños”. Es decir que al hacer uso de esta palabra estamos remitiéndonos a aquellos gustos o elementos a nivel estético los cuales consecuencia de su uso repetitivo, se han quedado grabados en la memoria y nos remiten inmediatamente a un concepto, el término es totalmente apropiado dentro del marco de esta investigación teniendo en cuenta que se pretende evidenciar aquellas características repetidas entre las fotografías de varios álbumes de familia.

Establezco una serie de características que deseo analizar dentro de las fotografías de memoria familiar, definiendo el tipo de rito que allí está representado y pasando por los detalles propios de la composición como: encuadre, tipo de plano, personajes dentro de la fotografía entre otros, lo cual me ayudaría a confirmar la existencia del cliché en estas imágenes. A continuación, encuentro una metodología para el análisis de las fotografías generada por el historiador de arte Erwin Panofsky para analizar obras pictóricas al cual

denominó “análisis iconográfico-iconológico” que aunque no fue utilizado originalmente para analizar capturas fotográficas me permitió realizar un análisis más acertado y veraz de las imágenes de la memoria familiar a partir de los tres pasos de este método descripción pre-iconográfico, análisis iconográfico y análisis iconológico con la finalidad de presentar pruebas contundentes acerca del cliché fotográfico en la memoria familiar.

Además de Panofsky encuentro útil para mi investigación los estudios previos realizados por el filósofo y semiólogo colombiano Armando Silva con respecto al álbum de familia, los cuales están expuestos en su libro “Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos.” Silva hace un recorrido por el país estudiando las memorias de las familias y encuentra aspectos interesantes y de gran importancia para justificar la presente investigación. Concluye que el álbum responde a una intención de combatir el olvido que llega con la muerte a través del registro de imágenes que datan de la existencia de un grupo de personas que conforman un grupo familiar. Además menciona que el álbum es de por si ritual, ya que muestra ritos, aunque también los impone. Existe entonces una clara evidencia del uso del álbum como elemento de identidad y de memoria arraigado a la tradición colombiana, el cual está lleno de imágenes que dan cuenta de la historia de una familia que ha sido capturada en una serie de fotografías y que se repiten al pasar de los años.

El proyecto concluye con la realización de una pieza editorial que contiene, además de los textos pertenecientes a la investigación, una serie de infografías los resultados obtenidos en esta investigación, la cual considero pertinente e importante para la consolidación de una serie de conocimientos propios del diseño que me compete conocer como profesional en el

campo, la diagramación del libro me permitió afianzar mis conocimientos en cuanto a composición, diagramación y estética, aspectos imprescindibles en la ejecución de proyectos propios de mi área profesional.

Marco Referencial

Antecedentes teóricos

Armando Silva (1998), realizó una meticulosa investigación alrededor del álbum de familia y los métodos de conservación de las memorias, con el fin de encontrar esas implicaciones culturales que constituyen el lenguaje de una familia y en consecuencia, de un grupo social que se identifica con el mismo; partiendo no sólo de lo que pudo encontrar evidenciado en las imágenes, sino también, incluyendo un trabajo de campo mediante el cual conoció las historias de aquellas capturas que conformaban los archivos privados de las personas que hacían parte de su estudio, así pues los relatos forman parte crucial dentro de su análisis. Silva sobrepasa lo estrictamente fotográfico, para introducirse además en un estudio que lo llevó a tener en cuenta no sólo la imagen inmóvil que es tan común en los álbumes, sino también pasó a otro plano, en donde los videos caseros de los acontecimientos familiares y sus vivencias toman importancia como preservadores de las anécdotas de este grupo de personas.

Silva plasma todo el contenido de su investigación semiótica en una producción editorial que denominó: *Álbum de familia: La historia de nosotros mismos*; en donde dispone aquellas imágenes de las familias que conformaron parte de su investigación y que dieron pie para establecer aquellos aspectos culturales que se reflejan en las fotografías y que con sus matices reflejan la identidad individual y grupal de una sociedad. En este texto se ve reflejado todos esos aspectos que afectan la imagen y que construyen sus características simbólicas,

además de otros aspectos externos a las representaciones del álbum familiar que contribuyen para establecer la conexión socio-cultural de las familias con el resto de su entorno.

Erwin Panofsky plantea en su texto *El significado de las artes visuales* una metodología para el análisis de la imagen que le permitiese adentrarse más allá de lo que se ve a simple vista dentro de una producción artística. Para esto, construyó lo que él denominó método iconográfico – iconológico, con el fin de decodificar el mensaje intrínseco dentro de las obras y determinar su significado.

El método de Panofsky está dividido en tres instancias; partiendo de una descripción e identificación de figuras y objetos dentro de la imagen, para continuar con la asignación de un significado a las formas anteriormente identificadas y concluir con un análisis de la influencia cultural dentro de estas significaciones. Con el uso de esta metodología para el estudio de las imágenes, es posible dilucidar la influencia cultural y etnográfica dentro de las producciones visuales que termina por configurar de una manera específica, los símbolos presentes en esas composiciones.

La tesis de Marcelo Alvarez “*La fotografía del álbum de familia*” (2010), tiene como objetivo identificar las maneras de representación de las familias bolivianas; a través de la recopilación de imágenes y relatos de uno de los miembros de cada grupo analizado, posteriormente establece e identifica aquellas poses características de este contexto social que pueden evidenciar un camino establecido para realizar capturas para la preservación y rememoración de las vivencias familiares.

En este orden de ideas, Alvarez define una serie de categorías en las que divide las imágenes según el acontecimiento que se muestra en la imagen y divide su análisis en tres momentos, iniciando con una categorización de la fotografía en cuestión, define el rito o tipo de acontecimiento que se evidencia, la época de la que procede la imagen y una breve descripción técnica en donde especifica si es una captura realizada por un profesional o divide entre imágenes a blanco y negro y a color; continúa así con la identificación de las personas de la fotografía, estableciendo su parentesco y la manera en que la pose y el encuadre comunican y representan un factor importante en la significación fotográfica. Concluye con la interpretación de los relatos de los miembros familiares, asignándoles un rol dentro de la interpretación visual.

Se resalta de este trabajo investigativo, los resultados, los cuales evidencian, que dentro de la cultura boliviana existen una serie de acontecimientos que son repetitivos constantemente entre álbumes familiares sin importar el contraste entre condiciones sociales, demostrando en primer lugar que la cámara fotográfica ha permitido a través de las generaciones perpetuar los recuerdos más importantes de una familia y además, que han heredado de sus ancestros unas normas mediante las cuales se hacen fotografías de memoria familiar que están mediadas por supuesto, por todas las características sociales que quedan impregnadas en sus capturas y les atribuyen su identidad.

Antecedentes de campo:

En el año 2012 se llevó a cabo la realización de un trabajo de campo, a manera de experimento personal, el cual pretendía validar la hipótesis de que las personas al momento de ser fotografiadas se ponían una especie de máscara invisible -esto refiriéndose específicamente a la pose, cuestionando de cierta manera la validez de las fotografías que quedan como vestigio de un acontecimiento familiar, dado que a través de la pose, se busca contrarrestar el poder evidencial de la cámara, adoptando un gesto o postura que no es natural. El ejercicio se realizó tomando veinte fotografías, diez de ellas con la autorización de las personas que allí aparecían y las diez restantes haciendo una captura de la persona de manera desprevenida.

El resultado del experimento comprobó la hipótesis y sacó a relucir otros aspectos que aunque no se tuvieron en cuenta para ese momento, hicieron parte importante de la presente investigación, como por ejemplo la influencia de las tradiciones culturales en la producción fotográfica y la pose como parte de la estructura de un lenguaje visual, establecido por símbolos. Así pues, de las fotografías se pudo destacar una serie de fenómenos que se modificaron dependiendo de si era una situación en donde se había informado y autorizado la realización de la fotografía o por el contrario se había procedido a disparar la cámara sin previo aviso a quienes iban a ser fotografiados. En ese orden de ideas se observó que: además de tomar una pose especial con el fin de lograr ser capturado de la manera que quiere ser visto, fue evidente que las personas a las que no se les pidió autorización en algunos casos se molestaron, o bien trataron de cualquier manera de ocultarse del lente de la cámara. Se atribuye esta reacción al temor de que su imagen no evidencie lo que ellos pretenden mostrar

y la manera como quieren ser vistos, más allá de eso, recordados, teniendo en cuenta que conocen el poder inmortalizador de la cámara, pretenden controlar su modo de representación y perpetuación, así que no le dejan al azar el resultado de una captura que probablemente servirá como medio de identificación y recuerdo posteriormente.

Marco teórico

El inicio de la fotografía se da a partir de la llegada del daguerrotipo, pues fue este el primer procedimiento fotográfico patentado por el gobierno francés, que permitió mediante la aleación de mercurio y plata fijar por primera vez una imagen en una superficie rígida. Pero, aunque fuese este el primer procedimiento que podríamos denominar como “*fotografía*” anteriormente investigadores de este fenómeno como Henry Fox Talbot, Joseph Nicéphore Niépce y Louis Daguerre, desarrollaron técnicas de reproducción por medio de luz como el “*dibujo fotogénico*” o la “*calcografía*” y aunque en esencia la fotografía dio sus inicios desde la filosofía griega antigua, cuando Platón descubriese que una imagen podría proyectarse a través de un orificio, sería en la edad media que este método cobraría una real importancia para la representación pictórica.

La “*cámara oscura*” es como su nombre lo indica, una caja de interior oscuro que proyecta la imagen del exterior, que se visualiza a través de un pequeño orificio y es reflejada en su interior. Sin embargo más allá de visualizar la imagen este instrumento óptico no fijaba las imágenes y aunque es un antecesor de lo que hoy conocemos como cámara fotográfica nunca llegó a ser posible fijar una imagen por medio de este procedimiento. De manera que la llegada del daguerrotipo permitió que las familias más adineradas de aquel entonces capturaran sus imágenes gracias a este método, fue así como ganó popularidad dentro de aquellas personas que habían optado anteriormente por el medio pictórico para ser retratadas con la intención de perpetuar su imagen en la posteridad; fue de ese modo que la fotografía comenzó a difundirse por las familias más adineradas que evidenciaron los beneficios que

obtenían. El primero era la fiel imitación de la realidad, algo que muy difícilmente se conseguía con la pintura, puesto que estaba supeditado al estilo del artista, su trazo, la presión que ejercía con el pincel sobre el lienzo, influían directamente en el resultado final de la obra, que algunas veces podría no corresponder por completo a la realidad; en segunda medida, la rapidez que les brindaba el proceso fotográfico era también muy llamativo.

Además de este otro factor influyente era el costo, los retratos conseguidos por medio de la técnica fotográfica eran en gran medida económicos a comparación de los realizados con técnicas pictóricas muy populares en aquel entonces, es por estos motivos que la fotografía comenzó a ocupar un lugar importante en la sociedad del siglo XVII cuando los avances tecnológicos permitieron que se desarrollasen imágenes por medio de un dispositivo portátil con el cual se minimizó la complejidad del proceso, además de presentar avances en lo que respecta al sustrato en el que se plasmaban.

Durante los siglos XIX y XX surgen algunas “**corrientes**” fotográficas dentro de las cuales podemos encontrar la “*fotografía pictorialista*”, “*la fotografía directa*”, y “*fotografía victoriana*”, y expresiones pertenecientes al acto teatral como el “*tableu vivant*”. Sin duda cada una de las “**corrientes**” influyó en gran medida a fotógrafos como Eugène Atget, Jean Baptiste Louis Gros, Edward Steichen entre otros y quienes basados en los conceptos planteados desde estas ideologías, realizaron las fotografías que los hicieron populares; cada una de ellas nació con la intención de resaltar dentro de la técnica fotográfica un concepto o ideología en especial, refiriéndonos específicamente al modo de producir imágenes.

En lo que respecta a la fotografía pictorialista, tuvo su inicio en el siglo XIX y era una corriente fotográfica que preservaba características en común con lo que fue la corriente pictórica impresionista, en este caso la fotografía era intervenida luego de ser revelada. Henry Peach Robinson fue uno de sus precursores, con su obra literaria "*Efecto pictorial en fotografía*" fundamentó lo que entonces comenzó a llamarse fotografía pictorialista. Para realizar fotografías bajo los conceptos de esta corriente, se utilizaban varios negativos para componer una collage o fotomontaje y además se utilizaban pinceles para hacer cualquier tipo de retoque al negativo.

La fotografía victoriana surgió en el siglo XIX y fue a consecuencia de la alta tasa de mortandad de la época, las familias en su afán por preservar algún recuerdo de sus seres queridos, optaron por perpetuar su imagen a través de un retrato. Estas fotografías se realizaban colocando el cuerpo muerto del ser querido, el cual había sido maquillado, vestido y acomodado dentro de la composición de manera que al realizar la captura este personaje pareciera estar vivo todavía; Los demás miembros de la familia se vestían y se ubicaban en una cuidadosa puesta escena junto a sus parientes más allegados rodeando al difunto. Esta corriente fotográfica se popularizó a causa de que no todas las familias podían acceder a tomarse constantemente fotografías, es por esta razón que la muerte era el acontecimiento que obligaba a las familias a capturar su último momento junto a la persona que acababa de fallecer.

La fotografía victoriana aun cuando podría considerarse un acto "*tétrico*" contenía un alto grado de nostalgia., era un acto simbólico que buscaba combatir la muerte física perpetuando

su imagen en la memoria familiar, es por esta razón que también se le conocía como fotografía “**post mortem**”, “Si fotografiamos es para apegarnos a instantes de la vida de tal forma que olvidemos que existe la muerte.” (Fontcuberta, 2010: 22). Es decir que la fotografía victoriana preservaba un alto valor como elemento de evocación.

Podríamos afirmar entonces que es en la corriente victoriana cuando aparece el primer indicio de la fotografía como un instrumento que preserva la memoria familiar, siendo utilizada como un método para recordar a los futuros miembros de la familia, quienes habían sido sus antepasados y quienes eran parte de su grupo familiar, como una manera de tener un registro detallado que permitiese recontar su historia e impedir que esta se desvaneciese en el tiempo e impedir que los miembros más jóvenes pierdan los indicios de aquellos de quienes son descendencia.

Durante el siglo XIX tomó popularidad un movimiento artístico francés denominado “**Du Tableau Vivant**” que en español significa tablas vivientes, en donde una serie de actores se disfrazaban y construían una composición similar a aquellas escenas clásicas de las obras pictóricas, es esta la razón de su nombre, los personajes se mantenían estáticos por un lapso de tiempo para que pudieran ser contemplados los aquellos espectadores como si de una pintura se tratase.

Es importante resaltar este movimiento dentro del desarrollo de esta investigación puesto que fue el primer indicio de lo que entendemos como “**pose fotográfica**”, ya que los actores que formaban parte de aquellas representaciones permanecían inmóviles por unos

segundos, si bien su intención era asemejarse a una imagen pictórica, podríamos aplicar el mismo procedimiento en la fotografía, en dónde las personas adoptan una posición estática que le permita al fotógrafo y a la cámara capturarlos. Además se le asigna un valor histriónico, pues así como los personajes del “Tableux Vivant” asumen un papel dentro de la composición, aquellos quienes serán fotografiados se comportan también como actores, en busca de lograr ser capturados de la manera en que quieren ser mostrados, aquella captura será exhibida posteriormente a una o varias personas que finalmente serán los espectadores de este acto teatral; Silva comenta algo al respecto:

“La foto es un acto teatral. Si se entiende por teatral lo actuado deliberadamente, al creación de un espacio de ficción, de unos personajes que actúan y de un público que los disfruta. Pero aquello que más toma la fotografía del teatro es algo tan obvio como inesperado, su condición de máscara, como ya se dijo, de persona, su mascarada, pues tomarse una foto sin duda remite a algo ineludible: “como quedara mi imagen” y luego “quienes la verán” (la aplaudirán). O sea que su acto es teatral, tanto desde el posante como desde quien hace la toma, que siempre tendrá que responder por la construcción de una escena que le sirva de mejor aliada para mostrar (y acaso decir) lo que se propone con su actuación. Pero también será acto teatral en todos aquellos que la observaran.” (1998: 28)

La fotografía directa se dio a comienzos del siglo XX, elogiaban aquellas fotos que carecían de manipulación en sus negativos, como en el caso de la fotografía pictorialista, buscaban una representación sin artificio, sin efectos, manejaban siempre la profundidad de campo alta y destacaban que la ficción era una imitación impura. Su mayor interés estaba en resaltar las imágenes carentes de preparación, querían realizar fotografías con valor artístico sin utilizar ningún tipo de intervención posterior. Alfred Stieglitz fue el fotógrafo más representativo de esta corriente, una de sus obras más emblemáticas fue “**The steerage**” teniendo en cuenta que los tiempos de exposición para lograr una captura oscilaban entre los 5 segundos y más de una hora, fue toda una hazaña lograr esta fotografía.

Entonces a partir del deseo de preservar una memoria como familia, se adopta o se implementa, el álbum familiar, un objeto que antes de 1880 era realizado por encargo, con el fin de recopilar una serie de fotografías que evidenciaban algún tipo de evento social. Los álbumes servían en el ámbito de lo documental y se realizaban por encargo de gobernantes o entidades estatales como método para archivar fotografías de eventos importantes de la época; sin embargo con el paso del tiempo se hizo popular el uso de la cámara fotográfica, entonces una gran cantidad de familias comenzó a capturar su vida familiar con la intención de preservar en sus álbumes privados sus recuerdos y vivencias para el futuro.

Inconscientemente, guardamos el deseo de preservar nuestra historia, existe tal vez un temor a ser olvidados, las fotografías sirven como una herramienta para dejar un registro de los recuerdos, de la memoria y nuestro paso por el mundo, a partir de la historia que creamos y perpetuamos a través de fotografías, lo que finalmente está íntimamente conectado con el

tema de la identidad. Por otro lado Fontcuberta concluye que “el ser humano no es quien aparece en la fotografía, sino la suma de aquello que se puede extraer de él” (2012: 22), de cualquier forma, lo que se busca con la captura es perpetuar la singularidad de un ser.

Así pues, salta a la vista el valor fundamental del álbum de familia en lo que respecta a la memoria, bien lo dice Reyero cuando se refiere a esa característica intrínseca de las fotografías: “La posibilidad de leer en una imagen algo que “ha sido” a partir de lo que “está siendo” en el momento de su recepción, supone en primer lugar considerar su dimensión temporal, la vinculación con el pasado y el recuerdo que puede suscitar el hecho de observarla.” (2007: 1) Entonces aquellas familias que han hecho de la recopilación de momentos capturados su costumbre, son poseedores de un documento que en su conjunto construye una historia a través de imágenes que los remiten a una serie de anécdotas que al final se unen y nos llevan por todo un relato.

Para reforzar este concepto de nuevo traemos un fragmento del texto de Reyero en donde se evidencia aquel valor narrativo de la fotografía: “Entendida como texto visual, la imagen fotográfica actuaría entonces como una narración contada con cierta intencionalidad a alguien, a quien le permite acceder –si bien de modo discontinuo- a una realidad pasada susceptible de ser leída en su singularidad.” (2007: 2) Si nos remitimos entonces a la fotografía del álbum familiar, vemos como este fenómeno se hace visible por completo en el instante en que se opta por sacar a la luz aquellas imágenes realizadas en el pasado.

Cuando observamos una fotografía vemos un fragmento, un capítulo de aquella historia, que se vuelve más completa cuando observamos una suma de estas, como en el caso de los álbumes, que a su vez obtienen un mayor valor dentro de la narrativa cuando al momento de mostrar las fotografías se acompaña con un relato al detalle de aquellos sucesos que estamos observando y el cual es dirigido por un miembro de la familia que tiene un conocimiento a profundidad de todas las memorias allí preservadas, de manera que todo este ritual sin duda evoca recuerdos tanto en aquel personaje como en quien en este caso tiene el papel de espectador, que mientras observa aquellas capturas también evoca sus propios recuerdos. Entonces en palabras de Reyero “la imagen deviene de este modo “portadora”- contenedora de memoria y a la vez “puente”- soporte o disparador hacia la memoria. En uno u otro sentido la imagen “forja” la memoria de su receptor.” (2007: 25)

Un evento trascendental en lo que respecta a la memoria familiar esta en el lanzamiento al mercado de la cámara “Brownie” por parte de la compañía Eastman Kodak, puesto que nunca antes en la historia de la fotografía, esta había estado al alcance de todos, así pues cualquier familia de clase media pudo adquirir una cámara, sin ser ni siquiera necesario unos conocimientos previos en fotografía, nada más bastaba con apretar el obturador para haber logrado una captura; kodak ofrecía a sus clientes la facilidad de revelar y volver a cargar un rollo nuevo en la cámara brownie y vendieron al público este beneficio anunciando, “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto.” Sin duda que un dispositivo como este terminaría por popularizar la fotografía, las familias adoptaron una nueva costumbre, capturar los momentos más importantes a lo largo de su vida, destacando los viajes, las reuniones familiares, entre otras.

Con la popularización de la fotografía también se estableció la costumbre de preservar aquellos recuerdos importantes para una familia a través de fotos, entonces la fotografía se convirtió también en un medio para contar una historia, autentica y única en cada familia. Preservada en un álbum familiar, esta historia revivía cada vez que era necesario recordar el pasado de estas personas, bien sea a los miembros más jóvenes del núcleo familiar, o a personas allegadas a esta, a las que se les contaba la historia; la fotografía era un sustento, una prueba irrefutable de que aquella historia contada era por completo verídica, finalmente ¿qué mejor prueba de que un acontecimiento fue real que una fotografía que evidencia un lugar real, representado de manera perfecta, una imitación excelente de la realidad?

Esta costumbre se expandió por todo el mundo, hasta alcanzar por supuesto territorio colombiano, la llegada del primer daguerrotipo se dio en el año 1841 gracias al barón francés Jean Baptiste Louis Gros quién había comenzado a fijar imágenes valiéndose de este procedimiento algunos años atrás en Buenos Aires, hasta que fue enviado a la ciudad de Bogotá como jefe de la delegación francesa y fue el quién dio a conocer la técnica fotográfica en el país además de ser el quién lideró un grupo de aficionados a la fotografía dentro de los cuales se encontraban personajes como Luis García Hevia y Fermín Isaza, los cuales antes de encontrarse con el procedimiento fotográfico habían dedicado su tiempo a las técnicas pictóricas, Gros les compartió algunos de sus conocimientos en esta disciplina y les enseñó a fabricar sus propios daguerrotipos, de modo que cada uno de ellos comenzó a capturar imágenes por su propia cuenta y a montar sus propios estudios fotográficos. Melitón Rodríguez, Leo Matiz, Benjamín de la Calle y Luis Benito Ramos se sumaron a la lista de

fotógrafos impulsando el trabajo dentro de la reportería gráfica gracias a sus imágenes, mientras por otro lado Hernán Díaz, Abdú Eljaiek y Nereo López le dieron a la fotografía colombiana del momento una categoría artística.

La primera fotografía realizada en Colombia de la que se tiene conocimiento es la que realizó el barón Gros en la calle del Observatorio, aunque las primeras imágenes hechas por un colombiano fueron las capturadas por Luis García Hevia quien en 1841 presentó en una exposición unos daguerrotipos experimentales. En 1842 el estadounidense John Armstrong abrió el primer estudio fotográfico en el cual Hevia trabajaba, allí comenzaron a realizarse los primeros retratos, con el tiempo tomarse fotografías de este tipo se convirtió en una tradición, de manera que entre los años 1850 y 1890 se multiplicó el número de imágenes realizadas en los estudios de Bogotá y aún cuando podían proceder de diferentes estudios, siempre fue constante la estética manejada dentro de la composición de las mismas, Reyero corrobora que “la representación de las personas en la cultura occidental estuvo siempre enmarcada en una serie de convenciones que se modificaron con el paso del tiempo: poses, gestos, actitudes y atributos aparecieron cargados de contenidos simbólicos precisos.” (2007: 13) De manera que es totalmente evidente la influencia europea dentro de nuestro país. Finalmente todas estas imágenes, comenzaron a construir la memoria histórica de nuestra nación.

Enfatizando en lo que respecta al retrato, cabe resaltar su importancia dentro de la fotografía no solo por su valor histórico, sino también porque es la más clara expresión del interés individual que existe por trascender en la historia, bien sea familiar o social mediante imágenes, ese miedo constante que permanece escondido en cada uno de nosotros aun cuando

somos inconscientes de eso, el temor inminente al olvido, de manera que a través del retrato intentamos dejar un indicio de lo que fuimos y dejar una huella en nuestro paso por el mundo, la cual quedará grabada a través de fotografías. De modo que como resalta Reyero es uno “de los géneros más antiguos que la fotografía hereda de la pintura y una de las temáticas iconográficas de mayor valor documental.” (2007: 13)

El retrato sin duda forma parte importante de la construcción de cultura y la exteriorización de la identidad, haciendo énfasis en las imágenes de este tipo Fontcuberta (2010: 21) menciona que “el rostro es, a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño, es decir, de todo aquello que permite la configuración de la identidad.” Sin duda es una acertada aproximación al significado de la fotografía de retrato en cuanto a método para inmortalizar la esencia de una persona a través de la cámara, lo que permitirá dar a conocer los rasgos propios de quién ha sido capturado para luego ser mostrado como parte de una memoria.

Teniendo claro todo esto, es el momento de referirnos a la investigación que se ejecutó y la cual tenía como intención primordial analizar los álbumes fotográficos familiares con el fin de observar las características de las fotos que se encuentran archivadas en estos, con la intención de constatar la existencia del cliché dentro de la fotografía familiar, fenómeno al cual hemos estado sometidos durante bastante tiempo.

Al iniciar el proceso de investigación se había contemplado la posibilidad de referirnos a los estereotipos fotográficos, finalmente se concluyó que el término “**cliché**” era el más

apropiado para este caso específico. Teniendo en cuenta que la mayoría de veces se tiende a interpretar estas dos palabras como si de sinónimos se tratase, procederé en primera medida a explicar la diferencia existente entre estos conceptos.

La palabra “*estereotipo*” se refiere a aquella idea generada e impuesta a partir de la concepción generalizada dentro de una sociedad o cultura acerca de un grupo de personas que coinciden en cuanto a gustos, comportamientos, particularidades físicas entre otras características. Por otro lado el término “*cliché*” es utilizado para referirse a aquellos gustos o elementos a nivel estético los cuales consecuencia de su uso repetitivo, se han quedado grabados en la memoria y nos remiten inmediatamente a un concepto. Según el diccionario de la Real Academia Española (2013) es un “lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia.” Con respecto a esta palabra encontramos la definición que hace Freud y la cual es abordada también por Armando Silva:

“La idea relacionada con la fotografía que Freud llama “l cliché” el cual se puede encontrar en el escrito sobre el retorno de lo deprimido para entonces entender como una impresión recibida en la vida puede conservarse sin sufrir cambios para luego repetirse en una misma imagen que la revela ulteriormente. La metáfora del cliché representa la fuerza compulsiva que determina su retorno. “Lo que nosotros como niños hemos visto sin entender, puede en nuestra vida adulta volver ensueños”. (Silva, 1998, p. 46).

Otra definición que admite la palabra “*cliché*” para el caso específico de esta investigación es la que realiza Sontag (2006, p. 242) a partir del análisis de la fotografía como medio para reproducir imágenes un momento que tuvo lugar en el pasado: “... la fotografía es un arma de doble filo para producir clichés (la palabra francesa que significa tanto expresión trillada como negativo fotográfico) y para procurar visiones nuevas».” Y es aún más inminente la incidencia de este fenómeno cuando hacemos una mirada en retrospectiva a las imágenes del pasado, Sontag concluye diciendo:

“La fotografía es uno de los principales medios para producir esa cualidad que borra dichas distinciones cuando se la adjudica a las cosas y situaciones: «lo interesante». Algo se vuelve interesante cuando puede considerarse parecido, o análogo, a otra cosa. Hay un arte y hay modas en la mirada para que las cosas nos parezcan interesantes; y para abastecer este arte, estas modas, hay un reciclaje constante de los artefactos y gustos del pasado. Los clichés, reciclados, se transforman en meta clichés, El reciclaje fotográfico transforma objetos únicos en clichés, y clichés en artefactos singulares y vívidos.” (Sontag, 2006: 244)

Habiendo abordado este término, comenzamos a entrever aquel fenómeno que ha estado sin duda inmerso dentro del contexto de la fotografía familiar, pasando por generaciones desapercibido y que aun cuando su presencia parece imperceptible, nos ha configurado como cultura, como familia, como imagen.

Teniendo claro esto se procede a comprender que la fotografía como imagen, está compuesta a partir de iconos, signos y símbolos, de hecho, es pertinente tener presente lo que Reyero menciona tomando como referencia lo escrito en un texto de Riego, Bernardo del año 1996 donde se propone el tiempo literario, el semiótico y el histórico.

“De los tres discursos temporales que según el autor operan sobre la imagen fotográfica, nos detendremos en lo que el mismo denomina tiempo semiótico o “doble presencia” a partir de los aportes de Roland Barthes desde la semiótica estructural. Esta perspectiva se estudia en una imagen, son sus significados comunicativos, estableciendo una doble percepción temporal en su contemplación. De allí que sus formulaciones principales sean, por un lado, la doble presencia en la imagen fotográfica de lo que *ha sido* y lo que *está siendo* en el espectador y la consideración de la fotografía como sistema de signos dotados de autonomía estructural que opera a varios niveles.” (2007: 10).

Aquí queda explícita entonces la razón por la que la imagen de familia juega en esta investigación un rol importante, pues es a través del análisis de estos elementos que se podrá identificar la existencia de un cliché generado por un imaginario colectivo, que puede estar mediado por las características propias de una cultura, en este caso específico, la cultura de los Bogotanos.

Para esta investigación se realizó una selección de algunos álbumes fotográficos pertenecientes a familias que no tienen ninguna conexión, algunas con un nivel socio-económico diferente y que viven en distintas zonas de la ciudad. A partir de esto se procedió a hacer una selección para escoger una serie de ritos o costumbres, dentro de los cuales resaltamos la primera comunión, los cumpleaños, los bautizos y por supuesto el retrato, teniendo definido esto se procede a clasificar dentro de estas categorías las fotografías recopiladas para así comenzar con el respectivo análisis y comparación.

En el análisis de las fotografías se tuvo en cuenta las características de la composición como el encuadre, la pose, el ángulo, los elementos constantes y tipo de plano y se tomó como referencia el método utilizado por el historiador del arte y ensayista alemán Erwin Panofsky para analizar obras de arte, el cual en este caso es totalmente pertinente puesto que finalmente se está realizando estudio de la imagen, Reyero reafirma la importancia de tomar estos elementos como base fundamental de la investigación, parafraseando lo mencionado en su texto se da por entendido que es de suma importancia analizar al detalle la imagen fotográfica “en algunos puntos –aquellos vinculados en particular con el análisis de los encuadres, recortes, perspectivas seleccionados y el cuadro/escena conformada mediante poses y objetos determinados- deviene incluso necesaria, ya que dichas elecciones pueden corresponderse a su vez tanto con la visión de los mismos receptores como con nuestra propia mirada sobre el fenómeno fotográfico y en este sentido condicionar ambas lecturas.” (2007: 19)

Se opta por el uso del método Panofsky para abordar el análisis de las imágenes familiares partiendo dos motivos fundamentales. El primero de ellos, parte de la concepción

de la fotografía como una sucesora de la técnica pictórica. Tal como se evidenciará dentro de esta investigación, las composiciones fotográficas han heredado mucho de las características que poseían las pinturas respecto a su composición y más allá de eso, juntas son expresiones visuales. Silva encuentra también una indudable relación entre ambas y afirma “La foto, que es muda, sin olores ni gusto, es sólo para ser mirada y en esto comparte su potencial con las artes, como la pintura, cuando ambas poseen la potencialidad de mostrar cuanto se propongan.” (1998: 26) De manera que aun cuando el Método Panofsky haya sido pensando como una manera de analizar las obras pictóricas, existe coherencia al retomarlo como metodología para el estudio de las fotografías familiares. Rueda retoma un fragmento del texto de Carmelo Vega que justifica la concepción de estas dos técnicas como similares, puesto que menciona:

“La fotografía, como la pintura, la poesía, el cine o la música, es, ante todo, una declaración de la sensibilidad de un tiempo. En consecuencia, si la fotografía es parte del conjunto de las manifestaciones creativas del hombre, también comparte otras formas de creación, sus mismos principios y postulados, sus mismas causas y sus mismos efectos” (Vega, 2007: 8)

En ese orden de ideas, es pertinente asumir el método Panofsky más allá de su aplicación como un procedimiento para decodificar el significado inmerso en las obras pictóricas y entenderlo como un medio de estudio e identificación de características propias de la imagen sin importar el tipo de técnica que se utilizó para su producción, puesto que en ninguno de los tres momentos de análisis se hace una especificación de aspectos presentes

únicamente en pinturas que impidan que esta misma metodología pueda ser moldeada para el estudio de la imagen fotográfica.

En segundo lugar, retomando lo expuesto por Rueda en su texto, es claro entender que la fotografía puede permearse de los conocimientos y conceptos de otras áreas distintas para sustentar en ellas los fenómenos que la enmarcan y que son identificables gracias a la aplicación de teorías que se toman prestadas de otros campos de estudio y que abren un sin límite de vertientes que posicionan a la imagen fotográfica, como un recurso válido para ejercer análisis desde otras perspectivas, fomentando de esta manera el aumento de posibilidades para que se genere un espacio de indagación e investigación enriquecidas a partir de la mezcla de conocimientos. Bien lo dice Rueda:

“El investigador debe aprovechar la visión en “gran angular” que la historia del arte ofrece y que permite utilizar un enfoque multidisciplinar que incluye elementos de la teoría del arte, el análisis político- económico o la antropología visual, sin necesidad de atarse o limitarse a los discursos que definen estas disciplinas,” (2007: 7)

Mencionado esto, he de resaltar que el método de Panofsky consta de tres pasos fundamentales que están organizados y divididos entre, la observación, la descripción y el análisis, los cuales finalizaran con sus respectivas conclusiones. Hay que tener en cuenta además un punto clave y es que este es un análisis que se aborda partiendo de la pluralidad, en

el que tenemos enfrentadas dos o más imágenes para su comparación. Haciendo énfasis en el método de Panofsky tenemos claro que:

“El proceso de investigación parece iniciarse con la observación de los fenómenos naturales y en el examen de testimonios o huellas humanas. Luego los testimonios deben ser “descifrados” e interpretados como lo son los “mensajes de la naturaleza captados, por el observador. Los resultados deben ser clasificados y coordinados en un sistema coherente, que tenga sentido.”
(1987: 22)

Al comparar entonces dos o más imágenes del mismo rito observamos como saltan a la vista aquellas características repetitivas que hacen alusión al “*cliché fotográfico*”, por ejemplo dos fotografías del bautizo de dos personas que para la fecha no se conocen y que poseen una imagen altamente similar, en donde encontramos ordenados de izquierda a derecha al párroco de la iglesia, seguido por la madrina, el padre y la madre, mientras se ejecuta la acción de derramar agua sobre la cabeza de la niña, que mientras tanto mantiene la mirada baja, el plano medio es también un elemento exacto entre ambas, con un encuadre horizontal y dejando en todo el centro de la composición la acción principal de aquel momento que iba a ser fotografiado.

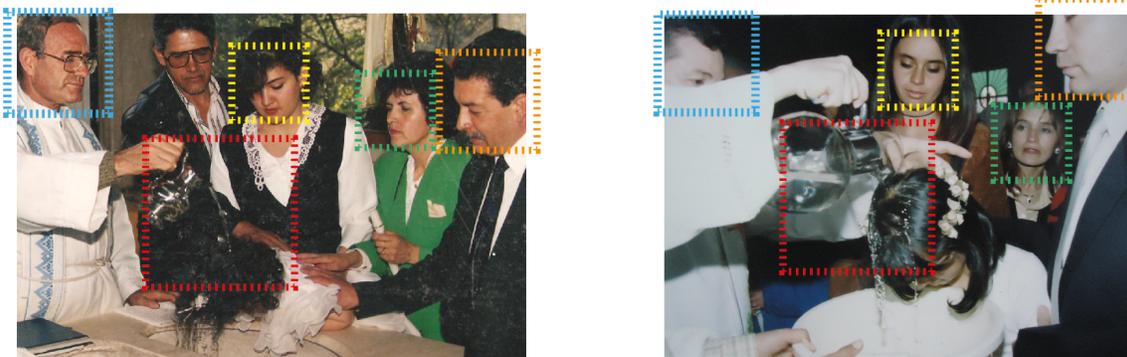


Figura 1. *Acto bautismal Año: (de izq. a der.) 1994 – 1998*

De la misma manera se procedió a analizar más fotografías y cada vez era más evidente que sin duda el álbum de familia está marcado por el cliché como menciona Silva “...el álbum, de manera similar a la fotografía, recoge impresiones y hace del cliché su habito.” (1998: 48)

Este fenómeno es aún más evidente cuando vemos que dos imágenes pertenecientes a personas de estratos socio-económicos diferentes coinciden de una manera casi milimétrica, tenemos entonces en la composición de los dos retratos, una silla roja, común dentro de los estudios fotográficos, la niña en los dos casos mantiene las piernas subidas sobre esta, sonriente, con vestido, manejando un encuadre horizontal y un plano general. Adjuntamos a esta serie de fotografías una realizada a un niño, que si bien no coincide en cuanto a vestimenta se refiere, si deja en evidencia, aquel elemento central, que termina por constatar que todas estas imágenes han sido realizadas en alguno de los centenares de estudios de la ciudad, los cuales como se mencionó anteriormente, estaban configurados bajo características casi idénticas.

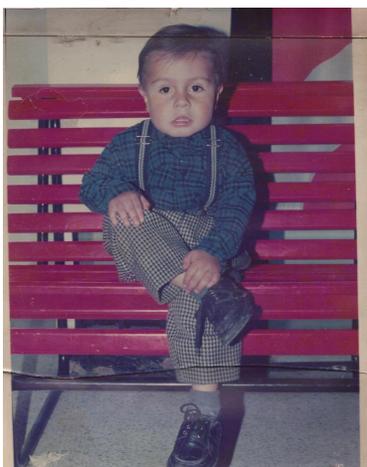


Figura 2. Retrato estudio fotográfico Año: (de izq. a der.) 1994 – 1996- 1989

Continuando con la categoría del retrato, se realizó la comparación de dos fotografías en las cuales hay como protagonistas dos niñas de edades similares. Si se comienza el análisis observando la vestimenta de quienes aparecen en la imagen se puede encontrar una apariencia bastante similar, con excepción del sombrero de la niña de la izquierda; es evidente además que existe una coincidencia en la pose de las dos niñas, el brazo del lado derecho de la composición apoyado en la cabeza y el izquierdo doblado contra el torso. En lo que respecta a los detalles de estructura, las dos son fotografías de plano medio con un encuadre vertical.



Figura 3. Retrato infantil Año: (de izq. a der.) 1995 - 1996

Para constatar que el “cliché” está presente sin importar el rito, ahora pasaremos a otro rito muy presente en los álbumes familiares, la Primera Comunión, para este caso tenemos cuatro fotografías, de las cuales resaltaremos una característica en especial y es que la diferencia en cuanto al tiempo de captura –haciendo referencia a la época- varía demasiado. La fotografía más antigua es la que observamos en la esquina inferior izquierda, que data del año 1979, contrastada con la fotografía del lado superior izquierdo, tomada en el año 2000, las otras dos fotografías se tomaron en 1998. De modo que lo que deducimos en primera medida, es que el factor temporal tampoco afecta al fenómeno en cuestión.

Procedamos entonces a analizar la composición de estas fotografías, comenzando con las generalidades, tenemos pues, fotografías de plano medio, con un encuadre horizontal, en

donde el “actor” principal de la escena está ubicado en el centro de la escena. Ahora bien, entremos en los detalles específicos de las imágenes, resaltamos entonces el momento de la captura, que ha dejado congelado el momento en el que cada uno de los protagonistas de aquel suceso está recibiendo a manos del sacerdote, la ostia, elemento de suma importancia dentro de la religión católica. Luego procedemos a los personajes que se hacen presentes en esta imagen, entonces encontramos al sacerdote, al acolito o monja que sostiene en sus manos la copa de las ostias, que también es un elemento repetitivo dentro de la composición y que está ubicado también en un área central dentro de la fotografía.



Figura 4. *Recibiendo la Ostia Año: (de izq. a der.) 2000 – 1998 – 1979 - 1998*

Sin duda el cliché ha sido un elemento constante dentro de la construcción de la memoria familiar, aun cuando aquellos quienes han capturado por años los momentos más importantes dentro de su historia como familia hayan sido inconscientes de este fenómeno que siempre ha estado dentro de la fotografía del álbum. Un comentario muy pertinente para acercarnos a una primera conclusión es el realizado por Doncel y Taracena:

“En principio hay un primer impacto que nos lleva a detenernos ante una imagen, concretamente y de forma subjetiva porque algo nos ha chocado, nos ha gustado o sorprendido. Cuando miramos una fotografía, varios factores nos asisten, envueltos en circunstancias muy personales. Factores técnicos, psicológicos, emotivos, de rechazo o aceptación y no pocos elementos subjetivos y de nivel cultural. Las circunstancias serías la ubicación en el tiempo y el espacio. Imágenes que corresponden a otras civilizaciones o exposiciones o libros de autor que evocan el pasado de quien los contempla.” (2004: 9)

Es momento para invitar al lector a cuestionarse acerca de lo comentado anteriormente, así como a tomar como elemento de prueba su propia memoria fotográfica y porque no, realizar el ejercicio de comparación que corrobore lo aquí planteado, partiendo de las características resaltadas durante el análisis.

Marco Metodológico

El enfoque investigativo que se plantea en esta investigación corresponde a una metodología descriptiva, dado a que es la más pertinente para desarrollar un correcto estudio de las fotografías de memoria familiar, partiendo de la comparación de imágenes y la posterior identificación de cada una de las figuras que aparecen repetitivamente en la muestra recopilada. Del mismo modo, es importante resaltar la importancia de la iconología e iconografía, bajo los lineamientos estipulados por Panofsky dentro de esta investigación, puesto que son las bases fundamentales para establecer todas aquellas características recurrentes en las imágenes a analizar con el fin de evidenciar eficientemente lo que se denominará desde este momento el “*cliché fotográfico*”.

Se realizará la investigación y análisis bajo un modelo cualitativo, el cual tendrá como unidad de estudio a un grupo de familias de la ciudad de Bogotá D.C sin tener en cuenta su estatus socio-económico, sin embargo todas las imágenes recopiladas pertenecen a familias que han construido su fe siguiendo las tradiciones de la religión católica.

El método de análisis *iconológico-iconográfico* de Panofsky, se aplica en esta investigación como recurso central para identificar las características compositivas de la imagen de memoria familiar que forman parte de los álbumes, siguiendo fielmente cada uno de los tres momentos del análisis, denominados como: *análisis preiconográfico*, *análisis iconográfico* y *análisis iconológico*. Cada uno de ellos concentra su atención en un punto de la fotografía y al encadenar sus resultados, se vislumbra de una manera más reflexiva su

construcción no sólo en lo que respecta a su composición, sino también a su valor cultural y comunicativo.

La recolección de información será resultado de observaciones directas y participativas, tomando como fuente primordial, las fotografías de los álbumes de varias familias, incluyendo mis propias memorias preservadas en el álbum familiar para su posterior comparación. Cobra vital importancia la ejecución de un estudio interpretativo que permita entrar en profundo conocimiento con la significación de las imágenes que serán objeto de análisis. Con esto se pretende evidenciar aquellas características visuales que permiten identificar y encasillar las fotografías familiares como parte de una construcción basada en *clichés* establecidos culturalmente. Gran parte de las herramientas de indagación provienen del uso de fuentes y registros.

CAPÍTULO I - *El Álbum Y La Fotografía De Familia*

Inicios Fotográficos

La fotografía, como toda huella que pretende “fijar” el pasado para preservar y transmitir recuerdos, es parcialmente registrada por los receptores como depositaria de su memoria.

Joel Candau (2001)

La historia de la fotografía siempre estuvo acompañada de un espíritu de misterio y fascinación. Relacionada en sus inicios en el siglo XIX con actos mágicos, al ser una técnica que logró dejar plasmado por primera vez en una placa de plata, una representación mimética de la realidad de un modo tan perfecto y exacto que sobrepasó por completo a las técnicas pictóricas que hasta entonces ocupaban el primer lugar dentro de aquella sociedad interesada en immortalizar sus imágenes a través de los trazos de un retratista, quien aun cuando se esforzaba para lograr un resultado bastante cercano a la versión real, estaba condicionado inconscientemente a reproducir una obra según su propia versión del mundo, las pinceladas y los trazos que ponía sobre el lienzo estaban cargados de un estilo propio que dificultaba su trabajo como imitador fiel de la escena que se disponía a plasmar sobre el sustrato.

La primera fotografía de la que se tiene conocimiento y que lleva sobre sí el peso de aquel proceso que maravilló desde el principio a la humanidad es una obra de Nicephore Niepce titulada “La mesa puesta” realizada en el año 1826, la cual fue producida al emplear la cámara oscura y captar gracias a los aluros de plata la luz que luego quedaría fija y generaba

una imagen en negativo. Las investigaciones de Niepce no terminaron allí, por medio de una aleación de cobre expuesto por largo tiempo a la luz obtuvo por primera vez el positivo de una de sus fotografías, aquella que quedaría perpetrada en la historia fotográfica.



Figura 5. *Nicephore Niepce: La mesa puesta*

La fotografía estaba entonces en una indiscutible y pronunciada ventaja, pues la captura de una imagen por medio de esta técnica se realizaba a través de un proceso “mecánico” y a su vez “químico” con lo cual se lograba un resultado satisfactorio, pues la intervención de aquella imagen se reducía al mínimo, comparada con la técnica pictórica y como lo menciona Benjamin:

el «fenómeno de la fotografía» significaba para ellos «una vivencia grande y misteriosa»; quizás no fuese sino la consciencia de «estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una

imagen del mundo entorno visible tan viva y veraz como la naturaleza misma». (2007: 1)

Estaba claro entonces que muy por encima de la pintura, la fotografía había alcanzado ya un nivel hasta entonces inimaginable de similitud con el mundo el cual era difícilmente cuestionable; esto era a causa de la gran precisión con la que el daguerrotipo capturaba la imagen. Fontcuberta se refiere a este fenómeno y afirma que “lo real parece transferirse y adherirse en la imagen, o incluso transmutarse en ella. El fotografía como el chamán, lo que hace en el cuarto oscuro es explicitar el contenido latente de esa transmutación.” (1997: 37) Las palabras de Fontcuberta develan pues, ese carácter mágico siempre presente en el proceso fotográfico que lo hace tan fascinante y hace alusión al alto nivel de precisión que se logra en el revelado. Del mismo modo, Silva también argumenta de manera muy clara la razón por la que la fotografía ganó tal admiración:

“La fotografía, como acontecimiento visual y comunicativo, se coloca por encima de cualquier lectura sistemática. Las propiedades de la imagen fotográfica, sus indicios, contornos, sombras –en fin, sus figuraciones- admiten, en sentido muy aproximado, comparación con la mente humana.” (1998: 11)

Era evidente desde ese entonces que la fotografía marcaría un importante hito en la historia y más aún cuando se popularizó y extendió sus alcances a una mayor porción de la sociedad. La batalla contra la supervivencia de quienes antes que la fotografía irrumpiera con su esplendor se encargaban de retratar en miniatura a los personajes célebres de aquel

momento estaba desde el inicio perdida, no encontraron otro camino que convertirse en fotógrafos y montar sus estudios, no sólo para no quedar al margen de una sociedad cambiante que ya no invertía en este tipo de representaciones, sino además para suplir la gran demanda que surgió tras la fascinación de quienes vieron la grandeza de los primeros daguerrotipos y buscaban también dejar impresa su imagen sobre el papel para la posteridad, dejando prueba fehaciente de que habían sido testigos de un acontecimiento sin precedentes en el campo de la imagen, que con el tiempo se caló en la vida cotidiana de muchas personas que entonces sintieron importante immortalizar su imagen para la posteridad, entonces no sólo la fotografía de retrato bastó, lo que conllevó a que esta técnica se introdujera en espacios más íntimos, en espacios familiares.

Benjamin describe esta transición de la fotografía hacia la intimidad familiar en este fragmento de su texto *“Pequeña historia de la fotografía”*:

“Era el tiempo en que empezaban a llenarse los álbumes de fotos. (...) en ellos se distribuían figuras bufamente vestidas o envaradas: el tío Alex o la tita Rita, Margaritina cuando era pequeña, papá en su primer año de Facultad, y, por fin, para consumir la ignominia, nosotros mismos como tiroleses de salón, lanzando gorgoritos, agitando el sombrero sobre un fondo pintado de ventisqueros, o como aguerridos marinos, una pierna recta y la otra doblada, como es debido, sobre la primera, apoyados en un poste bien pulido. Con sus pedestales, sus balaustradas y sus mesitas ovales, recuerda el andamiaje de estos retratos el tiempo en que, a causa de lo mucho que duraba la

exposición, había que dar a los modelos puntos de apoyo para que quedasen quietos.” (2007: 5)

La descripción de Benjamin deja entrever la manera en que la fotografía no sólo se introdujo como un espía vigilante a la espera de los más importantes sucesos de una familia sino que además con algo de burla hace referencia a aquellos elementos que se convirtieron en un estándar en los estudios fotográficos y que están justificados al ser un apoyo para quien se dispone a quedar fijo en un retrato, pues en ese momento la técnica era demasiado joven y requería de varios minutos de exposición frente a la escena que se desease capturar para lograr quedar impresa en el sustrato, por supuesto mantener la misma posición durante este lapso de tiempo era complicado, por ende para evitar que aquellos desplazamientos involuntarios crearan “fantasmas” en la imagen final se dispusieron este tipo de objetos a manera de apoyo para minimizar el movimiento de las personas a fotografiar.

La fotografía tomó entonces una fuerza desmesurada que abarcó muchos ámbitos dentro de la sociedad y fue el centro de muchas corrientes de la época que tomaron forma a partir de las discusiones que comenzaron a formarse alrededor de esta técnica, pretendían pues, encontrar un modo “correcto” para generar una imagen fotográfica. Surgen de esta manera movimientos que inciden en la manera en que posteriormente la fotografía de familia adopta un modo de representarse, como el pictorialismo, la fotografía directa y la controversial fotografía victoriana, la cual guarda cierta conexión con la fotografía de memoria familiar. Es por esto que se hace pertinente dar un breve vistazo retrospectivo a estas corrientes que en su debido momento resaltaron determinadas características de la composición fotográfica.

Corrientes Fotográficas

Hacia el año de 1850 comenzó una corriente denominada “pictorialista” la cual dejaba entrever la influencia de la pintura impresionista en algunas características similares con esta relacionadas principalmente con las temáticas y escenas que solían fotografiar, entre las que se destacan las imágenes de paisajes en días nublados o lluviosos. Las fotografías realizadas bajo las normas de este movimiento se destacaban por generar intencionalmente un desenfoque en todas sus capturas denominado efecto “floue”, con la intención de generar un estilo totalmente alejada de la visión real del mundo, además de que de este modo generaban imágenes que no solamente fueran representaciones idénticas del mundo, otorgándoles así más valor como captura a sus fotografías, lo que también preservaba cierta conexión con la técnica pictórica; por otro lado, se valían de cualquier tipo de filtro u objetivos viejos, todo con el fin de generar el mayor desenfoque posible, es por eso que también se le conocía fotografía impresionista.

Pero la fotografía pictorialista no se detuvo allí, tras realizar varias capturas ya en el proceso de revelado, era común tomar partes de varios negativos para generar una imagen a partir de estos, tal como lo hacía uno de los más reconocidos fotógrafos pictorialistas Henry Peach Robinson, a quien podríamos considerar el precursor del fotomontaje, pues de manera muy habilidosa realizaba esta tarea. Una de las imágenes más reconocidas es “**Fading away**” de 1858 en donde Robinson utilizó cerca de seis diferentes negativos para componer la imagen final. El uso de cualquier método para deformar y desfigurar la fotografía era válido; era evidente entonces la intervención casi total del proceso fotográfico desde la toma de la imagen hasta el revelado, alejándose por completo de un resultado mimético con la realidad.



Figura 6. *Henry Peach Robinson: Fading away*

En contraposición con esta corriente surge entonces a comienzos del siglo XX la fotografía directa, que defendía aquellas imágenes que carecían de cualquier “retoque” o manipulación en cualquier punto del proceso de producción, otorgándole más valor a todas las fotografías sin artificios ni efectos, bajo el argumento de que es posible obtener una buena imagen sin la necesidad de recurrir a artimañas y trucos que modificarían de alguna manera el resultado final. Como era de suponerse, el efecto “floué” de los pictorialistas era evitado a toda costa, así que la estética de sus imágenes pretendía la total nitidez de toda la escena, así que empleaban una profundidad de campo alta con tal fin.

El mayor exponente de esta corriente fotográfica fue sin duda Alfred Stieglitz, quien con su estética pura y simple despertó conmoción entre quienes observaron su obra, pues eran fotografías que guardaban un profundo y evidente parecido con el mundo, es por esto que esta

corriente también fue conocida como fotografía pura. “**The steerage**” es su foto más conocida, fue pública hasta 1911 aunque fue tomada en 1907, muestra la aglomeración de personas de clase obrera en la cubierta de un barco de la época.



Figura 7. *Alfred Stieglitz: The steerage*

Se evidencia entonces un enfrentamiento entre dos corrientes que surgen como la búsqueda a un camino que les permitiese expresar por medio de la técnica fotográfica, su propia visión del mundo, basándose en unos parámetros específicos para cada uno de estos movimientos, los cuales finalmente pueden entenderse como un lenguaje construido a través de imágenes que permanece con el pasar de los años, tal como sucede con la fotografía

victoriana, pues surge como una manera de perpetuar a la familia como imagen, para que esta permanezca en el tiempo y la memoria.

Fontcuberta hace una conclusión muy acertada y pertinente respecto al método fotográfico y la manera en que este abrió una brecha entre el concepto de la vida y la muerte y se desarrolla, manteniendo de manera constante esta dualidad. Así pues como menciona Fontcuberta: “La fotografía, en cambio, ese “espejo con memoria” como se denominaba al daguerrotipo, inmoviliza nuestra imagen para siempre, con todo lujo de detalles y la verdad como pátina. Una inmovilización y un aprisionamiento que nos acercará ineluctablemente a la idea de la muerte.” (1997: 30)

Dicho lo anterior, es tiempo de hablar de la fotografía victoriana, una corriente que desencadena los deseos familiares por preservar en imagen su legado y su historia, de tal manera que está totalmente relacionada con la memoria familiar. Tuvo su inicio en el siglo XIX como un método para conservar un recuerdo latente de sus seres queridos en una imagen de un modo muy singular. Conocida también como fotografía “post-mortem” o “memento mori” era una corriente en donde se capturaban fotografías de las personas ya fallecidas, vistiéndolas con sus ropas habituales y acomodando sus fallecidos cuerpos en posiciones erguidas, de manera que le otorgaban "vida" por unos instantes a estos cuerpo, en algunas ocasiones estaban acompañados por sus seres queridos, era un modo de conmemorar y dejar un registro lleno de valor sentimental del pariente que ahora pasará a ser una imagen. Complementando el argumento anterior, Sontag menciona: “Como los parientes y amigos

mueritos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición.” (2006: 32)



Figura 8. *Fotografías post mortem*

De manera que este tipo de fotografía era común en la sociedad de aquella época debido a que los costos de los retratos eran demasiado elevados, así que sólo podían hacerse este tipo de fotografías con sus seres queridos cuando estos ya habían fallecido, como una última medida para preservar su recuerdo en una imagen y mantenerlo como un miembro presente en la memoria de la familia. Finalmente la imagen fotográfica más allá de ser una mera impresión del mundo, posee un valor asociado con los sentimientos de unión familiar; como lo menciona Sontag “mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estuche de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos.” (2006: 23)

Esa relación de la fotografía de familia con el lado emocional está argumentado en cuanto se concibe el acto de capturar un acontecimiento, con el deseo de fijar un recuerdo en común que identifica a varias personas como miembros de un mismo grupo familiar y encuentra en la técnica fotográfica el medio idóneo para tales fines. Por otro lado es innegable que la fotografía posee esa característica mágica de revivir la imagen del recuerdo. Así pues, tal como menciona Debray:

“En toda contemplación hay una regresión gozosa. como si el origen, la madre, la prehistoria nos cogiera entre sus brazos. El secreto de la fuerza de las imágenes es sin duda la fuerza del inconsciente en nosotros (...) Interiorizamos las imágenes-cosas y exteriorizamos las imágenes mentales, de manera que imágenaría e imaginario se inducen una a otro.” (1994: 97)

Sería pertinente pensar, a partir de estas previas conjeturas, que la fotografía, en especial aquella que preserva las memorias de familia, lleva consigo una doble intención; por un lado está asociada con el recuerdo y la preservación y sin embargo al mismo tiempo carga una inevitable conexión con la muerte. Se percibe entonces un primer acercamiento al uso de la fotografía como método para contrarrestar las inevitables secuelas de la muerte y el olvido a través de la imagen fija, el cual está profundamente ligado al deseo de permanecer a través del tiempo gracias a las imágenes que guardan que preservan en sus álbumes “Y precisamente este motivo del archivo, del miedo a la muerte, se relaciona con la naturaleza de la fotografía, resaltado por varios de sus estudiosos como el signo de la muerte por excelencia.” (Silva, 1998: 36).

De manera tal que se transforma el acto de fotografiarse en familia en una importante tradición que trascendió hasta la actualidad y permitió que las familias documentasen de manera detallada sus memorias, acumulando entonces una serie de imágenes que juntas constituyen la historia de un grupo de personas que han compartido momentos en su pasado, que vuelven al presente y trascienden al futuro gracias a su preservación a través de la fotografía y el álbum familiar. Tal como lo menciona Silva “Es como si quisiéramos construir una especie de presente eterno. La fotografía lucha a nuestro lado contra la muerte y el olvido.” (1998: 33) Y no sólo cumple funciones como perpetuadora; la fotografía de familia que en un comienzo estaba destinada para el consumo doméstico, además de inmortalizar, “permite reafirmarse, establecer una distinción de los congéneres.” (Naranjo, 2013)

La Familia Kodak

Es momento entonces de adentrarse en la fotografía de familia, legendaria y llena de valor no sólo sentimental, sino además histórico, relacionada íntimamente con el recuerdo y la memoria, permitió que a través de los años las nuevas generaciones que conformaban una familia fueran testigos casi directos de aquellos acontecimientos que se destacaron y representaron algo de valor sentimental en algún momento. Debray establece una conexión: recuerdo-representación y argumenta: “Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena.” (1994: 34).

Todo esto fue posible a partir de los avances de la técnica fotográfica, comenzando por su popularización como resultado de la gran demanda y la constante creación de nuevos estudios fotográficos y el aumento de nuevos fotógrafos, que por un lado permitió que muchas más personas tuvieran contacto cercano con la fotografía y además incentivó el interés de aquellos empresarios que emprendieron una incansable búsqueda por encontrar un método que les permitiese manipular y generar imágenes de este tipo sin requerir de conocimientos científicos.

El siglo XIX fue un época de grandes avances, que le dieron inicio a la modernidad; además de los progresos en el área de la movilidad, sin duda unos de los progresos que comenzó con toda esta arraigada tradición fue la fabricación de la cámara "Brownie" que vio la luz en el año 1900 bajo la marca Eastman Kodak, la cual se dio a conocer al mundo de aquella época con un singular slogan: "*You push the button, we do the rest.*" A partir de este momento, la fotografía comienza a jugar un rol importante dentro de la memoria familiar, pues el bajo costo de las cámaras y la posibilidad de realizar fotografías sin mucho esfuerzo, acrecentaron el interés de las familias por obtener capturas de sus momentos íntimos.

Es en este punto en que la fotografía toma mayor auge, pues las familias tenían ahora la posibilidad de realizar capturas sin dirigirse a un estudio fotográfico; el resultado de generar un proceso más simple que permitiese realizar imágenes sin recurrir a amplios recursos técnicos, permitió obtener más fotografías íntimas familiares y dado que la burguesía tiene la posibilidad de viajar con cámara, lograban testimoniar el aquí y ahora. La cámara entonces estaba inmersa en la vida de familia y fue solo cuestión de tiempo para que se volviera indispensable en los acontecimientos familiares más importantes, con la misión de capturar

aquellos instantes que de no ser por la fotografía jamás podrían recordarse tan vivazmente. La cámara entonces permitió generar un registro perdurable de todos aquellos que conformaban un grupo familiar; Debray atribuye valores emocionales al acto de recordar a través de imágenes, puesto que menciona que: “Las palabras escritas son inertes, pero las imágenes guardan lo vivo en ellas. Amenazan, provocan, salvaguardan, estimulan o desalientan. Su representación mantienen en vida lo representado.” (1994: 99)

Con la llegada de la cámara “Brownie” se establecieron varias costumbres y maneras de capturar una fotografía, se populariza entonces el “snapshot”, concepto generado a partir de un enganche publicitario de los fabricantes de esta cámara, que básicamente consiste en realizar fotografías de manera amateur, se refiere entonces a esas fotografías que evidentemente carecen de sentido artístico o profesional, son imágenes espontáneas, realizadas sin tener en cuenta algún tipo preparación previa para producirla, lo que dará como resultado entonces una captura imperfecta, aparentemente carente de valor comunicativo pero cargada de emotividad. Es evidente que tal como lo menciona Fontcuberta “Si fotografiamos es para apegarnos a instantes de la vida de tal forma que olvidemos que existe la muerte.” (2010: 22)

Eastman Kodak Company entonces sugiere e incita a tomar fotografías masivamente, “*Celebrate the moments of your life, find the Kodak moment*”, se convirtió en una arraigada tradición que pronto se expandió por el mundo. Se denomina entonces “Momento Kodak” a todas esas imágenes realizadas en cumpleaños, fiestas, fotos grupales, mascotas, viajes familiares entre muchos otros acontecimientos que comenzaron a llenar los

álbumes y que con el tiempo se volvieron piezas indispensables dentro de las memorias de la familias que querían perpetuar sus recuerdos.

Se percibe entonces un afán por permanecer en el tiempo, por dejar una huella que los aleje del olvido y dejar entonces una evidencia de su historia. Así como Fontcuberta cita a Barthes en su texto “La cámara de pandora” y explica:

“<La fotografía encarna una muerte simbólica. El clic del obturador guillotina el tiempo, congela el gesto, fosiliza el cuerpo...> toda fotografía constituye una promesa de eternidad, a costa de descubrimos a todos como futuros cadáveres: la imagen permanece cuando el cuerpo se desvanece.” (2010: 22)

En este punto la fotografía y el álbum se habían convertido en el mejor aliado de las intenciones familiares de perpetuar sus recuerdos, su historia, entonces como bien menciona Silva “El álbum corresponde a un deseo de familia: el deseo de sobrevivir a la muerte como especie, como apellido, como rango, en fin, como imagen.” (1998: 35) y para tales fines no existía mejor solución que realizar fotografías de cuanto momento a juicio de los miembros de un grupo familiar mereciese ser capturado, para luego formar parte de aquella historia conformada a partir de imágenes que rinden culto al linaje familiar y buscan traspasar la barrera del tiempo y el olvido a través de esta huella. Sontag entonces concluye: “Las fotografías declaran la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este vínculo entre la fotografía y la muerte lastra todas las fotografías de personas.” (2006: 105)

En definitiva, las fotografías dejan de ser meras capturas de instantes específicos, para convertirse en la ventana que permite dar un vistazo al pasado de una manera tan sentimentalmente real, que logra generar una profunda conexión con los personajes implícitos en esa historia familiar. Sontag halla entonces una característica propia de la fotografía y comenta:

“Así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos.” (2006: 106)

Además de esto, es importante destacar la incidencia del álbum en la memoria familiar, puesto que es el soporte mediante el cual es posible preservar e inmortalizar estas imágenes trascendentales para su posterior visualización y rememoración, importantes tanto para aquellos que a través de estas capturas conocen el pasado que los precede, así como también lo son para los que encuentran en la imagen el medio para traer al presente las vivencias y acontecimientos vividos tiempo atrás. De modo que así como lo destaca García:

“El álbum también identifica a la fotografía como un objeto de veneración. En ese sentido, podríamos admitir que las fotografías en su progresivo distanciamiento temporal funcionan cada vez más como una

reliquia. Pero esa categoría de reliquia va más allá de la composición, de las cualidades plásticas, del contenido; lo que cobra valor es su peso irreductible a la referencia, el hecho de que se tratan de verdaderas huellas físicas que han estado allí en un espacio-tiempo determinado, y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos.” (2005: 34)

Pero la fotografía de familia y el álbum no fundamentaban su existencia para el mismo fin desde su aparición. Antes de que el álbum sirviera como soporte de memorias familiares, su uso era totalmente distinto. Apareció un poco antes de 1880 y sirvió como medio para archivar fotografías de un tema específico, como por ejemplo paisajes o retratos de personas de diferentes culturas que eran hasta ese momento desconocidas para los europeos, así pues se denominaron “álbumes de vistas y costumbres”, los cuales se realizaban bajo encargos generalmente gubernamentales, para preservar imágenes de eventos importantes, pero a partir del surgimiento de la impresión Offset la cual permitió imprimir copias de las fotografías en libros o revistas, el álbum trascendió a otros lugares, entrando a formar parte de los archivos familiares. En cualquiera de estos dos escenarios queda clara su verdadera función: “El álbum al final cuenta historias.” (Silva, 1998: 12)

Fue entonces a través del álbum que la historia de las familias pudo conocerse al pasar de los años, de manera tan detallada, que difícilmente podría lograrse solo con un relato; sin embargo el valor de este es mayor aún cuando es posible comprender y escuchar la historia si se cuenta con un testigo cercano que hace función de narrador y permite la contextualización

de los sucesos que vemos en aquellas imágenes, está claro que la foto habla por sí sola y permite tener una visión del pasado, pero esta es más vivaz cuando existe un relato que nos acerca más al detalle del momento, Silva menciona al respecto que “ Entonces el álbum es foto solo a medias; la otra mitad se la debe a quienes lo coleccionan y lo cuentan.” (1998: 36)

Se comienza entonces a hacer visible un “modo” de generar las memorias familiares, los denominados “momentos Kodak” se volvieron imprescindibles para denotar acontecimientos importantes dentro de la familia y los rituales y ceremonias tomaron el lugar máspreciado dentro del álbum familiar, por otro lado el retrato, que desde el inicio de la técnica fotográfica estaba presente formó parte también de estas memorias archivadas, junto con las fotografías de cumpleaños y de viajes en familia.

Sin duda la fotografía de familia es un calco muy aproximado de la identidad de este grupo de personas que optó por perpetuar una parte de su esencia a través de una imagen fotográfica, la cual deja en evidencia las características de una persona cuando ha quedado capturada en un retrato, es como si en el acto de fotografiarse el lente se apoderará de un trozo de alma, que luego quedará inmortalizado en un instante decisivo. Así pues Fontcuberta recae en un concepto muy interesante y es que “El ser humano no es quien aparece en sí fotografía, sino la suma de aquello que se puede extraer de él.” (2010: 22)

La Pose Fotográfica

Es acertado pensar entonces que la fotografía captura todo aquello que puede sustraerse, hasta donde el cuerpo de quien está frente al lente permite mostrar y son estos gestos los que finalmente componen la imagen. Dicho esto, el nivel incuestionable de veracidad que poseía una captura se desdibuja un poco, al tener en cuenta que la fotografía no puede ir más allá de lo que quien posa permite, Silva concluye al respecto que “Por este camino uno tiene que cuestionar la foto como calco de una realidad y “duplicadora del mundo” y en su lugar pensar que la foto, misteriosa sin duda, no muestra un objeto, una persona, sino su huella, su índice...” (1998: 28)

Se involucra pues otro factor que sin duda juega un rol definitivo en el momento de fotografiar y observar una imagen y es el acto de posar, el cuerpo comienza a adoptar una posición frente a la cámara, que le permita mostrarse posteriormente de la manera que desea, entonces “Aunque parezca inconcebible, en la mayor parte de las fotos de familia prima este correlato ya que lo que dejan ver es, en especial, la pose, el rito, que corresponde a una serie de instrucciones sobre cómo mostrarse en la foto.” (Silva, 1998: 117)

La cámara entonces irrumpe en la naturalidad en la que se desarrolla un acontecimiento privado, puesto que quienes están frente al lente, se predisponen a adoptar una postura que no tomarían si no existiese la certeza de que su imagen está próxima a plasmarse en una fotografía. La cámara afecta entonces directamente la escena que posteriormente se revela. La razón de este comportamiento podría atribuirse al hecho de entender y anticiparse al

momento de “inmortalización” que surge como resultado de realizar una captura fotográfica.

Así pues explica Silva que:

“Vivimos dentro de una “cultura fotográfica” y esto nos hace “sabernos mirados” (soy mirado por la fotografía, decía Lacan) lo cual influye, primero en la pose y luego, digamos, en el mismo fotógrafo (para nuestros efectos un eventual narrador).” (1998: 123)

Entonces aquellos ritos y ceremonias se convierten por instantes en actos teatrales, en donde se desarrolla una escena que quedará grabada permanentemente en una imagen, como alusión a un acontecimiento digno de rememorarse a través de los años y que hará parte entonces de las memorias acumuladas en el álbum familiar. De tal manera que como describe Fontcuberta:

“Hay una escenografía de la espera: la organizo, la manipulo, destaco un trozo de tiempo en el que voy a imitar la pérdida del objeto amado y provocar todos los efectos de un pequeño duelo, lo cual se representa, por lo tanto, como una pieza de teatro”.
(1997: 40)

De manera tal que mientras se desarrolla un acontecimiento familiar, se da lugar para que la cámara extraiga una parte de la esencia de los actores que allí se encuentran. Se percibe entonces una previa preparación del cuerpo que se muestra ante la cámara, que busca la mejor manera de perpetuar su imagen. La pose entonces modifica de manera importante la

construcción fotográfica y los significados que en ella se denotará posteriormente, al asumirse una postura “artificial” con la que se mostrará en el futuro; Al respecto aporta Silva:

“Cuando finalmente esta se sitúa frente al fotógrafo para la foto, se transforma y asume una pose. En ese momento prepara su imagen para el futuro. Y es esta la definición que propongo de pose: imaginarse el posante en el futuro y para unos destinatarios específicos que aceptan su visión presente. O sea: se trata de un acto de visión postergada.” (1998: 124)

Lo que restaría a continuación sería entonces cuestionar la veracidad de la fotografía de memoria cuando la pose actúa como agente modificador del significado conceptual encerrado dentro de la composición fotográfica. Más allá de hallar en esta característica teatral un generador de un momento cargado de “artificio” habría que indagar sobre el posible valor agregado que este aporta al lenguaje visual de una imagen realizada bajo esas condiciones. Fontcuberta propone dar una mirada basados en otra percepción:

“Tal vez los disfraces y las máscaras dicen más que nosotros mismos, que la desnuda epidermis tan ajustada a nuestro cuerpo. En especial, cuando los disfraces y las máscaras cubren otros disfraces y otras máscaras. “la mascarada” anota Claude Lèvi-Strauss, “niega tanto como afirma”. Y Corroborada Chesterton: “A algunos hombres los disfraces no los disfrazan, sino que los revelan. Cada uno se disfraza de aquello que es por dentro” (1997: 95)

De tal manera que aquella pose estructurada y preparada que se muestra en la fotografía de familia, puede considerarse como una proyección de ellos mismos, aun cuando es calculada, quizá de esa manera muestran más de lo que ocultan y finalmente, aun cuando el cuerpo busque a través de la pose inmóvil crear una barrera entre la mira del fotógrafo, poco se escapa de la captura de la cámara cuando ha fijado su objetivo. Fontcuberta retoma las palabras de Baudrillard, para argumentar otra posición respecto al acto de mostrarse en una foto:

“Jean Baudrillard denomina el “carácter pornográfico de la demostración”, es decir, la capacidad de mostrar un objetos sin ocultamientos, restregando toda la realidad ante nuestros ojos, sin reparos y para ello el medio fotográfico, merced a su precisión descriptiva, tienes todas las cartas a su favor.” (1997: 32)

La pose inmóvil quedó tan fija en la tradición como la captura de fotografías que conforman la memoria familiar y está incluida como parte del “ritual” de fotografiarse, aunque en principio esa posición estática tenía una razón para darse y era como ya se mencionó dado a los largos tiempos de exposición requeridos para capturar la imagen, posterior a esto con la inmersión de cámaras más veloces en el mercado, la posición estática jamás se modificó. Owens retoma este fenómeno y deduce que se da bajo una razón:

“¿qué hago cuando poso para una fotografía? me quedo inmóvil; de ahí las expresiones parecidas a una máscara, a menudo cadavéricas, de

tantos retratos fotográficos. Desde un punto de vista técnico, esta inmovilidad autoimpuesta es del todo superflua, ya que gracias a las exposiciones rápidas y las películas de alta velocidad, la cámara es por sí sola perfectamente capaz de suspender la animación, detener la vida: la denominada fotografía de “acción”...Aun así, me quedo inmóvil, como si anticipara el fotograma en que estoy a punto de convertirme; como si imitara su opacidad, su inmovilidad, inscribiendo a lo largo de la superficie de mi cuerpo la “mortificación” fotográfica de la carne.”
(2004: 206)

La fotografía, es pues, sucesora de las técnicas pictóricas que se encargaban de plasmar los personajes de la época del siglo XVIII y como tal, al hacerse pública su aparición en el siglo XIX, adoptó muchas de las características estéticas que se desarrollaban dentro de los retratos realizados por los artesanos; aunque se tratase de una silueta, un fisionotrazo o una miniatura, se mantuvo siempre relación entre la manera de representar el cuerpo y disponerlo dentro de la composición. De tal manera que cuando la fotografía se introduce como un método más práctico de mimetización, los cánones usados por la pintura no se modifican en la transición. Se establece pues como una “norma” no estipulada pero siempre presente en la fotografía adoptar frente a la cámara una pose, que si bien en sus inicios estaba argumentada como un requerimiento útil que correspondía a las necesidades de acomodarse a los avances técnicos del momento, con los eventuales inconvenientes en cuanto a rapidez y facilidad; con el tiempo y el avance que trajo la técnica fotográfica, la pose dejó de ser un requerimiento técnico y pasó a ser parte la construcción de la identidad personal plasmada en imagen, que

por supuesto tuvo incidencias en el modo de generar fotografías de familia, en donde cada uno de sus miembros asume un rol que modifica su pose.

Con el tiempo la pose como potenciadora de la identidad, pasó a ser entonces parte de un código cultural que si bien no fue reconocido como tal, ha sido parte activa dentro de la composición fotográfica y es evidente en las imágenes de memoria familiar. Entonces Owens genera una conclusión que comenzaría a dar algunas pistas sobre la veracidad de la hipótesis que existe en esta investigación, puesto que comenta :

“Consideremos la posición como pose. Gracias a la disposición seriada de estas obras - poses de moda idénticas montadas una junto a otra -, cualquier imagen de la serie puede convertirse en el “modelo” de las demás; y a la inversa, cualquier imagen de la serie no es sino una imitación de las demás. Por lo tanto, el “modelo” queda disuelto por la serie en una repetición potencialmente infinita de poses y gestos idénticos.” (2005: 210)

Lo anterior podría evidenciar, que con el pasar de los años las familias no sólo heredaron esa grandiosa tradición de dejar la huella de su historia fija en una serie de imágenes que preservaron en sus álbumes familiares, sino que, además adoptaron con ella el modo de mostrarse para la posteridad, quedando tan marcado en las costumbres que bien podría asociarse con una parte de la construcción cultural no sólo de una familia, sino también de una sociedad que sin darse cuenta comparte de manera similar los mismos recuerdos, aun cuando en cada caso lo representen actores diferentes. Owens concluye: “Somos muy buenos

imitadores. Replicamos ciertas palabras e imágenes y observamos como se alejan o coinciden con vuestras nociones de realidad y ficción” (2004: 194)

Teniendo en cuenta esta condición cultural de la fotografía, es pertinente tener en cuenta los conceptos etnográficos que pudiesen modificar y jugar un papel trascendental dentro de la composición fotográfica y su significación posterior, pues la familia como parte fundamental de un grupo social, afecta y más que eso configura las características que podrían definir y diferenciar las tradiciones entre unas y otras culturas, las cuales evidencian entonces un modo característico de fotografiarse y fijar sus memorias. Fontcuberta da crédito a esta afirmación cuando describe que: “En percepción no cabe contraponer procesos naturales versus procesos culturales. Todo acto de percepción requiere un aprendizaje y está sujeto a numerosos factores adquiridos, no naturales.” (1997: 87)

Influencia Cultural

Las fotos explican, hacen sentir algo y ordenan el conocimiento. Son tres procesos de elaboración del conocimiento importantes. Suponen una forma peculiar de conocer la realidad social, pero también de crearla.

Jesús M. de Miguel - Omar G. Ponce de León (2003)

A través de los años, el álbum logró mantener una huella latente de las memorias familiares, quienes tras realizar las capturas de los momentos más memorables y guardar todas estas fotografías dentro de este archivo han capturado la historia de una familia y además han preservado los rastros de una cultura que de otra manera no se habría documentado de una forma tan precisa y fiel al pasado que nos precede, aun cuando su intención posiblemente no iba más allá de fotografiar un evento familiar. Así mismo, todas estas imágenes que forman parte de los archivos privados de cada grupo de familias, mantenían una manera propia de representación que compartían con su grupo social y los identificaba de entre el resto de culturas. Reyero acertadamente afirma que “a su vez dicha memoria se configura con un encadenamiento de imágenes mentales que cobran existencia sólo en la imaginación de un individuo o grupo social y se vuelven un auténtico referente de percepción (de la cita de Rojas Mix, 2007:19).

Para constatar esto, es claro que se debe comprender la cultura como significado, como hecho y la manera en que esta afecta y configura todo lo que la conforma y define. Tal como lo menciona Sánchez Montalbán, “la cultura podríamos entenderla como un sistema simbólico que es generado por un conjunto de reglas compartidas por miembros de una sociedad. Estos símbolos se definen socialmente y de aquí en adelante se vuelven susceptibles de ser comunicativos en su naturaleza y su función.” (2006: 2)

Este fenómeno es evidente también dentro de la fotografía familiar, en donde encontramos un despliegue de íconos y símbolos que se han establecido dentro de la cultura - para el caso específico la cultura bogotana- a través de las décadas y han configurado la manera de hacer fotografías, aun cuando aparentemente nadie ha establecido un procedimiento estricto que indique cómo hacerlas. Un claro ejemplo de esta afirmación puede ser observado en la fotografía de cumpleaños, donde el pastel es claramente el ícono más representativo del acontecimiento en cuestión y está ubicado en el centro de la escena, ganando todo el protagonismo dentro de la composición fotográfica. Más adelante profundizaremos en este análisis de la imagen. Sánchez Montalbán retoma un fragmento del texto de Susan Sontag “Sobre la fotografía” añadiendo:

“La fotografía aparentemente refleja la realidad más fielmente y tiene la particularidad de convencer más directamente que otras manifestaciones expresivas. De todas formas y según apunta Susan Sontag: <aun cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos de gusto y

conciencia, (...) aunque en cierto sentido la cámara sí captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y dibujos>”. (2006: 1)

Y aún cuando es innegable la facilidad con la que la fotografía nos permite tener un encuentro cercano con una eventualidad del pasado, se cuestionó mucho acerca de sus alcances como una fuente fidedigna y aceptable que respaldase cualquier investigación que atañe el análisis de algún suceso dentro del contexto cultural. Quienes cuestionaban la imagen como un recurso fiable para obtener información respaldaban su posición exponiendo que nunca podría sustituirse el documento escrito, que surge como resultado de extensas investigaciones las cuales se encuentran en numerosos escritos realizados a través del tiempo y dentro de las cuales se ha recopilado datos con los cuales se construye un conocimiento en común en torno a un tema específico.

Por otro lado la fotografía, que tuvo sus inicios en el campo artístico, no encontraba lugar dentro de las investigaciones etnográficas y antropológicas puesto que existen algunos factores que la afectan y podrían entorpecer los resultados de una investigación generada a partir del análisis de imágenes fotográficas; por un lado está supeditada a representar lo que su autor de manera consciente o no desea capturar y de igual manera, las interpretaciones que se pueden producir a partir de la observación de una imagen son ilimitadas, Brandes retoma un fragmento de Chaflén (Ibid.: 122); donde se expone que: < La misma foto podría “comunicar” ideas diferentes (ser leído, interpretado de maneras distintas) a una sola persona o a varias personas >. Además de lo mencionado, quienes analizan lo que ven en una representación de

este tipo podrían atribuir un significado poco acertado a la simbología que conforma dicha imagen, es decir que aun cuando las fotografías de familia guardan mucho de lo que alguna vez tuvo un tiempo y un lugar, existe el riesgo de obtener una mala lectura de la misma, si no se interpretan eficazmente los símbolos que la componen.

Sin embargo, antes de emitir un juicio definitivo respecto a la efectividad de la fotografía como fuente de conocimiento histórico, habría que remitirse a varios conceptos e ideologías planteadas desde diferentes perspectivas y posturas de varios personajes. Fontcuberta trae como referencia la concepción de una reconocida fotógrafa. Así pues, en palabras de Fontcuberta:

"Para Arbus la cámara es un instrumento de análisis y crítica, y esto se fundamenta en un esquema que presupone la doble existencia, por un lado, de un sujeto que observa y por el otro, de una alteridad -la sociedad- que es observada. El lenguaje - la fotografía- establece el puente entre objeto y sujeto. Para Sherman, en cambio, no puede darse tal distinción: somos aquellos que los media determinan, somos un producto cultural, somos lenguaje." (1997: 45)

Por otro lado, Sontag se remite a un texto de Gernsheim para argumentar el poder evidencial que ella asume y certifica dentro de la producción fotográfica en cuanto a lo que respecta a la historia y las características culturales que se pueden percibir en una imagen de este tipo, así pues Gernsheim expone:

“La fotografía es la única «lengua. comprendida en el mundo entero, y al acercar todas las naciones y culturas enlaza a la familia humana. Independiente de la influencia política -allí donde los pueblos son libres-, refleja con veracidad la vida y los acontecimientos, nos permite compartir las esperanzas y angustias de otros, e ilustra las condiciones políticas y sociales. Nos transformamos en testigos presenciales de la humanidad e inhumanidad del género humano.” -Helmut Gernsheim (2006: 266)

Complementando lo anterior, respecto al valor cultural que se puede percibir en una imagen de memoria familiar, Chartier atribuye entonces a la fotografía ese sentido social que configura la cultura y que se ve reflejado en el despliegue de símbolos que finalmente conforman una captura fotográfica, de manera que concluye:

“En este sentido, llamaba la atención sobre los gestos y comportamientos y no sólo sobre las ideas y los discursos , y consideraba las representaciones (individuales o colectivas, puramente mentales, textuales o iconográficas) no como simples reflejos verdaderos o mentirosos de la realidad, sino como entidades que van construyendo las divisiones mismas del mundo social.” (2007: 12)

En este orden de ideas y continuando con la reflexión de Chartier, la imagen fotográfica está entonces conformada por un despliegue de símbolos que son culturalmente aceptados y reconocidos, de manera que dentro del entorno apropiado, su significado es claro para quienes la observan, generando además ese sentido de apropiación y emotividad, valor intrínseco en una fotografía - para este caso específico - de memoria familiar. Tal como Ponce de León y de Miguel reiteran en su texto:

“La fotografía (una foto, o el arte de la Fotografía) no es nunca inocente. Es parte de la cultura, de la sociedad y mantiene un protagonismo determinado dentro de esa cultura. Cada vez más una foto tiene diversos niveles de realidad. (...) Cuando se dedica tiempo a observar y analizar una foto, el significado de esa foto cambia, a veces radicalmente. Basta con observar una imagen o una foto con ojo sociológico para que el significado (y el placer) de mirar una foto se transforme.” (2003: 91)

Entonces la imagen fotográfica preserva las características compositivas propias de la cultura que la vio nacer, las cuales tomaron forma a partir de la captura y la mirada de su creador, el fotógrafo, no puede alienarse de sus tradiciones culturales, de manera que quedan también fijas en la fotografía; aun cuando el fotógrafo no buscase ir más allá -como en el caso específico de la fotografía de familia- de perpetuar un recuerdo importante dentro de la historia familiar. Todos estos símbolos y su singular configuración son consecuencia de una tradición fotográfica heredada, Reyero recurre a las palabras de Rojas Mix en donde se expone

acertadamente que “dicha memoria se configura con un encadenamiento de imágenes mentales que cobran existencia sólo en la imaginación de un individuo o grupo social y se vuelven un auténtico referente de percepción.” (de la cita de Rojas Mix, 2007:19)

De manera que, es a partir de esos vestigios que se establecen todas estas “normas” visuales para producir fotografías familiares. Baudrillard genera entonces, un acertado concepto que define el término cultura, así pues menciona que debiera ser “entendida como la oficialización y la sacralización de todas las cosas en términos de signos y de la circulación de signos. En efecto, es lo que podríamos denominar una economía política del signo.” (2009: 19)

Entonces es claro que la construcción fotográfica está mediada permanentemente por un lenguaje visual aprobado y comprendido socialmente; es así como puede permitirse comunicar determinado mensaje a sus receptores; Reyero da constancia esta afirmación cuando argumenta que “la realidad representada fotográficamente, podría referirse al plano de la denotación o *studium* barthesiano, según el cual el interés por una foto, es una disposición bastante general y responde a la percepción familiar originada en función de un determinado saber cultural.” (2007: 12). Así pues, siendo efectivos todos los símbolos en su papel comunicativo y además inmortalizador de memoria, quedan fijos en la sociedad y se hacen repetitivos en cada captura. Complementando esta teoría se puede retomar a Chartier, quien a partir de un fragmento del texto de Geertz, busca dejar en claro la influencia simbólica dentro del concepto *cultura*, así pues, queda expuesta una definición bastante acertada y pertinente dentro del marco de esta investigación para este término:

<"El concepto de cultura que sostengo (...) denota un patrón históricamente transmitido de significados expresados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento sobre la vida y sus actividades hacia ésta." Así pues la totalidad de los lenguajes y las acciones simbólicas propios de una comunidad constituye su cultura.>" (de la cita de Geertz, 2007: 51)

A partir de la concepción del término *cultura* generado desde la visión de Sánchez y Geertz, es posible entender este concepto como un conjunto de expresiones que se generan y configuran a partir de una serie de símbolos establecidos dentro de un grupo social que los adopta, comprende y asigna una significación particular que está determinada bajo sus propios parámetros, para luego ser utilizados como lenguaje visual, hablando específicamente de la imagen.

Se puede concluir entonces que, la composición fotográfica tal y como queda fija, preservada en nuestros álbumes familiares, es heredada de las primeras imágenes producidas incluso antes de la aparición del daguerrotipo -como en el caso de los retratos y miniaturas realizados por pintores-, las cuales marcaron una normatividad asociada con lo que para ellos fue estéticamente correcto y a partir de allí se dio continuidad con una línea compositiva acomodada dentro de los cánones. Entonces todos estos símbolos hacen parte de aquellas

reglas generalizadas que finalmente permiten que la fotografía tenga algún grado de significado comunicativo dentro de un grupo específico. Debray, deja abierta la posibilidad de pensar que la misma imagen puede llegar a entenderse de diversa forma cuando sus receptores pertenecen a una tradición cultural distinta, puesto que reaccionan a los símbolos según la manera en que su comunidad indica, entonces, esto puede apuntar que:

“Las imágenes nos sirven de signos, pero no hay y no puede haber, (...) un “significante imaginario”. Una cadena de palabras tiene un sentido, una secuencia de imágenes tiene mil... Una imagen es siempre y definitivamente enigmática, sin “buena lección” posible. Tiene cinco mil millones de versiones potenciales (tantas como seres humanos), ninguna de las cuales puede imponer su autoridad (la del autor como de cualquier otra).” (1994: 52)

Esto no quiere decir que no sea posible obtener importantes descubrimientos a partir del análisis de una imagen de este tipo, finalmente, gracias a la debida conservación de la memoria familiar a través de las fotografías se ha logrado obtener información de gran valor tanto para el crecimiento de los conocimientos que corresponden a campos como el de la etnografía y la antropología, como también de la fotografía. Dentro del texto de Brandes encontramos que:

“Lo que dice Mary Price (1994: 11) «El uso que se hace de las fotografías debe ser en todo caso reforzado por interpretación ... Pero

tampoco tiene un significado totalmente arbitrario. Los límites de interpretación se determinan por lo que se ve en la foto». Es decir, las fotografías al fondo no mienten.” (2011: 20)

La creación de imágenes para el recuerdo a través de los años poco a poco ha configurado la manera de hacer fotografías de memoria familiar, estableciendo una serie de símbolos, íconos y signos que permiten identificar determinado acontecimiento dentro de ellas, así mismo las escenas capturadas en aquellas fotografías están condicionadas también por aspectos culturales, son afectadas por los estereotipos sociales, de tal modo que el acto de fotografiar no es arbitrario, aun cuando el fotógrafo no sea consciente de esto. Bien menciona Debray que “toda cultura se define por lo que decide tener por real. transcurrido cierto tiempo, llamamos “ideología” a ese consenso que cimenta cada grupo organizado. (...) Es una “visión del mundo”, y cada una lleva consigo su sistema de creencias.” (1994: 299). De igual manera sucede en el acto interpretativo, que se ve afectado por el entorno social que lo rodea. Sánchez Montalbán menciona lo siguiente:

“La cámara está limitada por los condicionantes culturales de la persona que hay detrás del aparato; esto es, que las películas y las fotografías están condicionadas por dos aspectos culturales, el que aporta el operario que manejó la cámara y los que aportan aquellos que son filmados.” (2006: 7)

Sin embargo, podría encontrarse allí un valor agregado a la producción fotográfica, finalmente, si la cultura atañe todos los aspectos del hombre, no se debería entender como algo erróneo lo que quizá es otro rasgo que nos da indicios de la construcción de un código cultural, capaz de generar un profundo entendimiento del contexto en el que se desenvuelve una fotografía de memoria familiar, el cual es posible cuando quien hace una lectura de la imagen identifica correctamente los símbolos dispuestos en la misma; es en ese momento cuando se le puede atribuir valor a las producciones fotográficas como recurso para abordar investigaciones etnográficas.

La Visión Etnográfica

Actualmente una gran cantidad de estudio etnográficos se valen de la fotografía como recurso primordial para generar complejos análisis, a través de los cuales puede obtenerse detallada información de un grupo específico y sus costumbres, quienes comparten un lenguaje visual, de tal manera que la validez de lo que podríamos denominar *documento fotográfico* subyace en las capacidades analíticas del investigador para lograr establecer las debidas características que definen a una sola cultura y la diferencia de otras. Tal como comenta Lara López:

“<Este uso de la fotografía como instrumento de investigación dependerá, por tanto, de la lectura que se haga de la imagen, esto es, del reconocimiento de los aspectos a partir de los cuales se puede desarrollar una reflexión científica> (Guran, 1999: 143), por lo que un

documento visual es rico o pobre en información atendiendo al lector visual, que debe ser eficiente en su función de recoger información y elaborar un discurso histórico.” (2005: 19)

Si bien la fotografía como fuente de información no tuvo para muchos investigadores etnográficos la misma validez que podría tener un documento escrito, para otros fue el inicio de un descubrimiento cultural sustentado en imágenes. Por supuesto que la revaluación del documento fotográfico, fue posible a partir del meticuloso análisis de etnógrafos que ven en la fotografía una nueva oportunidad para adquirir información detallada de determinados fenómenos culturales y por medio de la cual pueden dejar en evidencia pruebas contundentes de sus hipótesis. El texto de Brisset Martín delata el valor documental de la fotografía, el cual no era desconocido para quienes realizaban trabajos de campo:

“Así, en España, la Comisión Científica del Pacífico, en 1862, organizó una expedición por Sudamérica, a través de los ríos Napo y Amazonas, con la incorporación de un fotógrafo-dibujante, al que se le encarga:
«el mayor cuidado en sacar retratos de cuerpo entero de todas las razas, así como vistas de las habitaciones y de cuantos objetos inmuebles puedan servir para ilustrar la historia de las poblaciones aún salvajes o semisalvajes [también] acompañará en sus expediciones a los encargados de recolectar, para sacar vistas de montañas, cortes de terreno, aspecto de la vegetación, etc.” (2013: 3)

Está claro entonces que no era desconocido el valor de la fotografía como recolector de evidencias que por un lado sirvieron para destacar los aspectos propios de una cultura, pero más que eso permitió compartir con el mundo el descubrimiento de la diversidad cultural que coexiste en el planeta. A partir de esto, tal como está descrito en el texto de Sánchez Montalbán:

“John y malcom collier, B. Guarner proponen el uso de la fotografía para el trazado de mapas de pueblos, campos aglomeraciones urbanas evidenciando los usos políticos y culturales del espacio; de la misma manera, la propone como método para sistematizar la cultura material creando un inventario fotográfico; o como registro documental de comportamientos sociales, celebraciones públicas y privadas o familiares.” (2006: 9)

De tal manera que, a través de la fotografía es posible hacer un detallado registro de todo aquello que nos rodea, para ser perpetuado en el tiempo. La recopilación de imágenes en un álbum familiar permite conservar un recuerdo de lo que son, de lo que fueron como familia, construyendo a través de las fotografías un relato que contiene su historia, todos estos relatos de cientos de familias, al unirse trazan el camino que han recorrido múltiples culturas y dejan en evidencia sus costumbres milenarias.

Cabe resaltar la importancia de los conocimientos etnográficos para abordar la presente investigación, ya que al tomar como muestra un grupo de familias en busca de imágenes

recurrentes que evidencien el cliché en la memoria familiar, puesto que se tocan asuntos que sólo a través del uso y comprensión de términos propios del área etnográfica, se pueden llegar a sólidas conclusiones que con el simple análisis del contexto fotográfico no serían posibles, ya que las fotografías del álbum están inmersas en un contexto social que es imposible ignorar. Stanley Brandes menciona:

“El estudio de la cultura implica la existencia de un contexto social, es decir, la existencia de un grupo, por pequeño que sea, entre el cual se comparte una determinada serie de normas, valores y comportamientos. Por el otro, la cultura no existe separada de los individuos que la aprenden, expresan y transmiten. Lo que pasa es que una foto de un grupo de personas tienen más posibilidades para ilustrar procesos culturales que no el retrato del individuo.” (2011: 25)

Es por tal razón, que podemos considerar el álbum familiar como un *documento* histórico que nos permite hallar las tendencias culturales que definen una sociedad en concreto, si bien al ver las fotografías de una familia, observamos un “estilo” propio, al compáralo con muchas otras imágenes de otros grupos familiares, salta a la vista todo un despliegue de imágenes cargadas de cliché, un cliché establecido y compartido por un gran porcentaje de familias, que funciona como un lenguaje visual que rememora los vestigios de su historia. Entonces, “una imagen no extrae su poder de sí misma, sino de la comunidad de la que es o fue símbolo, y que, a través de ella, habla o entiende el eco de su pasado.” (Debray, 1994: 214)

Es evidente entonces que, como se describe en el texto de Reyro (de la cita de Moreyra y González, 2005) “la imagen fotográfica existe como producción cultural por lo que en ella puede leerse y que, como tal, constituye un texto susceptible de ser analizado desde su propia retórica y gramática, admitiendo cierta variabilidad en sus perspectivas de lectura.” (2007: 1)

Y el valor cultural de la fotografía del álbum familiar salta a la vista cuando se observan las imágenes que nos remiten a determinado acontecimiento, en donde se puede ver la manera en que la familia interactúa. Si bien el retrato deja entrever algunos símbolos que caracterizan determinada época o evento, las fotografías en donde se puede observar a más de un miembro de una familia, posee mayor valor evidencial al permitir analizar comportamientos y modos de interacción, que al ser observados repetitivamente por más de un grupo, deja en claro las costumbres establecidas en una comunidad. Stanley Brandes menciona algo al respecto:

“Sin embargo las fotos de grupo, por el mero hecho de mostrar a varias personas relacionarse con cierta distancia de un cuerpo u otro, por ejemplo, o gesticularse o mirarse de una manera u otra, ofrecen información innegable. Como mínimo, se puede decir de las actividades fotografiadas que lo que se ve indudablemente ocurrió.”(2011: 26)

Está claro entonces que, el modo en como los protagonistas de la imagen posan e interactúan dentro de la composición fotográfica nos brinda información no sólo del acontecimiento, sino de el papel que cada uno de los miembros de la familia tiene dentro de esta, los niveles de parentesco y posición dentro de esta, sin embargo, como comenta Craig Owens en su texto “Posar” quienes se encuentran frente a la cámara al saberse mirados, se muestran de una manera con la que se sientan cómodos para quedar capturados e inmortalizados en la imagen. Lo único innegable es que aquel acontecimiento alguna vez tuvo un momento y un lugar en el pasado. De modo tal que se parte del análisis de este modo de representación, aun cuando se tiene claro de antemano que se está frente a la escenificación de una eventualidad del pasado. Tal como está descrito en el texto de Sánchez Montalbán:

“La antropología visual parte de la creencia de que la cultura se manifiesta mediante símbolos visibles, gestos, las ceremonias, rituales, y los artefactos situados en ambientes construidos y naturales. La cultura se concibe pues como una manifestación donde intervienen actores y actrices con actitudes, disfraces y escenas.” (2006: 2)

Simbología Familiar

Aquí se refuerza la idea de que si bien existe el cliché dentro de la fotografía familiar, su aparición no es arbitraria, está ligada a hechos propios de la cultura que se ven reflejados en las imágenes capturadas y preservadas en la memoria familiar, en donde vemos un despliegue

de objetos, situaciones, lugares configurados siempre de la misma manera y los cuales nos remiten a un ritual o a un suceso importante dentro de la historia de cada familia.

Entonces, a partir de estas aproximaciones a los fenómenos culturales es posible observar que con el tiempo, cada uno de los íconos, signos y símbolos recurrentes en una imagen de memoria familiar, constituyeron un lenguaje visual, el cual ha quedado establecido y permite una lectura por otros individuos que aun cuando no hagan parte de este grupo consanguíneo, al estar familiarizados con el modo de representación que está ante ellos pueden entenderlo y asociarlo con sus propios recuerdos.

Ahora bien, cabe resaltar que aun cuando la fotografía es tal como se mencionó anteriormente una escenificación de lo real, generada a partir de las percepciones establecidas por quienes realizan la captura y aquellos que posan frente a la cámara de una manera determinada, tal vez exista una manía inconsciente por realizar representaciones exageradas de los acontecimientos fotografiados, todo con la intención de resaltar aquellos íconos que permitan entonces su posterior lectura. En el texto de Lara López se complementa esta afirmación:

“María Jesús Buxó insiste en que las fotografías no son una ventana abierta por la que se contempla el mundo, sino unas construcciones que presentan imágenes para producir significados culturales: “Las imágenes visuales se seleccionan para exagerar o aislar elementos que den un sentido u otro a la acción, se manipula el tiempo y el espacio, y

se crea la ambigüedad suficiente o necesaria para que las imágenes se lean, inquieten y persuadan de muchas maneras e incluso que, en situaciones de contacto cultural y cambio social, se adecuen o modifiquen según las condiciones de existencia” (Buxó, 1999: 5).” (2005: 18)

Teniendo entonces una visión menos superficial de las construcciones fotográficas presentes en la memoria familiar, en lo que respecta a la fidelidad con que mimetizan un fragmento de la realidad, hay que resaltar el alto nivel descriptivo que posee una imagen dentro de este contexto, que cargada de significado simbólico, permite identificarla como la representación que rescata y evidencia rasgos contruidos y aceptados culturalmente. De manera tal que allí es posible observar la cercanía que existe entre aspectos propios de la antropología y los conceptos básicos con los que se construye una fotografía.

Fontcuberta propone entonces reflexionar acerca de la manera que se han establecido este despliegue de símbolos que reconocemos como propios y que al sumarse generan un lenguaje comprensible dentro del contexto de determinado grupo cultural y que se entrelazan con la composición fotográfica. Así pues haciendo referencia a lo anteriormente mencionado, el concluye que:

“Establecidas las líneas maestras de este estatuto, el siguiente paso consiste en dilucidar hasta qué punto estos signos de identidad son inherentes al sustrato de lo fotográfico o, por el contrario, son atributos

históricos, valores generados por su dimensión social, o simplemente unas convenciones más o menos aceptadas y por tanto tan perfectamente incrustadas como prescindibles.” (1997: 33)

Y a partir del seguimiento del legado cultural que transmite cada familia a través de las generaciones por medio de la fotografía familiar, se percibe entonces los primeros indicios de las imágenes “cliché”. Al respecto Sánchez Montalbán se aproxima a esta conclusión cuando comenta que:

“Podríamos pensar que este carácter descriptivo tiene mucho que ver con el carácter de transmisión cultural entre generaciones y sus posibles repercusiones en el tiempo; al igual que el lenguaje, como medio de comunicación e interrelación cultural, la imagen, funciona como un texto de transmisión coexistente con los lenguajes hablados.” (2006: 3)

El cliché dentro de la fotografía familiar se establece desde el momento en que las familias convierten en un costumbre el acto de fotografiar los eventos más trascendentales de sus vidas, transmiten esa costumbre a través de las nuevas generaciones y las poses, los objetos, los rituales capturados en aquellas imágenes son adoptados también y se repiten un sin número de veces, como parte de la tradición de preservar sus memorias y recuerdos con alto grado de valor sentimental, “esas representaciones colectivas y simbólicas hallan, en la

existencia de representantes, individuales o colectivos, concretos o abstractos, los garantes de su estabilidad y su continuidad.” (Chartier, 2007: 70)

Todas aquellas características relevantes dentro de la composición fotográfica ocupan una posición importante en el momento de realizar un análisis que permita decodificar el significado cultural en una imagen de familia por medio del cual se construye un discurso conformado por elementos propios de la composición fotográfica y otros asociados con aspectos interpretativos con lo cual se obtiene una compleja narración con gran poder revelador, puesto que gracias a la fotografía es posible detenerse en aquellos detalles que en el momento de la captura posiblemente habían pasado desapercibidos. Así como comenta Sánchez Montalbán:

“La antropología visual, a través de la recogida de datos iconográficos acerca del hombre, sus actitudes y utillajes, se acerca a la muestra interpretativa y casi simbólica de las imágenes obtenidas. Como mediadora de significantes la imagen visual aporta contenidos ocultos y misteriosos al estudio y entendimiento de lo representado; así, simbolismo, representación, verdad y metáfora, confieren a la antropología visual un carácter de discurso semiótico, lingüística -si se prefiere-, no exento de connotaciones estéticas y artísticas capaces de suscitar discursos denotativos y, por qué no, de carácter emocional y subjetivo. (2006: 3)

Cada elemento presente en una fotografía de familia contiene una porción de información que al sumarse con los otros elementos de la composición construyen todo un discurso cargado de significado, de esta manera se puede deducir,-además de otras características- el tipo de situación que se muestra en la imagen. Entonces Prado expone algo al respecto en su texto:

“Observar, entender y decodificar siguen siendo la génesis del acto investigativo para entender los comportamientos del ser humano en su hábitat. Tales actos adquieren sentido para otro (que no es el propio investigador) cuando se registran en un medio comunicativo que, bajo ciertos códigos, se convierte en fundamento de conocimiento para su receptor.” (2009: 1)

Es acertado pensar entonces, que la imagen fotográfica nos ofrece un oportunidad de conocimiento frente a aspectos relevantes de la familia y sus memorias, además de generar un importante acercamiento a temas culturales y de identidad, todo esto finalmente hace que sea posible reflexionar sobre nuestras propios recuerdos, y nuestra conexión con la fotografía.

Entonces, Fellici concluye respecto a lo anterior:

“En efecto, el análisis de la imagen fotográfica permite descubrir significados ocultos, pero también desarrollar indagaciones sobre nuestra propia relación con las formas de representación de la realidad y, en definitiva, con la propia realidad. En este sentido, la actividad

analítica puede entenderse como una forma de (auto)conocimiento, que puede llegar a invertir la relación imagen vs. realidad.” (2011: 12)

Es importante comprender que la imagen también es un recurso importante dentro del campo de la investigación, teniendo claros ciertos conceptos que están relacionados con el estudio iconológico, se puede comprender el contexto y el significado que encierra en este caso, una fotografía de familia. Queda pues claro lo fundamental de la producción fotográfica para la historia y tal como lo menciona Lara López:

“La imagen, por tanto, tiene una preclara dimensión documental, pues la fotografía “juega un importante papel en la transmisión, conservación y visualización de las actividades políticas, sociales, científicas o culturales de la humanidad, de tal manera que se erige en verdadero documento social” (del Valle, 1999: 13)” (2005: 9)

Ahora bien, Prado describe un modelo metodológico básico que funciona para el análisis de la imagen. Observar, entender y decodificar funciona bien y permite un óptimo primer acercamiento al análisis iconográfico dirigido a la fotografía del álbum familiar. Los tres pasos mencionados no requieren de amplios conocimientos de áreas específicas como la fotografía o la semiótica y aunque permite deducir algunas características importantes dentro de la composición, basarse en estas tres opciones nos daría resultados limitados, sin embargo funcionarían eficientemente al complementarlas con el método iconográfico-iconológico de Panofsky que posee también tres fases. Fontcuberta dice:

“ideando otro sistema que resulte práctico cuando únicamente podemos juzgar la apariencia icónica. ¿A qué se parece una fotografía? ¿Cuáles son sus características visuales? También aquí se podrían aducir un cúmulo de características estéticas y físicas que se cumplirían en una mayoría de casos.” (1997: 120)

Panofsky: Método Iconográfico-Iconológico

Antes de abordar el método de análisis ejecutado por Panofsky, es importante dilucidar algunos términos fundamentales que están profundamente relacionados tanto con el objetivo de esta investigación, como con la teoría del método iconográfico-iconológico. En primera medida es vital establecer las diferentes características entre *iconología* e *iconografía*, que si bien guardan una gran similitud, no podrían ser comprendidos como sinónimos, aun cuando juntas hacen parte de la estructura de análisis de la imagen.

La *iconología*, centra su atención en estudiar de manera muy detallada todos los aspectos que constituyen una imagen, en principio con el fin de clasificarlos según sus características y posteriormente para generar una interpretación con la cual sea posible atribuir un significado referente a las imágenes en cuestión, de manera que puedan ser entendidas bajo un contexto más teórico y denotativo. Por otro lado la *iconografía* se encarga de delimitar e identificar descriptivamente una representación visual, sin extenderse o exponer algún tipo de juicio a partir de los respectivos hallazgos producto de su análisis.

De modo que Panofsky hábilmente se vale de estas dos ramas de la semiótica para aplicar un método efectivo en las representaciones, mediante el cual pudiese encontrar el significado intrínseco de las obras que han sido objeto de su análisis bajo el seguimiento de los pasos estipulados por él para tal finalidad. Y aunque su método fue producto de un interés por decodificar minuciosamente las obras pictóricas de los artistas de su época, tiene absoluta validez y resulta ser completamente apropiado cuando se aplica a las capturas fotográficas, para este caso de memoria familiar, finalmente, aun cuando nos enfrentamos a dos técnicas diferentes, estamos frente a dos tipos de producciones visuales, las cuales comparten ciertas características estructurales y compositivas.

Panofsky parte entonces de dividir en tres momentos su procedimiento de análisis de la imagen, los cuales están estructurados de manera que se complementen y consecutivamente generen un conocimiento que se profundice a medida en que se aplica paso a paso este método. Así pues, decidió denominar a cada uno de ellos; de manera que nos encontramos con: 1. *Percepción del contenido primario o temático natural* (análisis preiconográfico), 2. *Percepción del contenido secundario o convencional* (análisis iconográfico) y 3. *Percepción del significado intrínseco o contenido* (análisis iconológico).

Cada uno de estos pasos corresponde a un objetivo específico, así pues en primera instancia está el *análisis preiconográfico*, explicada en palabras de Panofsky:

“1. Esta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masa de piedra o bronce

peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior.” (1987: 47)

Es decir que, aplicando lo anterior al análisis fotográfico, en esta primera instancia, se realiza una observación general y completa de la imagen, para luego hacer una descripción de todo lo que se percibe de ella, luego se procederá a identificar de esta manera las figuras, objetos, personas y demás elementos que la componen sin asignar algún significado o juicio de valor.

El segundo momento, que corresponde al *análisis iconográfico* está descrito en el texto de Panofsky de la siguiente manera:

“2. Significación secundaria o convencional. Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*; nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías.” (1987: 48)

En este punto, se toman todos estos objetos y figuras identificados anteriormente y a través del análisis y la comparación con otras imágenes del mismo tipo se establece su concepto y se le atribuye entonces un significado a cada uno de ellos; es una contextualización de los elementos de la imagen que argumentados bajo referentes teóricos y visuales, se identifican como parte de determinado lenguaje visual y que al ser relacionados permiten reconocer su significado.

Y el método finaliza con el *análisis iconológico*, como menciona Panofsky:

“3. Significación intrínseca o contenido. Esta se aprende investigando aquellos `principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en obra. No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los “ procedimientos de composición” y de la “significación iconográfica” simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz.”

(1987: 49)

Para finalizar entonces, en este último paso se ejecuta un análisis más conceptual de la imagen, en donde se busca evidenciar aspectos más profundos dentro de la imagen, los cuales quizá a primera vista no sean identificables, pero que a través del método en cuestión, pueden ser percibidos de una manera más clara. De modo que en esta instancia, se pretende llegar a

una conclusión frente a la imagen y su influencia en aspectos culturales sustentado por supuesto, en otras pruebas del mismo orden.

Entonces, Panofsky divide en tres partes fundamentales su método, cada uno cumple con la función de identificar diferentes aspectos de la imagen y están delimitados en tanto que cada uno de ellos permite un acercamiento gradual a una visualización más profunda y significativa de todo aquello que se percibe dentro de la composición fotográfica, comenzando desde un punto muy general, en donde lo que se busca es entrar en contexto con la imagen y tener una concepción en cuanto a su composición denotando las figuras que en esta aparecen; posteriormente, basado en la evidencia resultado del *análisis preiconográfico*, se procede a estudiar las implicaciones de significación que se ven reflejadas en la forma en la que cada uno de los objetos descritos anteriormente interactúan entre sí y se entrelazan, generando así algún tipo de mensaje visual y es lo que se entendería como *análisis iconográfico*; se finaliza el estudio analizando las incidencias culturales de dicha captura basándose en referentes teóricos y visuales; este paso se denomina, *análisis iconológico*.

La aplicación del método de análisis de la imagen en las fotografías del álbum familiar, permite reconocer los aspectos intrínsecos en ella por medio de la descripción y reflexión detallada de los símbolos presentes, de manera que se pueda hallar modos de representación ligadas a características culturales, que forman parte de la tradición, son fotografías convertidas en cliché.

Parámetros básicos

La fotografía es una herramienta del análisis social. Se dispara (la cámara) para congelar un instante o momento decisivo que permite luego ser visto, revisto, interpretado. Pero la fotografía es además un acto social. Se sacan fotos de los ritos de paso: bautizos, comuniones, bodas, cumpleaños de los hijos/as, viajes.

Jesús M. de Miguel - Omar G. Ponce de León (2003)

Teniendo en cuenta el objetivo principal de la presente investigación, cabe resaltar el valor de las memorias familiares, las cuales, siendo sometidas a un detallado análisis, han permitido evidenciar aspectos de gran valor, no sólo significativos para las áreas de estudio referentes al campo visual, sino además, han hecho palpables algunos aspectos que guardan cercanía con los estudios etnográficos y culturales; finalmente, la fotografía de familia, al igual que todos los aspectos de nuestras vidas, es resultado de las influencias sociales con las que hemos sido educados.

Indiscutiblemente, la fotografía nació como una técnica revolucionaria de representación nunca antes vista y con el tiempo masificó la producción de imágenes para el recuerdo, las cuales generación tras generación fueron archivadas en los álbumes de familias por todo el mundo y forman parte de la evidencia, como prueba fiel, de la historia de una familia, de sus vestigios. En mi caso, desde que tengo memoria la cámara ha estado presente, registrando los acontecimientos más significativos para mi familia, ocupando tal importancia,

que pareciese que las celebraciones giraran en torno a ella y su desarrollo estuviera justificado, bajo la intención de generar momentos dignos de ser capturados y fijados en el álbum de familia.

Así pues, los eventos familiares se desarrollaban siguiendo unos lineamientos que parecían surgir espontáneamente, la cámara, como testigo siempre presente, estaba lista para inmortalizar nuestras imágenes para el futuro, de manera que llegado el momento, se daba el aviso y todos se acomodaban frente a la cámara, cuidando sus posturas, adoptando su mejor pose se disponían a preparar sus cuerpos para quedar inmortalizados en una fotografía; inmóviles, padres, tíos, hermanos, entre otros miembros de la familia, esperaban el *clic* del obturador, su sonido indicaba que era el momento de recobrar el movimiento. Cada detalle era importante y más aun teniendo en cuenta que una vez capturada la imagen, no era posible verla sino hasta el momento de revelar el rollo.

De la misma manera se desarrollaron más ritos y acontecimientos especiales en la historia de mi familia; nunca antes había prestado atención al modo como se construían mis propios recuerdos, fijos en una serie de imágenes adheridas al álbum y mucho menos a las razones por las cuales las fotografías de familiares, tenían esa particular manera de producirse, simplemente una y otra vez desde mi niñez procedí a sonreír eternamente frente a la cámara, siguiendo las indicaciones de mis parientes con más edad que posaban junto a mí, y oportunamente, de algún miembro de la familia que había asumido el rol de fotógrafo; con el tiempo, automáticamente al llegar momento del acto fotográfico asumía mi inmóvil pose; sucedía de la misma manera cuando asistía a otros eventos fuera de mi entorno familiar.

En este orden de ideas la intención de esta investigación radica en dilucidar aquellas características propias de la fotografía de familia, que se han convertido en un modo *cliché* de representación, a partir de un análisis de la imagen basado en la metodología planteada por Panofsky pertinente para tales fines.

Es importante entender el concepto *cliché* como el fenómeno que se refiere a las fotografías que indiscriminadamente se repiten una y otra vez hasta tal punto, que pierden exclusividad en comparación con imágenes del mismo tipo para convertirse en capturas que forman parte del común visual de determinada cultura. Remitiéndonos a Sontag:

“La fotografía es un arma de doble filo para producir *clichés* (la palabra francesa que significa tanto expresión trillada como negativo fotográfico) y para procurar visiones «nuevas». Para las autoridades chinas sólo hay clichés, los cuales no les parecen clichés sino visiones «correctas».” (2006: 242)

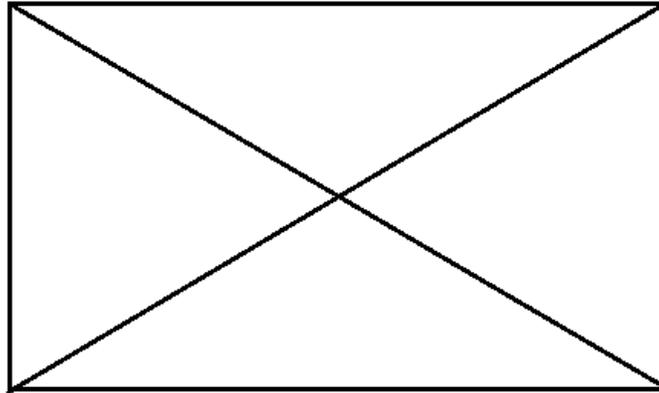
A partir de la aplicación del *método iconográfico-iconológico* de Panofsky a las fotografías de familia recopiladas para esta investigación, basado en tres momentos importantes (1. Percepción del contenido primario o temático natural, 2. Percepción del contenido secundario o convencional y 3. Percepción del significado intrínseco o contenido) se evidencian aquellas características compositivas que conforman lo que denominaremos

lenguaje visual, por medio de las cuales es posible identificar los aspectos del *cliché* fotográfico.

Para constatar la existencia del *cliché* dentro de la fotografía del álbum familiar, se procedió a tomar una muestra de 78 imágenes que pertenecen a las memorias de varias personas de la ciudad de Bogotá D.C., de diferentes estratos socio-económicos, tradición religiosa católica y que no guardan ningún tipo de parentesco cercano (dentro de esta muestra se adicionaron las capturas de mi álbum familiar). Posterior a la recopilación, se procedió a clasificar las fotografías según el tipo de acontecimiento; de manera que se organizaron seis categorías que corresponden a: Bautizo, Primera Comunión, cumpleaños, retratos, paseos y fotografías familiares.

Una vez delimitadas las categorías según el acontecimiento que se evidencia, las imágenes se subdividieron teniendo en cuenta aspectos propios de la composición fotográfica como: Pose, encuadre, tipo de plano, objetos, personas y lugares. Bajo los parámetros anteriores, se agruparon las fotografías que guardaban un alto nivel de similitud respecto a sus características compositivas y es a partir de estas sub categorías que se comenzó el análisis de la imagen, aplicando el método Panofsky. En ese orden de ideas se planteó la estructura del análisis de la siguiente manera:

Grupo X



Fotografía (as)

Características

Año de captura de las imágenes:

Encuadre: Aquí se especifica el tipo de encuadre (vertical u horizontal)

Tipo de plano: (Completo, medio, americano, primer plano)

Pose: Aquí se describirán las características de la posición corporal de los personajes de la fotografía, las cuales merecen ser resaltadas. Ejemplo: Rostro apoyado sobre la mano.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Descripción detallada e identificación de formas, objetos, personas, figuras.
2. Nivel Iconográfico: Relación de las formas y objetos mencionados anteriormente con un significado específico.
3. Nivel Iconológico: Asociación de aspectos culturales con los modos de representación.

Residuos fotográficos

De manera simultánea a la recopilación de imágenes de los álbumes familiares de todos aquellos que se hicieron partícipes de la presente investigación; se llevó a cabo un proceso de revelado de imágenes desechadas de un estudio fotográfico. Las imágenes fijadas en acetato, inicialmente estaban unidas en tiras envueltas en rollos de cartón, tras la recuperación de estas, se procede a hacer el corte y clasificación de las fotografías, que están conformadas por tres acetatos que corresponden a uno cian, uno magenta y uno amarillo.

El proceso de revelado inicia, con la superposición de cada uno de estos acetatos sobre una caja de luz, la cual permitirá que se mezclen cada uno de los tonos, de modo que el resultado será una imagen en negativo (Figura 9). Luego de la captura, se procede a realizar la labor de revelar digitalmente cada una de estas imágenes a través del software de edición Photoshop, en el cual se invierten los tonos del negativo y se hace una serie de ajustes en cuanto a niveles de iluminación, y tono, pero cabe resaltar, que ningún otro valor que pudiese cambiar la composición de la fotografía fue utilizado durante el proceso de posproducción (figura 10).

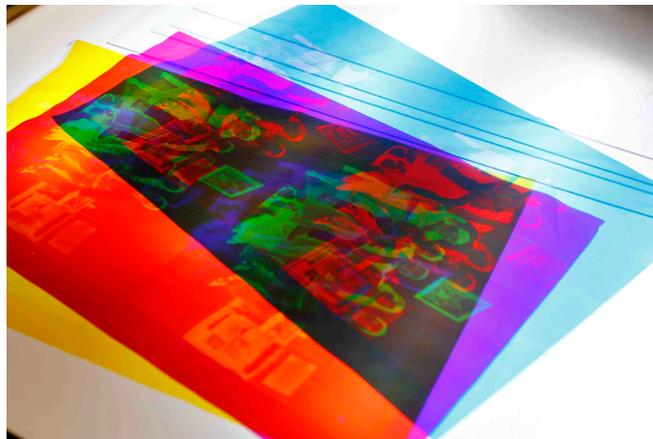


Figura 9. Residuos fotográficos

Figura 10. *Proceso de revelado digital*

Las fotografías reveladas también hacen parte de la muestra a las que se les aplicó el método de análisis de la imagen de Panofsky. Este proceso permitió hacer una conexión entre la fotografía del álbum familiar y la fotografía digital, en la medida en que si bien se percibe una transformación en la manera de preservar las memorias familiares, también se pudo denotar una reincidencia en la forma de representarse como un grupo que pertenece al mismo linaje.

Por otro lado, llevar a cabo este proceso tuvo incidencia directa en la manera de entender algunos puntos respecto a la producción fotográfica, más allá de lo que se concibe generalmente. El hecho de lograr a través de uso de las herramientas anteriormente mencionadas, un notable acercamiento a la versión original de aquella captura, puede indicar aspectos ya expuestos en capítulos anteriores dentro de esta investigación; cabe por ejemplo resaltar el concepto de *vestigio*, entendido como la huella que trasciende del pasado y tiene

algún tipo de efecto en la audiencia que la observa, tal como sucedió cuando se revelaron las imágenes que pertenecían a un residuo fotográfico, de la misma manera que se revelan las memorias del pasado al repasar la historia familiar fija en los archivos del álbum de familia.

Es palpable también evidenciar, que el hallazgo de estos residuos fotográficos reafirma la hipótesis base de esta investigación, la cual expone que la fotografía de memoria familiar como la conocemos, es producto del *cliché*, entendido de la manera en la que se planteó al inicio del texto en el capítulo en donde se desarrolla el marco teórico.

De manera que, este proceso alterno a la investigación fue una experiencia enriquecedora, la cual abrió un espacio para la experimentación y la aplicación de conceptos tratados en esta investigación, por medio de los cuales se pudo entablar una conexión entre la fotografía tradicional que forma parte del álbum familiar y sus modos de representación, con el proceso de transformación de la técnica fotográfica y su transmutación de lo análogo a lo digital, a partir de la enunciación de las características que la componen.

3.1 Ritos Religiosos

Los ritos religiosos conforman gran parte del archivo de memoria familiar. Fotografías de bautizo, primera comunión entre otros, están preservadas en los álbumes familiares como prueba de una historia basada en los lineamientos dictaminados por su religión, para este caso específico, bajo costumbres católicas. Se halla entonces un minucioso registro de cada uno de los acontecimientos que tuvieron lugar dentro de alguna ceremonia dentro de las capturas que

conforman los recuerdos de las familias y su reaparición no sólo es constante de un álbum a otro, sino que además los modos de representación, reaparecen una y otra vez.

La cámara funciona entonces, como medio de inmortalización de aquellos ritos, dignos de ser rememorados y a su vez esta funciona como expositora de todo el despliegue simbólico que encierra bajo sus costumbres, la cultura católica. De manera que es posible observar en estas imágenes, aquellos elementos de valor espiritual para las familias que con fe y fervor realizan estas ceremonias. A través del siguiente análisis de la imagen, se evidenciará de manera clara todas esas características que componen la captura, conformando un lenguaje visual y hacen que tenga un significado dentro de esa sociedad específica.

Fotografía de Bautizo

Grupo 1



Figura 11. Rito Bautismal (Agua)

Características

Año de captura de las imágenes: 1994, 1998, 1986, 1993

Encuadre: Horizontal

Tipo de plano: Medio

Pose: Niño con la cabeza agachada sobre la pila bautismal.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Se observa a un sacerdote, siempre ocupando el lado izquierdo de la composición, las miradas de los personajes están fijas en el infante que está levantado sobre la pila bautismal y quien ocupa un lugar central dentro de la composición; se destaca la aparición recurrente en todas las imágenes de un recipiente con agua, gesto de una mano levantada que entra en contacto con el niño.
2. Nivel Iconográfico: la acción de verter el agua del recipiente sobre la cabeza del niño, representa simbólicamente el bautismo; que bajo la visión católica, es el símbolo de la salvación de las almas, las personas que se ven en la fotografía son los padres y padrinos de los niños.
3. Nivel Iconológico: Bajo la creencia católica el acto de derramar agua sobre la cabeza de alguien, es el símbolo de estar bautizado y haber recibido al espíritu santo, ser alejado de las manos del demonio y comenzar una vida regida por las leyes de Dios y de la iglesia en una búsqueda por lograr la santidad. El sacerdote es quien tiene la autoridad divina para realizar el rito bautismal.

Grupo 2



Figura 12. *Rito Bautismal (Luz)*

Características

Año de captura de las imágenes: 1996, 1995, 1992, 1985

Encuadre: Horizontal y vertical

Tipo de plano: 3 Medio y 1 completo

Pose: Mirada hacia la cámara sosteniendo el cirio bautismal.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: el objeto que ocupa un lugar central en la composición es el cirio encendido, todas las personas presentes en la imagen están mirando hacia la cámara, la mayoría están tocando el cirio.

2. Nivel Iconográfico: Se destaca dentro de la imagen el cirio encendido, mientras es tocado por el niño bautizado y sus familiares; el cual es símbolo de luz.
3. Nivel Iconológico: Tocar la luz tiene significaciones religiosas que tienen que ver con alejarse de las tinieblas del pecado, si se está en presencia de Dios, se puede llevar una vida llena de luz.

Grupo 3



Figura 13. *Rito Bautismal (salida)*

Características

Año de captura de las imágenes: 1989, 1994, 1985, 1992

Encuadre: Horizontal y vertical

Tipo de plano: Completo

Pose: De pie frente a la cámara.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: niño vestido de blanco, acompañado de varias personas, es sostenido en los brazos de alguno de ellos, el entorno posee características propias de una iglesia.
2. Nivel Iconográfico: La vestidura blanca tiene un significado especial dentro de la tradición católica; está asociada con la pureza y nobleza de quien la lleva puesta y es un distintivo de los recién bautizados. Las personas son los padres y demás familiares del niño bautizado, posan frente a la cámara y exhiben al niño, dando a entender que es por el que se encuentran allí.
3. Nivel Iconológico: Para los católicos el rito del bautizo es uno de los más importantes, puesto que marca el inicio de una vida bajo esta religión; además la vestidura blanca es un símbolo de preparación para que Dios limpie el alma del pecado y aleje el mal desde el momento el niño se hace hijo de Él, tras recibir el bautismo.

Fotografía de Primera Comunión

Grupo 4



Figura 14. *Primera Comunión (ostia)*

Características

Año de captura de las imágenes: 2000, 1998, 1979, 1991, 1998, 2000

Encuadre: Horizontal

Tipo de plano: Medio

Pose: El personaje principal de la imagen tiene la boca abierta mientras el sacerdote entrega la ostia.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Sacerdote ubicado en el lado izquierdo de la imagen, ha quedado capturado el momento en el que se es entregada la ostia a los jóvenes. La copa que contiene las ostias ocupa un lugar importante dentro de la composición y es visible en todas las imágenes; en el caso de las chicas, se hace recurrente la presencia del atuendo blanco y del adorno en sus cabezas. Los chicos por su parte, aunque no visten traje blanco, tienen en su traje un distintivo de este color.
2. Nivel Iconográfico: La acción que se describe en la imagen, refleja el momento cumbre del acto religioso, en donde se recibe por primera vez la comunión, el cuerpo de Cristo está representado en la ostia. Los elementos blancos están asociados con la pureza tanto del acto mismo, como de quien es protagonista del acontecimiento.
3. Nivel Iconológico: La primera comunión es otro de los ritos más importantes para las familias de costumbres católicas, pues es el momento en el que el joven, quien a diferencia de el acto bautismal, tiene más de capacidad de comprensión, así pues, acepta la presencia de Dios en su vida y al recibir su cuerpo representado en una ostia y beber el vino, símbolo de su sangre, reafirma su creencia en la fe católica y sus intenciones de mantenerse alejado del pecado, cumpliendo las leyes que están designadas en los lineamientos religiosos.

Grupo 5

Figura 15. *Primera Comuni3n (Retrato)*

Características

Año de captura de las imágenes: 2000, 1999, 1999, 2000

Encuadre: Vertical

Tipo de plano: Medio

Pose: Retrato llevando en las manos el libro de primera comuni3n y el cirio.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: la niña ocupa un lugar central dentro de la composición, en todas las imágenes se observa a las chicas con una corona de flores blancas en su cabeza, traje blanco y portando en sus manos el cirio y el libro. Todas llevan guantes de encaje blanco. En las imágenes superiores se puede entrever un trozo de rostro de otra persona que se encuentra en el rito, en las imágenes inferiores, se observa una escena que fuera de la iglesia.
2. Nivel Iconográfico: En este tipo de imágenes, se observa al detalle los objetos que están involucrados en el rito de la primera comunión; se ubica entonces de manera central a la chica que es protagonista del rito y que expone todos los elementos que involucran el acto religioso. Así pues, vemos una preponderancia de los elementos blancos, comenzando por la vestimenta de la niña, que involucra el vestido, los guantes y la corona de flores, que están asociados con la purificación del cuerpo y del evento. De igual manera, como en el bautizo, reaparece el cirio pascual, como símbolo de luz y guía del camino de quien la porta. El libro, es una representación de la biblia y su significación radica en que aquel niño que recibirá por primera vez el cuerpo de Cristo, será un lector constante de las leyes de Dios, plasmadas en esta.
3. Nivel Iconológico: En la imagen se destacan objetos imprescindibles para llevar a cabo el rito religioso, cada uno cargado de gran valor significativo, ocupan un lugar importante no sólo en la composición fotográfica sino en la ceremonia. En el caso del cirio pascual, es visto como Dios convertido en luz, para iluminar y guiar el destino de quienes deciden recibirlo en sus caminos y que al mismo tiempo aceptan el

compromiso de ser luz de sus propias vidas y del mundo. La biblia, es contenedora de la palabra de Dios y su presencia dentro del acontecimiento se interpreta como un modo de adoptarlo como un manual de procedimientos que será el cimiento de sus actos, de manera que se conocerá lo dictaminado por Cristo y se cumplirán sus mandatos, para poder llevar una vida santa. La enmarcación del tono blanco, está asociado, con la pureza, a manera de limpieza del alma que se ha preparado para recibir en su interior al Jesucristo.

Grupo 6



Figura 16. *Primera Comunión (Fin de la ceremonia)*

Características

Año de captura de las imágenes: 1998, 1999, 1998, 2000

Encuadre: Horizontal

Tipo de plano: Medio

Pose: Formación de los familiares alrededor del niño que realizó la primera comunión, mirada fija en la cámara.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Dentro de la composición de la imagen se observa un grupo de personas que miran a la cámara, en una posición central se encuentran los niños que han sido protagonistas dentro de la ceremonia, en el fondo se logran percibir elementos como velas, imágenes religiosas y simbología católica.
2. Nivel Iconográfico: Relación de las formas mencionadas anteriormente con un significado específico.
3. Nivel Iconológico: La fotografía sirve en este caso como prueba contundente del paso por esta ceremonia, se captura a todo el grupo familiar, bajo una intención de mostrar la fuerza de la unión de sus lazos, se muestran entonces como una familia íntimamente unida que acompaña a uno de sus miembros a reafirmar su fe por medio del rito en donde recibe por primera vez la ostia como símbolo de aceptación de Dios. La fotografía es prueba de la celebración y testimonio de la familia de su reunión en la iglesia para este rito.

Fotografía de cumpleaños

Grupo 7



Figura 17. *Cumpleaños (Soplando la vela del pastel)*

Características

Año de captura de las imágenes: 1992, 1993, 1998, 1991, 1994, 1989, 1997

Encuadre: 4 Horizontal y 3 vertical

Tipo de plano: Medio

Pose: Acción de soplar la vela del pastel de cumpleaños

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Niño o niña soplando la vela del pastel que tiene forma del número correspondiente a la edad que cumple, el cual se encuentra sobre una mesa. Todos los niños mantienen la mirada fija en la vela. Se observa una pose rígida de todos los niños quienes en la mayoría de casos mantienen sus brazos abajo y en dos ocasiones con las manos sobre la mesa del comedor.
2. Nivel Iconográfico: El pastel es símbolo por excelencia de las celebraciones de cumpleaños, eso se hace evidente en las fotografías que se tomaron como muestra para este análisis, en donde siempre ocupan un lugar central dentro de la composición. Los niños son los protagonistas de estas fotografías, la pose soplando la vela se hace menos recurrente en imágenes de personas más adultas. La vela denota la edad del niño, así que funciona como elemento informativo dentro de la fotografía y como símbolo del paso a otro año más de vida.
3. Nivel Iconológico: El registro de la celebración del cumpleaños, ocupa una gran parte de las memorias de familia y esta pose en especial está cargada de significado, pues es el resultado del acto seguido de cantar el conocido "*happy birthday*" en donde se da la bienvenida a otro año con un deseo que según la tradición se pide mentalmente antes de soplar la vela del pastel.

Grupo 8



Figura 18. *Cumpleaños (familia)*

Características

Encuadre: Horizontal

Tipo de plano: Medio

Pose: familia posando detrás del pastel de cumpleaños

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: El pastel de cumpleaños marca el centro de la composición y es rodeado por los miembros de la familia. Se puede percibir un lugar que guarda

similitud con el de una casa familiar, en donde la mesa del comedor es donde se coloca el ponqué.

2. Nivel Iconográfico: La disposición corporal de las personas que aparecen en las fotografías, puede dar a entender que existe un lazo cercano entre estas personas, como familia, que guardan algún tipo de parentesco, el pastel sirve como referente para identificar el acontecimiento que se denota en la imagen, además de funcionar como punto central de la composición, junto o detrás de este se sitúa el protagonista del cumpleaños y alrededor, están sus familiares.
3. Nivel Iconológico: Las escenas pertenecen a un entorno completamente íntimo y hogareño, en el que se desarrolla la celebración del cumpleaños de uno de los miembros de la familia, la fotografía entonces servirá como recuerdo latente de la unión familiar.

Grupo 9



Figura 19. *Cumpleaños (Protagonismo del Pastel)*

Características

Año de captura de las imágenes: Todas 1994

Encuadre: Vertical

Tipo de plano: Medio

Pose: Personaje erguido detrás del pastel.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Composición construida a partir de la disposición de un pastel, ubicado de manera central en la imagen y detrás de este, una persona. En algunas de las imágenes se observa además la disposición de elementos como copas, vasos y platos sobre una mesa de comedor.
2. Nivel Iconográfico: Estas son fotografías significativas en la medida que presentan los elementos y personajes más importantes del acontecimiento fotográfico. Así pues observamos a la niña que cumple años y al elemento simbólico más representativo, el pastel.
3. Nivel Iconológico: La producción de esta foto tiene significaciones emblemáticas, se busca exponer como un tótem el pastel, la relación entre el protagonista de la escena y el pastel dan como resultado la comprensión del acontecimiento, puesto que es posible evidenciar que la fotografía ha sido tomada en la celebración del cumpleaños de quien aparece en la imagen.

Grupo 10



Figura 20. *Cumpleaños (con un pariente)*

Características

Año de captura de las imágenes: 1993, 1991, 1996, 1994, 1996, 1993

Encuadre: Vertical y horizontal

Tipo de plano: Medio

Pose: Interacción entre personajes

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Ubicación de manera central del pastel, el cual está sobre una mesa, se evidencia el contacto entre dos personajes.
2. Nivel Iconográfico: El pastel, como símbolo representativo del cumpleaños ocupa un espacio central en la composición, es posible identificar que existe un algo grado de conexión emocional entre los dos personajes que aparecen en la fotografía, se

establecen lazos que son a juzgar por la cercanía corpórea, son el de el padre, madre o hermano, la mesa nos remite a un entorno hogareño, dentro de una casa, muy seguramente el comedor familiar.

3. Nivel Iconológico: Las imágenes están cargadas de un carácter sumamente emocional, que despiertan ese sentimiento de amor por la familia, que deja ver la cercana conexión con el miembro que celebra sus cumpleaños, son fotografías que enuncian un significado de orgullo por compartir ese momento juntos.

Fotografía de Paseo

Grupo 11



Figura 21. *En la piscina*

Características

Encuadre: Horizontal

Tipo de plano: Medio

Pose: Abrazando a algún personaje dentro de la fotografía

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Personajes en vestido de baño se encuentran dentro de una piscina, abrazados manteniendo una posición muy cercana entre todos, se observan elementos como flotadores y pelotas de piscina. En la mayoría de imágenes es constante la aparición de niños pequeños que portan un flotador.
2. Nivel Iconográfico: En primer lugar se destaca el nivel de unión familiar que existe entre los personajes que aparecen en la imagen. Los niños que están con el flotador, se destacan dentro de la fotografía y ocupan un lugar importante dentro de la composición. Los elementos compositivos de la misma, como el flotador y la pelota inflable se complementan con el entorno, de manera que permiten que se identifique la escena como parte del registro que se realizó en un viaje vacacional.
3. Nivel Iconológico: Este tipo de imágenes funcionan como evidencia de los viajes que realizan como familia. Son parte del registro que se hace con la intención de mostrar con que se estuvo en un lugar determinado, que se cuenta con las capacidades económicas para viajar a otros lugares en época de vacaciones.

*Retrato***Grupo 12**Figura 22. *Retrato y pose*Características

Año de captura de las imágenes: 1995, 1994, 1996

Encuadre: Vertical

Tipo de plano: Medio

Pose: Rostro apoyado sobre la mano.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Las imágenes son retratos de niñas, con una pose singular, en donde uno de los brazos esta doblado de manera que sostiene delicadamente el rostro de la pequeña y el otro se mantiene doblado bajo su abdomen, quien tiene una sonrisa sutil. En cuanto a su vestimenta, todas tienen vestidos con hombreras pronunciadas.
2. Nivel Iconográfico: La disposición corporal de las niñas, pretende evidenciar la feminidad, a partir de una pose sutil y delicada.

3. Nivel Iconológico: La imagen es producto de aquellas influencias culturales que exponen que la mujer siempre debe ser femenina y bella. Corresponde entonces a los cánones de representación de lo femenino.

Grupo 13



Figura 23. *Retrato de estudio*

Características

Año de captura de las imágenes: 1989, 1996, 1994

Encuadre: Horizontal y vertical

Tipo de plano: Completo

Pose: Sentados en una silla de estudio.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Fotografías en la que se destaca la aparición recurrente de una silla roja, en la cual se acomoda el niño o niña. En el caso de las niñas hay una similitud de la pose, ya que ambas se encuentran con las piernas sobre esta, además las dos tenían puesto un vestido.

2. Nivel Iconográfico: La repetición de la silla roja en todas las imágenes indica una coincidencia en el lugar donde se capturó la imagen. Lo más seguro es que el lugar se trata de un estudio fotográfico. La pose de los niños es rígida y se nota que es una fotografía preparada, que no es producto de lo natural, así que se puede percibir que cada uno de los personajes fotografiados fue acomodado para que se mostrase de una manera determinada.
3. Nivel Iconológico: Esta serie de fotografías, corresponden al deseo de guardar un registro de uno de los miembros de la familia, en donde pueda ser fácilmente expuestas, todas aquellas características que finalmente conformar la identidad de quien aparece en el retrato. Es por medio de la realización de una fotografía bajo los conocimientos de un profesional en el campo, permitirá entonces, que el resultado final sea una toma con la mejor calidad, de manera que aquel registro será una toma fiel de quien en esta aparece.

Grupo 14

Figura 24. Retrato de estudio (Primer plano)

Características

Año de captura de las imágenes: 1997, 1998, 1997, 1996, 1996, desconocido, desconocido, desconocido, 1990

Encuadre: Vertical

Tipo de plano: Plano medio corto

Pose: Disposición frontal del cuerpo ante la cámara.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Retratos de distintas personas, aparición constante de fondo azul o blanco.
2. Nivel Iconográfico: Este tipo de retratos corresponde a los cánones estipulados desde tiempo atrás, se perciben poses poco naturales y forzadas en algunas imágenes. La pose de los personajes está dispuesta de tal forma que pueda hacerse un acercamiento detallado sobre las características que identifican a quien aparece en el retrato.
3. Nivel Iconológico: Aquí el concepto de identidad marca un papel determinante. Compositivamente la imagen está configurada para permitir al observador tener un acercamiento significativo al personaje de la foto, en donde se hacen evidentes sus características físicas que lo distinguen entre los demás miembros. En ese sentido, los fotógrafos de estudio, ocupan un lugar importante dentro de la producción de imágenes para su posterior preservación en el álbum, especialmente si nos referimos al retrato; finalmente se sobreentiende que son ellos quienes cuentan con el conocimiento para hacer la captura de la mejor manera. 141 Se llega, entonces, al uso de planos, primerísimos planos, para magnificar la centralidad y encuadre individual del infante,

Fotografía de familia

Grupo 15



Figura 25. *Foto de familia*

Características

Encuadre: Horizontal

Tipo de plano: Medio o completo

Pose: Grupo familiar unido, sentado o de pie, sonriendo a la cámara.

Análisis de la imagen

1. Nivel Preiconográfico: Personas sentadas o de pie permanecen juntas posando ante la cámara en un espacio que puede ser identificado como la sala de una casa. Objetos

como cuadros, floreros, televisores sillas y sillones son elementos repetitivos dentro de las fotografías.

2. Nivel Iconográfico: Es claro por la disposición corporal de las personas que aparecen en la imagen, que todos quienes aparecen cada fotografía comparten un lazo familiar, posan frente a la cámara mostrándose como un grupo unido y exponiéndose como una familia que comparte alegremente. Se lee de la pose la intención de señalar un “*esto somos*”.
3. Nivel Iconológico: A través de esta familia se genera la consolidación de los lazos de los miembros de este grupo y se exponen como tal ante quienes observan la imagen. Tiene significaciones relacionadas con la estabilidad y la unión familiar.

Una pieza infográfica

Complementaria a la presente investigación, se procedió a diseñar una pieza editorial, que contenga la información más destacada de esta a través del diseño de varias piezas infográficas que complementan el texto y hacen más sencilla la comprensión de los temas propios de este trabajo, de manera que personas ajenas al campo puedan entablar una conexión con el tema propuesto en este proyecto investigativo. Las infografías evidencian de manera clara y sencilla los aspectos de mayor importancia abordados anteriormente, minimizan la complejidad de los temas tratados por medio del uso de gráficos.

El propósito de diseñar de esta manera la pieza, radica en la búsqueda de una forma de hacer más amena la lectura de la investigación, lo cual permita que cualquier lector pueda asimilar los temas aquí planteados, sin omitir o reducir demasiado la información, de manera que deje entrever el proceso llevado a cabo en el presente trabajo. En ese sentido el producto final cumple la función de informar respecto a la investigación desarrollada sin ser demasiado compleja pero sin llegar a los límites de la superficialidad.

Conclusiones

A partir de la presente investigación, fue posible entablar la conexión entre las formas de representación archivadas en el álbum familiar. Así pues, fue posible concluir que aquellas capturas preservadas en las memorias de familia y específicamente sus escenas, poses y ritos, son producto de una tradición legendaria, tradición que viene desde el momento en que se vio nacer a la fotografía y se estableció un canon que pretendía buscar la mejor manera de mostrar y perpetuar un acontecimiento o persona.

Esta investigación, centró sus estudios en evidenciar la existencia del cliché fotográfico dentro de la memoria familiar, basándose en la comparación de varias fotografías archivadas en los álbumes, dentro de las cuales se encuentran imágenes en las que se observan ritos y ceremonias como bautizos, primeras comuniones, retratos, celebración de cumpleaños y paseos en donde se muestran los miembros de la familia; sería interesante, a partir de lo planteado, darle continuidad a la investigación, agregando como parte del análisis, fotografías de familias en las que existen miembros gemelos o trillizos, con la intención de destacar aquellas características que son diferenciales dentro de los modos de representación de estos grupos.

Respecto a la temática central que se aborda en el proyecto, en donde se evidenció por medio del análisis de imágenes familiares, la presencia del cliché fotográfico, que forma parte de los archivos de los álbumes, cabe concluir que, si bien se encontró que indiscutiblemente las fotografías que pertenecen a este archivo, están compositivamente basadas en las

tradiciones culturales que están definidas socialmente, se ha llegado al punto en el que se realizan capturas desmesuradamente, consecuencia de esto, las capturas se convierten en un acto *cliché*, pues se ha repetido tantas veces, que se han vuelto comunes dentro del entorno socio-cultural.

Y en ese orden de ideas, habiendo establecido la influencia cultural dentro de la memoria familiar, es preciso finalizar en el álbum familiar, archivo que contiene toda esta simbología que hace parte de las composiciones fotográficas, entendiendo que su función como preservador de la memoria también tiene una connotación ritual. En ese sentido, Silva visualiza que:

“...el rito del álbum actúa de dos maneras. Primero como registro de una ceremonia social que el mismo representa, el bautismo o el matrimonio, en su sentido de transición. Pero también como rito en cuanto produce distintas reglas y modos de ser armado, visto, leído o guardado, y en esto consiste, precisamente, su condición de libro sagrado de familia...” (Silva, 1998: 170)

Entonces, la manera en que se concibe la fotografía de memoria familiar dentro de esta investigación, responde a lo que se puede percibir a partir del desarrollo y análisis del entorno que rodea el acto fotográfico; de modo que es posible evidenciar, como resultado de este estudio, la existencia del cliché en las fotografías de memoria familiar, al observar todas aquellas poses y escenas repetidas tantas veces en los archivos, en las cuales se ha desdibujado un sentido o justificación clara del porqué de su producción, que no va más allá de la

intención de preservar un recuerdo importante y que poco o nada es cuestionada sobre el porqué de estas características tan particulares para ejecutarse. En ese orden de ideas, es clara la presencia del cliché fotográfico y en ese sentido se puede percibir que “Un tema o motivo reiterado tiende a convertirse en rito fotográfico para así adquirir propiedades culturales muy especiales de la región que lo instaura.”(Silva, 1998: 170)

Si lo que he planteado a lo largo de este texto resulta concluyente, es posible afirmar que la existencia del cliché fotográfico responde a un fenómeno mediado por aspectos culturales, de manera que es a partir de un grupo social que se genera un discurso simbólico que luego es compartido y entendido como lenguaje visual. Retomando la cita de Chartier sobre el texto de Geertz, se ha de entender que la cultura es “...un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento sobre la vida y sus actividades hacia ésta.” (De la cita de Geertz, 2007: 51)

Bibliografía

Estados der arte

- **Título:** La fotografía como registro histórico

Autor: González Martínez José Miguel Ángel / Diseño Gráfico/ Universidad Los Libertadores / 2009

Sinopsis: Investigación acerca de los cambios y elementos presentes en las celebraciones familiares del ritual del bautizo de la religión católica, incluyendo las celebraciones que se dan después del ritual en Bogotá a partir de fotos del álbum familiar de 1970 hasta nuestros días.

Identificar las características de cada una de las décadas y dar a conocer el concepto manejado en la foto del álbum familiar. Detalles de vestimenta, arquitectura y otros elementos involucrados en cada una de estas imágenes; Con el uso de varios recursos se toma evidencia de lo que ha sido el ritual para la ciudad y para cada familia que colaboró con el proyecto.

- Se relaciona con este proyecto puesto que recopila fotos de celebraciones familiares con el fin de hacer un análisis de las similitudes que existen entre las fotos del mismo evento.
- Es un proyecto que brinda aportes metodológicos a esta investigación, guarda cierta similitud con este proyecto y sirve como referente para observar la manera en como hizo el respectivo análisis de las fotografías luego de recopilarlas.

- **Título:** La influencia de la fotografía digital sobre el álbum familiar

Autor: Nini Joanna Duque Pinzón / Diseño Gráfico/ Universidad Los Libertadores / 2009

Sinopsis: Al analizar la teoría de Armando Silva sobre los componentes del álbum, se concluye que el álbum no desaparece, se transforma. Se evidencia la ausencia de elementos que anteriormente se introducían en el álbum de familia ayudando a la narrativa y la estética del álbum.

Con la presencia del sistema digital se genera un nuevo tipo de álbum viajero, antes los álbumes permanecían en el hogar hasta que una visita o los mismos miembros de la familia los desempolvaban.

- Su relación con el presente proyecto radica en la base teórica que se tomó para fundamentar su teoría (texto de Armando Silva) y en su objeto de estudio, es decir el álbum familiar.
- Aporta a este proyecto ya que realiza un estudio minucioso del álbum fotográfico a nivel general, no solo de las imágenes archivadas en este y observa que existen ciertos elementos comunes entre varios álbumes que tenían una función decorativa, lo que de cierta manera valida la hipótesis de la presente investigación con respecto al cliché.

- **Título:** Investigación fotografía cómo reconstructor de la memoria

Autor: Gisela Cubillos Ruiz / Diseño Gráfico/ Universidad Los Libertadores / 2009

Sinopsis: Proyecto encaminado a fotografiar objetos contenedores de recuerdos y reconstructores de memoria, los cuales llevan una narrativa particular de reflexión y son participes en el imaginario como colectivo del espectador.

Realización de un Art-Book con todas las imágenes tomadas, análisis de la relación entre memoria y recuerdo.

- Dentro de este proyecto se hace un análisis acerca de la memoria y su relación con el recuerdo, este es un tema a estudiar dentro de esta investigación.
- El análisis de términos como la memoria y el recuerdo que se realizan dentro del proyecto brindan un aporte a la investigación que aunque no guarda mucha relación con este, si nos muestra la manera en cómo estos conceptos también influyen en las personas, lo que posiblemente repercutirá en la manera en cómo realizamos imágenes, en este caso para perpetuar un recuerdo, dentro de un álbum familiar.

Referencias bibliográficas

Alvarez Ascarrunz, M. (2010). *La fotografía del álbum de familia. Una narración de la vida misma y sus protagonistas*. (Tesis de Grado, Universidad Católica Bolivariana).

Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/34901571/El-Album-de-Familia-Tesis-de-Grado-Marcelo-Alvarez-Ascarrunz>

Barthes, R. (2002). *El mensaje fotográfico*. Recuperado de http://socioloco.tripod.com/observacion/barthes_el_mensaje_fotografico.pdf

- (1995) *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso*. Recuperado de <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>
- Baudrillard, J. (2009) *La simulación en el arte*. Recuperado de <http://www.ugr.es/~filosofiayterapia/MATERIALES/1%20La%20simulaci%F3n%20en%20el%20arte%20BAUDRILLARD.pdf>
- Benjamin, W. (2007) *Pequeña historia de la fotografía*. Recuperado de <http://www.bio-design.com.ar/2-UNLa/historia2/libros/walter%20benjamin-Historia-de-la-fotografia.pdf>
- Brandes, S. (2011). *La fotografía etnográfica como medio de comunicación*. Recuperado de http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9493/1/CC_23_art_4.pdf
- Brisset, D. (2013). *Acerca de la fotografía etnográfica*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/83065350/Brisset-1999-Fotografia-etnografica>
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. España: Editorial Gedisa, S.A
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. España: Editorial Paidós Iberica
- De Miguel, J. & Ponce de León, O. (2003). *Para una sociología de la fotografía*. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/179537374/Art-Para-Una-Sociologia-de-La-Fotografia>
- Doncel del Infantado, F & Taracena, P. (2011) *Breve ensayo sobre el retrato*. Recuperado de http://literaturanova.com/system/files/pdf/fedra_doncel_infantado/ii_ensayo_sobre_el_retrato.pdf
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas*. España: Editorial Gustavo Gili S.L

(2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía.*

España: Editorial Gustavo Gili S.L.

Foster, H. (1996) *El artista como etnógrafo.* Recuperado de

<http://www.perrorabioso.com/textos/Foster-Hal-El-Artista-Como-Etnografo.pdf>

García Saavedra, M. (2005). *Lo Fotográfico. Por una interpretación de los desplazamientos.* (Tesis de Licenciatura, Universidad de Chile). Recuperado de

http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/garcia_m/sources/garcia_m.pdf

Lara, E. (2005). *La fotografía como documento históricoartístico y etnográfico: una epistemología.* Recuperado de www.ujae.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf

Naranjo, J. (Ed.). (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo.* España: Editorial Gustavo Gili S.A

Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía.* España: Editorial Gustavo Gili S.A. Capítulo 9, 10.

Panofsky, E. (2004) “Iconografía e iconología, introducción al arte del renacimiento” En: *El significado de las artes visuales.* New York: Alianza Editorial.

Prado, H. (2009). *La etnografía visual: técnica o disciplina.* Recuperado de: http://www.amai.org/pdfs/revista-amai/AMAI-18_art2.pdf

Reyero, A. (2007). La fotografía etnográfica como soporte o disparador de memoria. Una experiencia de la mirada. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 1-25.

Ribalta, J. (Ed.). (2004). Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía. En Owens, C. *Posar* (194.215) España: Editorial Gustavo Gili S.A.

Rueda, S. (2007) Reflexiones sobre un modelo autorial para la historia de la fotografía en Colombia. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 1, 1-9.

Sánchez, J. (2006). La maquina etnográfica, *Reflexiones sobre Fotografía y antropología Visual*. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3099313.pdf>

Silva, A. (1998). *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Colombia: Editorial Norma.

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.

Lista de anexos

Figura 1. *Acto bautismal*

Figura 2. *Retrato estudio fotográfico*

Figura 3. *Retrato infantil*

Figura 4. *Recibiendo la Ostia*

Figura 5. *Nicephore Niepce: La mesa puesta*

Figura 6. *Henry Peach Robinson: Fading away*

Figura 7. *Alfred Stieglitz: The steerage*

Figura 8. *Fotografías post mortem*

Figura 9. Residuos fotográficos

Figura 10. *Proceso de revelado digital*

Figura 11. *Rito Bautismal (Agua)*

Figura 12. *Rito Bautismal (Luz)*

Figura 13. *Rito Bautismal (salida)*

Figura 14. *Primera Comunión (ostia)*

Figura 15. *Primera Comunión (Retrato)*

Figura 16. *Primera Comunión (Fin de la ceremonia)*

Figura 17. *Cumpleaños (Soplando la vela del pastel)*

Figura 18. *Cumpleaños (familia)*

Figura 19. *Cumpleaños (Protagonismo del Pastel)*

Figura 20. *Cumpleaños (con un pariente)*

Figura 21. *En la piscina*

Figura 22. *Retrato y pose*

Figura 23. *Retrato de estudio*

Figura 24. *Retrato de estudio (Primer plano)*

Figura 25. *Foto de familia*