

"CAPSA DE SABATES", UNA PROPOSTA METODOLÒGICA I TEÒRICA SOBRE FOTOGRAFIA DOMÈSTICA I MEMÒRIA EN L'ARXIU

Francesc Perramon Zapatero
(Doctorand Universitat de Barcelona
Col·laborador de l'Arxiu Municipal de Tarragona)

Aproximació general: arxius de fotografia domèstica i memòria

Quina és la relació que els arxius tenen amb la fotografia domèstica? A on, com i perquè es custodien llargues sèries de fotografies domèstiques accessibles al públic? Quin tipus específic de document és per a l'arxiu la fotografia domèstica? Com ha d'ingressar la fotografia domèstica en l'arxiu per tal de preservar, en la mesura del possible, el tipus d'informació específica que li és pròpia?

Hem desenvolupat una investigació que ha tractat d'estudiar diversos casos d'arxius que contenen col·leccions de fotografies domèstiques. La investigació s'ha centrat en l'àmbit espanyol però també hem examinat altres casos en llocs com ara el Regne Unit i Estats Units. Hem estudiat tant arxius institucionals com altres dispositius culturals (museus, pàgines web d'indole diversa, projectes artístics...) que, en la pràctica, també preserven col·leccions públiques de fotografies domèstiques provinents de ciutadans diversos.

A la ciutat de Tarragona (Espanya), en el període 2010/2011 varen desenvolupar un projecte que va generar una exposició pública de fotografies domèstiques, del qual es va derivar, també, una col·lecció permanent per a l'arxiu històric de la ciutat. Es va conformar, igualment, una pàgina web gestionada des de l'arxiu que dona visibilitat a aquesta col·lecció (Capsa de Sabates, Àlbum de Fotografies Familiar de Tarragona <http://capsadesabates.tarragona.cat/>). El projecte buscava establir un mètode (eficaç i eficient, en la mesura del possible) aplicable a d'altres arxius interessats en conformar col·leccions de fotografia domèstica amb la col·laboració de ciutadans diversos.

El projecte desenvolupat per nosaltres mateixos a Tarragona i la investigació d'altres col·leccions ens ha permès elaborar un marc teòric interpretatiu al voltant de la relació de l'arxiu amb la fotografia domèstica. Ens ha portat a assenyalar que els arxius públics de fotografia domèstica són, amb determinades condicions, instruments especialment eficaços per preservar les memòries subjectives dels ciutadans com a part del patrimoni col·lectiu. Arxiu i fotografia domèstica són instruments idonis per preservar els documents de memòria, documents que sempre cal diferenciar dels documents històrics.

La naturalesa massiva de la fotografia domèstica es complementa amb l'arxiu com dispositiu idoni per a la seva conservació, ja que és el dispositiu dissenyat per contenir llargues sèries documentals, no jerarquitzades, no interpretades. Igualment el caràcter igualador, "democràtic" amb què l'arxiu ingressa els documents (a diferència d'altres dispositius culturals, com ara el museu) fa que es proporcioni un tractament adequat al valor de memòria subjectiva, vinculada a la individualitat, que contenen les fotografies domèstiques. Les memòries que generen els ciutadans són sempre diverses i totes vàlides, l'arxiu és el dispositiu cultural adequat per a la seva preservació. Arxiu, fotografia domèstica i memòria generen un espai comú que pot resultar especialment adequat per a la representació dels ciutadans de qualsevol condició ("els sense nom" de Walter Benjamin) dins del patrimoni col·lectiu. Tothom, independentment de la seva condició social, té una col·lecció de fotografies domèstiques i és competent per expressar memòries a partir i a través d'elles. La fotografia domèstica es diferencia d'altres documents icònics perquè, a banda de ser un

document històric i poder tenir vàlua estètica, permet que qualsevol ciutadà evoqui amb facilitat i amb competència comunicativa memòries de vida personals, amb una subjectivitat plena de valor positiu que permet conèixer una societat més enllà de les dades objectives i els fets històrics, a través de vivències carregades de subjectivitat i emotivitat, èticament interessants i sociològicament informatives.

El mètode d'arxius de fotografia domèstica que proposem a partir del nostre projecte a la ciutat de Tarragona preserva una visió de la societat que relacionem amb el pensament de Michael Foucault: una societat on cada individu és un element divers i únic, defugint de qualsevol narració global sobre la societat de caràcter simplificador, reductor o totalitzador. Aquest caràcter d'arxiu "foucaultià" el tenen també molts altres projectes actuals relacionats amb la memòria, que es duen a terme especialment dins de les pràctiques artístiques. Són projectes que utilitzen instruments diversos, no necessàriament la fotografia domèstica, per preservar les memòries dels ciutadans projectant una visió "foucaultiana" de la societat i els individus que la formen. Utilitzen testimonis biogràfics i/o objectes personals o d'ús quotidià per registrar també una visió diversa i àmplia dels individus que conformen la societat.

Ens ha interessat destacar que els projectes de fotografia domèstica, arxiu i memòria tenen característiques comunes, doncs, amb altres projectes culturals de la nostra època, amb els que comparteixen objectius. Amb tot, proposem que els projectes d'arxius que recullen fotografies domèstiques són l'instrument més senzill i viable en qualsevol territori per preservar de forma pública el màxim de memòries dels ciutadans.

Fotografia domèstica, definició qualitativa

Delimitar què és una fotografia domèstica resulta relativament poc problemàtic. És un subconjunt de fotografies on trobem força consens sobre quines imatges queden incloses i quines queden excloses. Una fotografia domèstica és aquella fotografia que té com a finalitat recordar un instant de la vida personal de l'individu que conserva la imatge, o dels seus familiars i/o amics més pròxims. Les fotografies domèstiques (Berger, 1978, p. 57) les llegim en relació a un context (espacial i temporal) que coneixem i que vinculem amb la nostra trajectòria biogràfica (o la dels nostres avantpassats). Hi ha un lligam més o menys directe entre el context de presa de la imatge i el context de lectura/recepció de la mateixa per part dels custodis de la imatge. Com assenyala Geoffrey Batchen: "*what makes a snapshot a snapshot is its function, not its pictorial qualities, and this function is determined by the network of social relationships of which it is a part*" (Batchen, 2008, p.135).

En els àlbums familiars, els receptacles tradicionals de les fotografies domèstiques, trobem tant fotografies fetes per fotògrafs professionals com fotografies fetes pels propis familiars amb càmeres "amateurs". Les imatges un cop formen part d'aquestes col·leccions familiars les considerem "fotografies domèstiques", ja que el rellevant és la relació dels custodis de la imatge amb els subjectes fotografiats. Tot i que el mercat de càmeres fotogràfiques per a aficionats és present des de la dècada de 1880, amb empreses com Kodak, a Espanya la majoria de famílies no integren fotografies fetes amb càmeres "amateurs" a les seves col·leccions familiars fins a finals de la dècada de 1950', inicis de la dècada de 1960'. L'àlbum familiar s'ha d'entendre en un sentit extens i metafòric; pot adoptar moltes formes, més enllà del tradicional llibre amb fulls enquadrats amb tapa dura i fotografies adherides a les pàgines. Són també "àlbums familiars" les fotografies domèstiques exposades en les parets de la casa familiar, les que tenim dins de la cartera, o "penjades" en un fotoblog o al Facebook personal. Com a conjunt, l'àlbum familiar és un procés d'edició d'imatges en símbols i narratives mitjançant les quals es constitueix i s'estableix la identitat familiar

(Slater, 1995, p. 184). Les tendències socials de les darreres dècades comporten un canvi segons el qual les fotografies domèstiques deixen de conformar una narrativa sobre la família (com a institució simbòlica central) per ser, bàsicament, una narrativa del jo, de la intimitat de l'individu exhibida amb una volguda quotidianitat. Són, de fet, "llibres de la intimitat" (Merle, 2010).



"Partit Mundial Futbol Grècia-Argentina", Tarragona, 22 de juny de 2010 (Fotografia de Eva Maria del Rosario Carrizo, donada a "Capsa de Sabates 2.0"). Anotació sobre la fotografia: "Esta es este Mundial, el partido de Argentina-Grecia, que ganamos. Una alegría tremenda. A la izquierda Julieta, yo en medio y Leticia. Son muy buenas amigas. Las conozco desde este verano, pero es como si las conociera de toda la vida. En este año me demostraron muchas cosas. Valoro mucho su amistad y las quiero un montón. La foto la saco mi novio." <http://capsadesabates.tarragona.cat/index.php/Eva-Maria-del-Rosario-Carrizo/foto-7>

El tret definitori de la fotografia domèstica és, doncs, el tipus de relació que els custodis de la imatge tenen amb aquest objecte icònic. Una relació que inclou elements de subjectivitat, emotivitat i memòria. Tots ells determinen que són imatges que es vinculen estretament amb estructures narratives, que usen formes verbals. Proposem que els arxius que custodien fotografies domèstiques hauran de donar resposta a aquestes característiques si, efectivament, volen acollir les fotografies domèstiques atenent a les seves característiques pròpies, aquelles que les defineixen i les diferències d'altres tipus de fotografies, com poden ser les fotografies artístiques o les fotografies de reporters professionals.

Fotografia domèstica, dimensió quantitativa

Una altra de les característiques de la fotografia domèstica que afecta directament al nostre estudi és la seva dimensió quantitativa. Les fotografies domèstiques són d'un número completament desbordant, gairebé infinit. La fotografia en general i la fotografia domèstica en particular sempre ha estat lligada a la producció massiva d'imatges, com una característica gairebé ontològica. La fotografia, ja des dels seus primers inicis, quan es presenta en públic a la dècada de 1830, destaca perquè pot generar amb enorme facilitat un nombre ingent d'imatges (Sougez, 1996, p. 57), amb una rapidesa inaudita si es compara amb els sistemes de reproducció icònica emprats fins el moment com la pintura i el gravat. L'aparició de les càmeres "amateurs" cap al 1880 i el creixement gradual de l'afició per les fotografies domèstiques entre la burgesia fa que la fotografia domèstica esdevingui el subgènere fotogràfic amb una producció quantitativament més massiva. Pierre Bourdieu situa la ràpida expansió de la fotografia domèstica en el període 1905/1914 (Bourdieu, 1965, p. 57) i destaca que és degut a què compleix funcions ja preexistents com ara la

solemnització i eternització dels moments rellevants de la vida familiar. La irrupció multitudinària de les classes mitges occidentals en la societat del benestar i el consumisme, cap a la dècada de 1960', generalitza les càmeres domèstiques en totes les famílies i aprofundeix encara més el nombre desbordant de fotografies domèstiques que es produeixen cada any. Per tant, els estudis sobre fotografia domèstica anteriors a l'aparició dels mitjans digitals (Chalfen, 1987, p. 13) (Freund, 1974, p. 177 i ss.) sempre s'han referit a la fotografia domèstica com un conjunt completament desbordant en el seu número.

No hi ha cap dubte que les càmeres digitals (en les quals l'usuari no té un cost econòmic perceptible per a cada nova foto que genera) i la generalització d'aquestes càmeres en els telèfons mòbils i altres dispositius de la vida quotidiana ha fet que el nombre de fotografies domèstiques que generem a les primeres dècades del S.XXI hagi crescut d'una forma inimaginable per al S. XX. Hi ha estimacions, per exemple, que només als Estats Units es prenen unes 550 fotografies domèstiques per segon (Batchen, 2008, p.123). Novament, com assenyalava Pierre Bourdieu respecte les fotografies domèstiques d'inicis del S. XX, l'aparició dels dispositius tecnològics digitals de baix cost no és causa suficient per explicar la rapidesa i intensitat del creixement exponencial de la fotografia domèstica en l'era digital. Ha calgut, també, que la societat considerés digne d'una fotografia domèstica un nou espectre de temes, més ampli i més freqüent que les grans celebracions familiars i els aniversaris dels nens. Ara, per exemple, és comú fotografiar l'àpat que anem a menjar, encara que sigui una trista safata de menjar en un avió, i sobre tot utilitzar el "selfie" o "buddy shot" per autoretratar-se amb actitud desenfada en qualsevol indret i moment (Schmid, 2008). Per descomptat, aquests nous gèneres fotogràfics són possibles, sobre tot, gràcies a un canvi en els valors socials, canvis que ens han portat a descriure la nostra societat com la "cultura del narcisisme" o bé de la nova assumpció de la "intimitat com a espectacle" (Sibilia, 2008) (Massot, 26/07/2011) (Ubieto, 14/05/2014).

Per a l'arxiu el creixement numèric de les fotografies domèstiques i el repte de conservar-les en quantitats significatives és com la percepció del mar des de la costa; es veu sempre immens, arriba a l'infinit, tant si hi ha 10 km més enllà de la línia d'horitzó, ó 100 ó 1.000 km. Gairebé resulta irrellevant que siguin els 11,7 bilions de fotos anuals estimats només pels Estats Units al 1983 (Chalfen, 1987, p. 13) o que aquesta quantitat avui en dia es multipliqui per 100 ó per 1000, és resultat és igualment inabordable.

Fotografia domèstica i paradigma d'arxiu

La desbordant dimensió numèrica de les fotografies domèstiques i el fet que des de moltes perspectives (especialment la sociològica) no es pot establir que unes fotografies domèstiques siguin més valuoses o interessants que altres ens porta a afirmar que l'arxiu és l'únic dispositiu idoni per a la conservació i estudi de les fotografies domèstiques. Entenent arxiu tant en un sentit restrictiu (com les institucions públiques dedicades a la conservació dels documents històrics) com en un sentit més ampli i conceptual, lligat al que en les darreres dècades s'ha vingut a anomenar el "paradigma d'arxiu" (que podria implicar que un llibre o una exposició determinada ordenen la informació amb "paradigma d'arxiu").

Diversos pensadors contemporanis han assenyalat a l'arxiu com l'instrument de gestió i conservació de la informació propi del món postmodern, de la mateixa forma que la biblioteca i el museu semblen més propis de la modernitat i del període de les avantguardes històriques (Morey, 2006). L'arxiu (o paradigma d'arxiu) passa a ser la metàfora d'una forma d'articular la informació i els documents on tot hi cap, sense que se li prescriu al lector un ordre de lectura, una selecció d'allò que té més rellevància. L'arxiu és aleshores un espai

obert per a un saber que es presenta desnarrativitzat i desjerarquitzat.

“Museums and libraries have become heterotopias in which time never stops building up and topping its own summit, whereas in the seventeenth century, even at the end of the century, museums and libraries were the expression of an individual choice. By contrast, the idea of accumulating everything, of establishing a sort of general archive, the will to enclose in one place all times, all epochs, all forms, all tastes, the idea of constituting a place of all times that is itself outside of time and inaccessible to its ravages, the project of organizing in this way a sort of perpetual and indefinite accumulation of time in an immobile place, this whole idea belongs to our modernity. The museum and the library are heterotopias that are proper to western culture of the nineteenth century.” (Foucault, 1967, p. 234).

Establir un immens arxiu de fotografia domèstica per tal de preservar la memòria i els relats vitals dels ciutadans particulars esdevé un repte conceptual enormement rellevant per a l'arxiu (adés del repte d'ordre pràctic i institucional que comporten). La fotografia domèstica és el document visual massiu que per excel·lència –potser hores d'ara només superat per les fotografies automàtiques dels dispositius de vigilància i observació- tot un repte per a una institució cultural que es defineix per estar oberta a tots els documents, sense exclusions. El caràcter massiu de la fotografia domèstica va associat a què està mancada de tot prestigi cultural, si més no per a les elits interessades en el bon gust i l'exclusivitat (*“snapshots are dull pictures that we can't live without”* (Batchen, 2008, p. 133)). D'altra banda la fotografia domèstica des d'una perspectiva sociològica (no pas des d'altres perspectives com ara l'estètica o la de document patrimonial o històric) és precisament un document desjerarquitzat, en el qual no té sentit establir seleccions de documents. No hi ha fotografies domèstiques més bones que altres des d'una perspectiva sociològica, és el conjunt sencer, sense exclusions, el que permet elaborar discursos sociològics a posteriori.

Tipologies d'arxiu de fotografia domèstica: l'arxiu historicista

A partir de l'estudi d'arxius i col·leccions públiques que contenen fons de fotografia domèstica establim tres tipologies principals: els arxius historicistes, els arxius esteticistes i els arxius de memòries.

En el primer cas, els arxius historicistes o patrimonialistes, la fotografia domèstica és tractada com document històric, per la seva capacitat de testimoniar el passat mostrant persones, indrets, esdeveniments del passat, sobre els quals proporciona informació objectiva. En aquest sentit la fotografia es tractada com la resta de documents fotogràfics, interessant-se pel seu contingut històric documental. Per formació i tradició és l'ús que un arxiver i l'historiador tendeix a donar a una fotografia, ja sigui de caràcter domèstic o d'altre caràcter. Per descomptat que la fotografia domèstica pot complir aquesta funció, per bé que és la funcionalitat pròpia de les fotografies de premsa i de gènere expressament documental, habitualment realitzada per professionals de la fotografia.



'Xalet dels Dolsa' (cap a 1900). Foto: Arxiu Municipal de Cambrils. reg. 9525-1-106

Un exemple, entre els milers possibles, seria el rol de la fotografia domèstica en l'arxiu municipal de Cambrils, un municipi d'uns 20.000 habitants a la costa de Tarragona (Espanya) on jo resideixo. L'arxiu té com a principal fons de fotografia domèstica l'àlbum familiar de la família Dolsa. Un àlbum datat al 1900/1930, que pertany a una família de metges de Barcelona que passava els estius a Cambrils en aquell període i que comptava amb varis membres masculins aficionats a la fotografia. L'àlbum va ser adquirit al 2010 a un antiquari. L'arxiu publica en el seu butlletí el següent comentari respecte a la importància d'aquest fons:

“Aquest àlbum ens ajudarà a conèixer millor l'evolució urbanística de Cambrils a inicis del S. XX, ja que mostra alguns indrets de Cambrils que van sofrir importants transformacions pocs anys després” (Arxiu Municipal de Cambrils, 2010 març. p.1)

Les fotografies domèstiques no són creades i conservades en els àlbums familiars per testimoniar com van ser els carrers o places d'un municipi, o per explicar què va passar en determinats dies que els historiadors poden considerar claus per a la història política o econòmica d'un país, per exemple. El seu caràcter diferenciador d'una fotografia documental és que serveixen per desencadenar i il·lustrar un relat relacionat amb que “jo/nosaltres vàrem estar allí” o “que ens agrada o ens identifiquem amb aquest lloc”. Amb tot és indubtable que les fotografies domèstiques també poden complir perfectament aquesta funció documental i històrica. Perquè es recorre a fotografies familiars en comptes de a fotografies documentals? Perquè es busquen en el àlbums familiars en comptes d'entre els arxius dels diaris, d'empreses de postals, o de fotògrafs professionals? Les raons són múltiples. Obviament totes les fonts de documentació històrica són vàlides i val la pena de complementar-les i contrastar-les. És possible que en molts casos (com en el municipi de Cambrils) no hi hagi altra font documental disponible que les fotografies domèstiques, que no es conservin fotografies expressament documentals d'aquells mateixos espais o esdeveniments històrics.

Es cert, però, que en alguns casos s'ha recorregut a les fotografies domèstiques perquè ha resultat un document més econòmic i amb menys condicionants per a la seva reproducció. Al cap i a la fi una fotografia expressament documental normalment ha estat realitzada per un professional que cerca una compensació econòmica, i aquesta condició acostuma a mantenir-se dins els fons que adquireixen i conserven aquestes fotografies. Un cas exemplar al respecte pot ser el fons generat per l'Editorial Efadós amb seu al Papiol, a prop de Barcelona. Aquesta editorial té una col·lecció de llibres que anomena “L'abans” (<http://www.efados.cat/cat/coleccions/1943675/l-abans>), que actualment compta amb més de 100 volums editats. Cada un d'aquests volums està dedicat a la història gràfica d'un

municipi de Catalunya (o bé d'un barri, en el cas de la ciutat de Barcelona) en el període de finals del S. XIX fins la dècada de 1960', aproximadament. De mitjana cada volum té unes mil fotografies i unes 800 pàgines. Al 2010, (segons una entrevista que vam realitzar a Jaume Campderrós director de l'editorial), Efadós comptava amb un fons, generat per aquesta col·lecció, de més de 400.000 fotografies totes degudament escanejades, documentades i arxivades. Totes les fotografies són de procedència privada a partir d'enviar historiadors locals a una mitjana de 200/300 famílies per municipi i sol·licitar a les famílies el permís per obtenir una còpia digital de les seves fotografies, amb dret a utilitzar-la en les seves publicacions. Com a resultat l'editorial té un fons fotogràfic de tota Catalunya pensat bàsicament des d'una perspectiva històrica i patrimonialista, al servei del que Michael Foucault anomenaria "la història antiquari" (Foucault, 1971, p. 68). Un fons privat que és enveja, pensem, de la majoria d'arxius públics. El fons és completament procedent de col·leccions familiars de fotografia i en molts casos amb fotografies estrictament domèstiques. Cercar aquests fotografies amb ús documental entre els àlbums familiars ha estat, pensem, sobre tot mogut per un criteri de reducció de costos econòmics a l'hora d'obtenir i reproduir aquestes imatges (a banda que la col·laboració de les famílies de cada municipi assegura un mínim de compradors del producte editorial final, que també actuaran de prescriptors davant altres potencials compradors).

Manchester Studies, un cas d'estudi d'arxiu historicista de fotografia domèstica

Un arxiu historicista especialment interessant de fotografia domèstica pel seu caràcter pioner en la captació de fons de fotografia domèstica, per la seva gran dimensió quantitativa, per la seva aposta pels documents relacionats amb història de la vida privada de les classes populars, així com pel rigor amb què es va treballar és el "Archive of Family Photographs", nascut dins del Manchester Studies Unit que va dependre del Manchester Polytechnic. Aquesta iniciativa es va desenvolupar en el període 1974-1984 i va aconseguir reunir 80.000 documents (molts d'ells fotografies familiars) de més de 2000 ciutadans de l'àrea de Manchester. Cap 1979, treballaven una trentena de persones en aquest projecte, per bé que només tres d'ells eren empleats del Manchester Studies, i la majoria dels col·laboradors eren treballadors temporals assignats al projecte a través de plans d'ocupació. Actualment aquest fons està dipositat i es pot consultar al "Greater Manchester County Record Office/ Manchester Archives".

El projecte va néixer de la iniciativa de Bill Williams, un historiador que formava part del corrent interessat en atorgar importància a la història de la classe treballadora, tradicionalment ignorada en la disciplina històrica. Era un corrent liderat per l'historiador Raphael Samuel i que cal vincular també amb l'emergència dels Estudis Culturals des de la Universitat de Birmingham des dels anys 1960', i també amb l'emergència dels estudis històrics sobre la vida privada i la vida quotidiana. La responsable directa de l'arxiu generat per Manchester Studies Unit va ser Audrey Linkman, directora del treball de camp del Archive Retrieval Unit. Els preocupava el fet que les classes populars/treballadores no estaven representades convenientment en els estudis històrics i que els seus documents tampoc ingressaven als arxius i biblioteques.

Van descobrir que el document històric més freqüent conservat per les famílies obreres eren les seves fotos familiars, atès que els documents escrits sovint eren destruïts. Des del 1977 es va construir un arxiu específic de fotografia familiar. Linkman es va adonar de la manca de coneixement del medi fotogràfic per part dels historiadors, que fins aleshores veien les fotografies com il·lustracions accessòries, no com a fons documentals de primer ordre. Desenvolupà una investigació sobre com les fotografies podien ser analitzades com a

documents històrics. A tal efecte se'n adonà de la extraordinària importància que les fotografies ingressessin a l'arxiu amb la màxima informació contextual possible. Per a Linkman la fotografia domèstica era percebuda com a document històric, únicament. Les fotografies domèstiques recollides en aquest projecte eren document històrics principalment al servei de nodrir una nova història social centrada en les classes més humils.

“An important aspect of the collection is the systematic method of obtaining and recording the available information concerning each individual item thus maximising their potential as historical source material” (Linkman; Warhurst; Manchester Studies c.1982, p.2-3)

Es va fer un autèntic esforç per recollir la màxima informació sobre les famílies que posseïen aquestes fotografies com a element clau per a la interpretació posterior de les imatges. De fet, el grup familiar era la unitat de consignació bàsica en aquest arxiu, sobre el qual s'organitzava les fitxes i les numeracions; les famílies, no pas els individus. D'aquesta forma, fotografies cedides per diverses persones d'un mateix grup familiar remetien a la mateixa “background information”.

Les fotografies familiars d'aquest fons es mouen bàsicament en el període històric de 1860/1940. La majoria són d'inicis de segle, al voltant de 1910-1930. No hi ha fotografies posteriors a 1950. Per a nosaltres ens resulta significatiu que un arxiu que s'interessa per les fotografies familiars com a documents històrics no inclogui les fotografies dels darrers 20 anys, que sens dubte eren conservades per les famílies en igual o major nombre que les de trenta o quaranta anys enrere. En aquest cas no es tracta que un canvi tecnològic substancial (als anys 70 encara no hi havia fotografies digitals) faci veure les fotografies familiars més actuals com corresponents a una categoria d'objecte clarament distint. El que passa, com en tant altres arxius historicistes de fotografies domèstics, és que hi ha un criteri compartit pels informants i pels responsables del projecte que la història necessita d'una certa distància temporal, que les fotografies recents no tenen valor històric. Les fotografies familiars més recents són vistes com objectes d'ús, o objectes per treballs sociològics, no documents històrics.

La quantitat d'informació contextual obtinguda sobre cada família i sobre cada fotografia va ser molt variable. Linkman assenyala que depenia de factors diversos com el grau de col·laboració de les família així com del grau d'implicació del col·laborador que feia el treball de camp (generalment, personal no especialista contractat a través de plans d'ocupació). Linkman havia redactat fulls amb instruccions de com fer el treball de camp per recollir aquestes fotografies i recollir la informació contextual que les havia d'acompanyar.

Els articles publicats per Linkman en aquell període en revistes científiques i revistes especialitzades presten molta atenció a explicar quines estratègies han resultat més fructíferes a l'hora d'aconseguir que el màxim de ciutadans cedeixin a l'arxiu el màxim de fotografies i altres documents. Entén que és una experiència que pot ser útil per a què altres projectes similars se'n beneficiïn, i siguin el més eficients possibles. L'èxit d'un projecte d'aquesta indole es relacionava, entenem, sobre tot en l'èxit quantitatiu en el nombre de documents recollits, emprant el mínim de recursos personals i temporals possibles. Linkman assenyala la utilitat de fer exposicions públiques amb fotografies ja ingressades en el fons i com això proporciona un retorn simbòlic envers els dipositaris però, sobre tot, anima a nous ciutadans a participar també en el projecte.

L'altra metodologia que assenyala com especialment exitosa és “l'area survey”, l'expedició de recollida de documents sobre un barri o una àrea geogràficament i socialment molt delimitada. La tècnica es va anar millorant amb cada nova experiència. Era especialment fructífera en barris amb un fort sentit identitari, on hi havia famílies residents des de diverses generacions endarrere. L'orgull de contribuir a donar conèixer el barri i la seva història, tan

apreciat per ells, impulsava als ciutadans a ser col·laboradors amb l'arxiu. Un principi que, de fet, hem pogut constatar en moltes altres experiències d'arxius públics de fotografia domèstica. Els ciutadans sempre són més receptius a col·laborar si se'ls demana fotografies familiars dient que es recullen documents sobre les famílies d'una àrea petita (per exemple, millor un poble petit que una gran ciutat), especialment àrees amb un fort sentit identitari, de grup. En les "area survey" els Manchester Studies tractaven de visitar cada immoble del barri demanant la seva col·laboració; la inversió en recursos humans era molt alta, però els resultats ho compensaven amb escreix. Resultava molt més fructífer visitar totes les famílies d'un mateix carrer, que no pas visitar famílies disperses en àrees geogràfiques molt àmplies de la ciutat. La metodologia de l'area survey es completava, lògicament, amb la de les exposicions que servien d'agraïment amb els col·laboradors i de crida per a noves donacions. Unes exposicions on es mostraven els documents donats en aquella àrea a l'arxiu i a la que es convidava personalment a tots els residents i antics residents al barri, en especial als que havien fet ja donacions. Era una exposició i alhora un acte social per al barri:

"Combined with tea, wine and cakes, the exhibition and selection of recordings served in the first place as a means of access for the people of the area to their own history. It was also an occasion for collective nostalgia and renewing old friendships. From the viewpoint of the team, it was both a 'thank you' to the inhabitants and a means of further retrieval (...)." (Linkman; Williams, 1979, p. 119).

A l'assenyalar la percepció positiva dels ciutadans respecte de l'ús públic de les fotografies domèstiques en activitats que tenen la nostàlgia sobre el passat com a principal motiu, més que no pas el coneixement històric sobre un determinat grup social, ens indica, indirectament, les facilitats i els entrebancs que trobarem quan demanem als ciutadans que cedeixin les seves fotografies familiars per a projectes públics, com ara exposicions i arxius. Tot allò que evoqui un passat idealitzat, sobre el qual es projecta un sentiment de pèrdua i alhora de felicitat per allò que va esdevenir, serà una finalitat que serà compresa i acceptada. Els ciutadans estan disposats a trencar la norma burgesa que la intimitat s'ha de guardar en l'àmbit de lo privat (Sennet, 1974) i aleshores cedir les seves fotografies familiars per a actes de nostàlgia col·lectiva amb grups amb els quals es senten fortament vinculats (la pròpia família i amics amb els que es comparteix sempre la fotografia familiar, però també amb el barri o el poble si ens sentim molt identificats, o bé amb altres grups com l'escola, el club esportiu, o de lleure, etc). Per aquesta raó els propis ciutadans s'estranyarien de l'interès de l'arxiu sobre les seves fotografies domèstiques actuals, per desconeixement de la disciplina de la sociologia però també perquè no projectem nostàlgia col·lectiva sobre el present. De fet, els arxius de fotografies domèstiques historicistes rarament testimonien els conflictes històrics (les guerres, les revoltes socials, etc). Primer perquè els propis àlbums familiars no donen compte de forma directa d'aquests fets (de tota manera sempre són presents per elisió), però també perquè els ciutadans difícilment cediran les seves fotografies familiars que no parlen d'un visió idealitzada d'ells mateixos, una visió nostàlgica.

Certament el projecte de Manchester d'un arxiu públic de fotografies domèstiques és un projecte exitós i alhora pioner, que té ja una antiguitat de més de 40 anys. D'altra banda l'esforç de la seva responsable més directa, Audrey Linkman, per deixar testimoni de la metodologia emprada, dels seus èxits i fracassos, i alhora erigir una reflexió sobre tot el procés dona un valor específic al projecte per a tots aquells que vulguin treballar en aquesta mateixa línia. De tota manera ens planteja, clarament les limitacions d'aquest projecte: cal treballar sobre àrees petites, partint de què només l'aproximació històrica i, sobre tot, nostàlgica serà compresa amb facilitat pel conjunt de la societat respecte a projectes d'aquesta índole.

Els arxius “esteticistes” de fotografia domèstica

En aquest cas es tracta d'aquelles col·leccions públiques de fotografia domèstica on les imatges han estat triades i conservades per la seva bellesa, si més no com un criteri significatiu. Certament és un criteri més propi d'institucions culturals dedicades a la conservació d'objectes d'art, com ara el museu. Entenem, però, que podem continuar referint-nos a aquestes col·leccions com a arxius ja que apleguen sèries extenses de documents del passat, de forma no jerarquitzada, sovint mantenint el criteri la procedència de la fotografia com a principal criteri de consignació dins de la col·lecció, un principi neutre propi de l'arxiu i del seu paradigma conceptual. De fet, és ben interessant constatar que, en els darrers anys, les institucions artístiques sovint empren el terme “arxiu” per referir-se a les seves exposicions/col·leccions en part, pensem, degut a la centralitat que el paradigma d'arxiu té en el pensament contemporani.

Des del moment en què es comença a considerar la fotografia domèstica un objecte de vàlua estètica aleshores cal enfrontar-se, com dèiem, al seu caràcter ontològicament massiu. Bellesa acostuma anar associat a tria, a selecció. Per al museu és un repte el fet de triar entre milions de fotografies totes elles molt similars. Les col·leccions de fotografies domèstiques generades des de les institucions artístiques, tot sovint, acaben tenint les característiques pròpies d'un arxiu en la seva forma d'ordenar i tractar els documents (Guasch, 2011), quan no se les designa directament com a tals.

Des dels anys 1990' es produeix un fenomen significativament nou. Diversos museus d'art del món occidental produeixen exposicions centrades en la fotografia domèstica tot dotant-se de extenses col·leccions d'aquests tipus de fotografies. Ja no es tracta de descobrir “autors”, artistes, entre els fotògrafs amateurs, si no d'assenyalar la vàlua estètica general d'aquesta categoria d'imatges, sovint anònimes. En molts casos també s'assenyala la vàlua sociològica i històrica de les fotografies domèstiques des del Museu d'Art. Geoffrey Batchen (Batchen, 2008) ha analitzat de forma brillant aquest fenomen. Entre els molts exemples podríem assenyalar l'exposició de l'any 2007 “The Art of the American Snapshot, 1888 – 1978: From the Collection of Robert E. Jackson” que va tenir lloc a la National Gallery of Art a Washington (Estats Units). Una exposició que partia d'una col·lecció de 8.000 imatges (lògicament una petitíssima part de les fotografies domèstiques realitzades en aquest país). Batchen assenyala com aquesta col·lecció estava centrada en trobar fotografies “rars i inespecífiques” dins del gènere de la fotografia domèstica, ja que per als historiadors de l'art (i per als col·leccionistes d'art) els resulta conflictiu donar compte d'una categoria d'imatges que es defineixen per ser “avorrides i ubiqües” (Batchen, 2008, p. 132). Un altre dels molts exemples possibles seria, ja dins de l'àmbit europeu, l'exposició “Instants anònimes” que va tenir lloc al Museu d'Art Modern i Contemporani d'Strasbourg (França) i que mostrava una col·lecció de 800 fotografies domèstiques, també procedents de fons de col·leccionistes privats especialitzats en aquest gènere fotogràfic. Batchen assenyala que aquest interès dels museus d'art per les fotografies domèstiques es dona en un context general en què la Història de l'Art es desplaça cap a l'Antropologia i els Estudis de Cultura Visual (el que ell anomena “l'etnographic turn”, assenyalat per Hal Foster). Té a veure, també, amb la consolidació de la fotografia i la seva història com un àmbit central de l'escena artística i les seves institucions, la qual cosa obliga a abordar la fotografia domèstica com el gènere fotogràfic més important a nivell quantitatiu. La nova Història de la Fotografia promoguda des dels Estudis Culturals és una història en horitzontal, que es desinteressa pels autors de prestigi i l'interessa analitzar les fotografies que contempnen les persones comunes, fora dels circuits d'elit artística. Geoffrey Batchen assenyala també com aquest ampli nombre d'exposicions, llibres i museus que accepten donacions de fotografia domèstica coincideix

cronològicament amb l'aparició de la fotografia digital. Al respecte fa aquesta interessant afirmació:

“Could this burst of activity be inspired by the possibility that this is a form of photography that is already safely a thing of the past? In effect, these various publications, several of them exhibition catalogues from major art museums, celebrate the snapshot even as they declare it dead (never has the etymological connection between museum and mausoleum seemed so direct). Today, looking back from our digital age, it has to be conceded that snapshots are themselves historical objects, remnants of an earlier, industrial phase in modernity’s development. They speak of a time, not so long ago, when cameras still carried film (...)” (Batchen, 2008, p. 130).

Batchen assenyala com els museus d'art mostren les fotografies domèstiques en les seves sales, o en les seves publicacions, descontextualitzant les imatges dels àlbums familiars dels quals s'extrauen. Contemplem les imatges una al costat de l'altre en silenci, com joies que llueixen per elles mateixes per les seves característiques visuals. Els museus silencien les històries d'aquestes imatges, els aspectes emotius i personals que les han donat raó de ser en el seu context familiar. En realitat, aquest format d'exposicions són, sobre tot, un monument al bon gust del comissari a l'hora de triar aquestes imatges entre els milers i milers d'imatges possibles (Batchen, 2008, p. 131).

El Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid, un cas d'estudi d'arxiu “esteticista” de fotografia domèstica.

Trobem interessant examinar com a cas d'estudi “Madrileños: archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid”. El projecte el considerem el principal arxiu “esteticista” de fotografia domèstica realitzat a Espanya. Sorgeix de l'exposició “*Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid*” que es va presentar al novembre 2009/gener de 2010 a la Sala d'Exposicions del Canal de Isabel II, a Madrid. El comissari de l'exposició va ser Chema Conesa, fotògraf i amb formació com historiador de l'Art. El projecte era un producte de “La Fabrica”, una empresa de gestió cultural especialitzada en fotografia que havia rebut l'encàrrec –o actuava a l'empara- del Govern Autònom de la Comunidad de Madrid i que comptava, en aquest projecte, amb el patrocini econòmic de Caja Madrid.

L'exposició presentà unes 700 imatges i ha estat, pensem, la principal exposició a Espanya dedicada a la fotografia domèstica, tant pel nombre de visitants, com per la seva àmplia repercussió en els medis de premsa i en la crítica especialitzada en art i fotografia. Una exposició que es genera des dels circuits artístics i que encaixa perfectament amb els formats i les motivacions analitzades per G. Batchen. En relació al projecte es va construir una pàgina web que dóna accés a un fons de prop de 20.000 fotografies domèstiques que rep el nom de “Madrileños: Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid” (<http://www.archivofotograficodemadrid.com/v2/>). Malgrat aquesta denominació, cal subratllar que aquest fons no està generat, ni custodiat per cap arxiu institucional; és un fons de fotografies domèstiques digitalitzades accessible a través d'una pàgina web generat per a una exposició gestionada per una empresa privada per encàrrec del govern de la Comunidad de Madrid. Ens trobem, doncs, amb l'ús del terme arxiu, i de les seves formes característiques d'ordenar i presentar els documents, dins de projectes pròpiament artístics. La pàgina web s'entén hostatjada en el servidor de la Comunidad Autònoma de Madrid, sense que hi hagi cap acció ulterior d'estudi i difusió d'aquesta important col·lecció. Els projectes de les empreses de gestió cultural, com ara les seves exposicions, es mouen en

terminis temporals concrets, la seva dimensió temporal difícilment encaixa amb la projecció de permanència, de futur que és inherent en el concepte d'arxiu (Derrida, 1994).

La recollida de fotografies domèstiques pel projecte de la Comunidad de Madrid va tenir lloc al juliol de 2007. La van dur a terme deu equips de persones, tots ells integrats per documentalistes amb formació en fotografia i que, a més, havien estat instruïts pel comissari de l'exposició respecte els objectius i la metodologia de recollida. Els equips es van anar disposant en llocs públics dels diferents municipis, bàsicament en equipaments com biblioteques o centres cívics i també en places públiques (informació procedent d'entrevistes amb els responsables del projecte fetes al juliol de 2010). Els documentalistes anaven a buscar activament les persones que es trobaven en les immediacions de l'espai, proposant-los de portar els seus àlbums familiars per participar en una exposició. Es van condicionar i rotular convenientment una sèrie de vehicles (petits autobusos) per a aquests equips ambulants. En aquests vehicles es transportava l'equip fotogràfic per obtenir, allà mateix i de forma immediata, una còpia digitalitzada de les fotografies familiars. També transportaven els ordinadors necessaris per entrar-los a la base de dades, amb un software específic de gestió de l'arxiu digital, on s'entraven les dades que acompanyaven les fotografies (el nom del ciutadà, les dades de contacte, el municipi on s'ubicava la imatge, un títol i una datació aproximada).

De fet, la tecnologia digital ens ha proporcionat a tots un doble benefici sobre les fotografies domèstiques tradicionals, tot i el seu aparent poder destructor. Ha desencadenat la nostra mirada idealitzadora sobre aquestes fotografies (que ara es veuen com joies plenes de qualitat que cal salvar) i alhora ens ha dotat d'una tecnologia eficaç (ràpida, fàcil, econòmica) per obtenir còpies digitals d'aquestes fotografies analògiques, la qual cosa fa possible la seva conservació en arxius públics demandant poc espai físic a les seves instal·lacions. La tecnologia digital permet que la còpia de la fotografia domèstica entri a l'arxiu públic sense que la família renunciï tenir l'original, un aspecte que ajuda a apaivagar el conflicte entre lo privat i lo públic que és un problema central quan volem construir un arxiu públic de fotografies domèstiques. Per descomptat que la conservació a llarg termini dels arxius digitals també genera els seus costos i major incògnites que la conservació de les fotografies analògiques, però aquesta és un altra àrea d'estudi i debat que no abordarem en aquest text.

Que l'Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid només admeti fotografies de certa antiguitat (únicament analògiques) posa en evidència que els arxius "esteticistes" de fotografia domèstica també estan hibridats amb un criteri "historicista".



“Puerta de Alcalá”, Madrid, 1961. Fotografia donada per Luisa Arribas Martínez al Archivo Fotográfico de Madrid



“Tres amigues passejant per l’Avinguda del General Perón” (Barri Tetuán, Madrid). 1962. Fotografia donada per Luisa Santos de Antonio al Archivo Fotográfico de Madrid

En la tria per a l’arxiu i l’exposició només s’admetien fotografies familiars (fetes per amateurs o professionals) de ciutadans residents a la Comunidad de Madrid realitzades en ubicacions geogràfiques de la mateixa Comunidad. Des d’una perspectiva crítica, pensem que les institucions públiques són especialment receptives a finançar projectes culturals com aquest que tenen un relat inclusiu del ciutadans procedents de processos de migració (“són madrilenys tots els que avui viuen i treballen a Madrid, vinguin d’on vinguin”) i també són receptius a finançar aquells projectes que indirectament parlen d’una identitat col·lectiva forta, que d’alguna forma valida la importància de les institucions que les governen (i que, en el cas de la Comunidad de Madrid, que no té tradició política prèvia al construcció de l’estat de les Autonomies de 1982, aquest pot ser un relat especialment interessant). De tota manera, no admetre fotografies de ciutadans de la Comunitat de Madrid fetes fora del territori geogràfic de Madrid posa en evidència que es busca la fotografia domèstica com a document històric, no pas sociològic, i per tant ha de documentar el territori físic de la Comunidad de Madrid i no pas els espais emotius, simbòlics que poblen la memòria dels seus ciutadans (que lògicament no es tanquen en l’espai físic de la Comunidad de Madrid). Una visió esteticista i patrimonial de la fotografia domèstica que és, certament, acceptada

amb més facilitat per la població i pels responsables polítics que no pas una visió sociològica.

Necessàriament va haver-hi altres criteris de tria, ja que fotografies familiars analògiques de ciutadans de la Comunidad de Madrid, ubicades en l'àmbit geogràfic dels municipis de la Comunidad és encara un criteri massa ampli si efectivament van participar uns 2000 ciutadans oferint la possibilitat de triar entre les seves col·leccions familiars. Sabem que van haver ciutadans tractats com a "casos especials" que després van ser visitats a casa seva i dels quals se'ls va sol·licitar copiar moltes imatges per a l'arxiu, però per mitja aritmètica de cada ciutadà col·laborador es varen copiar només unes 10 fotografies. La resta de criteris de tria resulten més subjectius i estan relacionats, precisament, amb el criteri de bellesa. Es buscaven fonamentalment fotografies excepcionals, amb documental i també artístic. L'excepcional és un criteri clàssic de la història de l'art, consolidada sobre els valors d'originalitat i d'autoria. Chema Conesa com a comissari ens parlava de què el documentalista sempre ha de ser qui ha de fer la selecció atenent a l'antiguitat de la fotografia (s'entén que l'antiguitat és un criteri positiu), la seva excepcionalitat (temàtica, tècnica), el criteri estètic i el valor d'anècdota o curiositat. D'alguna forma, es tractava de seleccionar les fotografies "bones", les que destacaven i es diferenciaven del conjunt repetitiu d'imatges domèstiques que tenen totes les famílies. Chema Conesa ens parlava en l'entrevista que s'havien trobat amb àlbums familiars amb gèneres molt limitats, concentrats iterativament en rituals com ara les bodes, amb imatges massa similars. Es desprenia, en la conversa, que aquesta recollida de fotografies volia cercar les imatges extraordinàries que trenquessin amb aquests canons ja coneguts. Ell demanava als seus equips de col·laboradors que cerquessin "*fotos que os sorprendan, que no hayáis visto*" (segons entrevista al juliol de 2010 a Chema Conesa).

Des del punt de vista de la sociologia la repetició d'un tipus de fotografia (d'una representació simbòlica) és extraordinàriament interessant; des del punt de vista de la història de l'art, on ha imperat el paradigma de la modernitat que valora lo nou i experimental, les obres que repeteixen un cànon no han de ser destacades. De fet, la formació acadèmica de Chema Conesa correspon, precisament, a la història i la història de l'art.

El propi Chema Conesa ens defensava el valor especialment documental però també simbòlic de la fotografia que va escollir com a portada del catàleg de l'exposició: una còpia molt envellida d'un retrat fet per un fotògraf ambulat davant "La Puerta de Alcalá" a un home acabat d'arribar a Madrid, segons sembla, ja que porta una maleta a la mà. Chema Conesa explicava que aquesta imatge testimoniava l'essència de Madrid com una ciutat "d'aluvió", un territori d'acollida on la gent treballadora ha migrat per trobar un futur millor. El seu projecte cerca "models per a la nostàlgia", i aspira a assenyalar com especialment belles una sèrie de fotografies domèstiques dels madrilenys, que esdevindran d'alguna forma memòria col·lectiva. Una memòria que tindrà un relat poètic i nostàlgic, com acostuma a ser la mirada sobre les velles fotografies familiars. Es cercar un relat positiu del que uneix als ciutadans d'un territori, en aquest cas, la Comunidad de Madrid en una sèrie d'imatges que s'assumeixen com a propietats de tots i que serveixen, des d'una perspectiva psicològica, per elaborar el procés personal d'assumir el pas del temps i la finitud de les existències individuals. Però sobre tot, des d'una perspectiva social, serveix per crear una identitat col·lectiva en positiu. De fet, hi havia un intent clar en l'exposició de representar tots els estrats socials, des de gitanos a classes benestants. Però sempre absent de conflictes, com de fet facilita el propi relat idealitzat que construeixen els àlbums familiars, sense que episodis com la guerra civil o altres episodis dramàtics apel·lin als conflictes entre els ciutadans de la Comunidad de Madrid.

El projecte de “Madrileños: archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid” va conformar un arxiu, pensem, enormement exitós i interessant. D'alguna forma és el principal projecte a l'Estat Espanyol que apel·la a la conveniència de construir arxius públics amplis de fotografies domèstiques, usant les eines digitals tant per a l'obtenció de les còpies com per la difusió a través d'internet del fons construït. El notable èxit de públic i de crítica, barems d'èxit que sempre es tenen en compte en l'àmbit cultural de les arts visuals, també són dades positives. Des de la metodologia de la construcció d'arxius públics de fotografia domèstica ens interessa especialment el seu procés de recollida participativa, en un període breu en el temps, amb una intensa campanya comunicativa de recolzament, amb una sèrie de persones, vehicles i equips que projecten una imatge de seriositat de la iniciativa i que, malgrat tot, són actius buscant als ciutadans, no esperant que siguin ells els que facin el primer pas. L'arxiu es construeix a partir d'una exposició temporal i una publicació que dóna visibilitat immediata al projecte i que, sobre tot, actua de benefici palpable per a les persones que cedeixen les seves fotografies i que es senten “protagonistes” d'una exposició fotogràfica.

Amb tot, des de la nostra perspectiva, destaquem que aquest projecte, igual que la majoria d'arxius de fotografia domèstica estudiats, tant de caràcter “historicista”, com “esteticista” descontextualitzen les fotografies domèstiques que conserven. Les descontextualitzen principalment del procés de memòria al qual pertanyen i que les va generar. En canvi posen les fotografies al servei d'una anomenada “memòria col·lectiva”, quan no d'una “memòria històrica” (en aquest cas el “cómo fuimos y como seremos los Madrileños”), que es presenta com a força unitària, i generalment absent de conflictes. Aquests artefactes estan al servei, pensem, del que Michael Foucault anomena una història “d'antiquari”, que ell oposa a la “genealogia”, com aquella visió del passat que assumeix la fragmentarietat de l'experiència humana i es resisteix a qualsevol síntesi que, quan es dóna, està al servei de l'afirmació d'una identitat reductora i acientífica.

Les Memòries i la Història

La fotografia domèstica té un valor de document històric i, com hem vist, existeixen arxius de fotografies domèstiques que tenen aquest valor com el principal a preservar. La fotografia domèstica té també un valor estètic, i diverses exposicions i projectes d'arxiu han conformat fons de fotografia domèstica centrats en una tria on el valor estètic ha estat fonamental. Existeixen arxius de fotografia domèstica que tracten les fotografies fonamentalment com a documents de memòria? Hi ha estratègies perquè els arxius ingressin les fotografies domèstiques mantenint informació sobre l'àlbum familiar al que pertanyien, les seves narratives familiars i/o biogràfiques, la identitat dels seus custodis? Per quins motius es construirien arxius de memòries a partir de fotografies domèstiques? Quina visió donen de la societat que els ha impulsat i han tractat de representar?

Abans de tractar de donar algunes respostes a aquestes preguntes, aturem-nos un moment en el concepte de memòria, la seva significació i la seva diferència amb el concepte d'història.

Marie Claire Lavabre (2006) proposa que la memòria és el “passat en el present” mentre que la història és el saber sobre el passat. La memòria ateny a la subjectivitat, als records dels individus. La memòria té lloc sempre en el present i és un acte subjectiu pel qual un individu (o un conjunt d'individus) reviu un episodi del passat amb el qual es senten vinculats. Fer memòria és tornar a viure, tornar a experimentar. La memòria s'exerceix sobre alguns fragments del passat amb els quals tenim empatia, encara que pot tractar-se d'una empatia

“negativa”, ja que poden ser episodis dramàtics per a qui els evoca. La memòria es complementa amb l’oblit; tenim memòria sobre aquells episodis que hem salvat de l’oblit. Pel que fa a la història, tots els esdeveniments del passat són història, no hi ha lloc per a l’oblit o la selecció d’esdeveniments a recordar. L’estudi del actes de memòria correspon a la sociologia, ja que ens permet comprendre els valors i conductes d’un conjunt d’individus en el present. La memòria informa sobre el present. Els actes de memòria no són documents de caràcter objectiu, sinó producte d’actuacions subjectives dels individus sobre el seus records i la seva revisió del passat. La narració, el relat, és el format més característic de l’acte de memòria.

La història, per contra, és l’estudi de tot el passat i no es nodreix d’actes de memòria sinó, principalment, de documents procedents del passat. Es tracta d’un estudi que persegueix l’objectivitat científica amb les metodologies que li són pròpies. L’objectiu de la història no és comprendre el present, i encara menys justificar-lo, des d’una perspectiva ideològica determinada.

Arxius de memòries centrats en relats i testimonis de vida

Una primera aproximació al nostre objecte d’estudi, pensem, pot ser una ràpida mirada sobre dispositius que es defineixen com arxius de memòries, per bé que no es centren en fotografies domèstiques com els instruments per a la conformació d’aquest arxiu.

Un clar exemple seria el “Memoro/ el Banc de la Memòria” (<http://www.memoro.org/it/>). Es tracta d’un projecte de caràcter associatiu que va néixer a Itàlia al 2007, que té una pàgina activa a internet des del 2008, i que actualment ha es troba present a diferents països entre ells Espanya. El projecte es centra en salvar les memòries de les persones grans, a través d’enregistrar els seus relats de vida, a través de breus clips d’audio i, sobre tot, de vídeo, generalment amb càmeres domèstiques. La web permet conservar i compartir aquestes memòries, que queden indexades per nombrosos descriptors com àrea geogràfica, temes, nom de l’autor de la memòria etc. El projecte (a data 2013) ha reunit més de 2500 persones que han deixat els seus relats, amb una mitjana d’edat de 81 anys, amb un total d’hores de vídeo superior a 630h. Per participar com “testimoni” en el projecte cal haver nascut abans de 1950. Novament hi ha un desinterès pels documents recents, en aquest cas documents de memòria relatius a dates pròximes (ja sigui per la dificultat que la gent els posi en valor, per considerar-los poc rellevants, per estar desproveïts d’un element nostàlgic...). El projecte transforma la memòria oral personal en un arxiu públic digitalitzat de memòries, gràcies a l’esforç de diversos voluntaris, sobre tot dels avis que participen en el projecte i de les persones que enregistren els vídeos, sovint el propis fills o nets. El projecte resulta interessant per la seva dimensió quantitativa, per la seva trajectòria història de més cinc anys, per la seva aspiració a esdevenir un arxiu universal present a tot el món, per la indexació de les memòries per diversos descriptors que permeten anàlisis sociològiques i també històriques, així com per la clara conceptualització del valor sociològic i ètic de la conservació de les memòries de les persones. En el discurs del projecte es vinculen a les memòries valors com la nostàlgia, el patrimoni col·lectiu, el patrimoni històric, el valor simbòlic i emotiu del relat dels avis transmès als més joves, etc.

Certament podem trobar molts arxius de memòries similars, basats en els relats orals de persones grans. Es relacionen amb la disciplina de la història oral, una branca dels estudis històrics amb força tradició, però també amb la recent irrupció cultural de la memòria com un valor a conservar, així com amb la irrupció cultural dels dispositius d’arxiu i també d’internet. Per citar alguns exemples podem fer referència al “Coney Island History Project” o a Ahoa.

Ahoa (Ahozko Historiaren Artxiboa/Archivo de la Memoria) és una iniciativa sobre la història oral i la memòria al País Basc.

Arxius de fotografia domèstica com a documents de memòria

Abordem ara els arxius de memòries a partir de fotografies domèstiques. Essencialment són arxius on les fotografies domèstiques ingressen juntament amb els relats que elaboren els custodis d'aquestes imatges. L'arxiu registra i conserva les narratives que es vinculen amb els usos socials que es donen als àlbums familiars i a totes les col·leccions de fotografies domèstiques, on els individus conserven les fotografies com instruments que permeten narrar i recordar les seves experiències de vida. Són arxius que conserven uns documents de memòria que tenen alhora un component verbal (la narració) i un component icònic (la fotografia domèstica).

Significativament molt d'aquests projectes, especialment els pioners, estan vinculats amb artistes visuals i amb els artefactes que proposen a la societat com a producte de la seva reflexió i de la seva recerca estètica.

Un primer exemple que proposem d'arxiu de fotografies domèstiques tractat com a documents de memòria i sorgit des d'un entorn artístic seria el fons "Collected Visions", impulsat per Lorie Novak entre 1996/2007 (<http://cvisions.cat.nyu.edu/>). El projecte estava vinculat al "NYU Center for Advanced Technology / Media Research Laboratory", i per tant, a un centre que treballava la relació entre art i tecnologia. Es tracta d'un arxiu de fotografies domèstiques i relats accessible a través d'una pàgina web (apareix, per tant, la relació amb internet ja des d'aquests primers dispositius d'arxiu). La tecnologia de l'època, prèvia a les xarxes de tecnologia 2.0., comportava que el mecanisme perquè els propis usuaris afegíssim imatges i relats a la web fos complexa. De fet, moltes de les donacions (imatges i relats) s'havien fet a través d'altres vies diferents a la pròpia web com ara donacions dels espectadors que assistien a les instal·lacions i projeccions de l'artista Lorie Novak en museus i galeries d'art. L'arxiu aplega unes 3000 fotografies familiars donades per uns 300 ciutadans. Interessant destacar que aquí les fotografies familiars van des d'abans de 1920 fins a la dècada dels 2000. No queden excloses de l'arxiu, per tant, les fotografies familiars recents. S'interpel·la als col·laboradors perquè participin amb les seves imatges familiars i, alhora, perquè participin també amb els seus relats. De fet, se'ls anima a informar de les dades relacionades amb la fotografia domèstica –ubicació, datació..- però també a registrar les seves memòries relacionades –*"Do you have a story for your photo(s) to post in the Collected Visions Gallery?"* (Novak 1996). De fet, el projecte conceptualitza obertament el seu caràcter d'arxiu de memòries:

"Collected Visions is a participatory website that explores the relationship between family photographs and memory (...)" (Novak 1996).

Efectivament la memòria, millor dit les memòries, apel·len a la diversitat de percepcions sobre el món, a la subjectivitat, a lo personal, a la fragmentació de les veritats, i el projecte de Novak explora aquests conceptes en relació a la fotografia domèstica. Un dels aspectes més particulars de "Collected Visions" és que també ens anima a generar els nostres relats –les nostres memòries- a partir de les fotografies domèstiques d'altres.

“For me, this identification with the images of others is the strongest validation of the site. Even authors who contribute images of their own usually choose to relate personal story or project their feeling into anonymous images” (Novak, 1999, p.26)

Per tant una sola fotografia familiar no genera una única memòria, sinó diverses memòries – dispositius de veritat transitòria en un vocabulari de propi del pensament postestructuralista de l'època (Cusset, 2003, p. 141)-. Algunes d'aquestes memòries són de les persones relacionades directament amb la imatge, però d'altres són de persones completament alienes, que elaboren records i narratives que són obertament ficcions (si més no és ficcional la relació entre la narració i les persones concretes que apareixen a la imatge en particular).

Un altre projecte d'arxiu de fotografies domèstiques centrat en el seu valor com a documents de memòria és el projecte de l'artista audiovisual Michelle Citron anomenat “Jewish looks” (<http://sfoonline.barnard.edu/cf/jewishlo.html>). És un projecte molt petit ja que a penes es centra en quatre fotografies familiars relacionades amb els seus avis d'ascendència jueva. El que troben especialment interessant de “Jewish looks” es com visualitza i diferencia clarament els valors distints de la fotografia familiar com a document històric i com a document de memòria. Citron presenta les seves fotografies domèstiques en un entorn visual de formes i colors que evoca els àlbums familiars tradicionals (suggerint nostàlgia i passat). La web es recolza en una tecnologia interactiva més avançada (amb programació en flash) i permet que l'espectador navegui per les seves fotografies a partir de tres preguntes diferenciades: “what you see (assenyalant les característiques formals de les imatges, les que habitualment valora la història de l'art); “what was” (les dades d'història social vinculades a la imatge, el seu valor com document històric) i “what I know (referint-se a les seves memòries particulars en relació a aquestes imatges).

Un exemple concret d'arxiu molt interessant a Espanya (un arxiu públic de fotografia domèstica centrat en el seu valor com a document de memòria) és el projecte “Territorio Archivo” iniciat per Chus Domínguez al 2011 a les comarques lleoneses de Condado–Curueño. El projecte l'impulsa la “Fundación Cerezales Antonino y Cinia”, una entitat privada de desenvolupament cultural i etnoeducatiu d'aquesta comarca situada a 23km. de la ciutat de Lleó. Chus Dominguez prové de l'àmbit artístic, fonamentalment de la producció de documentals i videoart. De fet, ell mateix es refereix al projecte com un “documental-archivo” (Llamas; Puente, 2014). El projecte ha format un arxiu, disponible a través d'internet (<http://www.fundacioncerezalesantoninoycinia.org/territorioarchivo/>) que aplega unes 800 fotografies domèstiques provinents d'una setantena de ciutadans. Tots els documents estan digitalitzats i amb unes fitxes de catalogació amb múltiples descriptors. Són fitxes amb les característiques pròpies d'un treball arxivístic professional i meticulós. Cada fitxa conté la reproducció de la fotografia domèstica i reuneix una sèrie de dades que podem considerar habituals en un procés de catalogació i descripció arxivística: datació de la imatge, ubicació geogràfica, nom del custodi de la imatge (aquí anomenat “conservador domestico”), el nom de l'autor/fotògraf (si es coneix) i una sèrie de descriptors subjectius (bàsicament dins d'una tradició científica etnogràfica, com ara “trabajo”, “migración”, etc). El més rellevant, però, és que cada fitxa incorpora un arxiu digital d'àudio en què el “conservador de la imatge” (el ciutadà que la tenia al seu àlbum familiar) narra els seus records relacionats amb la fotografia. Aquests enregistraments sonors tenen una durada variable, la majoria estan al voltant de 60 o 90 segons, però no és estrany trobar enregistraments amb narracions de 2 minuts ó 4 minuts de durada sobre una sola imatge. Sens dubte, aquests enregistraments sonors són fruit que en el procés de recollida de les imatges per a aquest arxiu va tenir lloc una llarga entrevista, detinguda, amb els informants, estructurada sobre un procés de fotoelicitació (Harper, 2002) al voltant de les imatges que cedia a l'arxiu.

S'aprofiten els avantatges de la tecnologia actual per a tenir còpies digitals de les fotografies domèstiques, però també per tenir arxius d'àudio dels relats dels informants, així com per la seva gestió en una base de dades única, a més accessible de forma pública a través d'internet. Cada fotografia domèstica té annexat un petit arxiu de so en format mp3 (o similar), donant a conèixer la fotografia amb els records subjectius d'una de les persones que la conservava. Es tracta, doncs, les fotografies familiars com a documents de memòria. Aquesta metodologia evita, a més, haver de transcriure literalment les paraules exactes de cada narració expressada durant l'entrevista, un treball que hauria implicat una dedicació de temps extensíssima (tot i que tot apunta que aviat estaran disponibles softwares que ho faran de forma automatitzada amb un grau d'error acceptable). A més, es conserva el contingut de la narració verbal juntament amb la seva forma original: el timbre de veu i l'entonació de la seva al·locució, la qual cosa omple el document de molt més contingut informatiu i emotiu.

“Capsa de Sabates” a Tarragona, un projecte propi d'Arxiu de Fotografia Domèstica: característiques bàsiques

El projecte “Capsa de Sabates” es va presentar a la ciutat de Tarragona (Espanya) al 2011. L'integraven, fonamentalment, una exposició amb una selecció d'unes 200 fotografies domèstiques recollides entre els residents a la ciutat, i una pàgina web que dona accés a un fons d'unes 800 imatges, cedides per una setantena de ciutadans. L'arxiu web conté un breu relat biogràfic de cada ciutadà participant, així com una narració sobre cada imatge (<http://capsadesabates.tarragona.cat>).

PROJECTE “EN CAPSA DE SABATES” / TARRAGONA / DADES JULIOL 2011		
	Ciutadans entrevistats	Imatges documentades
Formes d'accés		
CRIDA POPULAR PALAU DE CONGRESSOS	32	584
PROJECTE ANTROPOLOGIA URV	37	402
TALLER EN GRUP	5	35
Total	74	1.021
Entrevistes disponibles al web juliol 2011		
	71	852



Cartell exposició “En Capses de Sabates (històries domèstiques dels Tarragonins)”, Palau de Congressos de Tarragona, del 25 de gener al 27 de febrer de 2011. Comissària: Silvia Itúrria. Disseny Gràfic: Martí Gasull / ccpEstudi



Vista parcial de l'Exposició “En Capses de Sabates (històries domèstiques dels Tarragonins)”, Palau de Congressos de Tarragona, del 25 de gener al 27 de febrer de 2011. Comissària: Silvia Itúrria. Disseny de l'espai: Assun Vidal. Fotografia: Tjerk Van Der Meulen / Diari el Punt



Home Page “Capsa de Sabates 2.0 (Album de Fotografies Familiar de Tarragona)”
<http://capsadesabates.tarragona.cat/> [02/02/2011]. Servei d'Arxiu i Documentació Municipal (Ajuntament de Tarragona), Coordinador: Francesc Perramon. Programació: David Amorós.

L'origen del projecte es troba al voltant del maig del 2010, quan els responsables del Palau de Congressos de Tarragona (Ajuntament de Tarragona) decideixen impulsar una exposició de fotografies domèstiques, emmirallant-se en la repercussió en premsa que havia tingut l'exposició de “Madrileños, un album colectivo” de Chema Conesa. Es posen en contacte amb la fotògrafa Sílvia Iturria perquè faci de comissària de l'exposició. Al mes següent, juny de 2010, jo mateix (Francesc Perramon) m'incorporo al projecte i assumeixo la tasca de coordinar el procés de recollida i documentació de les fotografies domèstiques aportades pels ciutadans. L'Arxiu de l'Ajuntament de Tarragona participa també en el projecte i acordem que sigui el destí final de totes les còpies de les fotografies cedides pels ciutadans (no únicament les seleccionades per la comissària per a l'exposició). Amb l'arxiu també s'acorda impulsar una pàgina web que donarà accés a totes les fotografies recollides i a tota la informació que s'associa a cada una d'elles, dins d'un projecte que es mantindrà actiu més enllà de les dates de l'exposició. La pàgina web adopta una tecnologia de xarxa social 2.0. que permet que els visitants de la web puguin fer comentaris i també aportar noves fotografies domèstiques a aquest “àlbum familiar de tots els tarragonins”.

El projecte de Tarragona es basa en els següents principis metodològics bàsics:

- » Cada ciutadà participa en el projecte amb una tria numèricament limitada de les seves fotografies familiars i personals. Se li demana que triï només deu fotografies, per bé que després s'és “tolerant” amb tries una mica més àmplies. La selecció de les fotografies incloses en l'arxiu no segueix cap criteri qualitatiu imposat pel projecte o pels experts que hi participen sinó que les imatges són triades pel propis ciutadans (o, en casos molts dubtes, de forma aleatòria)
- » La mostra de ciutadans que aporten fotografies al projecte tracta de ser el més àmplia i, sobre tot, el més representativa possible dels ciutadans que formen part actualment d'aquest col·lectiu social, tractant d'incorporar criteris de representativitat

sociològica tan diversos com el gènere, l'edat, la classe social, la procedència geogràfica, la zona urbana on resideixen, etc.

- » Les fotografies (exactament les còpies digitals de les mateixes) són consignades en l'arxiu en sèries documentals que permeten observar alhora totes les imatges que formen part d'una mateixa col·lecció familiar o d'un mateix ciutadà
- » Aquestes sèries fotogràfiques van acompanyades d'un relat biogràfic formulat pel propi ciutadà participant (permetent inferir informació mínima sobre el seu perfil social). El relat s'obté el decurs d'una entrevista amb el ciutadà que es tracta de realitzar en condicions de certa calma i intimitat (asseguts en una taula, amb un espai tranquil).
- » Cada fotografia va acompanyada d'una transcripció del relat que el ciutadà ha verbalitzat al mostrar la imatge en el decurs de l'entrevista. L'entrevistador realitza breus preguntes sobre les fotografies per facilitar l'elaboració dels relats (foto-elicítació)
- » L'entrevista s'estructura de la següent forma:
 - breu explicació global del projecte i de la importància de la participació del ciutadà
 - tria de deu fotografies entre les fotografies domèstiques disponibles (si l'entrevista és a la llar s'ha de fer sobre el global de fotografies conservades, si es fa en un altre lloc el ciutadà ha estat informat i porta una primera selecció d'imatges més o menys àmplia, segons el seu criteri)
 - relat biogràfic i comentari de les fotografies elaborat pel propi ciutadà
 - signatura del document de préstec dels originals fotogràfics (per a la seva digitalització) i signatura del document pel qual cedeix els drets de reproducció d'aquestes imatges a la institució responsable del projecte. Concreció del dia i lloc de retorn dels originals (ja digitalitzats), moment en què es signarà un nou document conforme que s'han rebut en el mateix estat en què es van prestar al projecte.
- » Amb el material recollit es fa una exposició pública amb una selecció de les fotografies i els relats, ja que es tracta d'una forma de donar un retorn immediat als ciutadans participants i a tot el conjunt social, però també d'una forma de captar l'interès el seu interès en el projecte. En les transcripcions públiques dels relats de vida s'elideixen tots aquells detalls concrets sobre circumstàncies personals que en aquell àmbit culturals es considera que han de mantenir-se en l'esfera del privat.

A data de juliol de 2011 al web de Capsa de Sabates es podien visitar 852 fotografies domèstiques comentades 71 ciutadans col·laboradors. S'han seguit tres mètodes bàsics per obtenir la participació dels ciutadans:

- una crida popular convocant els ciutadans per portar fotografies en un edifici públic (el Palau de Congressos de Tarragona), el mateix espai on es feia l'exposició amb una selecció d'aquestes imatges

- una sèrie d'entrevistes personals fetes per estudiants d'antropologia de la Universitat Rovira i Virgili (URV.) a ciutadans seleccionats activament per ells (tractant que els ciutadans tinguessin perfils socials diversos d'edat, sexe, classe social, ocupació, barri de residència, etc). A tal efecte cada estudiant es va fixar un perfil d'entrevistat diferent (per exemple, pescadors del barri marítim, persones procedents d'una migració recent des d'Argentina, etc.). Una part d'aquestes entrevistes es van fer en col·laboració amb una assignatura de la universitat dedicada a estudis qualitius i que demanava al seu alumnat de practicar la tècnica de l'entrevista. Un altra part es va fer amb a través d'un conveni de pràctiques remunerades de tres mesos amb una estudiant d'antropologia d'aquest departament, un conveni entre l'Arxiu de l'Ajuntament de Tarragona i la Universitat.

- Una activitat en grup, concretament un taller amb fotografies familiars i relats amb un grup d'alfabetització d'una escola d'adults de la ciutat de Tarragona.

Cada un d'aquests mètodes va implicar un esforç de persones i de temps, cada un amb els seus resultats. Tots els mètodes van tenir resultats apreciables però ens atrevim a valorar que cap d'ells va tenir un resultat quantitativament excel·lent. Tots els mètodes han exigut temps i dedicació per uns resultats apreciables però no pas espectaculars a nivell quantitatiu.

Hi ha un quart mètode d'ingrés d'imatges i relats que és la pròpia pàgina web que ha estat dissenyada per permetre la participació directa dels ciutadans. Aquest mètode ha estat especialment poc eficaç tant quantitativament com qualitativament; només ha donat algun resultat positiu amb posterioritat al juliol de 2011 (data sobre la que hem donat dades numèriques). De fet, ens resultava esperable perquè altres experiències similars també ens parlaven d'una nul·la participació activat dels ciutadans aportant fotografies a través d'internet. Aquesta era l'experiència, per exemple, de l'Arxiu Virtual de Memòria Local de la Conca de Barberà i la Baixa Segarra (Martorell; Porcar, 2008). A més, en la nostra web el mecanisme per obrir un propi àlbum i pujar les fotografies ha tingut durant força temps problemes de funcionament. La web de "Capsa de Sabates" pensem que té un índex de visites interessant (entre el març de 2011 i de 2012 va rebre 4.300 visites), i els visitants aporten alguna comentaris a les imatges ja publicades. Però participar activament obrint un àlbum propi de fotografies familiar és una tasca més complexa d'aconseguir, sense un diàleg directe entre els ciutadans i els responsables de la gestió d'aquest projecte.

Efectivament hi ha dificultats perquè els ciutadans dediquin una part del seu temps a un projecte d'aquesta indole i, sobre tot, perquè facin públiques les seves fotografies domèstiques i els seus relats de vida que s'hi vinculen. El mètode més efectiu ha estat el de les entrevistes buscades activament, entre el seu cercle de coneguts, per les persones/antropòlegs implicades en el projecte. Aquest mètode té les seves limitacions perquè cada u té confiança amb un nombre limitat de ciutadans i aquests no responen a tots els perfils socials de la ciutat, si no que més aviat tendeixen a ser similars al del propi entrevistador.

No hem d'oblidar, però, que un projecte d'arxiu de fotografia domèstica (que inclogui imatges de totes les èpoques, incloses l'actual) ha de ser un projecte participatiu que compti amb la col·laboració dels ciutadans. En aquest cas, però, sí hem de tenir en compte la resistència del ciutadans a fer públics relats i imatges vinculades a la seva vida privada. Hem de tenir en compte lo profundament arrelat que està a la cultura occidental, des del S. XIX (Sennet, 1974), el principi que hom hauria de guardar silenci davant els estranys en relació a tot allò

que respecta a la seva esfera privada, molt especialment l'esfera familiar i emocional. El projecte ha tractat de superar aquestes resistències i ha tractat d'explicar-se el millor possible per aconseguir col·laboracions dels ciutadans. Vista l'experiència a Tarragona aquest ha estat un conflicte difícil de superar. El projecte, efectivament, activa el conflicte entre l'espai privat i l'espai públic. El traspàs de fotografies domèstiques i relats de vida de l'entorn familiar a l'arxiu públic (i, sobre tot, accessible a tothom a través d'internet) s'ha percebut com quelcom interessant però no amb les meves pròpies imatges o la meva pròpia vida.

Conclusions: el significat i la forma dels arxius de fotografies domèstiques com a “dispositius de memòria col·lectiva”

Com a resultat de la nostra investigació, constatem que en diversos indrets geogràfics i en diversos àmbits culturals del món contemporani (arxius històrics, projectes artístics, llocs web, etc.) trobem arxius i col·leccions públiques que preserven memòries personals dels ciutadans a través de metodologies diverses: entrevistes transcrits, enregistraments sonors de relats vitals, enregistraments de vídeo, fotografies domèstiques comentades, etc. La preservació col·lectiva de les memòries dels ciutadans és, doncs, una preocupació que impulsa un nombre significatiu de projectes culturals en el món occidental en els darrers vint anys (amb posterioritat al 1990).

Projectes com “Capsa de Sabates”, “Territori Archivo”, “Collected Visions” o “Memoro Project” (entre molts altres) compleixen aquestes característiques i els anomenarem “dispositius de memòria col·lectiva”.

El desenvolupament d'aquests dispositius en diversos indrets i diversos àmbits de la societat contemporània és conseqüència, si més no en part, perquè en la societat contemporània nombrosos individus comparteixen una visió de la societat i la història vinculada als arguments que Michael Foucault va enunciar, en el marc del pensament postestructuralista, en especial quan afirmava que la història ens descobreix *“no un alma olvidada, siempre pronta a renacer, sino un sistema complejo de elementos a la vez múltiples, distintos y que ningún poder de síntesis domina”* (Foucault, 1971, p. 66-67).

Aquests dispositius són, també, conseqüència, si més no en part, que en la societat contemporània nombrosos individus comparteixen una visió de la història vinculada als valors que Walter Benjamin va enunciar, en el marc del pensament humanista d'entreguerres, en especial quan afirmava que calia *“consagrar la construcció històrica a la memòria dels quals no tenen nom”*.

En aquest sentit, concloem, la presència de diversos “Dispositius de Memòria Col·lectiva” són producte d'abordar els arxius de memòries com un instrument idoni per vehicular una valoració de la societat i la seva història que correspon amb valors enunciats per M. Foucault i W. Benjamin, una valoració on es persegueix donar protagonisme a la subjectivitat i a la fragmentarietat i diversitat de lo col·lectiu, i al protagonisme dels individus considerats comuns i anònims.

Interessem-nos pels “Dispositius de Memòria Col·lectiva” específicament centrats en les fotografies domèstiques com instrument de registre de la memòria. Efectivament hem comprovat que els arxius públics que conserven fotografies domèstiques i els relats verbals

que els individus formulen sobre aquestes fotografies domèstiques esdevenen un instrument de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans.

Certament, la fotografia domèstica és ja un instrument, en l'àmbit personal i familiar, de preservació de la memòria a través del llenguatge simbòlic propi de la imatge. Els relats verbals que habitualment formem quan mostrem a altres persones la nostra col·lecció de fotografies domèstiques són un altre instrument d'elaboració i fixació de les nostres memòries, en aquest cas, a través del llenguatge simbòlic propi de l'expressió oral. De fet, els relats verbals que formem quan mostrem a altres persones les nostres fotografies són un exemple de metamemòria, de memòria verbal a partir de la memòria visual associada a les fotografies familiars. Tots dos registres comparteixen l'estratègia d'ordenar la memòria a partir de cronotops. Joan Prat referint-se a les memòries de vida expressades en relats orals afirma:

“Una de les estratègies de la memòria en el seu vessant no discursiu (...) consisteix a concentrar informació significativa en determinats punts on convergeixen, en forma d'imatges, les experiències viscudes en mateix temps i espai (cronotops, en diu Batjin) (...). Com assenyala Teresa del Valle (1999, p. 213), el cronotop és un nexa espacial i temporal ple de reflexivitat, emoció, dinamisme, que permet recollir la variabilitat cultural en tota la seva entitat i, malgrat la seva complexitat, constitueix un nucli potent que actua dintre de l'estructura social com a síntesi de significats més amplis (...).” (Prat, 2002, p. 182)

Per tant si l'elaboració “ordinària” de les memòries ja fa ús habitualment del cronotop, les memòries elaborades a partir d'una selecció d'unes poques fotografies domèstiques encara més tenen aquest caràcter de cronotop, ja que les fotografies són instantànies que remeten a un temps i un espai concret i significatiu, i tendeixen a què el nostre relat de vida es centri en aquests punts com a punts significatius. Això fa que les memòries tendixin a ser especialment fragmentàries, discontinues, tal com Butler i altres pensadors postestructuralistes actuals pensen que són els relats que millor permeten aflorar la veritat, tractant de defugir dels recursos retòrics que ens imposa el llenguatge.

Sembla que la naturalesa massiva de les fotografies domèstiques ens aboca als dispositius d'arxiu si les volem conservar. Però l'interessant pels “Dispositius de Memòria Col·lectiva” de la fotografia domèstica és que tothom té una col·lecció de fotografies domèstiques, per tant facilita la participació de tots els ciutadans en els mateixos. I tothom és força competent, conscient, de la memòria que comuniquen de si mateixos en funció de les fotografies que trien i del relat biogràfic que elaboren a partir d'elles. D'altra banda les fotografies domèstiques propicien que el relat que generen els seus custodis sigui un relat de memòria, molt més que d'història, fins i tot per als ciutadans que els pot semblar que l'únic interessant per a la col·lectivitat és la història, no la memòria.

La singularitat del projecte “Capsa de Sabates” dins dels “Dispositius de Memòria Col·lectiva” basats en fotografies domèstiques estaria, d'una banda, en el fet que ha format part d'una investigació més àmplia. És un projecte que ha estat narrat amb força detall per les persones que hem participat, fent un esforç perquè fos un mètode reproduïble en altres indrets, tractant de generar coneixement a partir dels nostres encerts i dels nostres errors de mètode i d'altres àrees. D'altra banda destacar que “Capsa de Sabates” és l'únic “Dispositiu de Memòria Col·lectiva” basat en fotografies domèstiques que hem pogut estudiar que ha fet un esforç actiu perquè la mostra de ciutadans participants sigui sociològicament representativa, diversa. En aquest sentit és un projecte que posa un èmfasi especial en que tothom hauria de sentir-se cridat a participar en projectes d'aquesta índole. La diversitat dels

ciudadans col·laboradors és molt important fins que, qui sap si algun dia, esdevinguin instruments de participació universal.

Bibliografia

- ABAD, Paloma (2011, 24 de juliol). "Comparte, que algo queda" a *El País Semanal*, núm. 1817, p. 18-21
- AHOA Ahozko Historiaren Artxiboa/Archivo de la Memoria (2006). *AHOA Ahozko Historiaren Artxiboa/Archivo de la Memoria* <<http://www.ahoaweb.org>> [consulta 6/08/2013]
- ARDÈVOL, Elisenda (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada (de la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video)*. Tesi doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, <http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/ardevol_tesis.pdf> [consulta 08/09/2010]
- ARXIU MUNICIPAL DE CAMBRILS (2010, març). "L'àlbum de fotografies de la família Dolsa" a *L'arxiu t'informa, Butlletí de l'arxiu municipal de Cambrils*, núm 21, p.1
- ASSOCIACIÓ MEMORO, EL BANC DE LA MEMÒRIA (juny, 2008). *Memoro, el Banc de la Memòria*. <<http://www.memoro.org/es-ca/>> [consulta 13/08/2014]
- BATCHEN, Geoffrey (2008). "Snapshots" a *Photographies*, 1:2, p. 121-142. <<http://dx.doi.org/10.1080/17540760802284398>> [consulta 19/08/2011]
- BENJAMIN, Walter (s.d. ed. pòstuma a) "Sobre el concepto de historia" a Benjamin, Walter *Obras*. Vol II, Madrid: Abada Coop., 2006
- BENJAMIN, Walter (s.d. ed. pòstuma b) *La dialéctica en suspenso (fragmentos sobre la historia)*. Santiago de Chile: Arcis, 1996
- BERGER, John (1978). "Usos de la fotografía (para Susan Sontag)", a Berger, John (1980). *Mirar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. Títol original *About looking* (p. 54-67)
- BOURDIEU, Pierre (ed.) (1965). *Un arte medio (ensayo sobre los usos sociales de la fotografía)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. Títol original: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*
- BUTLER, Judith (2005) *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press
- CENTRE D'ART TARRAGONA (2013). *Exposició Monuments, Mireia Sallarès (exposició, del 18 de maig al 28 de juliol)* <<http://www.catarragona.net/proiecte/ca/mireia-sallares>> [consulta 23/07/2013]
- CHALFEN, Richard (1987). *Snapshot (versions of life)*. Bowling Green, Ohio (EUA): Bowling Green State University Popular Press
- CITRON, Michelle (2003). "Jewish Looks" a Levitt, Laura (ed). "Family Photography and Jewish Identity" a *S&F on line, The Scholar and Feminist on line, published The Barnard Center for Research on Women, Volumen 1, Number 3* <<http://sfonline.barnard.edu/cf/jewishlo.html>> [consulta 20/08/2014]
- COMUNIDAD DE MADRID (2009) *Madrileños (archivo fotográfico de la comunidad de Madrid)* <<http://www.archivofotograficodemadrid.com/v2/>> [consulta: 30/07/2010]
- CONESA, Chema (ed.) (2009). *Madrileños, Un álbum colectivo (archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid)*. Madrid: Comunidad de Madrid / La Fábrica
- CONEY ISLAND HISTORY PROJECT (sd.). *Coney Island History Project*. <<http://www.coneyislandhistory.org/index.php?q=about>> [consulta 21/08/2010]
- CROSS, Karen; PECK, Julia (2010). "Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory" a *Photographies*, 3: 2, p.127—138) <<http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>> [consulta 20/02/2011]
- CUSSET, François (2003). *French Theory (Foucault, Derrida, Deleuze & cia. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos)*. Barcelona: Melusina S.L., 2005

- D'ASTIER DE LA VIGERIE, Martine; BAJAC, Quentin (2003). *Jacques Henri Lartigue, l'album d'une vie, l'exposition*. Paris: Centre Pompidou
- DEL DIEGO, CÈLIA (2013). *Mireia Sallarès: Monuments (nota de premsa sobre l'exposició homònima al Centre d'Art de Tarragona)* <http://ca.tarragona.cat/pdfs/nota_de_premsa-monuments.pdf> [consulta 29/08/2014]
- DERRIDA, Jacques (1994). "Mal de archivo (una impresión freudiana)" a Horacio Potel: *Derrida en Castellano* <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal-de-archivo.htm>> [consulta 25/08/2010]
- FARNÓS, Albert (2011). *La dona perellonenca abans del 1925* [documental audiovisual en format digital editat en DVD] El Perelló (Espanya): Ajuntament del Perelló
- FOUCAULT, Michael (1967), "Of other spaces", a Mirzoeff, Nicholas (ed). (2002). *The visual culture reader*. New York: Routledge, 2007. p 229-236 Títol original "Des Espaces Autres" <<http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>> [consulta 31-07-2014]
- FOUCAULT, Michael (1969), *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI de España, 2009
- FOUCAULT, Michael (1971), *Nietzsche, la Genealogía de la Historia*. Valencia: Pre-Textos, 1988
- FREUND, Gisèle (1974). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2001. Títol original: "Photographie et Societé"
- GENERALITAT DE CATALUNYA (2009). "Memorial Democràtic / Qui som" <http://memorialdemocratic.gencat.cat/ca/memorial_democratic/qui_som> [consulta 10-08-2014]
- GROSSBERG, Lawrence (2009). "El Corazón de los Estudios Culturales: Contextualidad, Construcciónismo y Complejidad" a *Tabula Rasa*, Núm.10, Enero-Junio 2009, pp. 13-48
- GUASCH, Anna Maria (2011) *Arte y Archivo, 1920-2010 (genealogías, tipologías y discontinuidades)*. Madrid: Akal
- HARPER, Douglas (2002). "Talking about pictures: a case for photo elicitation" a *Visual Studies*, Vol. 17, No. 1, 2002, p.13-26 <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/methods/harper.pdf>> [consulta 11/09/2010]
- HIRSCH, Marianne (ed) (1999). *The familial gaze*. Dartmouth College, Hanover, New England (EUA): University Press of New England
- JEFFREY, Ian (2008). *Cómo leer la fotografía (entender y disfrutar de los grandes fotógrafos, de Stieglitz a Doisneau)*. Barcelona: Electa / Random House Mondadori, 2009. Títol original: *How to Read a Photograph*
- LAVABRE, Marie Claire (2006). "Sociología de la memoria y acontecimientos traumáticos. a Aróstegui, Julio; Godicheau, François (eds.) (2006). *Guerra Civil (mito y memoria)*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia
- LEVITT, Laura (ed). (2003). "Family Photography and Jewish Identity". a *S&F on line, The Scholar and Feminist on line, published The Barnard Center for Research on Women, Volumen 1, Number 3* <<http://sfonline.barnard.edu/cf/index.htm>> [consulta 14/08/2014]
- LINKMAN, Audrey; WILLIAMS, Bill (1979). "Recovering the People's Past: the archive rescue programme of Manchester Studies" a *History Workshop Journal*, Volume 8, Issue 1 pp. 111-128
- LINKMAN, Audrey (1981). "The Manchester Studies Archive Retrieval Project" a *Journal of the Society of Archivists*, Volume 6, Issue 7, pp. 414-422
- LINKMAN, Audrey; WARHURST, Caroline; MANCHESTER STUDIES (c 1982) *Family albums*. Manchester : Manchester Studies, Manchester Polytechnic
- LLAMAS ALVAREZ, Zaida; PUENTE, Alfredo (2014). "Territorio archivo: construcción colectiva de la memoria de una comarca, de lo cuantitativo a lo cualitativo, con criterios basados en la no ficción"

- <http://issuu.com/antoninoycinia/docs/territorio_archivo_construccion_col_4893130158fce3/1?e=10858847/6772354> [consulta 14/08/2014]
- MARTORELL, Jordi; PORCAR, Lúdia (2008). "Arxiu Virtual de Memòria Local de la Conca de Barberà i la Baixa Segarra". <<http://www.arxiuvirtual.cat/>> [consulta 18/12/2010]
- MASSOT, Josep (2011, 26 de juliol). "Identidad, yo no soy mi Facebook (cómo las redes moldean la manera de ser)" a *La Vanguardia*, p. 30-31
- MASSOT, Josep (2012, 28 de març). "La memoria histórica es un oxímoron (Francesc-Marc Àlvaro, que publica entre la mentida i l'oblit)" a *La Vanguardia*, p.33
- MERLE, Daniel (2008, 27 d'abril). "El mundo es una foto digital" a *Daniel Merle, Blog* <[http://fotodoc.multiply.com/journal/item/20/El mundo es una foto digital](http://fotodoc.multiply.com/journal/item/20/El_mundo_es_una_foto_digital)> [consulta 30/08/2010]
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION – FRANCE (2011). "Donation Jacques Henri Lartigue" <<http://www.lartigue.org/fr2/donation/index.html>> [consulta 6/08/2014]
- MORAND, Sylvain (2008). "Instants Anonymes". a *Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg / Exposition Temporel/ 04/04/2008-14/09/2008* <[http://www.musees.strasbourg.eu/sites_expos/INSTANTS_ANONYMES/INSTANTS INDE X.HTML](http://www.musees.strasbourg.eu/sites_expos/INSTANTS_ANONYMES/INSTANTS_INDE X.HTML)> [consulta 27/06/2011]
- MOREY, Miguel (2006). "El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo". a Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura y Deportes (2006). *XII Jornadas de Estudio de la Imagen en la Comunidad de Madrid (Registros imposibles: el Mal de Archivo)*. Madrid: Comunidad de Madrid
- NATIONAL GALLERY OF ART (USA) (2007). "The Art of the American Snapshot, 1888 – 1978: From the Collection of Robert E. Jackson" a *The National Gallery of Art, Washington / Exhibitions* <<http://www.nga.gov/exhibitions/snapshotinfo.shtm>> [consulta 24/08/2011]
- NOVAK, Lorie (1996, 2007). "Collected Visions. Museum" a *NYU Center for Advanced Technology / Media Reseach Laboratory* <<http://cvisions.cat.nyu.edu/>> [consulta 14/08/2014]
- NOVAK, Lorie (1999). "Collected Visions" a HIRSCH, Marianne (ed) (1999). *The familial gaze*. Dartmouth College, Hanover, New England (EUA): University Press of New England
- PALMER, Daniel (2010) "Emotional Archives: Online Photo Sharing and the Cultivation of the Self" a *Photographies*, 3:2, pp.155-171) <<http://dx.doi.org/10.1080/17540763.2010.499623>> [consulta 20/02/2011]
- PERRAMON, Francesc (2011). "Capsa de Sabates 2.0. (Àlbum de fotografies familiar de Tarragona)". a *Ajuntament de Tarragona: Servei d'Arxiu i Documentació Municipal* <<http://capsadesabates.tarragona.cat>> [consulta 02/02/2011]
- PINK, Sarah (2001, 2007). *Doing visual ethnography* (2nd Edition). London, Thousand Oaks (California): SAGE
- PINK, Sarah (2004). *Home Truths: Gender, Domestic Objects and Everyday Life*. Oxford (Regne Unit), New York (USA): Berg
- PRAT, Joan (ed.), Grup de Recerca Biogràfica (2004). *I això és la meva vida: relats biogràfics i societat*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura
- ROSE, Gillian (2010). *Doing family photography (the domestic, the public and the politics of sentiment)*. Surrey (Regne Unit), Burlington (USA): Ashgate
- RIBALTA, Jorge (ed.) (2005). *Jo Spence: más allá de la imagen perfecta (fotografía, subjetividad, antagonismo)*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- SENNET, Richard (1974,1976). *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones península, 2002
- SIBILIA, Paula (2008) *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

- SCHMID, Joachim (2008) "Currywurst actualizada (compartir fotos: puedes comerte una salchicha y también captarla)" a Fontcuberta, Joan (ed.) (2008). *¿Soñaran los androides con cámaras fotográficas?* Madrid: Ministerio de Cultura
- SLATER, Don (1995). "La fotografía doméstica y la cultura digital". a Lister, Martin (ed.) (1995). *Imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997 (pp.173-195)
- SOUGEZ, Marie-Loup (1996). *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Càtedra
- VICENTE, Pedro; UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENENDEZ PELAYO (2012). *Representación y recreación del álbum familiar: el archivo autobiográfico (programa del curso, 20 a 22 de septiembre)* Huesca: Universidad Internacional Menendez Pelayo
- UBIETO, José R. (2014, 14 de maig) "El yo a cielo abierto" a *Cultura/s, La Vanguardia*, num. 621, p. 3