



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Els arxius públics de fotografia domèstica com a instrument de preservació de la memòria dels ciutadans. L'experiència a Tarragona del projecte “Capsa de Sabates”

Francesc Perramon Zapatero



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

Tesi Doctoral

Els arxius públics de fotografia domèstica com a instrument de preservació de la memòria dels ciutadans. L'experiència a Tarragona del projecte "Capsa de Sabates"

(VOLUM 1 de 2)

Francesc Perramon Zapatero

Universitat de Barcelona

2015





Aquesta obra està subjecta a la llicència: Reconeixement-No comercial-Sense Obra Derivada 3.0, internacional de Creative Commons, per veure una còpia d'aquesta llicència visiteu <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

Les fotografies domèstiques que apareixen en aquesta obra o bé han estat autoritzades pels seus propietaris per a la seva publicació o bé apareixen en altres obres ja publicades amb anterioritat. Amb tot, es subratlla que no s'autoritza "l'obra derivada", per tant, les imatges només es poden reproduir com a cita de la present investigació sense modificacions sobre el seu contingut.

Les imatges i textos de tipologia diversa d'altres autors que apareixen en aquesta obra es reproduïxen acollint-se al "dret de cita", reconegut per a obres de caràcter científic o docent que reproduïxen fidelment fragments d'obres ja publicades com a part del seu estudi citant la font de procedència de la cita (article 32 de la Llei de Propietat Intel·lectual i Directiva 2001/29 de la Comunitat Europea)

Tesi Doctoral

Els arxius públics de fotografia domèstica com a instrument de preservació de la memòria dels ciutadans. L'experiència a Tarragona del projecte "Capsa de Sabates"

Programa de doctorat: Estudis Avançats en Produccions Artístiques,
línia d'investigació en Imatge i Disseny

Bienni 2004/2006

Codis UNESCO: 620308 (fotografia)/ 570106 (documentació)

Director de la tesi: Dr. Miquel Mallol Esquefa

Tutor de la tesi: Dr. Carles Ameller

Doctorand: **Francesc Perramon Zapatero**

Departament "Disseny i Imatge"

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona

2015

dedicatòria

A la meua mare i al meu pare, que estan més il·lusionats que jo mateix amb el final d'aquesta aventura de la tesi. Per a mi, han estat el primer model d'apreci i atenció envers totes les persones i les seves circumstàncies, sense exclusions.

També a Sergio que, durant molts anys, va ser comprensiu amb el temps i les preocupacions que dedicava a aquesta investigació i em va recolzar en tot moment en tants aspectes de la vida. A Miguel Angel, igualment, per la seva immensa generositat i també per haver fet diverses renunciacions perquè acabés aquest projecte de recerca.

Sempre m'han captivat les dedicatòries de les tesis doctorals. Certament el redactat de les tesis es distingeix pel seu to científic, aparentment sense concessions a la subjectivitat de qui redacta. La dedicatòria, en canvi, és l'espai on es permet parlar obertament de la família de l'investigador, dels amics, de la vida privada i de les emocions. Ja que la meua investigació es relaciona directament amb les memòries de les persones, tractant paradoxalment de fer ciència al respecte, no podia faltar aquesta referència explícita a la meua pròpia vida personal i a les meves emocions.

agraïments

Expressar la meua gratitud al Dr. Miquel Mallol Esquefa, director de la investigació, que no només m'ha esperonat en tot allò que de rigor pugui tenir aquesta recerca, malgrat les meves mancances, si no que ha sabut gestionar tots els meus defalliments i renúncies.

Agrair també als nombrosíssims investigadors que en algun moment m'han ajudat amb la seva visió, com ara el Dr. Richard Chalfen i la Dra. Gillian Rose que amablement han atès la meua correspondència.

Donar les gràcies a les persones que han liderat projectes d'arxius de fotografia domèstica, especialment a aquells que, a més, han atès les meves preguntes, com ara Chema Conesa del Archivo Fotográfico de Madrid i a Audrey Linkman del Manchester Studies.

La investigació ha tingut el privilegi de poder observar i treballar en un projecte d'arxiu públic de fotografia domèstica des de l'inici. Un afectuós agraïment a totes les persones que van creure en el projecte de fotografia domèstica "Capsa de Sabates" a Tarragona. Voldria nomenar especialment al Dr. Jordi Piqué, director de l'Arxiu Municipal de Tarragona i a tot el seu equip; a David Amorós i l'àrea de comunicació web de l'Ajuntament de Tarragona; a Pau Ricomà, director del Palau de Congressos de Tarragona, la persona va ser la iniciadora del projecte; a Sílvia Iturria, comissària de l'exposició, sempre intel·ligentment comprensiva amb els meus posicionaments i dèries; a Meritxell Roig i a tots els treballadors del Palau de Congressos. Agrair al Dr. Jaume Vallverdú del Departament d'Antropologia de la Universitat Rovira i Virgili (i a la resta de professors del departament) fer possible la col·laboració del projecte "Capsa de Sabates" amb aquesta Universitat i agrair a tots els estudiants d'antropologia que van participar directament en la recollida d'històries i fotografies domèstiques dels ciutadans, especialment a Elisa Alegre.

Finalment un agraïment molt càlid i especial a totes les persones que han accedit a compartir les seves fotografies domèstiques i els seus relats, ja sigui en el projecte "Capsa de Sabates" o en qualsevol altre arxiu de fotografia domèstica. Aquests tresors i la seva generositat en compartir-los dóna sentit a aquesta investigació.

“És tasca més àrdua honrar la memòria dels éssers anònims que la de les persones cèlebres. La construcció històrica està consagrada a la memòria dels quals no tenen nom”

Walter Benjamin (“Passatges” (ca 1939), citat al Memorial erigit en el seu nom a Port-Bou)

“Cuando se ha estudiado la historia, uno se siente “feliz, por oposición a los metafísicos, de albergar en si mismo no un alma inmortal, sino muchas almas mortales”. Y en cada una de esas almas, la historia no descubrirá una alma olvidada; siempre pronta a renacer, sino un sistema complejo de elementos a la vez múltiples, distintos y que ningún poder de síntesis domina”

Michael Foucault (“Nietzsche, la genealogía de la historia” (1971), pp 66-67)

“Davant d’una societat complexa com l’actual, immersa en una dinàmica de canvis constants i mutacions profundes, i en la qual parlem contínuament de processos de globalització i mundialització, sorgeixen nombroses manifestacions de naturalesa diversa que reivindiquen el fet individual i el culte a la memòria, individual i col·lectiva.”

Joan Prat , coord. (“I ... això és la meva vida -relats biogràfics i societat- (2004), pp. 37-38)

“La UNESCO hauria de declarar allò que cadascú ha fet, amb el que la vida li ha donat o li ha pres, patrimoni de la humanitat.”

Mireia Sallarès (citada per Cèlia del Diego, 2013)

VOLUM 1

1. Visió general sobre la investigació.....	p. 15
2. Qüestions preliminars sobre la investigació i el seu mètode	
2.1. Objecte d'estudi.....	p. 19
- El nostre objecte d'estudi: els arxius públics de fotografia domèstica (p. 19)	
- Allò que queda fora del nostre objecte d'estudi: arxius amb filmacions audiovisuals familiars (p. 20)	
- Allò que queda fora del nostre objecte d'estudi: les xarxes socials d'internet amb fotografies domèstiques (p. 25)	
2.2. Hipòtesi de la Investigació.....	p. 28
2.3. Metodologia de la recerca.....	p. 29
- Vessants de la recerca: recerca empírico-analítica de casos d'estudi, recerca teòrica, recerca experimental per projectes (p. 29)	
2.4. Marc disciplinari de la recerca.....	p. 33
- L'opció metodològica de la nostra recerca enfront els Estudis Culturals (p. 37)	
2.5. Oportunitat de la recerca.....	p. 39
2.6. A mode de síntesi sobre les qüestions preliminars.....	p. 50
3. Conceptes clau relacionats amb la investigació	
3.1. Fotografia domèstica.....	p. 55
- Introducció: imatge i fotografia (p. 55)	
- El concepte de fotografia domèstica (p. 56)	
- L'àlbum familiar (p. 62)	
- Fotografia domèstica: fotografia feta per professionals i per amateurs (p. 64)	
- Fotografia domèstica i aspectes quantitius (p. 66)	
3.2. El concepte d'arxiu.....	p. 69
- El paradigma d'arxiu: definició (p. 69)	
- El paradigma d'arxiu, referents teòrics contemporanis: Foucault i Derrida (p. 71)	
- La centralitat de l'arxiu i el seu paradigma en l'actual moment històric (p. 83)	
- Els museus contemporanis sota el paradigma d'arxiu (p. 89)	
- La relació de la fotografia domèstica amb l'arxiu (p. 92)	
3.3. El concepte de memòria.....	p. 94
- Memòria, Fotografia i Arxiu; interrelacions manifestes (p. 94)	
- Memòria versus Història (p. 96)	
- Ennuegar-se revisitant el passat, paroxisme de l'acte de memòria (p. 101)	
3.4. Conceptes clau: a mode de síntesi.....	p.103

4. El tractament de la fotografia domèstica en les xarxes socials a internet; un cas perifèric en el nostre objecte d'estudi.....	p. 111
- Els continguts fotogràfics i objectius de les xarxes socials a internet (p. 111)	
- El "Buddy Shot" o "selfie" com a format de fotografia domèstica més iteratiu en l'era digital i a les xarxes socials (p. 116)	
- Les xarxes socials d'aficionats a la fotografia: els devots a la xarxa (p. 123)	
- L'àlbum familiar 2.0. (p. 126)	
- L'èxit d'usuaris de les xarxes socials i la dificultat de participació en els arxius públics de fotografia domèstica (p. 132)	
- Usar els grups de "Facebook" per generar arxius col·lectius de fotografies domèstiques i/o antigues (p. 139)	
- A mode de síntesi (les col·leccions de fotografia domèstica en les xarxes socials) (p. 148)	
5. Anàlisi d'arxius públics de fotografia domèstica	
5.1. Arxius historicistes	
5.1.1. Característiques i primers exemples (l'àlbum Dolsa a Cambrils, i la col·lecció "L'Abans" de l'editorial Efadós).....	p. 155
5.1.2. "Archive of Family Photographs / Manchester Studies" com a cas d'estudi específic.....	p. 158
5.2. Arxius esteticistes	
5.2.1. Característiques i diversos exemples.....	p. 167
5.2.2. El Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid com a cas d'estudi específic.....	p. 173
- El procés de recollida: metodologia de captació de les imatges entre els ciutadans i criteris de selecció de les mateixes (p. 176)	
- El contingut de l'exposició "Madrileños, un álbum colectivo", la tria final (p.185)	
- Conclusions sobre el cas d'estudi "Madrileños, archivo fotográfico" (p. 186)	
5.3. Arxius de documents de memòria	
5.3.1. Arxius de documents de memòria a partir d'instruments diferents de la fotografia domèstica.....	p. 189
5.3.2. Arxius de fotografia domèstica com a documents de memòria: el cas del projecte "Territorio Archivo".....	p. 196
5.4. A mode síntesi sobre l'estudi descriptiu i classificatori d'arxius de fotografies domèstiques.....	p. 208
6. Recerca experimental: "Capsa de Sabates" (la construcció a la ciutat de Tarragona d'un arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria)	
6.1. Evolució i característiques fonamentals d'aquest projecte	
6.1.1. Aproximació introductòria al projecte.....	p. 219
6.1.2. Gestació del projecte.....	p. 221
6.1.3. Les entrevistes sobre fotografia domèstica prèvies a "Capsa de Sabates".....	p. 222
6.1.4. El procés de recollida de fotografies domèstiques per a l'arxiu "Capsa de Sabates" (setembre 2010-juliol de 2011).....	p. 226
6.1.4.1. Primers plantejaments per a la recollida: un procés ideal difícilment realitzable.....	p. 228
6.1.4.2. La recollida a través de la crida pública al Palau de Congressos.....	p. 231
6.1.4.3. La recollida a través d'antropòlegs entrevistadors.....	p. 243

6.1.4.4. La recollida a través d'activitats en grup.....	p. 249
6.1.4.5. La recollida a través de la web interactiva.....	p. 257
6.1.4.6. El conflicte entre públic i privat: resistències dels ciutadans a participar en la recollida d'imatges i en el projecte.....	p. 259
6.1.5. La web 2.0. "Capsa de Sabates" en el període febrer de 2011- novembre de 2014.....	p. 263
6.1.6. La web 2.0. "Capsa de Sabates" en el període novembre de 2014 en endavant.....	p. 269
6.1.7. L'exposició "En Capses de Sabates", el discurs proposat per la comissària.....	p. 271
6.2. Anàlisi d'opcions metodològiques i conceptuals diferenciadores de la proposta "capsa de sabates"	
6.2.1. A mode de resum de la proposta conceptual de "Capsa de Sabates".....	p. 281
6.2.2. L'opció de mantenir el ciutadà i el seu nom com a principi de consignació.....	p. 285
6.2.3. L'opció de proposar l'arxiu com a suma de biblioteques.....	p. 294
6.2.4. L'opció de recollir un nombre limitat de fotografies per informant.....	p. 297
6.2.5. L'opció de recollir les fotografies domèstiques per propiciar un arxiu de memòries.....	p. 305
6.2.5.1. La tria d'imatges com acte de memòria.....	p. 306
6.2.5.2. El relat de les imatges com acte de memòria.....	p. 309
6.2.5.3. El relator de les memòries com a protagonista: la postmemòria i el tractament dels errors històrics en els relats.....	p. 312
6.3. Síntesi: aprenentatges i conclusions del projecte propi d'un arxiu públic de fotografies domèstiques com a documents de memòria, "Capsa de Sabates" (Tarragona, 2010-2011).....	p. 316
7. Arxius de preservació de memòries en les pràctiques artístiques contemporànies	
7.1. Aspectes preliminars: arxius i memòria en les pràctiques artístiques contemporànies.....	p. 327
7.2. Casos d'Estudi	
7.2.1. "Campos de Batalla" de Bleda i Rosa.....	p. 329
7.2.2. "Alè i Udols" de Rufino Mesa.....	p. 333
7.2.3. "Monuments" de Mireia Sallarès.....	p. 335
7.3. Proposta d'anàlisi de les motivacions i significacions de les pràctiques artístiques contemporànies d'arxius com a dispositius de memòries de les persones.....	p. 339

8. Conclusions	
8.1. Els “Dispositius Foucaultians de Memòria Col·lectiva” com a categoria per a interpretar diversos arxius de memòries en el món contemporani.....	p. 347
8.2. Conclusions sobre les hipòtesis plantejades en la recerca.....	p. 357
8.3. Síntesi d’aprenentatges metodològics i coneixements aplicables a futurs projectes d’arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria.....	p. 369

VOLUM 2 (Annexos)

Annex 1: Bibliografia anotada.....	p. 7
Annex 2: Difusió pública del projecte “Capsa de Sabates”	
- Relació de documental de la difusió pública.....	p. 51
- Reproduccions dels documents.....	p. 55
Annex 3: Exemple entrevista en profunditat al 2009, sobre fotografies domèstiques d’un informant/ prèvia “Capsa de Sabates”.....	p. 102
Annex 4: Exemple entrevista per al projecte “Capsa de Sabates” realitzada per un estudiant antropologia URV.....	p. 115
Annex 5: Exemple entrevista per al projecte “Capsa de Sabates” a partir de la crida pública realitzada al Palau de Congressos de Tarragona.....	p. 133
Annex 6: Elisa Alegre (2011) . <i>Análisi cualitativo “Capsa de Sabates 2.0.” (una mirada antropológica a “Capsa de Sabates 2.0.”</i>	p. 152
Annex 7: Francesc Perramon (desembre, 2011). <i>El projecte Capsa de Sabates 2.0 de prop</i> (a <i>Revista Kesse</i> , núm 46).....	p. 175
Annex 8: Francesc Perramon (octubre 2014). <i>“Capsa de Sabates”, una proposta metodològica i teòrica sobre fotografia domèstica i memòria en l’arxiu. Comunicació, Congrés Girona 2014: Arxius i Indústries Culturals</i>	p. 181

1. Visió general sobre la investigació

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 als investigadors i al públic en general? Quin tipus específic de document és una fotografia domèstica per a un arxiu públic? 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 casos diversos d'arxius que contenen col·leccions de fotografies domèstiques, fent-nos una imatge el més àmplia possible d'aquest camp d'estudi. La investigació s'ha centrat principalment en el cas espanyol, però també hem examinat altres casos en llocs com ara el Regne Unit i els Estats Units, intentant conèixer la situació global de la relació de l'arxiu i la fotografia domèstica en tot l'àmbit Occidental, amb aquest èmfasi en el nostre entorn geogràfic més proper. 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 (Catalunya, Espanya), en el període 2010/2011 vàrem 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 crear i publicar, 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 (viable i eficient) aplicable a d'altres arxius interessats en conformar col·leccions de fotografia domèstica amb la col·laboració de persones diverses. Va ser, doncs, una excel·lent oportunitat per experimentar i conèixer metodologies diverses per generar arxius de fotografia domèstica (en especial respecte als mètodes de recollida d'aquests documents entre els ciutadans i la recollida dels relats de memòria vinculats a aquestes imatges). “Capsa de Sabates” a la vegada va ser una oportunitat per investigar, reflexionar i conceptualitzar recolzant-nos en una experiència pràctica i concreta.

El projecte desenvolupat per nosaltres mateixos a Tarragona, la investigació d'altres arxius, així com l'estudi dels textos i investigacions ja publicats en aquest àmbit de coneixement, 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, en determinades condicions, instruments especialment eficaços per preservar les memòries de les persones com a element important del patrimoni col·lectiu. Arxiu i fotografia domèstica són instru-

<http://capsadesabates.tarragona.cat/>

ments idonis per preservar els documents de memòria de les persones, documents que sempre cal diferenciar dels documents històrics. Història i memòria són àmbits diferents i generen documents diferents, i tots dos han de formar part del patrimoni col·lectiu a preservar en l'arxiu.

La naturalesa massiva de la fotografia domèstica encaixa amb l'arxiu com dispositiu idoni per a la seva conservació, ja que és el dispositiu dissenyat per a contenir llargues sèries documentals. El caràcter de document de memòria de la fotografia domèstica s'adiu també amb l'arxiu com a dispositiu que indexa els documents amb criteris aparentment neutres, com ara el principi de consignació o procedència. L'arxiu és un dispositiu cultural que persegueix la utopia de ser un repositori de documents no jerarquitats, no interpretats, ordenats amb neutralitat. El caràcter igualador, "democràtic", amb què l'arxiu ingressa els documents (a diferència d'altres dispositius culturals com ara el museu) fa que proporcioni un tractament adequat al valor de memòria personal, vinculada a la individualitat, que contenen les fotografies domèstiques. Les memòries que generen les persones són sempre diverses i totes són vàlides. Per a nosaltres 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 idoni per a la representació dels ciutadans de qualsevol condició en el patrimoni col·lectiu. Arxiu, fotografia domèstica i memòria permeten la vindicació dels "Sense Nom" que reclamava Walter Benjamin com a deure moral de les societats modernes.

"És tasca més àrdua honrar la memòria dels éssers anònims que la de les persones cèlebres. La construcció històrica està consagrada a la memòria dels quals no tenen nom" (Walter Benjamin "Passatges" (ca 1939), citat al Memorial erigit en el seu nom a Port-Bou)

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. La fotografia domèstica dipositada en un arxiu públic ens permet conèixer la societat a través de vivències carregades de subjectivitat i emotivitat, èticament interessants i sociològicament informatives.

El dispositiu d'arxiu de fotografia domèstica que proposem a partir del nostre projecte a la ciutat de Tarragona vehicula 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 i els seus col·lectius amb caràcter simplificador, reductor o totalitzador.

“Cuando se ha estudiado la historia, uno se siente “feliz, por oposición a los metafísicos, de albergar en si mismo no un alma inmortal, sino muchas almas mortales”. Y en cada una de esas almas, la historia no descubrirá una 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), pp 66-67)

Hem pogut constatar que aquest caràcter d'arxiu “foucaultià” el tenen (i el tenien) també molts altres dispositius d'arxiu relacionats amb la memòria creats en els darrers vint anys, especialment en dispositius d'arxius generats des de pràctiques artístiques. Són projectes que utilitzen instruments diversos, no únicament la fotografia domèstica, per preservar les memòries de les persones projectant una visió “foucaultiàna” de la societat i els individus que la formen. Són arxius generats des de pràctiques artístiques que utilitzen testimonis biogràfics i/o objectes de tota mena relacionats íntimament amb els individus (relats i cartes manuscrites, robes o, fins i tot, alés). Generen un arxiu que preserva les seves memòries projectant una visió diversa, àmplia i fragmentària de la societat que registren. Arxius que han estat generats per artistes diversos i s'han presentat dins de circuits propis de l'art contemporani (galeries d'art, museus, centres d'art, etc.).

Ens ha interessat destacar, doncs, que la fotografia domèstica, l'arxiu i la memòria són conceptes que en la cultura contemporània presenten múltiples relacions. Es genera, per tant, un triangle conceptual en el qual s'inscriuen moltes pràctiques culturals dels darrers vint anys.

Proposem, finalment, que els projectes d'arxius que recullen fotografies domèstiques juntament amb els relats dels individus són l'instrument més senzill i viable en qualsevol territori per preservar de forma pública el màxim de memòries dels ciutadans.

La investigació, per tant, va partir d'un treball centrat a descriure i analitzar les pràctiques dels arxius públics amb les fotografies domèstiques. Vàrem dur a terme un projecte pràctic propi de generació d'un arxiu públic de fotografies domèstiques a la ciutat de Tarragona. La recerca ens ha portat a conceptualitzar i destacar el valor de document de memòria que pot tenir la fotografia domèstica en determinats arxius. Hem tractat d'enriquir aquesta conceptualització analitzant altres dispositius que preserven les memòries de les persones com a patrimoni col·lectiu amb instruments diferents de la fotografia domèstica, pràctiques que hem trobat freqüents en l'àmbit de l'art contemporani. Hem tractat de respondre perquè aquest interès en el món contemporani per generar

arxius públics de documents relacionats amb les memòries de les persones. Pensem que permeten projectar una visió de la societat que hem anomenat “foucaultina” ja que, seguint al pensador Michael Foucault, posen en valor lo individual i divers relatiu a cada individu. Finalment concloem que si es té el projecte de preservar de forma pública les memòries personals d’un nombre ampli de ciutadans l’instrument més eficaç és la creació d’un arxiu de fotografies domèstiques acompanyades dels relats de les persones que han generat i guardat aquestes imatges.

2. Qüestions preliminars sobre la investigació i el seu mètode

2.1. Objecte d'estudi

(Què hem tractat de conèixer en aquesta investigació)

- El nostre objecte d'estudi: els arxius públics de fotografia domèstica

Aquesta és una recerca que parteix de l'estudi dels arxius públics de fotografia domèstica. Tractem de conèixer la seva existència i les seves característiques; a on i com s'han arxivat sèries documentals extenses i sistemàtiques de fotografia domèstica procedents de persones i famílies diverses, transferint-les de l'espai privat dels particulars a l'espai públic dels arxius. Parlem d'arxius en un sentit ampli, incloent sèries extenses de fotografies domèstiques custodiades en altres institucions com museus o bé en pàgines web, etc. Per arxiu entenem tant les institucions públiques que es designen específicament amb aquest nom com tot tipus de dispositius d'acumulació d'informació i documents que es regeixen pel "paradigma d'arxiu" (sobre el qual parlarem més endavant). Ens preguntem per la finalitat que persegueixen els arxius que conserven fotografies domèstiques fora de l'espai privat originari per al qual es van crear i on es guardaven inicialment.

El nostre objecte d'estudi són els arxius que apleguen fotografies domèstiques, que fan públics els àlbums de fotografies familiars. No són el nostre objecte d'estudi els àlbums familiars en si mateixos, els seus continguts quan encara estan en l'àmbit de lo privat. Tractem de comprendre quins tipus de lectura de les fotografies domèstiques potencien determinats formats d'arxiu públics.

En l'apartat 2.5 ("oportunitat de la investigació") aprofundirem al respecte de què si bé hi ha un grup ampli d'estudis sobre fotografia domèstica, sobre els seus continguts, les seves pràctiques i les seves significacions (des de perspectives com la sociologia, l'antropologia, la teoria fotogràfica i els estudis culturals, entre d'altres) considerem que resta pendent un estudi específic del tractament i significació de la fotografia domèstica en els arxius públics. Ens sentim deutors dels estudis més clàssics sobre fotografia domèstica publicats per Pierre Bourdieu (1965), Richard Chalfen (1987) (1991) o Geoffrey Batchen (2008), per citar alguns exemples que admirem especialment. Pensem, però, que resta pendent d'investigar la relació i significació de la fotografia domèstica un cop ingressa en els arxius públics.

- *Allò que queda fora del nostre objecte d'estudi: arxius amb filmacions audiovisuals familiars*

Aprofitem la primera referència que hem fet a l'obra de Richard Chalfen per precisar que el nostre objecte d'estudi són els arxius públics de fotografies domèstiques excloent, en principi, els arxius de filmacions domèstiques. Deixem fora del nostre objecte d'estudi, doncs, l'arxiu públic d'imatges familiars en suports com ara el Super8, els 16mm i els diferents formats de vídeo. A diferència de nosaltres, Richard Chalfen a "Snapshots, versions of life" (1987) es proposava estudiar simultàniament les pràctiques familiars relacionades amb la fotografia domèstica i amb les filmacions domèstiques. De fet dedica un capítol específic d'aquesta publicació a les filmacions domèstiques (Chalfen, 1987, pp. 49-69). El seu anàlisi sobre els continguts comunicatius d'ambdós formats és, bàsicament, un anàlisi comú:

"When studying snapshots and snapshots communication in the same way as home movies, two facts become evident. First, a great deal of similarity between home movies and snapshots appears in the patterned choice of participants, settings, topics and certain aspects of code structure, in spite of differences between motion and still photography. The structure and sequence of communication events –planning, editing, etc.- is also the same. In general, behavioral components appear to coincide; the friendly commands "smile" or "say cheese" replace requests to "move" or "do something". (Chalfen (1987), p. 70)

En aquest anàlisi comú, Richard Chalfen assenyala aspectes que resultaran claus per a la nostra defensa de l'especificitat de la fotografia domèstica com a document que ha d'ingressar a l'arxiu vinculat als relats dels seus custodis. Chalfen assenyala que la vinculació de les imatges familiars amb les narratives familiars s'efectua fora del discurs pròpiament icònic. No apareix en el que mostren les imatges per elles mateixes, sinó en els relats que sempre les acompanyen. Les narratives apareixen en els discursos verbals que acompanyen les imatges quan les mostrem a amics i familiars. Conservar aquests relats verbals, també a l'arxiu, serà important per no desproveir les fotografies familiars d'una part important del discurs global en el que s'inscriuen, un discurs relacionat amb les memòries familiars:

"Snapshots collections, like home movies, reveal most photographer's reluctance to create visual stories or visual narratives. The narrative remains in the heads of the picturemakers and on-camera participants for "verbal" (cursiva a l'original) telling and re-telling during exhibition events. Significant details remain as part of context; the story does not appear in the album or in the screen; it is not "told" by the images. [...] Home mode imagery provides an example of how pictures don't literally "say" anything –people do the talking" (Chalfen (1987), p. 70)

Resulta significatiu que sigui precisament un investigador dels Estats Units d'Amèrica (en aquell moment vinculat a una universitat situada a Ohio) qui va voler abordar simultàniament l'estudi d'aquests dos formats de registre de la vida familiar: la fotografia fixa i les pel·lícules. De fet, en la dedicatòria de "Snapshots, Versions of life" el propi autor afirma sobre si mateix: "I grew up in 16mm color" (Chalfen (1987)). Als Estats Units les pel·lícules amb moviment són un format d'enregistrament d'imatges familiars que es troba molt més estès que a la resta d'Occident. A la dècada de 1950', 1960', 1970' els ciutadans d'Estats Units eren, certament, la població que tenia més integrades dins de l'àmbit domèstic les càmeres de filmació de pel·lícules amateurs. No deixa de ser significatiu, per exemple, que la millor filmació del magnicidi del president J.F. Kennedy al 1963 provingués de la captació accidental per part d'un amateur (Abraham Zapruder) en una pel·lícula de 8mm.¹ És un fet simptomàtic de lo freqüent que era aquesta tecnologia entre capes molt àmplies de la població dels Estats Units. De ben segur que tractar-se de la societat pertanyent a la primera potència econòmica del món és una de les raons d'aquest major ús i conservació dels films amateurs de temes explícitament familiars. Una pràctica comuna entre les classes més benestants però també entre les classes mitges d'aquest país. Les càmeres de filmació amateur així com els projectors d'exhibició de pel·lícules exigien una despesa en aparells molt superior als necessaris per a la pràctica de la fotografia familiar fixa. Les pel·lícules cinematogràfiques, i el seu revelat, tenien també un cost molt més elevat. Considerem que també influeixen aspectes socio-culturals que redunden amb els components econòmics en el major ús d'aquests "dispositius sociotècnics"². Hi ha una relació secular d'interès per part de la societat dels Estats Units amb les tecnologies industrials modernes i, en concret, amb les tecnologies aplicades a la vida quotidiana i a la creació d'imatges. Serveixi d'exemple que el Daguerrotip com a primer procés fotogràfic fet públic (presentat a París al 1839) fou un invent francès però en cap altre país del món com als Estats Units es van aconseguir tants avenços tècnics en la seva aplicació i en cap altre país del món es van produir tantes imatges amb aquesta tecnologia, ja que s'han fet estimacions de 30 milions de Daguerrotips fets únicament als Estats Units (Barger, White (1991), p. 2; Newhall (1982) p. 34 i ss; Sougez (1996) p. 76 i ss.).

Fora dels Estats Units el registre icònic de la vida privada s'ha fet substancialment a través de la fotografia fixa. Les filmacions familiars (en

1 vegi's, per exemple, Ruane, E, Michael (2013, 21 de novembre): *As he filmed, Abraham Zapruder knew instantly that President Kennedy was dead* (a "The Washington Post").

2 Ana Ma. Gálvez (et al.) plantegen la terminologia de "dispositivos sociotécnicos" (presa d'autors com W.E. Bijker) per fer èmfasi en què no hi ha un determinisme ni exclusivament tecnològic ni exclusivament social que expliqui l'èxit i els modes d'ús d'un determinat dispositiu, com és aplicable al cas que comentem de les càmeres de filmació domèstiques als Estats Units a la segona meitat del S.XX. (Gálvez Mozo, Ana Ma; Ardèvol Piera, Elisenda; Núñez Mosteo, Francesc; et al: 2003, abril, pp. 1-2)

16mm, en Super 8, etc) no són casos completament excepcionals però sí molt més infreqüents. Moltes famílies espanyoles, que és l'àmbit més directe de la nostra investigació, a penes compten amb filmacions domèstiques. O en tot cas són molt excepcionals fins a la dècada de 1980', quan comencen a aparèixer els aparells d'enregistrament de vídeo domèstic. Tot i així les filmacions conservades són plenes de valor i, per exemple, al 2007 Televisió de Catalunya va produir una sèrie de programes destinats a una audiència que volia ser àmplia i que estaven dedicats íntegrament a filmacions familiars de Catalunya i Andorra. El programa es va emetre sota el títol de "*material sensible*".

La nostra investigació es centra únicament, doncs, en les fotografies domèstiques i en la seva presència en els arxius públics. Constitueixen la documentació icònica domèstica més clarament nombrosa entre la majoria de famílies, principalment en el nostre àmbit geogràfic. Les col·leccions públiques de fotografies fixes, més que no pas les centrades en filmacions amb moviment i so, permeten l'accés a l'arxiu de tota la piràmide social.

D'altra banda, ens ha interessat investigar especialment el valor de document de memòria de les fotografies domèstiques quan aquestes ingressen en l'arxiu acompanyades dels relats dels ciutadans al respecte dels seus records i comentaris sobre aquestes imatges. No coneixem experiències de registre d'aquests relats quan es produeixen espontàniament davant els amics i familiars (quan es mostra un àlbum fotogràfic als amics o es visualitza una pel·lícula familiar a la sobretaula) per al seu posterior ingrés en arxius públics. Vam fer alguna modesta temptativa al respecte al llarg de la nostra recerca, sense obtenir cap resultat (veure apartat 6.1.4.4. "La recollida a través d'activitats en grup", quan ens referim a l'intent del treball amb un grup de l'Associació de Pares i Mares de l'Escola Pràctiques de Tarragona). Únicament coneixem experiències de registre d'aquests records relacionats amb les fotografies familiars a partir d'entrevistes realitzades per investigadors/antropòlegs que després ingressen a l'arxiu (ja sigui transcrivint les entrevistes, ja sigui a través de registres sonors i/o audiovisuals). Així hem treballat nosaltres en el projecte "Capsa de Sabates" a Tarragona, a l'igual com ho hem observat en múltiples projectes analitzats en aquesta investigació. No ho hem comprovat, és només una hipòtesi doncs, però ens resulta lògic pensar que aquestes entrevistes per registrar els records personals funcionen molt millor basant-les en preguntes sobre fotografies familiars fixes que no pas sobre filmacions familiars. Les filmacions tenen el seu propi temps i el seu propi so diegètic. Per so diegètic ens referim a què contenen el so "propi" de les converses de les persones que apareixen en la filmació, de les paraules del propi familiar que sosté la càmera i que dóna indicacions i parla amb les persones que sí són dins l'enquadre, i també contenen el so i la música ambiental que s'escoltava en el moment de la filmació. Pensem que resulta més fàcil que les persones elaborin relats detallats de les seves memòries parlant sobre fotografies familiars fixes

i silencions, que no “interropen” la seva explicació durant l’entrevista, que no pas parlant sobre filmacions familiars amb el seu propi so i el seu propi temps. L’antropologia ha teoritzat ampliament sobre processos d’entrevistes a partir d’imatges, en el especial els estudis de Douglas Harper sobre foto-elicítació:

“Photo elicitation is based on the simple idea of inserting a photograph into a research interview. The difference between interviews using images and text, and interviews using words alone lies in the ways we respond to these two forms of symbolic representation. This has a physical basis: the parts of the brain that process visual information are evolutionarily older than the parts that process verbal information. Thus images evoke deeper elements of human consciousness than do words” (Harper: 2002, p. 13)

No hi ha dubte que una entrevista d’investigació antropològica amb fotografies és molt fructífera en relats i informació. També ho són de fructíferes les entrevistes amb fotografies familiars destinades específicament a registrar memòries personals, tal com comprovarem al llarg d’aquesta investigació. No coneixem estudis específics d’antropòlegs i investigadors socials que treballin l’elicítació a través de filmacions familiars, amb moviment i so propis, i que afirmen que obtenen resultats millors que no pas amb les fotografies fixes (explicacions més detallades, sobre més aspectes de la vida personal de l’entrevistat, etc.). En tot cas, tenim la intuïció -pendent de comprovar empíricament- que les fotografies fixes funcionen millor en els processos de foto-elicítació que no pas les filmacions audiovisuals. De tota manera, ens crida l’atenció com Lourdes Roca (i el seu equip d’investigadors del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social del Instituto Mora) parla indistintament de l’ús de fotografies familiars i de filmacions audiovisuals como “detonadores de memoria” en les entrevistes d’investigació social amb imatges. A la publicació “Tejedores de Imágenes” (Roca, et al: 2014), pensada com una proposta de metodologia d’investigació social amb imatges, parla dels grans beneficis de totes dues eines alhora, sense establir diferenciacions significatives entre els resultats obtinguts a les entrevistes amb fotografies fixes i amb filmacions audiovisuals:

“En algunas ocasiones, llevar imágenes a los entrevistados motiva que ellos mismos incorporen algunos otros materiales de su archivo personal, incrementando con ello las posibles fuentes de la investigación. Los álbumes familiares son de gran riqueza, pues por lo regular tomamos fotos de quienes nos significan: nuestra familia, amigos o conocidos; pero también de los contextos en que se desenvuelven estos. [...] En ocasiones, la información que se obtiene de los archivos personales supera por mucho a la que existe en los archivos públicos, por eso es recomendable solicitar a las personas que están aportando su testimonio oral cualquier material visual o audiovisual que puedan tener y que pensemos sea de importancia para nuestro trabajo.

En la mayoría de casos, las imágenes son de apoyo en dos sentidos, en principio sirven para que el entrevistado haga un reconocimiento del espacio y los elementos que pueden visualizar [...] Esta etapa de descripción y reconocimiento es muy rica y orienta en tiempo y en espacio, nos lleva a un punto de la historia de la persona que sólo ella podría profundizar. Reconociendo edificios, avenidas, transportes, inmuebles y en algunos casos gente, ya sea en términos específicos y directos o, en general; nos transportamos a un terreno propicio para la memoria.

Es justo este segundo aspecto el de mayor transcendencia, pues gracias a las imágenes las personas empiezan a recordar cosas que en la entrevista no habían salido, las fotografías o fragmentos audiovisuales se convierten en lo que conocemos como 'disparadores de memoria' [en cursiva a l'original]" (Roca et al: 2014, pp. 252-253)

Més enllà del debat, de caràcter accessori, que proposem sobre la diferenciació de les fotografies familiars respecte les filmacions familiars com a material susceptible d'integrar-se en arxius públics -que són el nostre objecte d'estudi-, el text de Lourdes Roca del que hem fet una cita extensa ens introdueix directament en les indubtables potencialitats de la fotografia familiar (i de les filmacions familiars) per registrar relats que són documents de memòria. Uns documents que posteriorment poden formar part d'un arxiu públic, no únicament accessible als investigadors sinó a tota la població. Nosaltres considerem que les memòries de les persones comuns a més de ser un objecte d'estudi de les ciències socials, constitueixen un valor col·lectiu que cal preservar i fer accessible a tothom. Uns documents de memòria que obtenim a través d'entrevistes personals usant la foto-elicítació, una metodologia pròpia dels estudis qualitius en antropologia i ciències socials, que nosaltres apliquem per conformar arxius públics d'imatges i relats familiars. Tots aquests aspectes, com veurem, formen part essencial de la nostra investigació.

D'altra banda veurem com el procés de tria de les fotografies a cedir a l'arxiu que fa cada persona és ple d'elements significatius i és interessant que el faci el propi ciutadà, seguint el seu propi criteri. Cada persona tria unes fotografies per parlar sobre elles i cedir-les a l'arxiu. També significativament exclou unes altres fotografies (ja sigui per trobar-les menys importants, menys interessants o per no voler fer públiques determinades imatges i determinats records. Aquest procés de tria no estaria tecnològicament al seu abast si hagués de fer una tria del seu material filmat, si hagués de fer un muntatge selectiu a partir del total de pel·lícules familiars que conserva, sempre que es donés la feliç i estranya circumstància de guardar moltes filmacions d'èpoques diverses.

Novament aquest nou criteri que argumenta el nostre desinterès per usar les filmacions domèstiques per crear arxius públics de imatges familiars com a documents de memòria i prioritzar, en canvi, les fotografies fixes com instrument per a tal fi és bàsicament una hipòtesi. No hem

pogut comprovar empíricament aquestes dificultats que intuïm que es generarien en els arxius públics amb filmacions familiars en moviment i so propis. Sí que podem afirmar, però, que tampoc hem pogut descriure casos d'arxius públics d'imatges familiars, especialment amb relats que les acompanyin, on les filmacions amb moviment tinguin un paper més important que no pas les fotografies fixes.

- Allò que queda fora del nostre objecte d'estudi: les xarxes socials d'internet amb fotografies domèstiques

El nostre projecte de recerca es centra, insistim, en els arxius públics de fotografia domèstica. Volem precisar que plataformes a internet d'intercanvi d'imatges com Facebook, Flickr, Instagram, etc., que contenen milions de fotografies domèstiques, no les considerarem objecte de la nostra recerca. Entenem que aquestes plataformes d'intercanvi d'imatges a internet no són pròpiament arxius públics de fotografia domèstica. Certament cada una d'aquestes xarxes socials o pàgines web té característiques molt diverses. En tot cas, però, en cap d'elles les nombroses fotografies dipositades pels usuaris (i la resta de continguts) són de caràcter públic per a tots els visitants. És cert que el principi d'autoritat, principi arcòntic (Derrida, 1994, p.2), implica també que qualsevol arxiu sovint restringeix l'accés als documents, alhora que domina la seva interpretació, l'hermenèutica dels documents. Hi ha molts arxius en què no tothom, en qualsevol moment, pot accedir a totalitat dels documents. Però en un arxiu, pròpiament dit, qui estableix els criteris d'accés als documents, i les seves restriccions, és l'autoritat que construeix l'arxiu, i potencialment podria fer-los tots públics. L'autoritat arcòntica -constructora de l'arxiu- és conscient del poder sobre la interpretació del passat, el present i el futur que implica dominar l'accés als documents. En les xarxes socials "on line", com Facebook, qui restringeix l'accés a les fotografies domèstiques és el propi ciutadà que ha dipositat el document. Si tots els usuaris de la xarxa social exerceixen l'autoritat de restringir l'accés als documents no hi ha principi arcòntic unitari i no tenim, de facto, un arxiu. Facebook, i altres xarxes similars a internet, sí hauria estat objecte del nostre estudi si l'usuari al dipositar les seves fotografies domèstiques necessàriament les fes públiques per a tothom de forma permanent (o en tot cas la restricció d'accés als documents la fes a posteriori l'autoritat que gestiona el global de l'arxiu). Ara per ara, en aquestes xarxes socials constatem que hi ha milions de fotografies domèstiques però que per la seva dificultat de consulta, o el seu caràcter privat entre els usuaris i les seves xarxes d'amics més propers, difícilment entren en el nostre camp d'estudi.

De fet, per a l'usuari de Facebook (i de la resta de webs o "social media" similars) les fotografies domèstiques són dipositades no tant com a documents que tenen valor per si mateix, sinó com a béns que serveixen

per comunicar-se amb els altres usuaris i obtenir el seu reconeixement al ciberespai. Facebook, per dir-ho ras i clar, no actua com un arxiu de fotografies domèstiques i testimonis de vida, sinó com un mercat d'intercanvi d'informació i imatges relacionades amb els usuaris i, sobre tot, com un mercat de reconeixement entre les identitats virtuals que conflueixen en l'espai "on line". Els usuaris de Facebook no dipositen les fotografies en aquesta pàgina com qui ho fa en un arxiu, pensant en una consignació en "*algun lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción*" (Derrida (1994) p. 10). Els usuaris de Facebook no persegueixen la conservació a llarg termini de les seves fotografies domèstiques a través d'aquesta plataforma 2.0, no estant pensant en el seu valor per testimoniar el passat i, per tant, influir sobre el present i el futur. Els usuaris de facebook, pensem, utilitzen les fotografies com un instrument efímer d'intercanvi en un mercat de reconeixement entre els membres de la comunitat digital. Esperen que els seus amics i familiars els corresponguin i també els enviïn o els deixin veure les seves fotografies per, fonamentalment, sentir-se en contacte i sentir-se amics, membres del mateix grup. El nombre d'"amics" del meu perfil, el nombre de vots positius ("me gusta"), el nombre de visualitzacions dels meus continguts són els barems d'èxit del meu perfil en una xarxa social, són allò que persegueixo i em dóna satisfacció al fer ús de la xarxa social virtual. L'objectiu no és pas salvar de l'oblit les imatges domèstiques i els relats personals que jo exposo al meu perfil dins d'una xarxa social, l'objectiu és que la xarxa social em serveixi com eina per comunicar-me i per sentir-me reconegut per la resta de membres de la xarxa social.

Entre els casos d'estudi de la nostra recerca ens centrarem tant en col·leccions de titularitat pública (per exemple generades per un arxiu municipal) com en col·leccions de titularitat privada (per exemple propietat d'una fundació de dret privat). El rellevant és que les fotografies siguin conservades perquè es consideren documents, amb la vocació de conservació i difusió dels documents que és intrínseca en la definició d'arxiu. Algunes d'aquestes col·leccions dependran d'institucions que reben el nom d'arxiu (per exemple l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona) i en altres casos dependran de institucions anomenades museus, sales d'exposicions, centre de documentació, biblioteques, universitats, etc. etc. El nom o tipologia d'institució cultural o científica que ha endegat el projecte no serà pertinent per excloure cap arxiu de fotografia domèstica d'aquesta recerca. Alguns d'aquests projectes es difonen a través de canals culturals tradicionals (com les sales d'exposició o les publicacions impreses). Diversos d'aquests projectes es difonen a través de pàgines web, ja sigui com una estratègia complementària o com únic canal d'accés públic al fons.

Per posar un exemple que pugui resultar aclaridor en aquest punt introductori, en aquesta investigació no considerem objecte d'estudi la plata-

forma Facebook però sí considerem un cas d'estudi el projecte “Madri-leños, Un álbum colectivo”¹ ([archivo fotografico de la Comunidad de Madrid](http://www.archivofotograficodemadrid.com/v2/)) que conté unes 25.000 fotografies extretes dels àlbums familiars dels seus ciutadans i que va ser creat a partir de l'encàrrec d'una institució pública (Comunidad de Madrid) amb la gestió d'una empresa especialitzada en el sector cultural (La Fábrica i la seva marca “Photo-España”). Tot el fons de la col·lecció és accessible a través d'internet i va ser la base per a una exposició pública al 2009 al Centre Cultural Canal de Isabel II. Hem de suposar, per fer una comparació amb l'exemple anterior, que Facebook ha de contenir centenars de milers de fotografies domèstiques dels ciutadans de la Comunidad de Madrid, tot i que no siguin dades públiques ni quants perfils estan oberts en aquesta xarxa social situats a Madrid i, encara menys, quantes fotografies contenen aquests perfils². No hi ha cap dubte que Facebook conté una quantitat immensament superior de fotografies domèstiques dels ciutadans de la Comunidad de Madrid que no pas el “Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid”. Però només el segon cas és un arxiu públic de fotografies domèstiques, que té objectiu la seva preservació per a la comunitat, i del qual tots podem estudiar i difondre els seus continguts. Només el segon cas el considerem un cas d'estudi de la nostra investigació.

Això no vol dir que obviem la importància social i cultural d'aquestes xarxes socials i la seva influència sobre els projectes que sí podem considerar estrictament arxius públics de fotografia domèstica. Tampoc obviem l'interès de les investigacions que d'altres autors estan fent dins d'aquest àmbit (vegi's, per exemple, l'exemple de la tesi doctoral d'Edgard Gómez Cruz (Gómez Cruz, 2012) llegida recentment a la Universitat Autònoma de Barcelona). De fet, la nostra recerca pràctica al projecte “Capsa de Sabates” d'arxiu de fotografia domèstica a Tarragona i les nostres propostes metodològiques per a futurs arxius públics de fotografia domèstica només s'entendran en tant que aportin valors que no han estat coberts per les pàgines web com “facebook” (pàgines web que lògicament persegueixen el màxim nombre d'usuaris, el màxim de temps de connexió, el màxim d'informació sobre el nostre perfil com a consumidors, i no pas una acció cultural de conservació de la documentació visual i íntima d'una societat i una època determinada). En tot cas dedicarem un apartat específic a tractar dels projectes de les xarxes socials i les seves diferències i proximitats amb els arxius públics de fotografia domèstica.

1 Comunidad de Madrid, 2009; Conesa, Chema (ed.), 2009

2 Qualsevol dada pública sobre el nombre de fotografies que els ciutadans guarden a Facebook, o altres xarxes socials similars, té un caràcter absolutament astorador. Per exemple, sabem que el primer cap de setmana de 2011, només a Facebook, els usuaris d'arreu del món van pujar 750 milions de fotos i que, per tant, s'ha de suposar que cada dia de l'any es puguen un mínim de 100 milions de fotografies (Paloma Abad, 2011).

<http://www.archivofotograficodemadrid.com/v2/>

2.2. Hipòtesi de la Investigació

Enunciem la hipòtesi principal d'aquesta investigació de la següent forma:

1. *“L'arxiu públic que conserva fotografies domèstiques i els relats verbals que els individus formulen a partir de les seves fotografies domèstiques esdevé un instrument de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans.”*

Com a hipòtesis accessòries afegim:

2a. *“Els dispositius d'arxiu que preserven les memòries de múltiples ciutadans fent-les públiques de forma no jerarquitzada, no interpretada i fent ús del nom de la persona (o d'altres formes de designació individualitzada) com a principal criteri de consignació, projecten una visió de la societat on es destaca la singularitat de cada individu dins de l'entramat d'allò que és col·lectiu, i la necessitat de preservar com a patrimoni col·lectiu les memòries de tots els ciutadans.”*

2b *“Els dispositius d'arxiu que registren entrevistes personals sobre una sèrie reduïda de fotografies domèstiques de cada ciutadà (fixant deu fotografies com una quantitat orientativament idònia) juntament amb els relats de memòria que la persona elabora en relació a aquestes poques imatges esdevenen els dispositius d'arxiu que conformen un instrument de preservació col·lectiva de les memòries de les persones més eficaç en qualsevol grup social contemporani. Aquesta declaració es basa en què el mètode descrit permet que en una entrevista de 30 minuts, aproximadament, per persona el contingut del registre a ingressar en l'arxiu estigui format per una sèrie de fotografies domèstiques de cada ciutadà amb informació contextual significativa i amb relats verbals que registren memòries de vida elaborades i eloqüents sobre experiències vitals significatives per a aquell individu.”*

En les conclusions que tanquen cada un dels capítols 3, 4, 5 i 6 (on exposem el nucli analític de la recerca) s'ha fet una revisió dels avenços que hem pogut realitzar, en cada àmbit específic, respecte la confirmació o refutació d'aquestes hipòtesis enunciadades a l'inici de la investigació. De forma principal, però, en el capítol 8, amb les conclusions definitives de la investigació, reprenem les hipòtesis per concloure si hi hagut prou coneixements i elements de prova per considerar-les per provades o refutades.

2.3. Metodologia de la recerca

(Com hem tractat de treballar i orientar el mètode d'aquesta investigació)

- Vessants de la recerca: recerca empírico-analítica de casos d'estudi, recerca teòrica, recerca experimental per projectes

La metodologia de la recerca té diverses vessants. Hi ha una primera vessant a destacar vinculada a l'estudi de casos. Un treball d'observació i anàlisi de les pràctiques d'arxiu existents relacionades amb la fotografia domèstica. Hem fet una recerca a través d'informació bibliogràfica i a internet, visites a arxius i altres institucions culturals que custodien col·leccions de fotografia domèstica, entrevistes a responsables d'arxius i amb responsables de projectes vinculats a la fotografia domèstica, etc. En aquesta vessant hem fet, per tant, un treball empírico-analític clàssic. Per citar només alguns exemples hem visitat des d'arxius de referència especialitzats en fotografia dins del nostre àmbit territorial, com ara l'[Arxiu Fotogràfic de Barcelona](#), entrevistant al seu director Sr. Jordi Serchs, fins a petits arxius municipals de caràcter general com ara l'[Arxiu Municipal de Cambrils](#), havent pogut parlar amb Montserrat Flores (arxivista municipal) per conèixer els fons fotogràfics i el seu tractament en totes aquestes institucions. A través de la nostra participació en Jornades, Congressos i Taules Rodones¹ de l'àmbit de l'arxivística hem pogut donar a conèixer la nostra investigació (i, en particular, el nostre projecte "Capsa de Sabates" a Tarragona), la qual cosa també ens ha permès debatre sobre els arxius i les fotografies domèstiques amb molts altres professionals i especialistes del sector.

Hi hagut també un estudi de casos, més breu, en l'àmbit de les pràctiques artístiques contemporànies on els conceptes d'arxiu i de memòria tenen un paper destacat. Hem analitzat els conceptes que destaquen en aquestes pràctiques artístiques. Posteriorment s'ha valorat si les motivacions que semblen caracteritzar aquestes pràctiques artístiques són també mo-

¹ Destaquem, per exemple, tres activitats al respecte:

- abril/ 2012; Ponència dins de la Jornada "[Els arxius municipals a la xarxa, 7è laboratori d'arxius municipals](#)", al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, CCCB.

- novembre de 2012; Organitzem i fem de moderadors de la Taula Rodona "Arxius i Fons Fotogràfics al Camp de Tarragona" que va tenir lloc al Museu d'Art Modern de Tarragona dins de l'activitat "Arxiu: Segona Natura, Jornades sobre la construcció visual del Camp de Tarragona" organitzada per l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació a Tarragona. En la taula rodona el Centre de la Imatge Mas Iglesias de Reus, l'Arxiu Històric de Tarragona -Generalitat de Catalunya-, l'Arxiu Municipal de Valls, l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona -Ajuntament de Tarragona- i el Museu Nacional Arqueològic de Tarragona. Veruer, per exemple, [Catàleg SCAN 2012](#), pp. 66-67

- octubre/ 2014 Al 2014. Comunicació en el Congrés "[Arxius i Indústries Culturals](#)" que va tenir lloc a Girona (el congrés s'inscrivía dins de la 2a Conferència Mundial del International Council on Archives, la 9a Conferència Europea d'Arxius i el 13è Seminari d'Imatge i Recerca que té lloc anualment a Girona). La nostra comunicació va portar per títol "Capsa de sabates", una proposta metodològica i teòrica sobre fotografia domèstica i memòria en l'arxiu"

<http://arxiufotografic.bcn.cat/ca>

<http://www.cambrils.cat/arxiu/>

<http://www.arxivers.com/serveis/formacio/laboratori-darxius-municipals.html>

<http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id108.pdf>

tivacions presents en les pràctiques d'arxius institucionals relacionades amb fotografies domèstiques com a documents de memòria, tot plegat a la recerca d'una comprensió de l'interès que la cultura contemporània manifesta, globalment, per l'arxiu i la memòria en relació a la fotografia domèstica.

Hi ha, també, tota una vessant metodològica de la investigació centrada en la recerca i la reflexió més teòrica. Hem tractat de profunditzar en els debats teòrics relacionats amb el nostre objecte d'estudi, principalment els conceptes de fotografia domèstica, d'arxiu, de memòria i història, la revisió del concepte de construcció històrica a partir de la història de la vida privada dels ciutadans, etc. Hem tractat de cercar quins marcs teòrics resultaven més productius per pensar i relacionar la fotografia domèstica amb aquests altres àmbits de coneixement, especialment l'arxiu i la memòria.

Destaquem la importància que hem donat a autors com Pierre Bourdieu i la seva visió del valor sociològic de la fotografia domèstica, allunyada de les aproximacions tècniques o esteticistes que havien estat habituals en la història de la fotografia tradicional¹. Igualment ens ha interessat l'aproximació a la fotografia domèstica des de la teoria de la comunicació, com ara Richard Chalfen (1987) o de Geoffrey Batchen (2008) amb posicionaments propis dels Estudis Culturals.

En l'àmbit del concepte d'arxiu destaquem Jacques Derrida (1994) i la seva visió filosòfica postestructuralista del concepte i de l'acte d'arxiu. També Miguel Morey (2006) i la seva clara concreció filosòfica del significat del dispositiu d'arxiu en el món postmodern, un dispositiu que podem caracteritzar de "postbibliotecari", ja que s'oposa al concepte de biblioteca i altres dispositius propis del pensament modern que va desaparèixer amb les avantguardes històriques. Igualment ens han interessat especialment les teories d'Anna Ma. Guasch i el seu estudi del concepte d'arxiu en relació a pràctiques artístiques del S. XX. En aquest estudi, que trobarem sintetitzat fonamentalment a la publicació "Arte y Archivo, 1920-2010" (Guasch, 2011), Ana Maria Guasch com a catedràtica d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona ha liderat un important grup de recerca entre el que destaquem també el Dr. Alexandre Bauzà, qui va defensar una tesi (Bauzà, 2010) sobre el concepte d'arxiu en l'art contemporani, estudiant amb detall diversos artistes com ara Gerhard Richter. Per exemple, de l'Artista Alemany Richter ens ha interessat conceptualment el seu "Atlas" (1962-2013), un arxiu que conté més de 800 'plafons' de gran format plenes d'imatges i que va començar com un projecte de recol·lecció i ordenació de fotografies familiars, pròpies i d'altres persones.

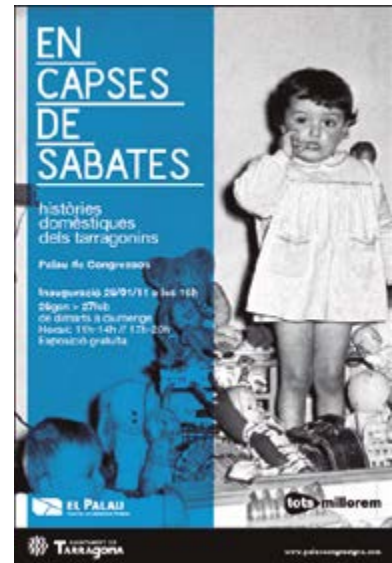
¹ Vegi's Newhall (1982) p. 126 i ss.

Respecte els conceptes de memòria i història hem volgut aprofundir en els textos de Michael Foucault (1967) (1969) (1971) i Walter Benjamin (“sobre el concepte de història”, edició pòstuma). D’ells dos ens ha interessat especialment les seves aportacions sobre els continguts i usos de la memòria, sobre el concepte d’història, així com les ideologies que comporten determinades formes de fer història i de preservar els documents del passat. També ens han interessat autors com Judit Butler (2005) o Gillian Rose (2010) que ens han introduït en la reflexió ètica i filosòfica sobre “l’altre”.

La nostra aportació teòrica sorgeix, per tant, d’un treball hermenèutic a partir dels textos d’aquests autors i a partir de la proposta de noves relacions entre aquests corrents teòrics i l’objecte d’estudi dels arxius públics de fotografia domèstica. Creiem que podem sintetitzar la perspectiva teòrica del nostre treball al voltant de la fotografia domèstica i els seus arxius com a producte d’una complexa (o impossible) síntesi entre l’humanisme històric de Walter Benjamin (reclamant el paper dels sense-nom en la construcció històrica) i el pensament postestructuralista i postmodern d’autors com Foucault (avesats a pensar que només podem comprendre la construcció que anomenem societat assenyalant la seva fragmentació, assumint la impossibilitat d’una síntesi, constatant la diversitat irreductible de les experiències humanes). Efectivament molts dels projectes d’arxiu amb fotografies domèstiques que estudiarem, pensem, es plantegen un mandat humanista (representar en l’arxiu a les persones comuns) alhora d’un mandat foucaultà (constatant la diversitat irreductible de les experiències de cada persona).

La nostra recerca també ha tingut un aspecte experimental i d’investigació a través de projectes. Jo mateix, principalment durant el període 2010-2011, he estat el responsable del disseny i execució d’un arxiu de fotografia domèstica per a la ciutat de Tarragona. El projecte va néixer a partir de l’encàrrec de l’Ajuntament de Tarragona (concretament des del seu Palau Firal i de Congressos) de treballar en la preparació d’una exposició amb fotografies domèstiques dels seus ciutadans. A partir d’aquesta iniciativa d’exposició, vàrem endegar amb l’Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona (també dependent de l’Ajuntament de Tarragona) un projecte a llarg termini d’un arxiu públic de fotografies domèstiques dels ciutadans de Tarragona que es visualitza, principalment, com una plataforma web amb tecnologia 2.0. El projecte s’ha anomenat [“Capsa de Sabates 2.0.: Àlbum de Fotografies Familiar de Tarragona”](#), i es pot visitar a través de d’internet (veure hipervincle adjunt). La nostra recerca, en la seva qualitat de projecte de tesi doctoral, no es centra en aquesta pàgina web i en aquest arxiu de Tarragona com el seu principal objecte d’estudi. Si fos així invalidaríem la recerca per la dificultat de ser objectius a l’hora d’analitzar aquest projecte i, alhora, per l’interès relatiu d’aquest projecte per comprendre una realitat més àmplia com són els arxius de fotografia domèstica. En tot cas, desenvolupar un projecte propi d’arxiu

fig. 2.1. Cartell exposició "En Capses de Sabates" Palau de Congressos de Tarragona/ Ajuntament de Tarragona (2011). disseny del cartell: Martí Gasull - ccpEstudi.



de fotografia domèstica ens ha proporcionat dues eines de gran interès metodològic per a la recerca:

- Disposar, d'una banda, d'un "laboratori experimental" on provar determinades estratègies per buscar fotografies domèstiques i fer-les ingressar en els arxius públics i poder comprovar immediatament els seus resultats, podent accedir a tota la informació sobre el procés. Això ha estat enormement útil en la vessant de la nostra recerca que vol proposar models operatius per a la futura construcció d'arxius de fotografia domèstica. El projecte de Tarragona és, en part, un model analitzat i comprovat que proposem per a futurs arxius. Ha estat, doncs, un laboratori per experimentar estratègies i donar més solidesa a les propostes operatives que formularem al final de tot el procés de la investigació. La nostra recerca es basa, per tant, en l'anàlisi de múltiples casos preexistents d'arxius de fotografia domèstica. Aquest anàlisi s'ha completat amb un projecte propi. Disposar d'un projecte propi d'arxiu no ha fet que aquest sigui l'únic centre d'interès de la nostra tesi, si no que ens ha donat un complement, un instrument d'experimentació accessòria de les hipòtesis i les propostes procedimentals per a futurs arxius, enriquint la informació que teníem disponible d'altres projectes.

- Ha estat, d'altra banda, una eina per pensar i construir discurs. No percebem una frontera separadora excloent entre pràctica i teoria. La nostra reflexió teòrica al voltant dels arxius de fotografia domèstica s'ha enriquit enormement a partir de la possibilitat de treballar de forma pràctica en el disseny i gestió d'un projecte d'arxiu públic de fotografia domèstica. Ha estat una forma productiva de pensar en els continguts i significats de qualsevol projecte de fotografia domèstica.

<http://capsadesabates.tarragona.cat/>



fig. 2.2. Pàgina web “Capsa de Sabates 2.0: Àlbum de Fotografies Familiar de Tarragona” Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona/Ajuntament de Tarragona. Coordinació Francesc Perramon [Captura pantalla 01/02/2011]

Subscriuim plenament la idea foucaultiana (Foucault, 1969)¹ que no puc pensar els conceptes fora dels discursos que s’articulen sobre ells. Crear un arxiu de fotografia domèstica ha estat una forma de generar el nostre propi discurs teòric, d’ajudar a donar-li forma, perseguint tant els èxits pràctics del nostre projecte per a la ciutat de Tarragona (i la seva possible aplicació a un futur model pràctic), com perseguint un èxit conceptual, una teoria general sobre el valor sociològic i filosòfic dels arxius de fotografia domèstica i la dificultat de preservar els documents de memòria que contenen les fotografies domèstiques i els seus relats. Abordant la dificultat, o impossibilitat, de preservar les fotografies domèstiques i els seus relats associats en l’arxiu públic fent que el seu valor de memòria no sigui únicament un simulacre.

2.4. Marc disciplinari de la recerca

Com a tantes recerques actuals, la nostra investigació té un marcat caràcter multidisciplinari².

L’estudi de les pràctiques culturals de preservació de les fotografies domèstiques i dels documents de memòria ha tingut un paper central. Estem inscrits, per tant, en els estudis d’arxivística i també a molts altres àmbits de les ciències socials.

1 “tarea que consiste en no tratar –en dejar de tratar- los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino hacerlo, en cambio, como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan” (Foucault:1969, p. 68)

2 Multidisciplinarietat entesa com interacció i enriquiment entre diverses disciplines científiques tal com proposa Jean Piaget (Citat per Juan de Pablos, 2006, p. 85).

Per exemple, ens ha interessat la fotografia domèstica com un objecte d'interès sociològic i també ens ha interessat la representativitat sociològica de les mostres de ciutadans incloses en els dispositius d'arxiu.

De fet ens ha interessat enormement la gran aproximació a la fotografia domèstica des de la perspectiva sociològica realitzada per Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1965). Una aproximació clàssica per excel·lència i que, a més, tenia un valor pràcticament pioner¹. A “Un arte medio (ensayo sobre los usos sociales de la fotografía)” no només escriu un text propi de gran interès sobre el tema, sinó que reuneix i lidera tot un equip d'experts (Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon) que aporten textos propis de gran nivell, molt ben coordinats, sobre fotografia domèstica. Alguns textos s'enriqueixen amb altres perspectives disciplinars com la psicoanàlisi (en el cas de Robert Castel), però sempre amb la sociologia com eix de lectura principal sobre el fenomen i usos de la fotografia domèstica. El text de Bourdieu ha estat una aportació seminal per a molts estudis posteriors sobre fotografia domèstica, inclòs el nostre. De fet, com veurem, quan tractem de cercar l'element diferencial i definitori de la fotografia domèstica respecte la resta de gèneres fotogràfics ens apareix la importància dels usos socials que reben aquests tipus d'imatges:

“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, pàg. 135)

Sembla, per tant, que la sociologia de la imatge està cridada a ser una disciplina clau en l'anàlisi de la fotografia domèstica. De tota manera nosaltres no ens hem centrat tant en la fotografia domèstica sinó en els dispositius que emmagatzemen llargues sèries de fotografies domèstiques. Hem tractat de localitzar aquests dispositius, analitzar les seves característiques a l'hora de recollir, ordenar i presentar les fotografies domèstiques, i interpretar les motivacions que impulsen aquests dispositius d'arxiu. No ens hem centrat a estudiar el contingut de les fotografies domèstiques i els seus usos fora del dispositiu d'arxiu (l'anàlisi qualitatiu de les fotografies domèstiques dins o fora dels arxius, els seus temes, els seus recursos formals, etc.).

En la vessant pràctica, la nostra recerca ha tractat de proposar un model d'arxiu que, de fet, optimitzi la possibilitat d'analitzar sociològicament les fotografies domèstiques (defensant que aquests tipus de documents ofereixen una àmplia informació sobre les pràctiques socials de la vida

¹ Vegi's el punt de vista d'Antoni Estradé al respecte:

“Tampoco abundaban los textos de cierta extensión que se propusiesen discurrir a fondo y con rigor sobre las dimensiones sociales y culturales de la experiencia fotográfica. Existían, desde luego, las aportaciones muy anteriores de Walter Benjamin o, cosa todavía más inusitada, la tesis escrita en 1936 por una mujer, Gisele Freund, que era a la vez fotógrafa y socióloga. [...] Estamos, pues, ante un libro pionero por muchas razones [...]” Antoni Estradé, pròleg a l'edició castellana de 2003 (Bourdieu: 1965, p. 17)

quotidiana, possiblement molt més que altres àmbits de la fotografia “professional”). De tota manera, aquests estudis sociològics i antropològics potencials sobre les fotografies domèstiques contingudes en els dispositius d’arxiu, en especial en el model proposat per nosaltres, queden fora de l’àmbit de la nostra investigació. Com dèiem, ens hem centrat en l’estudi i el disseny d’artefactes que contenen fotografies domèstiques, que esperem que siguin útils per preservar les memòries dels ciutadans i el valor de les fotografies domèstiques com a documents sociològics, però els estudis sociològics ulteriors resten pendents.

Molt relacionada amb la sociologia de la imatge, ens hem aproximat també a l’antropologia visual, que ha estat molt important a l’hora de fixar una proposta metodològica per a la recollida contextualitzada de fotografies i de relats dels ciutadans per destinar-les a l’arxiu. Ens hem fixat en les tècniques de treball de camp de l’antropologia: com tracten els informants i com s’estableix la relació entre l’investigador i l’informant. Hem emprat els seus procediments d’entrevistes i estudis qualitius, els processos de foto-elicítació, les entrevistes amb els informants estructurades a partir d’imatges (Harper, 2002), d’observació participant, etc. L’antropologia de “relats de vida”¹ és una àrea específica de les ciències socials que ajuda contextualitzar molts dels nostres aspectes metodològics i, ens atreviríem a dir, dels nostres posicionaments ideològics dins de les ciències socials. De fet, tot i que la van “descobrir” en una fase molt avançada de la nostra recerca², la publicació “I... això és la meua vida -relats biogràfics i societat-“ publicada pel Grup de Recerca Biogràfica de la Universitat Rovira i Virgili, coordinat per Joan Prat, ha estat un descobriment per a nosaltres. Hem constatat que molts dels objectius i mètodes que nosaltres ens havíem fixat en el nostre projecte amb fotografies domèstiques ja estàvem força desenvolupats i conceptualitzats per aquest grup de treball. D’alguna forma, la nostra proposta d’un model d’arxiu de fotografies domèstiques no deixa de ser una versió amb fotografies domèstiques del seu projecte d’un Banc de Memòria Biogràfica a partir de relats de vida, estructurats amb paraules.

Els Estudis Culturals han estat també un camp disciplinari obligat, com en qualsevol altre estudi contemporani que vulgui abordar el tema de la imatge, i sobre tot en qualsevol estudi que vulgui analitzar les relacions entre els subjectes i les imatges que aquests construeixen o els donen ús. Sobre la relació de la nostra recerca amb l’àmbit disciplinar dels Estudis Culturals hem cregut oportú dedicar un breu apartat específic, que trobareu tot seguit.

¹ Veure, per exemple: Ferrarroti (1981); Poirier, Clapier-Valladon, Raybaut (1983), Prat, coord. (2004)

² Error gairebé imperdonable atès que la Universitat Rovira i Virgili és la més pròxima al nostre lloc de residència

La nostra recerca té, també, tota una vessant que vol treballar directament en l'àrea del pensament teòric i de la filosofia. Entenem que aquest estudi és també una recerca de filosofia de la fotografia, de filosofia de l'arxiu, així com de filosofia de la història. Hi ha una aproximació metodològica del nostre estudi que ha treballat en el pensament especulatiu, el pensament com objecte en si mateix, propi de la doctrina filosòfica. De fet, hem recorregut a pensadors com Michel Foucault i Walter Benjamin per identificar marcs teòrics previs sobre els quals analitzar els dispositius d'arxiu de fotografia domèstica i la seva ideologia implícita respecte els documents, la memòria, la història i la societat.

La història ha estat una ciència social important en la nostra recerca. L'estudi de casos l'hem ordenat amb perspectives cronològiques i moltes interpretacions sobre els arxius i altres dispositius culturals relacionats amb la fotografia i/o les memòries les hem fetes des d'una perspectiva historicista, entenent que el marc temporal que els envolta és clau per interpretar-los. De fet, la nostra primera formació universitària es va fer en aquest àmbit (sóc llicenciat en Geografia i Història, especialitat en Història de l'Art) i ens resulta inevitable aplicar els mètodes dels estudis històrics per interpretar qualsevol fenomen cultural. De fet, la investigació que presentem ha buscat la màxima precisió possible en l'ús de conceptes com memòria, document històric i document de memòria, la qual cosa s'ha de fer tenint en compte l'àmbit disciplinar de la teoria de la història i dels seus instruments i metodologies de treball i prova.

La teoria de l'art i la història de les arts contemporànies també ha estat important en aquesta investigació. Molts dispositius d'arxiu estudiats s'han inscrit dins de pràctiques artístiques i en relació a institucions artístiques (museus, galeries) i hem tractar d'analitzar aquests fenòmens sense obviar la perspectiva que la teoria de l'art i la història de l'art tenen al respecte d'aquests productes elaborats pels artistes. De fet, també ens ha interessat conèixer com la teoria de l'art i la història de l'art ja ha abordat molts dels objectes d'estudi de la nostra recerca, com ara el dispositiu d'arxiu (central en moltes pràctiques artístiques del S. XX i XXI), i també la fotografia domèstica (eina de treball de molts artistes contemporanis com ara Christian Boltanski o Joachim Schmid).

L'arxivística (i no únicament la reflexió que des de la filosofia es pot fer de l'arxiu), com dèiem, ha estat un camp metodològic necessari per situar la nostra proposta de model procedimental per a la conformació de futurs arxius de fotografia domèstica.

Hi ha altres disciplines acadèmiques a les quals hem acudit en menor mesura. Només per citar algunes més farem referència a la teoria de la tecnologia, o bé la història oral o la història de la vida privada, entre d'altres. Ens referim a àrees de coneixement diverses dins de les ciències socials, totes elles amb un àmbit específic prou diferenciable i un cos disciplinar propi.

- *L'opció metodològica de la nostra recerca enfront els Estudis Culturals*

Som conscients que, atenent al panorama actual de les ciències socials i del món acadèmic vinculat a les mateixes, una investigació sobre fotografia domèstica sembla cridada a emmarcar-se o estar molt vinculada amb els Estudis Culturals o, si es vol concretar més, en els Estudis de Cultura Visual. Amb tota seguretat aquest àmbit científic i de pensament té molt a aportar a la recerca sobre fotografia domèstica. De fet, van ser els Estudis Culturals els que primer van escometre l'estudi decidit de les imatges populars, com ara els còmics o les fotonovel·les, enfront de les imatges de l'alta cultura que tradicionalment havia estudiat la història de l'art. Stuart Hall i Richard Hoggart als anys 1960' i des de la ciutat britànica de Birmingham (allunyada de les Universitats d'Oxford i Cambridge que exemplificaven la ciència i l'acadèmia vinculada a les classes dirigents) van donar aquesta orientació als seus estudis sent l'origen dels Estudis Culturals. No només es van centrar en les imatges populars com a objecte d'estudi sinó que es van interessar en com aquestes permetien comprendre millor la cultura i els valors de les classes mitges i obreres britàniques. Els Estudis Culturals no s'interessen per les característiques formals de les imatges, sinó per la recepció que d'elles en fan els individus, i com les integren en les seves estratègies de subjectivació, en la construcció de la seva identitat, i quin diàleg es crea entre els receptors de les imatges i les institucions de poder econòmic i social que fins ara han dominat l'emissió d'imatges. Grossberg tracta de sintetitzar el contingut dels Estudis Culturals (en especial al seu moment inicial a Birmingham) de la següent forma:

"(...) podría comenzar describiendo los estudios culturales de esta forma: se interesan por la descripción y la intervención en las maneras como las prácticas culturales se producen, se insertan y funcionan en la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales, con el fin de reproducir, enfrentar y posiblemente transformar las estructuras de poder existentes" (Grossberg, 2009. p. 17)

Geoffrey Batchen format com a historiador de l'art, ha dedicat bona part de la seva tasca científica a l'estudi de la teoria de la fotografia i ha estat pioner en aplicar a la teoria fotogràfica les teories de Michael Foucault i altres pensadors postestructuralistes. Ell explica d'aquesta forma el canvi de perspectiva que li van proporcionar els Estudis Culturals a l'hora d'abordar l'estudi del fet fotogràfic, tot allunyant-lo de l'enfoc que la disciplina de la història de l'art havia aplicat a l'estudi de la fotografia:

"In my own case, it has, for example, encouraged a shift of analytical emphasis from the producers of photographs to their owners, offering the possibility of a history of the reception of photographs. Photography thereby becomes a dynamic mode of apprehension rather than a series of static pictures. Similarly, it has encouraged the study of photographic practices or genres rather than individual photographers. This history

necessarily features practices involving collective hands and/or now-unknown makers (many of them women), thereby displacing the biographical and phallogocentric bias of most current photographic histories.” (Batchen, 2008, p. 127)

Geoffrey Batchen coincideix en l'argument que la majoria d'autors que en els darrers anys s'han interessat per la fotografia domèstica ho han fet des del posicionament dels Estudis Culturals. Té a veure, segons ell, amb “el gir etnogràfic” que ha sofert darrerament la història de l'art (amb un nou interès per les manifestacions artístiques populars) i que també ha arribat a la història de la fotografia:

“(…) a new generation of inter-disciplinary scholars who take for granted that photography is predominately a vernacular practice and has always been a global experience. I'm thinking of writers on photography as various as Marina Warner and Jennifer Tucker, Elspeth Brown and Christopher Pinney, Carol Williams and Martha Langford, Patricia Johnston and Robin Kelsey, Shawn Michelle Smith and Carol Mavor, Nicholas Mirzoeff and Elizabeth Edwards, to name only a few of the more prominent. Heterogeneous by inclination, these scholars have combined elements of art history and cultural studies with philosophy, women's studies, anthropology, American studies, literature, and sociology, among other interpretive models. They address themselves to commercial and ordinary photographs rather than just to art objects, and tend to focus on issues like race, sexuality, power and everyday experience – they focus, in other words, on photography's relationship to life.

Many in this group came of intellectual age during the 1980s, when post-modern skepticism about the nature of knowledge and truth was at its height. But they have equally emerged from the ongoing dissension that in North America has come to be called “Visual Culture” (Batchen, 2008, pp. 126-127)

L'interès de la nostra recerca sobre la fotografia domèstica té a veure, com en els Estudis Culturals, amb què és una pràctica de comunicació visual quotidiana que permet avançar en el coneixement de les pràctiques culturals d'una gran diversitat d'individus, en aquest cas d'un conjunt que abasta la totalitat de la societat, sense exclusions. La nostra metodologia de treball no és, però, la dels Estudis Culturals. No ens centrem en com les persones construeixen significats i identitats en relació a la fotografia domèstica i com aquestes es poden llegir des d'una perspectiva crítica respecte a altres formes de comunicació visual emprades per les estructures de poder amb fotografies domèstiques o altres tipus d'imatges. En el nostre cas, ens centrem en les pràctiques d'arxiu públic amb fotografies domèstiques, essencialment pràctiques realitzades per les institucions. Les institucions són les que generen els arxius públics amb les fotografies domèstiques generades pels individus comuns. Volem conèixer els formats d'aquestes pràctiques d'arxiu públiques i tractar de comprendre els discursos que tenen implícites. No cerquem, en prime-

ra instància, interpretar les pràctiques de subjectivació (de construcció de significats relacionats amb la meua identitat i la meua relació amb l'entorn) dels individus comuns relacionades amb el seu exercici de la fotografia domèstica. El nostre objecte són, precisament, les pràctiques d'objectivació de les instàncies que donen forma a una col·lecció pública de fotografia domèstica. Ara mateix aquest ens sembla un camp d'estudi rellevant i inexplorat. La nostra reflexió al voltant de com aquestes pràctiques d'arxiu articulen un discurs sobre la memòria, sobre el paper de la gent comú en la construcció històrica, sobre el significat de la institució cultural del propi arxiu ens situa, pensem, més a prop de la filosofia de la cultura i de la història que no pas en el camp propi dels Estudis Culturals. De fet, aquestes pràctiques d'arxiu amb la fotografia domèstica que volem estudiar sorgeixen majoritàriament en els museus, en els arxius i tot tipus d'institucions que es vinculen amb les "instàncies tradicionals del poder cultural", més que no pas amb instàncies generades pels propis individus en una acció "contracultural".

En tot cas, però, no podem deixar de subratllar que els arxius públics de fotografia domèstica estant demandant l'anàlisi de les seves imatges per part dels investigadors que apliquen els principis teòrics i metodològics dels Estudis Culturals. Pensem, amb tot, que contribuïm molt modestament a què aquests estudis es desenvolupin en millors condicions en el futur. En l'actualitat ja tenim brillants aproximacions a la fotografia domèstica per part dels Estudis Culturals. Gillian Rose (Rose, 2010), per exemple, ha analitzat eficaçment les pràctiques relacionades amb la fotografia domèstica per part de diverses mares de família britàniques en relació a la construcció de les seves subjectivitats i la construcció simbòlica de l'espai domèstic.

La nostra investigació, però, es centra en el dispositiu d'arxiu de les fotografies domèstiques, en les pràctiques de qui el construeix. No en les persones que creen originàriament aquestes fotografies domèstiques en l'àmbit privat i quin ús els donen. Ens ha interessat la instància arxivant, els conceptes implícits en la seva forma i mecànica d'actuació respecte de la fotografia domèstica.

2.5. Oportunitat de la recerca

Certament ens movem en un territori comú a moltes publicacions actuals, projectes culturals, investigacions, etc. En els darrers vint o trenta anys és fàcil constatar que temes com la fotografia domèstica, l'arxiu (i el concepte d'arxiu), així com la memòria (i l'anomenada "memòria històrica") han estat objecte d'un interès cultural i acadèmic molt ampli per part de molts autors d'àmbits molt diversos. La Història de l'art, els Es-

tudis Culturals, la Sociologia de la Imatge, la teoria fotogràfica etc. s'han aproximat reiteradament a aquests temes.

Malgrat tot, pensem que aportem una perspectiva nova dins d'aquest territori comú en el qual s'entrecreuen molts projectes culturals i també assaigs diversos. No ens atrevim a afirmar que generem un nou camp d'estudi, ni una nova metodologia, i menys un àmbit disciplinar propi, però sí una nova perspectiva que permet veure aquest àmbit ja conegut amb idees noves i relacions noves. Ens centrem en l'estudi dels arxius i la seva relació amb la fotografia domèstica, en general, i amb la memòria i els documents de memòria, en particular. Efectivament, malgrat que hi ha molts estudis sobre fotografia domèstica i molts altres sobre arxius, no hem localitzat cap estudi específic sobre la relació de l'arxiu amb la fotografia domèstica.

De fet, la nostra perspectiva es basa en estudiar les relacions entre tres conceptes claus del món contemporani com són l'arxiu, la fotografia domèstica i la memòria sobre els quals hi ha pocs estudis que els tractin simultàniament. És aquest triangle el que considerem oportú, necessari d'estudiar. Aporta una perspectiva enriquidora, per bé que per separat, i fins i tot per parelles, són conceptes amb prou estudis ja publicats.

Sí que és freqüent, per una banda, trobar estudis publicats sobre la relació de la fotografia domèstica amb la memòria. Podem destacar, per exemple, passatges brillants dels assaigs de John Berger on parla de la relació de la fotografia amb la memòria, en especial amb la fotografia domèstica¹.

Particularment significatiu és el número especial de la revista "Photographies" del 2010 titulat "Special Issue on Photography, Archive and Memory" (Cross; Peck, 2010). Constata un interès consolidat a nivell cultural i acadèmic sobre les relacions de la fotografia amb la memòria. Tot i el títol d'aquest número especial de la revista, però, la majoria dels articles d'aquesta edició es centren en la relació de la fotografia amb la memòria, i també, de l'acte fotogràfic amb el paradigma d'arxiu. Resta pendent, pensem, continuar aprofundint en la relació triangular de tots tres conceptes, i en les pràctiques culturals que els vinculen de forma simultània.

Les interrelacions, per tant, entre fotografia domèstica com a gènere fotogràfic específic, la memòria i els arxius (com institucions però també com concepte filosòfic) estan poc relacionades i interpretades. Certament, com en el cas del nostre projecte a la ciutat de Tarragona ("Capsa de Sabates"), hi ha molts projectes culturals i, específicament, artístics que els posen en comú, però desconeixem que existeixin hores d'ara estudis que analitzin aquests projectes de forma global o que tractin d'entendre

¹ Vegi's (Berger: 1980, pp. 56-57) i (Berger, 1992; citat per Harper, 2002, pàg. 13), i l'apartat 3.1. (definició de fotografia domèstica) d'aquesta investigació

els principis teòrics que els impulsen. Des d'aquesta perspectiva la nostra investigació ens sembla original i oportuna, amb independència de si hem estat capaços de escometre-la amb èxit.

Establir un arxiu de fotografia domèstica per tal de preservar la memòria i els relats vitals de les persones esdevé un repte enormement rellevant per a l'arxiu. La nostra recerca tracta de contextualitzar aquest projecte, fer propostes pràctiques i alhora donar un marc conceptual que ajudi a entendre les motivacions i implicacions de tal empresa, de la qual hem trobat diversos exemples.

Efectivament, cada cop hi ha més projectes culturals que relacionen l'arxiu i les fotografies domèstiques, molts dels quals expressen públicament el seu interès en “la memòria”. Amb tot, alguns d'aquests projectes sí que efectivament són rigorosos registrant i conservant memòries de les persones i d'altres, en canvi, generen confusions entre el que en aquest estudi assenyalarem com documents de memòria i com documents històrics. Tot seguit proposarem uns primers exemples il·lustratius al respecte, a tall introductori. La nostra recerca vol contribuir a aportar claredat i un rigor que considerem necessari sobre aquest àmbit.

Proposem dos primers exemples introductoris sobre el debat “document històric” versus “document de memòria” en dos projectes d'arxius que empen fotografies domèstiques, tot dos a la pròpia ciutat de Tarragona i en el mateix any. Nosaltres al 2010/11 havíem desenvolupat el projecte d'arxiu “Capsa de Sabates” a la ciutat de Tarragona. Un any més tard, al 2012, al Museu del Port de Tarragona¹ es va presentar l'exposició “[El Serrallo ahir i avui](#)” (Soler, 2012) . En l'organització de l'exposició hi participava, també, directament l'Arxiu del Port de Tarragona. El projecte es centrava en el barri mariner de Tarragona: el Serrallo. Relacionades amb aquest barri s'exposaven 510 fotografies domèstiques. Aquesta exposició compartia alguns informants i, fins i tot, algunes imatges que també estaven en el nostre projecte. Tot i haver molts punts en comú, són dos projectes força distints. “[El Serrallo ahir i avui](#)”, entenem, cercava imatges fotogràfiques (la majoria provinents d'àlbums familiars) com a documents històrics en comptes de com documents de memòria. Interessaven les fotos més antigues del barri per conèixer aquells espais i aquelles activitats que ara han desaparegut o han canviat substancialment. Els relats que es recollien a l'exposició del 2012 tenien un caràcter essencialment d'anecdota en comptes de memòries (entenent anècdota com un relat curiós sobre el passat, un relat més o menys elaborat, no necessàriament espontani, farcit d'elements que es saben interessants per a tots, no com un relat en què hom revisita el seu propi passat, les seves vivències, buscant un relat directe i sincer sobre el record que tenim). L'exposició del Port del 2012 era, simplificant, un esdeveniment, una ocasió, per a la melancolia col·lectiva a partir de descriure un barri

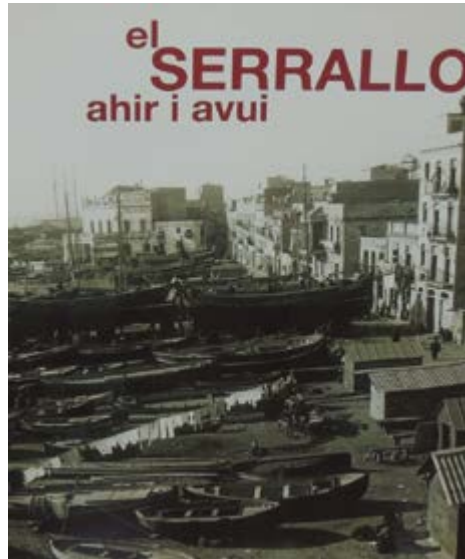
<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2012/09/28/pagina-1/90474227/pdf.html>

<http://www.porttarragona.cat/ca/sala-de-premsa/notes-de-premsa/1444-exposicio-el-serrallo-ahir-i-avui.html>

¹ Depenent del “Centre d'Estudis Marítims i d'Activitats” del Port de Tarragona

fig. 2.3 (esquerra). Portada de la publicació de 300 pàgines amb el títol “El Serrallo ahir i avui” (2012) editat pel Port de Tarragona, catàleg de l'exposició amb el mateix títol presentada al Museu del Port de Tarragona del 27 de juny al 7 d'octubre de 2012

fig. 2.4. (dreta) “Pescadors feinejant a bord d'una barca” (1950). Foto: Cedida per Rosa Sans Sans a l'Arxiu d'Imatges del Museu del Port de Tarragona.



mariner que s'està “perdent”, que ja no és tan “autèntic”. “[El Serrallo ahir i avui](#)” (Pardilla, 2012), per tant, des del nostre punt de vista, legitimava com ciutadans “més del barri”, com “habitants del barri de tota la vida”, les persones que o bé a apareixen en aquelles imatges, o bé els tenen familiars i avantpassats directes entre aquelles fotografies. Eren els que havien habitat un passat “mític i essencial” del barri del Serrallo, que en el present ha perdut “autenticitat”. D'alguna manera un posicionament que busca en el passat les essències que cal conservar, un posicionament diametralment contrari a la genealogia de la història que defensa Michel Foucault (Foucault: 1971)¹. El nostre projecte “Capsa de Sabates”, com veurem, proposa una visió sobre els arxius de fotografia domèstica molt distinta. Per descomptat, no fem cap judici de valor sobre aquest projecte del 2012 sobre el barri mariner del Serrallo, fet també amb fotografies domèstiques, pel fet de ser diferent del nostre. Exposem la necessitat de clarificar aquestes diferències, perquè sovint projectes amb fotografies domèstiques invoquen conceptes com història, memòria i arxiu, tot i construir dispositius culturals molt diferents.

Un exemple radicalment diferent, també a la ciutat de Tarragona i també al 2012, seria l'exposició “[Fotografia i Memòria](#)” que organitzà la professora Eloïsa Valero (Valero, 2012, 2014) a l'Institut de Secundària Martí i Franqués de Tarragona. En ella, la professora/comissària proposava als

<https://fetatarragona.wordpress.com/tag/serrallo/page/2/>

<http://fervisible.blogspot.com.es/2012/01/fotografia-i-memoria.html>

¹ “la genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad más allá de la dispersión del olvido; su tarea no es mostrar que el pasado está aún ahí, bien vivo en el presente, animándolo todavía en secreto, después de haber impuesto a todos los obstáculos del camino una forma trazada desde el principio. Nada que se asemeje a la evolución de una especie, al destino de un pueblo. Seguir el hilo complejo de la procedencia es, al contrario, conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mismas desviaciones –o al contrario, los giros completos-, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente” (Foucault: 1971, pp. 27.28)



fig. 2.5. Cartell exposició "Fotografia i Memòria", Biblioteca Institut Martí Franquès (Tarragona), Febrer 2012. Coordinació: Professora Eloïsa Valero

alumnes d'aportar fotografies familiars i entrevistar els seus familiars per registrar les històries relacionades amb aquestes imatges. El projecte s'interessava per fotografies com a documents històrics però també pretenia recollir memòries amb un ús rigorós del terme, creant arxius de memòries del propis estudiants de secundària on, per exemple, es guardava de forma sistemàtica el primer record d'infantesa de tots i cada un dels estudiants participants en el projecte. En aquest darrer cas era un arxiu de documents de memòria a partir únicament de relats escrits, sense cap vinculació directa amb fotografies. És significatiu, pensem, que aquest segon projecte de "Fotografia i Memòria" es conforma en un àmbit proper a les pràctiques artístiques contemporànies, ja es du a terme dins d'un Institut on s'imparteix batxillerat artístic (en la modalitat d'arts, com l'anomena la normativa acadèmica) i la professora és llicenciada en Belles Arts.

En els darrers anys, de fet, és fàcil trobar projectes culturals que conformen arxius de fotografies domèstiques i que alhora parlen explícitament de "memòria" en el seu títol o en la seva presentació. En alguns casos es fa un ús de la paraula memòria de forma rigorosa, com és el cas que acabem de referir amb l'Institut de Secundària Tarragoní, però en d'altres casos la referència a la memòria és un tant gratuïta ja que en realitat s'haurien de referir al concepte d'història. És com si la paraula memòria sonés millor, fos més eufònica per als gestors i responsables de les institucions culturals que no pas la paraula història. Sembla que la memòria fos de la gent i la història fos de l'acadèmia, quelcom distant i estàtic. En l'apartat 3.3 d'aquesta investigació tindrem oportunitat d'aprofundir en aquest debat i precisar les diferències importants entre tots dos conceptes. Entenem que hi ha una necessitat de posar ordre respecte dels conceptes de memòria i d'història quan es construeixen i es presenten dispositius públics d'arxius amb fotografies domèstiques, i la nostra recerca tracta d'aportar avenços en aquesta línia. Veurem que els

fig. 2.6. Imatge parcial exposició "Fotografia i Memòria", Biblioteca Institut Martí Franquès (Tarragona), Febrer 2012. Coordinació: Professora Eloïsa Valero. Fotografies antigues procedents d'albums familiars dels alumnes amb els relats dels records registrats pels propis alumnes



fig. 2.7. Imatge parcial exposició "Fotografia i Memòria", Biblioteca Institut Martí Franquès (Tarragona), Febrer 2012. Coordinació: Professora Eloïsa Valero. Relats de vida dels propis alumnes amb fotografies dels seus àlbums familiars



fig. 2.8. Imatge del llibre "el primer record" dins de l'exposició "Fotografia i Memòria", Biblioteca Institut Martí Franquès (Tarragona), Febrer 2012. Coordinació: Professora Eloïsa Valero. Relats manuscrits de cada alumne respecte el primer record, en primera persona, que tenen.



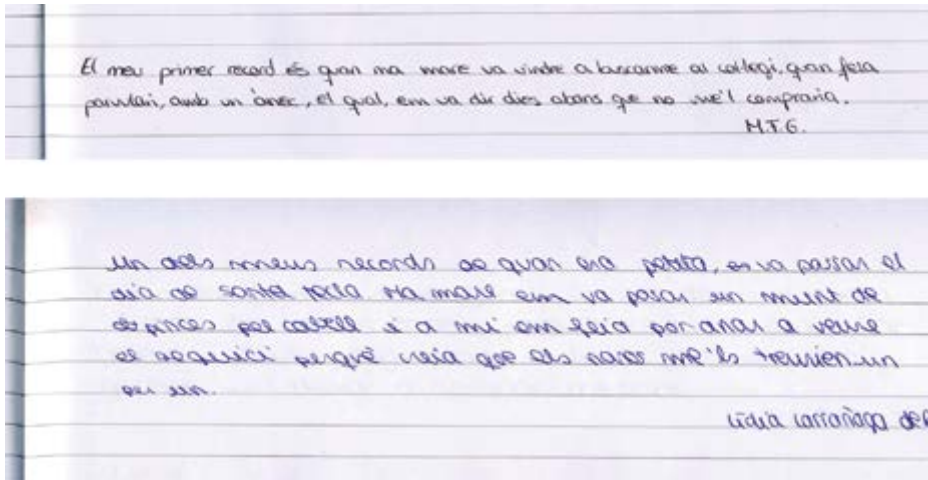


fig. 2.9. Imatge de l'interior de dues pàgines del llibre "el primer record" dins de l'exposició "Fotografia i Memòria", Biblioteca Institut Martí Franquès (Tarragona), Febrer 2012. Coordinació: Professora Eloïsa Valero. Relats manuscrits de cada alumne respecte el primer record, en primera persona, que tenen.

arxius de documents de memòria (a partir de fotografies domèstiques o altres eines) són especialment habituals en pràctiques d'arxiu vinculades a pràctiques artístiques.

Com a darrer exemple introductori, citem ara dos nous projectes recents d'arxiu del l'àmbit geogràfic català que evoquen explícitament la paraula "memòria" en el seu títol tot i tenir continguts i significacions molt diferents al respecte. El primer seria l'exposició "922-2014. Documents de Girona. Arxius, Memòria i Futur". En aquest cas, dit ras i clar, trobem que la paraula "memòria" caldria substituir-la per "història". El segon és el documental, presentat en un conjunt de DVDs, amb el títol "Santa Bàrbara, en la memòria". En aquest segon l'ús del terme "memòria" pensem que és oportú, tal com argumentarem, en la nostra investigació.

En el cas de la primera exposició: "[922-2014. Documents de Girona. Arxius, Memòria i Futur](http://www.arxiudiputaciogirona.cat/exposicio-virtual-documents-de-girona-922-2014/)" aquesta va ser impulsada per l'Arxiu General de la Diputació de Girona amb motiu del Congrés Internacional "Arxius i Indústries Culturals" que va tenir lloc a la ciutat de Girona a l'octubre de 2014. L'exposició es va poder visitar del 12 d'octubre al 17 de desembre de 2014 a la Casa de Cultura de Girona. Posteriorment s'ha fet una versió virtual accessible a través d'internet. L'exposició, tot i evocar la paraula "memòria", en el seu intítol, mostrava únicament documents històrics procedents de diversos arxius de Girona, essencialment documents escrits en suport paper, els més habituals en la majoria d'arxius. Es volia posar en valor, lògicament, aquest patrimoni històric i documental, parlant de la seva importància social per a les generacions futures de la conservació i difusió d'aquests documents. Fins i tot en apartats de l'exposició amb el títol de "persona" es recollien documents històrics de tot tipus sobre persones comuns (per exemple carnets personals d'identitat i també algunes fotografies domèstiques) però es feia èmfasi en els documents relatius a persones reconegudes com ara Salvador

<http://www.arxiudiputaciogirona.cat/exposicio-virtual-documents-de-girona-922-2014/>

Qüestions preliminars sobre la investigació i el seu mètode / Oportunitat de la recerca

fig. 2.10. Exposició "922-2014, Documents de Girona; arxius, memòria i futur" (Ajuntament de Girona/ Diputació de Girona). octubre/desembre de 2014. Reproducció d'un plafó de l'exposició



fig. 2.11. Exposició "922-2014, Documents de Girona; arxius, memòria i futur" (Ajuntament de Girona/ Diputació de Girona). Fotografia de documents presentats a l'exposició (Font SIES TV)



fig. 2.12. Exposició "922-2014, Documents de Girona; arxius, memòria i futur" (Ajuntament de Girona/ Diputació de Girona). octubre/desembre de 2014. Imatge gràfica de l'exposició: Pep Canaleta (3carne33)

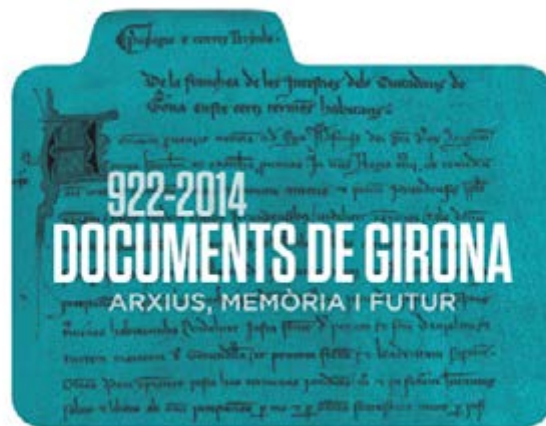




fig. 2.13. Documental en 3 DVD “Santa Bàrbara, en la memòria”. Ajuntament de Santa Bàrbara (2011). DL. B-12803-2011. Captura de quatre plans corresponents a entrevistes als participants en el projecte [muntatge propi]

Dalí o Josep Pla, quelcom habitual en els estudis històrics tradicionals, i no tant en les històries de vida i la història oral. En tot cas l'exposició no contenia documents de memòries pròpiament dits, com ara relats subjectius de persones que hagin viscut a Girona i relatessin les seves vivències, els seus records, registrats amb cura de no modificar la seva visió personal que, potser, pot entrar en contradicció amb els documents històrics. A l'exposició podíem trobar, per exemple, documents com un assentament comptable d'un municipi de Girona i això, entenem, no és un document de memòria, sinó un document històric.

En el segon cas, el projecte documental “Santa Bàrbara, en la memòria” (Ajuntament de Santa Bàrbara: 2011) presentava un conjunt de 3 DVDs de més tres hores de duració. En ell es senten les veus de més 45 persones adultes (molts d'ells avis i àvies) d'aquesta població explicant els seus records sobre l'època de la seva joventut, cap els anys 1930-1960. Els relats s'han recollit en una sèrie d'entrevistes enregistrades en vídeo. Les entrevistes recullen un pla mig de cada persona participant, mentre explica el seu testimoni, mostrant un fons neutre al darrera, sense que aparegui o es senti la veu de la persona que efectua l'entrevista. De tota manera no es busca tant el relat individual complet de cada col·laborador, sinó un relat col·lectiu sobre els fets més antics del poble als quals es pot accedir a partir de la memòria de persones vives. Les entrevistes estan força editades, establint connexions entre fragments d'entrevistes diverses a partir de temes comuns: les festes del poble, el funcionament dels cafès del poble com espais de reunió, dels cinemes del poble, etc. Resulta interessant que determinats conflictes que marquen el passat no són absolutament silenciats en el documental (des de conflictes polítics com la polarització política del poble durant els anys 30' i la Guerra Civil, fins la repressió moral i sexual que imposava la societat tradicional sobre els joves). D'alguna manera s'evita una idealització absoluta, tot i que el

fig. 2.14. Documental en 3 DVD "Santa Bàrbara, en la memòria". Ajuntament de Santa Bàrbara (2011). DL. B-12803-2011. Captura d'una de les fotografies domèstiques del municipi que es mostren en el documental



projecte tingui molts elements de mirada melancòlica sobre el passat. Aquests relats enregistrats en les entrevistes són clarament documents de memòria que, en el documental, es complementen amb el visionat fotografies antigues del municipi (moltes fotografies domèstiques, altres procedents de fons professional). Així una explicació sobre la maternitat en una entrevista a una dona, alterna imatges de l'entrevista i fotografies domèstiques fetes al municipi sobre el mateix tema i en la mateixa època a què es refereix el relat. El paradoxal és que el petit text que acompanya aquests DVDs, (a la contraportada de la capsa contenidora) parla de què s'ha fet un esforç per recuperar la història del poble, no pas per recuperar la memòria, per bé que també es parla de vivències, records, històries de vida i memòria oral.

“La història és un dels valors més importants de qualsevol societat i, per tant, és fonamental la recuperació dels fets del passat del nostre poble. [...] Per aquest motiu, la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Santa Bàrbara ha editat aquesta col·lecció audiovisual, consistent en tres DVD, que ha permès obtenir i conservar testimonis, vivències, records, experiències i històries de vida, mitjançant la memòria oral, que és una eina fonamental per conèixer el nostre passat, aquell passat en què els testimonis directes encara ens poden explicar les seves vivències.” (Ajuntament de Santa Bàrbara: 2011, contracoberta)

En canvi, l'article publicat a la revista local de Santa Bàrbara, també editada per l'Ajuntament, fa referència explícita una font documental diferent dels documents històrics tradicionals. El periodista –anònim– introdueix la presentació d'aquest documental amb explicacions que són molt més ajustades al caràcter de documents de memòria que conté aquest projecte:

“El treball ha permès recuperar aspectes de la història local que no es poden trobar a cap document perquè són fruit de vivències personals. El resultat serà una aproximació a la vida quotidiana, el treball, les festes i tradicions. Les noves generacions podran conèixer de primera mà com era viure fa dècades a Santa Bàrbara, explicat de viva veu per alguns protagonistes, per gent del poble.” (Ajuntament de Santa Bàrbara; a [“Santa Bàrbara Magazin”](#), num. 13, gener de 2011, p. 12)

Certament memòria i història són dues eines fonamentals per conèixer el passat, però defensem que cal no confondre-les, ja que aporten aproximacions molt diferents respecte aquest passat que, globalment, volem comprendre millor. Sobre aquesta necessària diferenciació aprofundirem en aquesta investigació a propòsit dels arxius públics de fotografies domèstiques.

Tornant al darrer exemple del documental del municipi de Santa Bàrbara, ens resulta molt significatiu que contingui documents de memòria a partir d'un territori petit (3.821 habitants a l'any 2014)¹ i, sobre tot, buscant el període més remot possible al qual es pot accedir a través dels relats de les persones grans. Sembla que memòria es vinculi a persones grans parlant de la seva infantesa, i amb les persones que porten generacions en aquell territori. Sembla que no tinguin interès els documents de memòria sobre fets més recents, o bé de persones joves, o bé de persones nouvingudes al territori on viuen procedents de processos de migració. Com veurem, la història de fets llunyans sembla tenir més prestigi social que la sociologia del present. Tal com veurem en l'apartat de 7è de la investigació, més aviat serà dins de les pràctiques artístiques on trobarem arxius que recullen documents de memòria per part, per exemple, de persones joves o d'immigrants. Tractarem de trobar alguns de les motivacions d'aquest interès per la memòria en les pràctiques d'arxiu dels artistes contemporanis.

Globalment, doncs, pensem que el fenomen dels documents de memòria en les pràctiques d'arxiu amb fotografies domèstiques està pendent de ser analitzat. Cal tractar d'establir eines per comprendre-ho amb profunditat. Unes eines intel·lectuals que ajudin a entendre aquests projectes d'arxiu de fotografies domèstiques, però que també ens ajudin a donar una perspectiva més completa sobre els estudis que des d'altres àmbits es donen en relació a la fotografia domèstica, l'arxiu i la memòria.

Modestament, també, tractem d'aportar comprensió sobre com la nostra època projecta posicionaments ideològics sobre la història, la societat, i el debat de quins aspectes cal preservar pel futur, certament des d'un estudi modest en un àmbit molt particular de les pràctiques culturals del nostre temps.

¹ Font IDESCAT, Institut d'Estadística de Catalunya [consulta <http://www.idescat.cat/emex/?id=431384>]

2.6. A mode de síntesi sobre les qüestions preliminars

El nostre objecte d'estudi són els arxius públics de fotografia domèstica, entesos en un sentit ampli, incloent col·leccions de fotografies domèstiques (de famílies i individus diversos) accessibles al públic a través d'institucions designades com a arxius, però també a través de museus, exposicions temporals, pàgines web, etc.

Excloem d'aquest objecte d'estudi sobre arxius d'imatges domèstiques, els arxius centrats específicament en pel·lícules domèstiques (amb formats d'enregistrament com els films de 8mm, Super8, 16mm, vídeo, etc.). Això és degut bàsicament a què les pel·lícules domèstiques són menys habituals entre les col·leccions d'imatges familiars, especialment en el cas espanyol, sobre tot si ens referim a tot tipus de famílies (i no específicament a famílies benestants, o bé de professions liberals, etc.). Observem, doncs, que la nostra aproximació a l'objecte d'estudi està marcada per una perspectiva interessada en arxius públics de fotografies domèstiques representatives d'amplis grups de la societat. Grups que, fins i tot, potencialment puguin representar la totalitat de la població. Una perspectiva pròpia d'estudis sociològics a partir dels continguts dels arxius, i no tant d'estudis artístics que cerquen col·leccions familiars singulars amb valors extraordinaris i poc representatius de la globalitat de la població.

D'aquest objecte d'estudi, els arxius públics de fotografies domèstiques, tractem d'investigar de forma més específica el valor de documents de memòria que tenen els arxius públics que acullen col·leccions de fotografies familiars juntament amb els relats que articulen les persones en relació a aquestes imatges familiars. Per tant, les entrevistes basades en la foto-elicítació que recullen aquests testimonis de vida formaran part del nostre interès i de les metodologies que aplicarem en el nostre projecte.

Excloem del nostre objecte d'estudi les plataformes de xarxes socials a internet que permeten mostrar i conservar fotografies domèstiques. Ens referim a xarxes socials com ara Facebook, Flickr, Instagram, etc. Un dels motius principals és que aquets repositoris d'imatges no tenen un caràcter públic per a tots els usuaris. De fet, pensem que les imatges domèstiques són dipositades en aquestes xarxes socials bàsicament com un bé de comunicació, d'interacció amb la resta d'usuaris. No es persegueix, per tant, la conservació pública del document icònic com a finalitat principal. Amb tot, no obviem la importància cultural i conceptual d'aquestes xarxes socials en la societat contemporània, així com la influència que, de facto, exerceixen sobre els arxius públics de fotografies domèstiques que són el nostre objecte d'interès.

Com a hipòtesi principal de la investigació proposem comprovar que l'arxiu públic que conserva fotografies domèstiques i els relats verbals que els individus formulen a partir de les seves fotografies domèstiques esdevé un instrument de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans. Accessòriament ens proposem comprovar altres subhipòtesis que sembla que es compleixen en determinats arxius de fotografies domèstiques i de relats verbals vinculats, entre ells el projecte “Capsa de Sabates” de Tarragona. Són subhipòtesis com ara que mantenir la persona particular (el seu nom) com a principal criteri de consignació en una estructura d'arxiu no jerarquizada i no interpretada permet que el dispositiu d'arxiu, com a projecte intel·lectual, destaquí la singularitat de cada individu dins de l'entramat de lo social.

Pel que fa a la metodologia de la recerca aquesta ha tingut, en primer lloc, una vessant d'anàlisi de casos d'estudi, d'arxius diversos que contenen fotografies domèstiques. S'ha examinat la bibliografia publicada al respecte, s'han visitat diversos arxius examinant els seus continguts i s'han fet entrevistes a responsables d'alguns d'aquests projectes d'arxiu. També s'han analitzat diverses pràctiques artístiques on tenen protagonisme el paradigma d'arxiu i la memòria, en alguns casos, fins i tot, utilitzant la fotografia domèstica com instrument principal per a tal fi.

En segon lloc, metodològicament, hem treballat una recerca de caràcter més conceptual i teòrica, analitzant textos i autors relacionats amb l'arxiu, la fotografia domèstica i la memòria. Alguns d'aquests autors són P. Bourdieu, R. Chalfen i G. Batchen pel que fa a la fotografia domèstica. J. Derrida, M. Morey i A. M. Guasch pel que fa a l'arxiu. Respecte el concepte d'història i de memòria hem treballat principalment textos de M. Foucault i W. Benjamin.

En tercer lloc la investigació ha treballat també una línia de recerca a través de projectes pràctics. Vam dissenyar i treballar (dins d'un equip ampli de persones) un arxiu de fotografies domèstiques a la ciutat de Tarragona. “Capsa de Sabates, històries domèstiques dels tarragonins” va ser una exposició (2011) i una pàgina web (2011/fins l'actualitat) que donen visibilitat a aquesta iniciativa que va comptar amb el suport de l'ajuntament i l'arxiu de la ciutat. Per a nosaltres va ser tant un “laboratori experimental”, un lloc on comprovar hipòtesis i intuïcions, així com un lloc per pensar i construir discurs conceptual basat en una experiència pràctica directa.

Des del punt de vista de les disciplines acadèmiques en què es desenvolupa aquesta recerca hem de parlar, òbviament, de multidisciplinarietat. Ens inscrivim dins de múltiples ciències socials i tractem de posar-les en interacció respecte al nostre camp d'estudi i en la nostra metodologia de recerca. Entre les diverses disciplines acadèmiques que han nodrit la

nostra investigació destaquem els estudis d'arxivística, la sociologia de la imatge i de la fotografia, l'antropologia de la imatge (sobre tot pel que fa al plantejament de les entrevistes i la foto-elicítació com a treball de camp per recollir informació), l'antropologia de relats de vida, la història de l'art, la filosofia etc. Som conscients que el nostre objecte d'estudi, directament relacionat amb les fotografies domèstiques, ens vincula també amb els plantejaments propis dels Estudis Culturals. Aquesta disciplina informa diversos aspectes de la nostra recerca; amb tot no considerem que la nostra recerca tingui fonamentalment un enfoc propi dels Estudis Culturals. Com en els Estudis Culturals, ens hem interessat per les imatges que elaboren i intercanvien les persones comuns. Però el nostre principal punt de reflexió no és la relació dels subjectes comuns amb aquestes imatges (els usos, els significats, les identitats que construeixen a partir de les fotografies domèstiques), sinó la significació de la relació de l'arxiu amb la fotografia domèstica. Unes significacions que es deriven de les metodologies i finalitats que guien les institucions i els gestors que donen forma als arxius públics de fotografies domèstiques. La instància arxivística i els seus motius està en el centre de la nostra reflexió, més enllà que aquest dispositiu es nodreixi de fotografies familiars que mereixen un anàlisi propi de continguts i d'usos, independentment de l'arxiu que les pugui acollir, des dels Estudis Culturals.

Abordem l'oportunitat de la nostra recerca constatant que hi ha múltiples estudis publicats recentment en relació a la fotografia domèstica, en relació al paradigma d'arxiu i en relació a la memòria. Amb tot, trobem necessari investigar específicament la relació de l'arxiu amb la fotografia domèstica, estudiant els casos pràctics que exemplifiquen aquestes relacions. No hi ha una bibliografia extensa sobre les característiques i finalitats que tenen les col·leccions públiques de fotografia domèstica. La nostra perspectiva, al connectar específicament arxiu, fotografia domèstica i documents de memòria ens sembla oportuna, encara pendent d'explorar i pot enriquir diversos àmbits acadèmics. Pel contrari, sí que constatem l'existència de múltiples assaigs sobre la relació de la fotografia domèstica i la memòria, però no específicament en relació a la construcció d'arxius públics d'aquestes imatges.

En els darrers anys trobem molts projectes culturals tant en l'àmbit dels arxius com de les pràctiques artístiques que posen en comú arxiu i fotografia domèstica, fins i tot molts d'ells apelen a conceptes com memòria i història, de vegades, amb certa gratuïtat. Molt especialment la vinculació entre fotografia domèstica, memòria i història es planteja en diversos d'aquests projectes des de categories confuses. En aquesta introducció hem apuntat quatre primers exemples al respecte d'això, tots ells desenvolupats a Catalunya entre el 2011 i l'actualitat. Cal un anàlisi del fenomen, tant en relació a la vinculació d'arxiu i fotografia domèstica, com d'aquesta amb el concepte de memòria. Considerem necessari abordar l'estudi d'aquest fenomen tot tractant d'establir un major rigor en la ter-

minologia i en les tipologies que caracteritzen aquests projectes. Projectes que tenen, certament, moltes inquietuds comuns que cal interpretar.

3. Conceptes clau relacionats amb la investigació

3.1. fotografia domèstica

*“...snapshots are dull pictures that we can’t live without (remarkably, snapshots are a kind of picture one could both laugh and cry over).”
Geoffrey Batchen (2008: pàg. 133)*

- *Introducció: imatge i fotografia*

La imatge és un element clau de la Cultura Occidental. Especialment des del S. XV, a Occident es pensa amb imatges, a través de les seves formes específiques de crear metàfores i d’ordenar la informació¹. La imatge juga un paper central en els processos d’aprehensió de la realitat, així com en els processos interpersonals de comunicació i simbolització. En l’era contemporània aquesta importància no ha fet més que créixer, i en aquest procés ha tingut un paper molt rellevant la fotografia i la resta d’imatges de tecnologia moderna

“La fotografia sembla dur a l’extrem el paradigma epistemològic occidental basat en la centralitat de la visió, en la identificació de coneixement i visió” (Ribalta, 2008, pàg.)

El tipus d’imatge més arrelat entre els ciutadans comuns són les fotografies domèstiques. Són les imatges a les quals tenen accés més actiu en tant que són autors d’elles i alhora els seus protagonistes (són subjectes i objectes d’elles). Tothom a Occident apareix retratat en fotografies familiars, tothom en té una col·lecció pròpia d’aquestes imatges i, gairebé, tothom ha utilitzat una càmera fotogràfica per generar imatges domèstiques. Sembla la imatge més “democràtica” d’Occident, pel protagonisme que dona a qualsevol ciutadà en els seus continguts, en el seu processos de creació i de recepció. És un llenguatge universal tant per l’extensió geogràfica i social dels seus documents com per la competència de tots els ciutadans per interpretar-ne una part significativa dels seus codis i continguts.

¹ Crosby (1997) exposa una interessant teoria sobre la capacitat de visualitzar el món i de construir imatges sobre ell com a competència clau de la cultura i la societat Occidental. Per exemple, el rellotge d’agulles que es generalitza a les acaballes de l’Edat Medieval és un dispositiu per visualitzar el temps diürn i les seves mesures en aspectes visuals. Aquesta competència la diferencia d’altres cultures i li ha permès, des del Renaixement, ser la primera societat amb un domini complet del món, tant a nivell econòmic com militar. La teoria històrica-sociològica-cultural de Crosby assenyala i argumenta la importància de la imatge en la cultura Occidental (tot i que és una teoria elaborada des del propi Occident).

La importància de la fotografia domèstica no ha parat de créixer des de la seva aparició cap finals del S. XIX, producte d'uns valors i pràctiques socials propícies i que estaven a l'espera de què la fotografia tecnològicament deixés de ser un procediment només accessible als professionals. Fins i tot, encara que inicialment la captació de fotografies domèstiques fos una pràctica essencialment masculina (Chalfen, 1987) (Bourdieu, 1965), les dones estaven plenament immerses en la fotografia domèstica, tant com a protagonistes de les imatges, com també a constructores i custòdies de les col·leccions fotogràfiques familiars, de les quals tenien cura i elaboraven els relats.

- El concepte de fotografia domèstica

Considerem que acotar fotografia domèstica com a objecte d'estudi és, relativament, poc problemàtic. La definició i límits d'aquest objecte s'obvia en la majoria d'estudis dedicats a la fotografia domèstica. Es presuposa, doncs, que és un concepte sobre el que hi ha consens respecte a la seva definició i els seus límits. Per exemple Richard Chalfen (Chalfen, 1987) dedica un exhaustiu estudi a examinar la "kodak culture", ja que des d'una aproximació bàsicament antropològica analitza els patrons de conducta i els continguts comunicatius implícits en la pràctica de la fotografia domèstica. Tota aquesta investigació R. Chalfen la du a terme sense problematitzar què és fotografia domèstica i que no ho és.

En la majoria del casos, els autors recorren a una definició de fotografia domèstica a partir de l'ús del document; és fotografia domèstica o familiar aquella que es consumeix dins de l'àmbit privat i familiar¹.

La terminologia emprada per referir-se a aquest objecte d'estudi també té diverses variables. És freqüent referir-se tant com a fotografia domèstica, fotografia privada, fotografia familiar, amateur, menor, vernacular, entre d'altres. Cada una d'aquestes terminologies implica un petit èmfasi diferent. Potser l'expressió "fotografia vernacular" és la més descriptiva i adient però és poc freqüent, sobre tot en l'àmbit espanyol i català. Optem per l'expressió domèstica ja que resulta menys restrictiva que l'expressió fotografia familiar, també molt freqüent en el nostre àmbit lingüístic. Per a nosaltres una fotografia on apareixen els nostres amics o companys de feina, i que vinculem a la nostra trajectòria vital i als nostres records, mereix formar part del nostre objecte d'estudi.

¹ La tesi doctoral inèdita de Maria Roig Alzina "Del calaix a la pantalla: memòria, pràctica i conservació del cinema domèstic" també defineix el cinema domèstic a partir del seu ús reservat a la família d'una determinada pel·lícula. Conferència de Maria Roig Alzina a Tarragona el 9 de novembre de 2010 (eplec2 / Scan Tarragona). Veure: pàg. 13/14 del document http://www.visual-lab.info/sites/default/files/e-plec/adjunts/e-plec_memoria-mod.pdf

Aparcant la qüestió terminològica i abordant la seva dimensió conceptual, la fotografia domèstica es defineix per ser aquella que documenta visualment persones i situacions que contextualitzem en relació a la nostra existència i als grups familiars dels quals formem part. Tota fotografia aïlla un temps i un espai (Sontag, 1973). En el cas de la fotografia domèstica, l'espai que queda fora del camp representat ens resulta conegut, a l'igual que els fets que van esdevenir abans i després de la presa fotogràfica. La fotografia aïlla un instant que en la fotografia domèstica el percebem dins d'un continu que és la nostra existència (Berger, 1978, p. 57). O bé, ja amb més dificultats, dins del continu del relat de vida que hem rebut dels nostres avantpassats. Aquí resulta enormement interessant el concepte de postmemòria proposat per Mariane Hirsch, relatiu a la memòria que tenen els fills dels episodis narrats pels pares o per generacions anteriors (Hirsch, 2008). L'exercici de registre que implica tot acte fotogràfic, en el cas de les fotografies domèstiques s'ha d'entendre en relació als relats de vida, a les històries privades de les persones que han custodiat aquestes imatges. Com qualsevol fotografia, les imatges domèstiques poden documentar aspectes com el paisatge, l'urbanisme, la indumentària, o les variacions meteorològiques, per posar només alguns exemples. Però el rellevant de les fotografies domèstiques és que preserven la memòria de les nostres identitats i dels nostres relats de vida, de la nostra relació personal amb les persones que ens envolten, amb el nostre territori físic i social més proper. Palmer defineix la fotografia "popular" (seguint la seva terminologia) com un acte emotiu al servei del record (Palmer, 2010, pàg. 156). En aquest sentit, el vincle emotiu i la funció de memòria semblen definitòries de la categoria de fotografia domèstica. Com ens deia Chema Conesa¹, les fotografies domèstiques són "models per a la nostàlgia", fins i tot projectem nostàlgia sobre les fotografies domèstiques d'altres persones que no coneixem.

Malgrat l'escàs estudi de la fotografia domèstica en les històries de la fotografia a l'ús (per bé que la teoria de la fotografia sí que ha dedicat més atenció a aquest gènere fotogràfic²), insistim que el debat sobre el concepte de fotografia domèstica no presenta posicions enfrontades o francament divergents. Hi ha moltes metodologies i interessos a l'hora d'aproximar-se a la fotografia domèstica com a objecte d'estudi: des de usar-les com a instruments documentals per a una història social de les classes treballadores del S. XIX (per exemple: Thomson, 1997), fins a tenir-les com objecte d'estudi fonamental per a una aproximació antropològica al gènere femení en l'Anglaterra actual (Rose, 2010). Però a penes

¹ Entrevista realitzada, com a part d'aquesta investigació, a Madrid el 5 de juliol de 2010

² Només com a exemple, destaquem el llibre de teoria de la fotografia possiblement més citat, "La Càmera Lúcida" de Roland Barthes (1980). Es tracta d'un assaig en el qual el gènere de la fotografia domèstica té un paper essencial: una fotografia familiar de la mare de l'autor resulta cabdal en la seva argumentació sobre la naturalesa del fet fotogràfic i, sobre tot, de la relació de l'espectador amb aquest tipus d'imatges tecnològiques.

es genera un conflicte sobre el concepte de fotografia domèstica, sobre què inclou aquesta categoria i què s'exclou d'ella.

Per a la nostra investigació adoptarem la conceptualització proposada per John Berger que diferencia fotografia privada i fotografia pública a partir del seu ús i destaca que la fotografia privada (en el nostra terminologia domèstica) és aquella que estableix una determinada relació característica entre imatge, context i el receptor que custodia la imatge.

“Hay fotografías que pertenecen a la esfera privada y hay fotografías que son utilizadas públicamente. Las primeras, el retrato de una madre, la instantánea de una hija, una foto de grupo de nuestros compañeros de equipo, se aprecian y se leen en un contexto ‘que es una continuación de aquél de donde lo sacó la cámara’ [en cursiva, en l’original]”. (Berger, 1978, p. 57)

Com en tants posicionaments intel·lectuals vinculats als Estudis Culturals, el rellevant és la relació del receptor amb la imatge i no les característiques objectives de la imatge en si. El que fa que una fotografia la considerem fotografia domèstica és la relació del custodi de la imatge respecte a aquest objecte icònic. Es una relació on el context té una enorme importància. D'allí que el nostre model de recollida i conservació d'imatges domèstiques en arxius públics proposarà donar tanta importància a la contextualització de les imatges.

Richard Chalfen també destaca la importància del context en les fotografies domèstiques, un context que permet entendre el significat de la imatge per a un grup reduït de persones a les quals, en principi, està destinada aquesta imatge:

“The Communications context must be kept in mind. Snapshots, home movies, and home videotapes are personal documents, and, as such, are meaningful to small groups of people who generally ‘know what’s going on’” (Chalfen, 1987, p. 123)

Tornant a J. Berger destaca que la fotografia domèstica és aquella que ostenta un lligam estret, una continuació directa, entre el context de presa de la imatge i el context de lectura de la mateixa. Considerem que aquesta qüestió és aclaridora i fonamental, especialment per aquells casos més conflictius i fronterers de les imatges que s'inclouen en la definició de fotografia domèstica.

Observem breument un cas problemàtic com ara la fotografia de la figura 3.1., i també les altres dues imatges que proposem (figures 3.2. i 3.3.). Totes tres imatges són fotografies domèstiques o en tot cas es poden tractar com a tals per part d'arxius que les vulguin preservar per al futur.



Fig. 3.1. "Jueus abans de disparar", Zona de Kiev, 1941, Soldat Alemany (escrit al darrera Kiev, octubre de 1941. Juden kurz von der Erschiessung... seguit d'unes inicials). Pertany a una col·lecció aleatòria de fotografies de soldats . (Jeffrey, 2008, p.250)



fig. 3.2. "[amb les germanes, hivern a Lleida, anys 50](#)". Fotografia del projecte "Capsa de Sabates", Àlbum d'Enriqueta Ferrer. Text que acompanya la imatge: "Aquesta foto té 53 anys, de quan érem a Lleida. Feia molt fred, era l'hivern, jo era molt petita, però recordo que era un dia superfred de Lleida. Deviem fer amistat amb un bon fotògraf de Lleida, perquè hi ha moltes fotografies d'aquestes bones a casa. I els temps no eren com per fer-nos fotos bones... La meva germana ha mort aquest any."



fig. 3.3. "[Campeonatos domésticos](#)" Fotografia del projecte "Capsa de Sabates", Àlbum de Lola Abaijón. Text que acompanya aquesta imatge: "Esta es nuestra casa en Tarragona, ahora ha cambiado; la tele es otra... Estoy yo con mi hermano. Mi padre era profesor de artes marciales y de vez en cuando hacíamos como peleas de mentira entre mi hermano y yo. Y mi padre nos daba una de sus copas a quien había ganado. Y yo salgo levantando la copa como que he ganado la pelea"

Només en la segona i la tercera imatge sembla evident, però, el seu status de fotografies domèstiques. La primera imatge (figura 3.1.) mostra un grup de Jueus poc instants abans de ser afusellats per uns soldats alemanys a la zona de Kiev, al 1941, en el front soviètic de la Segona Guerra Mundial. No es tracta, és clar, de la imatge clàssica d'un àlbum familiar, com ara el retrat dels nostres fills com és el cas de la segona i la tercera imatge (independentment de si estan fetes amb càmeres professionals o bé amb càmeres més domèstiques). En els àlbums familiars esperem imatges d'una mare amb el seu fill somrients a la casa familiar, o d'unes amigues en una festa o reunió social. Pel dramatisme de la primera imatge, per l'eficàcia amb què es narra visualment l'escena, pel testimoniatge d'un fet històric singular i tràgic es podria considerar una fotografia documental, pròpia del fotoperiodisme. Malgrat tot, la fotografia ha estat extreta d'una col·lecció privada d'un soldat alemany, ja sigui un àlbum o una capsa, on es guarden fotografies diverses. El que defineix aquesta imatge com una fotografia domèstica no és la seva situació física en un àlbum familiar (tot i que sigui rellevant), ni que hagi estat feta amb una càmera domèstica no professional, ni el tema de la imatge (ja sigui un retrat o un afusellament), ni la suposada relació familiar o d'amistat entre el fotògraf i els retratats (desgraciadament era una relació de botxí davant les seves víctimes), ni la suposada categoria menor del resultat estètic o tècnic de la imatge. Estem d'acord amb John Berger que el que fa d'aquesta imatge una fotografia domèstica (amb tot el dramatisme que això comporta en aquest cas particular) és que el custodi d'aquesta imatge coneixia què va passar abans i després de la presa d'aquesta imatge, i què havia en l'espai que queda fora de l'enquadrament de la càmera. Tot el que apareix a la fotografia, i allò que queda fora però envoltava la situació, ho situa en relació a la seva experiència personal de vida. Hi ha un "continuum" entre el context de la presa de la imatge i el context de la lectura de la imatge, per part del soldat, ja que tot està vinculat directament a la seva història vital. La fotografia li serveix per desencadenar la memòria d'una situació viscuda amb una dimensió personal dels fets testimoniats per la càmera.

Torna a ser pertinent aquí recordar que Lourdes Roca i el seu equip del Instituto Mora es refereixen a les fotografies d'àlbum familiar com a "disparadores de memòria" (Lourdes Roca et al, 2014, p. 253). En aquest sentit és molt interessant (i important per a la nostra investigació) destacar que la definició que proposa John Berger de fotografia domèstica la vincula directament amb la memòria. Per a J. Berger la fotografia domèstica és, per definició, una fotografia al servei dels actes de memòria de les persones que les custodien. Tal com afirmàvem en el capítol 2.5 (oportunitat de la investigació), John Berger assenyala una clara relació entre dos dels tres conceptes fonamentals que intentem relacionar en la present investigació (fotografia, memòria i dispositius d'arxiu). Ampliant la cita anterior que hem fet de l'assaig de John Berger "Usos de la Fo-

tografia” (1978) aquesta relació de la fotografia domèstica i la memòria esdevé encara més evident i definitòria:

“La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores. Las mantiene intactas. Y antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en nuestra imaginación, la facultad de la memoria.

[...] No obstante, a diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias [...] privadas de significado. [...] Las fotografías no narran nada por sí mismas. Las fotografías conservan las apariencias instantáneas. [...] la cámara separa las apariencias de sus funciones.

Hemos de distinguir ahora entre dos usos muy diferentes de la fotografía. Hay fotografías que pertenecen a la experiencia privada y hay fotografías que son utilizadas públicamente. Las primeras [...] se aprecian y se leen en un contexto que ‘es una continuación de aquél de dónde lo sacó la cámara’ [...] No obstante, este tipo de fotografías permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas. En tanto que artilugio mecánico, la cámara ha sido empleada como un instrumento que contribuye a la memoria viva. La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida.” (Berger, 1980, pp. 56-57)

En el text posterior de John Berger “Keeping a rendezvous” (1992) (citada també per Harper, 2002) l’assagista britànic torna a assenyalar la relació entre la fotografia –essencialment la fotografia domèstica o personal- i la memòria. En el seu captivador to poètic, relata aquesta relació i ens ajuda a entendre el funcionament dels processos psíquics de memòria i la seva similitud amb determinades fotografies:

“The thrill found in a photograph comes from the onrush of memory. This is obvious when it’s a picture of something we once knew. That house we lived in. Mother when young.

But in another sense, we once knew everything we recognize in any photo. That’s grassgrowing. Tiles on a roof get wet like that, don’t they. Here is one of the seven ways in which bosses smile. This is a woman’s shoulder, not a man’s. Just the way snow melts.

Memory is a strange faculty. The sharper and more isolated the stimulus memory receives, the more it remembers; the more comprehensive the stimulus, the less it remembers. This is perhaps why black-and-white photography is paradoxically more evocative than color photography. It stimulates a faster onrush of memories because less has been given, more has been left out...” (Berger, 1992; citada per Harper, 2002, pàg. 13)

En relació a la perspectiva de John Berger, Geoffrey Batchen insisteix en què les fotografies domèstiques són fonamentalment fotografies repetitives i sense valor formal (per a la història de l'art, basada en la selecció de les obres excel·lents i originals, li resulten un problema irresoluble), però plenes de valors emocionals per a l'esfera íntima de les persones.

“unexciting images are capable of inducing a photographic experience that can be intensely individual, often emotional, sometimes even painful. (...) Any study of the snapshot worthy of the name must surely address itself to the dynamics of this contradiction (boring picture for me, moving picture for you) by way of a theory of photographic reception. This means looking more closely at the relationship of the snapshot to a network of expectations and obligations extending far outside the picture itself. In short, it will mean having to consider the snapshot photograph as both a complex social device and a personal talisman, rather than simply as a static art object.” (Batchen, 2008: pàg. 133)

Per tant, novament, apareix una relació substancial entre la fotografia domèstica i els processos de memòria, que són personals i vinculats amb aspectes emotius (tal com veurem en l'apartat 3.3. de la investigació).

En la nostra recerca, globalment, ens centrem doncs en la recepció de la fotografia domèstica per definir el seu caràcter. En la nostra opinió, el gran interès de la definició de Berger és que estableix una definició concreta de fotografia domèstica sense ignorar la instància del receptor i la seva relació personal -subjectiva si es vol- amb l'objecte fotogràfic.

En determinats àmbits dels Estudis de Cultura Visual s'ha emprat el concepte de “fotografia menor”, un concepte que és una translació del concepte de “literatura menor” que van desenvolupar Deleuze i Guattari. Autors com Jan Baetens (2009) han teoritzat aquest concepte que defineix una fotografia, entre d'altres criteris, col·lectivitzada ja que l'autor és el portaveu d'una comunitat. No existeix una equivalència directa entre “fotografia domèstica” i “fotografia menor”, per bé que són terminologies properes, que es poden enriquir mútuament.

- *L'àlbum familiar*

Tot i no trobem necessari en aquesta investigació fer distinció entre fotografia domèstica i fotografia familiar, considerem important considerar l'àlbum familiar en un sentit “extens”, gairebé com a metàfora de col·lecció familiar o domèstica. Don Slater explica així la “metàfora de l'àlbum familiar”:



fig. 3.4. i fig. 3.5.
 Album familiar “informal”
 exposat al domicili familiar
 de Vicens Veses. Entrevista
 realitzada per Francesc
 Perramon al domicili de
 l’informant el 14/09/2009.
 Imatge de l’esquerra mostra
 diverses fotografies familiars
 exposades i enmarcades
 en una llibreria de l’estança
 principal. Imatge de dreta
 fotografia familiar impresa en
 un DIN A4 i penjada en un
 cartellera metal·lica de l’estança
 de la cuina

“El álbum familiar puede existir, y se puede considerar como objeto real (un libro con imágenes escogidas); o, de manera más amplia, como esa privilegiada selección de imágenes mediante las cuales representamos la identidad familiar a propios y extraños, que se pueden encontrar sobre la chimenea o el escritorio, en la cartera o enmarcadas en la pared. La metáfora del “álbum familiar”, no importa que forma física tome, significa un proceso de edición de imágenes en símbolos y en líneas narrativas mediante las cuales se constituye y se establece la identidad familiar” (Slater, 1995, p. 184)

Seguint Slater, doncs, ens referim en la nostra recerca com a “àlbum familiar extens”, a aquest conjunt seleccionat de fotografies domèstiques que estableixen la identitat familiar (o personal), més enllà de les que físicament estan enquadrades en un àlbum com a tal. Incloem en l’àlbum familiar extens, per exemple, les fotografies que pengem en el “mur” públic del nostre perfil a “facebook”. L’àlbum familiar s’ha d’entendre, doncs, 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. 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 i desimboltura. La col·lecció privada de fotografies domèstiques (a internet o en una capsa) deixen de ser “àlbums familiars” en sentit estRICTE i són, de fet, “llibres de la intimitat” (Merle, 2010).

fig. 3.6. “[El Pare, 1935](#)”.
Fotografia del projecte “Capsa de Sabates”, Àlbum de Dolors Corbella. Text que acompanya la imatge: “Aquest és el meu pare. No et perdis el decorat. Què fort! El meu pare no era de Solivella, el meu pare tenia família Solivella però era de Vallirana. I aquí tenia 17 anys! I treballava a l’hotel Ritz de Barcelona.”



- *Fotografia domèstica: fotografia feta per professionals i per amateurs*

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”. El mercat de càmeres fotogràfiques per a aficionats és present des de la dècada de 1880, amb empreses com Kodak. Amb tot 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’, moment en què les classes mitges accedeixen a determinats nivells de benestar associats als bens de consum propis del capitalisme avançat. Així ho hem pogut constatar en la nostra experiència al projecte “Capsa de Sabates” de Tarragona i també ho refereixen diversos autors quan parlen del cas espanyol:

“De las primeras cámaras robustas y fiables que utilizaron los grandes reporteros para enseñarnos el mundo, la industria supo producir cámaras baratas substituyendo materiales nobles por plásticos. La fotografía al alcance de todos.

La eclosión del fenómeno tuvo lugar, como no podía ser de otra manera, con la expansión de la industria civil al finalizar la segunda Guerra Mundial. Estamos ya en la década de los años cincuenta y la fotografía de los aficionados respira alegría y ganas de vivir” (Conesa, ed, 2009, pàg sense numerar –pàg. 3 article introductori-).

http://capsadesabates.tarragona.cat/index.php/Dolors-Corbella/21DolorsCorbella_March015-copia

Les fotografies professionals conservades als àlbums familiars de la primera meitat del S. XX són majoritàriament retrats d’estudi on el retratat tracta d’emular les formes culturals de les classes socials superiors (roba, atrezzo, actitud...). Fins i tot poden ser retrats fets per professionals en



fig. 3.7. “*Scala Dei, 1969*”. Fotografia del projecte “*Capsa de Sabates*”, Àlbum de Dolors Corbella. Text que acompanya la imatge: “*Ma germà que tocava la guitarra. Aquesta és molt maca. La veritat és que em puc recordar del dia a través de les fotos, però no en tinc de record, perquè feia moltes sortides així. Hi ha fotos en què es veu al meu pare encenent el foc, que ara això no es podria fer. Per contra, en aquella època tu sabies que l’havies d’apagar i tenies cura, la gent que hi anàvem. Igual com quan vas a la muntanya a buscar bolets: tu tenies cura d’allò que feies.[...]*”

estudis ambulants, com és el cas de la fig. 3... La fig.3.. en canvi és una imatge domèstica realitzada sense la intervenció de cap professional.

Entre les fotografies fetes amb càmera domèstica, amb una aparença més casual i menys experta del mitjà fotogràfica, continuen sent massius els retrats. Predominen retrats relacionats amb la infància, les vacances, l’oci en general, i els rituals de pas de caràcter positiu (bodes, festes d’aniversari, etc.). Construeixen una visió idealitzada i estereotipada de nosaltres mateixos¹. Les fotografies domèstiques són enormement similars entre elles. De la infinitat de fotografies possibles cada grup social escull una gama finita de subjectes, gèneres i composicions (Bourdieu, 1965, p. 43). L’artista Christian Boltanski evoca en moltes de les seves instal·lacions l’enorme facilitat amb què les fotografies domèstiques dels altres ens recorden les nostres pròpies, fins i tot podríem adoptar les memòries visuals d’una altra família com a pròpies (Guasch, 2011, p 55-60). La seva gran similitud en la forma i el contingut és la principal raó al respecte.

Els temes i les formes que apareixen en la fotografia domèstica, però, per molt repetitius que siguin, no són el seu tret definitori. El tret definitori és, com dèiem, la relació del custodi respecte de la imatge i com la vincula amb la seva trajectòria vital. En alguns estudis es pot inferir que només es considera fotografia domèstica aquella que està realitzada amb càmeres amateurs. Per a nosaltres, però, totes les fotografies un cop algú les guarda per recordar un fet personal o familiar les considerem “fotogra-

¹ Richard Chalfen, al respecte de les filmacions domèstiques, destaca que el llistat de temes és clarament tancat i repetitiu, de tal forma que no és just dir que les imatges domèstiques (fotografies i filmacions) esdevinguin un reportatge de la nostra vida: “*In summary, it seems to be the case that the list of excluded topics is much longer than that of included ones. Obviously, what is supposed to be a documentation of daily family life, isn’t at all. Rather than finding that anything can be filmed, we find a very selective choice of topics*” (Chalfen, 1987, p. 63)

fies domèstiques”. El rellevant, com dèiem, és la relació dels custodis de la imatge amb els subjectes fotografiats i, sobre tot amb l’objecte icònic i els seus continguts simbòlics compartits. És el més rellevant atès que no ens centrem en l’anàlisi estilístic, formal o qualitatiu del contingut de la imatge, sinó la relació del custodi amb la imatge i com aquesta relació la transforma en un document de memòria per a ell i per al seu entorn immediat (a qui relata les seves memòries quan els mostra la imatge). En el nostre estudi fotografia domèstica i fotografia familiar, doncs, són terminologies equivalents. Resulta irrellevant, també, si la fotografia la va fer un professional com a part d’un encàrrec o és una fotografia amateur feta per un familiar o amic. En tot cas, hem optat per utilitzar preferentment el terme de “fotografia domèstica” per simplificar i per evidenciar que el seu valor de documents de memòria no necessàriament es restringeix a la narrativa simbòlica de grups familiars (preservant els seus relats i designant els seus membres) sinó que també poden servir per establir narratives simbòliques d’altres grups socials (els amics, l’escola, la feina, el club, la ciutat) o, fins i tot, poden servir per establir narratives d’individus que destaquen clarament la seva autonomia i independència respecte a qualsevol grup (la narrativa del jo al qual fèiem referència, pròpia dels darrers anys, els anys de la digitalització i internet).

- Fotografia domèstica i aspectes quantitius

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 definidora de si mateixa.

La fotografia, ja des dels seus primers inicis, quan es presenta en públic cap al 1839 com una activitat pròpia de professionals experts, 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. Diversos fotògrafs de les avantguardes històriques com ara [Eugène Atget](#) i [August Sander](#) generen un discurs propi basat, en part, en la capacitat del medi fotogràfic per tenir una gran dimensió quantitativa, per poder generar milers d’imatges de gran vàlua. Aquests dos fotògrafs són els primers exemples paradigmàtics de l’art d’arxiu, juntament amb l’acumulació infinita d’imatges “apropiades” i de procedència heterogènia per part del teòric de la imatge Aby Warburg (Guasch, 2011, pp 24-26 i 28-34). L’arxiu (com veurem a l’apartat 3.2.) es vincula amb l’acumulació infinita de documents, i Atget i Sander generen els seus propis arxius gràcies a l’enorme capacitat del medi fotogràfic per produir imatges i conservar-les. Tant Atget com Sander van produir sèries que contenien

<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>

<http://www.moma.org/collection/artists/5145>

milers d'imatges. De fet, Fontcuberta¹ destaca com el treball fotogràfic d'Atget sobre París defineix el que considerarem documentalisme fotogràfic modern a partir dels seu caràcter compulsiu registrant una realitat precisa, quelcom impossible sense un mitjà amb aquesta dimensió quantitativa.

El fenomen és numèricament més desbordant si ens centrem en la fotografia domèstica. 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 encara més massiva que no pas la pròpia producció fotogràfica professional. 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 del 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. Els estudis sobre fotografia domèstica publicats a la dècada de 1970 o 1980 (Chalfen, 1987, p. 13) (Freund, 1974, p. 177 i ss.), tot i ser anteriors a l'aparició de les tecnologies digitals en fotografia, es refereixen a la fotografia domèstica com un conjunt completament desbordant en el seu número.

La incorporació massiva de la tecnologia digital a la fotografia domèstica en les darreres dècades (cap al 1995/2000), i els canvis culturals i socials que l'han acompanyada, ha augmentat encara més aquesta dimensió quantitativa de la fotografia domèstica. Ens referim a un document universal: gairebé totes les persones sense excepció, de tots els territoris, de totes les cultures, i de totes les condicions socials conserven algunes fotografies domèstiques o familiars. Aquesta condició fa de la fotografia domèstica sigui un document democràtic, aparentment menor, i gairebé inabastable en la seva dimensió numèrica (cada any es generen desenes de milions de fotografies domèstiques a tot el món). Aparentment és un “Aleph” borgià, quelcom incognoscible per la seva dimensió inabastable. Batchen ha assenyalat com aquesta dimensió massiva fins a l'extenuació de la fotografia domèstica, unida a la seva infinita repetició dels mateixos temes i tractaments visuals, fa que la fotografia domèstica esdevingui un àmbit problemàtic per a la història de l'art en general i per a la història de

¹ “Atget encarna el fotògraf que es concentra en el detall del paisatge i que es dedica, de forma compulsiva, a enregistrar racons de París. Darrera una actitud aparentment ingènua, de pura transcripció, hom hi reconeix, però, la proposta d'un model formal rigorós, genuïnament fotogràfic i, per tant, independent de qualsevol llegat pictòric. Podria dir-se que Atget marca la diferència entre la simple pràctica realista de la fotografia i el documentalisme fotogràfic entès com estil” (Joan Fontcuberta, a David Balcells et al. 2000, “Introducció a la història de la fotografia a Catalunya”, pàg. 75).

la fotografia en particular. Apareixen com imatges “sense aura” i sense valor... no susceptibles de tenir valor comercial.

“Despite the ubiquity of family snapshots as a genre, they barely appear in most standard histories of photography. The reasons are obvious: most snapshots are cloyingly sentimental in content and repetitively uncreative as pictures, having little value in the marketplace of either ideas or commodities. For all these reasons, they don’t easily fit into a historical narrative still anxiously, insecurely, focused on originality, innovation, and individualism” (Batchen, 2008, pp. 123-124).

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), o que cada dia de l’any a tot el món es puguen a la xarxa social de Facebook una mitjana de 100 milions de fotos, pràcticament totes elles fotografies de caràcter domèstic (Abad Paloma, 24/07/2011). Novament, igual com assenyalava Pierre Bourdieu respecte de 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 (veure projecte J, Schmid “[Other people’s photograph](#)”), 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. Amb tot, només l’arxiu pot abordar l’empresa cultural de conservar una quantitat significativa d’aquestes imatges.

[https://
otherpeoplesphotographs.
wordpress.com/](https://otherpeoplesphotographs.wordpress.com/)

3.2. El concepte d'arxiu

(un dispositiu de tractament de la informació paradigmàtic del món contemporani)

“L’obsessió de l’arxiu marca allò contemporani, i afecta alhora la conservació integral de tot el present i la preservació integral de tot el passat”.

Pierre Nora¹

- El paradigma d'arxiu: definició

Podem referir-nos a l'arxiu tant en un sentit restrictiu (les institucions públiques anomenades arxius i dedicades a la conservació ordenada dels documents) com, en un sentit més ampli i conceptual, parlar del que en les darreres dècades s'ha vingut a designar com “paradigma d'arxiu”.

Els canvis culturals, socials i tecnològics de les darreres dècades, han situat l'arxiu -com a concepte- en el centre del debat cultural (Antich, 2011) (Antich, 2014). D'alguna forma desplaça la biblioteca i el museu com dispositius cridats a protagonitzar la difusió cultural en general, i de la fotografia domèstica en particular.

“Cualquier reflexión contemporánea que se plantee asomarse a lo que está implicado en la noción de archivo seguramente debe remontarse a los trabajos de Michel Foucault [...]. Para pensar el archivo desde la apertura foucaultiana, el primer paso que debería darse sería pensar así el archivo como enfrentado a la noción de biblioteca: entender el archivo como algo que no es la biblioteca, como algo que aparece cuando muere la biblioteca, o cuando la biblioteca se convierte en otra cosa, se fragmenta y se dispersa.” (Morey, 2006, pp. 16,17)

La biblioteca, i també el museu o la sala d'exposicions, es defineixen per ser institucions que conserven una tria jerarquizada dels productes culturals considerats de més valor i imposen una narrativa selectiva sobre el patrimoni. El museu destaca els continguts més valuosos i en guia la lectura dels mateixos a través de les seves sales d'exposició que marquen itineraris de lectura, a través dels títols i petits textos que acompanyen les mostres. Constitueixen narratives generades des de les instàncies acadèmiques i/o de poder d'allò que es considera excel·lent i que tothom hauria de conèixer. La biblioteca, el museu, la sala d'exposicions formen part de la concepció moderna de què hi ha un sentit, unes coses importants del passat, que s'han de conèixer. Impliquen que hi ha certes coses i grans relats a compartir.

L'arxiu, per contra, es presenta com aquell dispositiu –característic de lo postmodern- que pretén preservar el màxim possible de documents del passat, a poder ser tots els documents. L'arxiu ofereix al ciutadà que el

¹ Pierre Nora (1984) “Les Lieux de Mémoire”; citat per Antich, 2011, p. 16

consulta llargues sèries de documents no jerarquitzats i no interpretats. Si bé aquesta és la definició d'arxiu com a paradigma conceptual; com a pràctica operativa els arxius públics institucionals actuen de forma conseqüent amb aquest paradigma conceptual. De fet, la Norma de Descripció Arxivística de Catalunya (NODAC), per exemple, estableix com a primer principi de descripció el “principi de provenença” i el “principi de respecte a l'ordre original”, tots ells relacionats amb aquesta voluntat no interpretativa de l'arxiu respecte els documents que ingressa¹.

Aparentment en l'arxiu hi és tot i “en horitzontal”. Cada carpeta o conjunt documental conté una sèrie de documents relacionats, però no hi ha camins preestablerts per a la consulta de les diferents carpetes i per a la valoració dels seus continguts. És el receptacle d'un saber bast, sense jerarquies, obert, desnarrativitzat. 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 prescrigui al lector un ordre de lectura, una selecció d'allò que té més rellevància, sense que la institució articuli un discurs previ sobre el sentit que s'ha de trobar en els documents que emmagatzema. Aquesta és la visió sobre el paradigma d'arxiu que ens proposen autors com Miguel Morey (2006) i Xavier Antich (2011). En paraules de Morey, l'arxiu és “el lugar de todos los lugares” (Morey, 2006).

“El desvío que el archivo le impone a la biblioteca apunta también en esta dirección: porque a diferencia de la biblioteca, no hay en el archivo un criterio de selección que diga que hay textos que merecen estar en él y otros que no tienen la dignidad suficiente como para estar ahí. Porque estar en el archivo implica ni exige ningún marchamo de nobleza. Y sin embargo la experiencia del saber de una época sólo la podremos restituir si sacamos a la luz todo lo que esta época ha producido bajo el régimen del ‘hablo’.” (Morey, 2006, p.23).

1 “1. **La descripció arxivística es basa en el respecte al fons**

Partint d'aquest principi, els documents generats (creats, rebuts o conservats) per una persona física o jurídica han de restar agrupats d'acord amb l'ordre original, si s'ha mantingut, i no s'han de barrejar documents d'una altra persona física o jurídica. Aquest principi inclou dos altres principis que li són subordinats: el de provenença o el de respecte a l'ordre original.

1.1. **Principi de provenença** significa que els documents generats per una persona física o jurídica han de ser representats com un conjunt diferent dels documents que provenen de qualsevol altra persona física o jurídica

1.2. **El principi de respecte a l'ordre original** significa que el sistema d'organització establert pel productor dels documents s'ha de conservar tant com sigui possible, per tal de preservar les relacions que existeixen entre els documents i el valor de testimoni que els confereix aquest ordre.”
(Bernal et al, 2006, p. 15).

- *El paradigma d'arxiu, referents teòrics contemporanis: Foucault i Derrida*

En el text de la conferència “Des espaces autres” llegida per Michel Foucault el 14 de març de 1967 (tot i que no va ser publicada per primer cop fins l'octubre de 1984¹) es troba a l'origen (juntament amb les màximes de Maurice Blanchot²) de la definició contemporània del paradigma d'arxiu i la seva confrontació amb el paradigma conceptual de la biblioteca i el museu:

“(…) musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même, alors qu'au xviii^e siècle, jusqu'à la fin du xviii^e siècle encore, les musées et les bibliothèques étaient l'expression d'un choix individuel. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas et bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à la culture occidentale du xix^e siècle.” (Foucault, 1967, a EMPAN, núm. 54. 2004, pàg. 28)

Entenguis que aquí la “nostra modernitat” es refereix al temps en què Michel Foucault fa aquesta afirmació, un temps postmodern en el que encara estem inscrits i ens sentim vinculats.

De tota manera, però, el text fonamental sobre el concepte d'arxiu que escriu Michel Foucault és “La Arqueología del Saber”, obra publicada al 1969. Miguel Morey (Morey, 2006, p.18 i ss) parteix directament d'aquesta font, com ell mateix fa explícit, per proposar la seva reflexió sobre el paradigma contemporani d'arxiu. Xavier Antich també fa referència a la importància clau d'aquest text de Foucault en la noció actual d'arxiu (Antich, 2011, pp. 29-31). De la mateixa forma ho fa Anna Ma Guasch (Guasch, 2011, pp. 46-50) i també David Bate (Bate, 2007). En la nostra modesta opinió, però, aquesta centralitat del text “L'arqueologia del Saber” cal matisar-la, introduir-la adequadament. Cal comprendre, amb el màxim rigor que ens sigui possible, el concepte precís d'“arxiu” al qual fa referència Foucault en aquest text. Es tracta d'un concepte molt particular d'arxiu que s'estableix amb detall en el propi text i que, per tant, té a veure amb el propi discurs del llibre i no tant amb els “a priori” conceptuals que tots tenim al nostre cap sobre l'arxiu (i sobre qualsevol altre concepte). D'alguna manera “arxiu” a “La Arqueologia del Saber” és un “intraconcepte” dins del propi assaig, la qual cosa, com veurem, no deixa de ser un joc del propi Michel Foucault amb els lectors per exem-

¹ Mirzoeff, Nicholas (ed). (2002). The visual culture reader. New York: Routledge, 2007, p. 236

² Veure: Morey (2006), pàg. 16

plificar exactament allò que està afirmant en el global de l'assaig sobre com hem de construir el coneixement i abordar els textos, no únicament respecte el concepte particular d'arxiu. Es d'alguna forma com la situació en què un professor demana els seus estudiants que dubtin de qual-sevol autoritat i el primer que els proposa és que dubtin del que acaba d'afirmar, fent que la construcció del seu propi discurs sigui en ell mateix un bon exemple del que proposa. Per arxiu, a "l'Arqueologia del Saber", Michel Foucault fa referència a "el sistema general de la formació y de la transformación de los enunciados (tot en cursiva en l'original)" (Foucault, 1969, p. 171). Serveixi aquesta cita "primària" més extensa com a exemple:

"El dominio de los enunciados articulados así según 'a priori' históricos, caracterizados por diferentes tipos de positividad, y escandido en formaciones discursivas, no tiene aspecto de llanura monótona e indefinidamente prolongada [...] [son] sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización). Son todos estos sistemas de enunciados (acontecimientos por una parte, y cosas por otra) lo que propongo llamar 'archivo' [en cursiva a l'original]" (Foucault, 1969, p. 169).

I més endavant afegeix:

"Archivo es en primer lugar la ley de lo puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas las cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linialidad sin ruptura y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas [...] El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en el que se da, define desde el comienzo el 'sistema de su enunciabilidad' [cursiva a l'original]. El archivo no es tampoco el lo que recoge el polvo de los enunciados y que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el 'sistema de funcionamiento' [cursiva a l'original]" (Foucault, 1969, pàg. 170).

Creiem encara necessari una nova cita del text per aprofundir en el sentit d'aquest concepte enunciat per Michel Foucault i debatre sobre la seva recepció a posteriori:

"El archivo define un nivel particular: el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas; pero tampoco es el olvido acogedor que abre a toda palabra nueva el campo de ejercicio de su libertad; entre la

tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es 'el sistema general de la formación y la transformación de los enunciados' [cursiva a l'original].

Es evidente que no puede describirse exhaustivamente el archivo de una sociedad, de una cultura o de una civilización; ni aun sin duda el archivo de toda una época. Por otra parte, no es posible describir nuestro propio archivo, ya que es en el interior de sus reglas donde hablamos [...] el archivo no es describable, y es incontorneable en su actualidad. Se da por fragmentos, regiones y niveles, tanto mejor sin duda y con tanta mayor claridad cuanto que el tiempo nos separe de él [...]”]. (Foucault, 1969, pàg. 171).

Les afirmacions de Foucault, doncs, ens conviden a una reflexió fonamental sobre les condicions en què es construeix el coneixement, qualsevol coneixement. El text és, doncs, extremament interessant, tot i la seva complexitat. Amb tot, personalment, dubtem que aquesta forma tant particular de Michel Foucault de definir “arxiu” hagi tingut una transcendència directa en “la febre” pel paradigma d’arxiu que ha tingut lloc a Occident des dels anys 70’ del S. XX fins l’actualitat. No oblidem que el concepte d’arxiu de Foucault en aquest text designa un objecte “propi” establert per primera vegada en el discurs del seu l’assaig.

Miguel Morey en la seu anàlisi del text de Foucault sí hi veu una relació directa entre aquest concepte foucaultià d’arxiu i l’essència del paradigma d’arxiu contemporani, aquell paradigma d’arxiu que a diferència de la biblioteca es vincula amb l’acceptació desjerarquitzada de tots els discursos i de tots els documents. Morey posa èmfasi en què Foucault ens proposa reflexionar sobre els enunciats –qualsevol enunciat científic, filosòfic...- indicant-nos que hem d’entendre d’ells simplement la materialitat del que s’ha dit, en tant que dit. Això proposa una metàfora profunda sobre la forma d’abordar els discursos, els coneixements, amb les formes de tractar els documents característica dels dispositius d’arxiu. Compartim l’opinió de Miguel Morey (Morey, 2006, p. 18) que “Toda ‘la arqueología del saber’ es un libro muy complejo, una especie de tratado de teoría-ficción enormemente rico”. Ell veu l’arxiu faucaultià com una invitació a llegir els textos amb una mena d’asèpsia, en què allò que llegim no ens evoca res. I hi veu, així, una legitimació del paradigma d’arxiu enfront el paradigma de biblioteca:

“cuando consideramos de un texto la materialidad de lo que dice y solo la materialidad de lo que dice, sin presuponer que detrás de hay un sujeto que lo enuncia, por un lado, y sin presuponer que frente a eso que se dice hay un mundo de objetos al que se refiere. Cuando consideramos el enunciado desde ese punto de vista, estamos empezando a movernos en el espacio que es del archivo y no el de la biblioteca” (Morey, 2006, p. 19)

I afegeix més endavant:

“Probablemente la moral que anida en la mirada del archivero se deje formular así: hay que evitar que leer sea un modo de reconocerse uno mismo, de recalificarse uno mismo, que es siempre una forma de no aprender nunca nada, y en lugar de ello ir armando una de una manera cada vez más agresiva la propia posición (...) Cuando Foucault formula que hay que atender a los enunciados lo que está indicando es que hay que extraer de las frases de los discursos históricos, de los discursos de nuestra biblioteca, todo aquello que nos llevaría a reconocernos en ellos en lo que somos, para privilegiar todo lo que tienen de otro, de extraño a nosotros (...). La tutela del archivero sería la de aquel que apuesta por este tipo de gesto.” (Morey, 2006, p. 22).

La valoració que fa Anna Maria Guasch de la transcendència del text “La Arqueología del Saber” per al paradigma d’arxiu, pel que fa especialment a les pràctiques artístiques, acaba fent èmfasi en la interpretació feta amb anterioritat per Miguel Morey. Es veu, doncs, en l’arxiu foucaultíà una metàfora profunda de la forma d’abordar la informació en el món contemporani, que ens apropa a l’arxiu i ens allunya de la biblioteca:

“Estar en el archivo, como sostiene Foucault, no implica ningún dispositivo de nobleza frente al sistema aristocrático de la biblioteca. La mejor manera de acceder al saber de una época es la de sacar a la luz todo lo que en esta época de ha producido bajo el régimen del ‘hablo’ [en cursiva, a l’original]. Como sostiene Miguel Morey, “si la biblioteca implica un único sentido, el archivo, al contrario, tiene por función cobijar aquello que no tiene sentido guardar en la memoria”[...].” (Guasch, 2011, pàg. 49)

Així conclou Anna Maria Guasch la seva valoració de la transcendència del text de Foucault:

“Ello nos lleva a pensar el archivo como un “campo expandido” de la actividad cultural cuyos horizontes aparecen más infinitos cada día y, por esta razón, como un concepto central dentro del arsenal del conocimiento cultural, a través del cual múltiples discursos (en línea paralela al rizoma de Deleuze y Guattari) son analizados, fragmentados, especificados y combinados sin ser delimitados o seleccionados jerárquicamente.” (Guasch, 2011, p. 50)

Per altra banda, la lectura que proposa Xavier Antich (2011, pàg. 29 i ss) del text de Foucault és molt distinta i, al nostre modest punt de vista, més ajustada al sentit més global de la proposta original de Foucault. Amb tot, la valoració a la que arriba és a la mateixa que Morey i Guasch respecte que el text de “la Arqueología del Saber” té un pes fonamental en el paradigma d’arxiu tal com l’entenem en el món actual. Antich aborda el text de Foucault, en primer lloc, com una revisió del concepte d’història:

l'arqueologia és la nova ciència històrica que proposa Foucault i que ha de desplaçar les històries tradicionalistes. Aquesta revisió del concepte d'història ens porta a la revisió de la noció i el valor del document. En aquest punt, la lectura que proposa Antich és idèntica a la que proposa, també sobre el text de Foucault, François Dosse en la seva magistral “Historia del Estructuralismo”:

“Su ‘Arqueología del Saber’ comienza con el interés fundamental que experimenta por la nueva orientación de los historiadores [...] En la base existe la transformación del documento que estaba considerado por la historia tradicional como algo dado, y que se ha convertido en algo creado por la nueva historia. Ésta lo organiza, la da la vuelta, lo distribuye, lo coloca en series. El documento cambia de estatuto; mientras que el historiador de ayer “transformaba los monumentos en documentos, la historia nueva transforma los documentos en monumentos”” (Dosse, 1992, vol II, pp. 268-269).

En aquest nou mètode de treball amb els documents del passat que Foucault anomena “Arqueologia”, continua Antich, la noció d'arxiu juga un paper clau. L'arxiu no és la suma dels textos, sinó el que permet que els discursos hagin sorgit gràcies a tot un joc de relacions que caracteritzen pròpiament el nivell discursiu. L'arxiu és en primer lloc la llei d'allò que pot ser dit, el sistema que regeix l'aparició dels enunciats com a esdeveniments singulars. L'arxiu, efectivament, actua com “estructura” dels discursos, en el sentit més rigorós del pensament estructuralista francès dels anys 60'. De fet, Antich finalment per abordar la caracterització de l'arxiu foucaultian ens acaba proposant la metàfora del trencaclosques, del puzzle, que adopta a la seva volta de George Pérec:

“Telement no preexisteix al conjunt, no és ni més immediat ni més antic, no són els elements els qui determinen el conjunt sinó el conjunt el qui determina els elements: el coneixement del tot i de les seves lleis, del conjunt i de la seva estructura, no podria deduir-se del coneixement separat de les parts que el componen. Això vol dir que podem mirar una peça de puzzle durant tres dies i pensar que ho sabem tot de la seva configuració i color sense haver avançat ni un pam”. Doncs el mateix passa amb l'arxiu d'acord amb la caracterització, enormement influent, que en va fer Foucault a L'arqueologia del saber.” (Antich, 2011, pàg. 31)

Compartim aquesta forma tan pedagògica d'exposar el valor que té l'arxiu en el text de Foucault. Únicament volien exposar el matís que la caracterització que es fa del paradigma d'arxiu en la majoria d'autors contemporanis (els textos de Morey, Antich, Guasch i Bate, citats recentment en són alguns exemples) posen l'èmfasi en què l'arxiu és el dispositiu d'un saber desnarrativitzat, on tots els documents apareixen

¹ PEREC, Georges. La vie mode d'emploi (París: Hachette, 1978); trad. cat., La vida manual d'ús (Barcelona: Proa, 1998), 13.; citat per Antich (2011) pàg. 31

dipositats de forma neutra, sense jerarquies; no es posa pas l'èmfasi en que sigui "l'estructura dels discursos". Totes dues coses no són excloents, però són matisos molt diferents i entenem que només la segona es pot sentir veritablement hereva d'una lectura rigorosa del text de Foucault "L'Arqueologia del saber", d'altra banda invocat tantes vegades al respecte del paradigma d'arxiu en el món contemporani. De fet, François Dosse en la seva extensa "Història del Estructuralisme" dedica un capítol específic a la valoració de la repercussió històrica del text "La Arqueología del Saber" de Foucault (Dosse, 1992, Vol II, Cap. 22 pàg. 266-279). Al llarg del capítol, Dosse valora la importància del text per revisar el concepte d'història, de document i de discurs i com això afectarà de forma fonamental al conjunt de les ciències socials, en especial a la història, i també a la filosofia. Dosse en cap moment fa referència al concepte d'arxiu per abordar el contingut i la repercussió posterior d'aquest text de Foucault. Dosse analitza els conceptes exposats per Foucault sobre història, arqueologia, document, enunciats i sobre el "descentramiento del sujeto". Aquest historiador francès entén que pot abordar les significacions del text de Foucault i la seva repercussió en les ciències socials i el pensament contemporani a través d'aquests conceptes claus, entre els quals no hi és l'arxiu. Dosse insisteix en el caràcter estructuralista del text, que confirma, segons el nostre parer, la lectura que proposa Xavier Antich de la caracterització de l'arxiu foucaultian com la llei o "estructura" dels enunciats.

"Se comprende perfectamente, en todo caso, el lazo inseparable entre 'Las palabras y las cosas' y 'La arqueología del saber'. La filiación estructuralista sigue siendo dominante en ambas obras, que atacan la teoría del sujeto [...]" (Dosse, 1992, vol II, pàg. 272).

"La vía arqueológica se sitúa a medio camino entre el estructuralismo, cuyo marco teórico forma, y el materialismo histórico [...]. Foucault permanece entonces en una concepción estructuralista basada en el corte de principio entre la lengua y su referente; comparte además con el estructuralismo la idea de un predominio del discurso, al que, sin embargo, no estudia a partir de una técnica lingüística, sino como filósofo [...] El horizonte foucaultiano, desde este punto de vista, sigue siendo interno a la esfera discursiva. El arqueólogo no tiene como función definir los pensamientos o representaciones que hay bajo los discursos, estos discursos en tant que prácticas que obedecen a reglas". (Dosse, 1992, vol II, pp. 274-275).

Aquesta concepció de l'arxiu com "estructura", com a gramàtica que articula la formació dels enunciats i la seva transformació resulta un tant extemporània després d'inicis de la dècada dels 80, quan l'estructuralisme havia estat desplaçat del centre de la vida intel·lectual i acadèmica a França i a Occident (Dosse, 1992).

Respecte la cultura d'arxiu i la seva conceptualització en el món plenament postmodern contemporani cal destacar també un segon text fonamental d'una altra de les primeres espases intel·lectuals franceses. Ens referim a l'enorme influència de l'assaig “Mal de archivo (una impresión freudiana)” de Jacques Derrida, un text per a una conferència llegida al 1994 (títol original: “Mal d'archive, une impression freudienne”). El text de Derrida es centra, pel que fa a l'arxiu, en els conceptes de poder, de memòria i de registre i també en els conceptes de futur i de destrucció que estan vinculats ontològicament al concepte d'arxiu. Certament el text aborda el concepte d'arxiu amb profunditat i en destil·la tota una sèrie de reflexions que estan presents en les conceptualitzacions posteriors de l'arxiu i, fins i tot, en les pràctiques artístiques vinculades a l'arxiu. De fet, el text de Derrida el citarem reiterades vegades al llarg de la investigació. Derrida destaca que l'arxiu és una institució que, sobre tot, apel·la a l'esdevenir, tant o més que al passat:

“La cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado. No es la cuestión de un concepto del que dispusiéramos o no dispusiéramos ya en lo que concierne al pasado, un concepto archivable del archivo. Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber los que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir” (Derrida, 1994, pàg. 44)

Pel que fa a l'àmbit més precís de la nostra investigació, la definició que proposa Derrida de l'instant d'arxivació situa la fotografia, pensem, com un acte plenament d'arxiu, molt especialment pel que fa a la fotografia domèstica o privada.

“Me preguntaba cuál sería el momento del archivo, si es que hay uno, el instante de la archivación stricto sensu que, vuelvo, a ello, no es la memoria viva o espontánea (mnémé o anamnesis), sino una cierta experiencia hipomnésica y protética del soporte técnico” (Derrida, 1994, pàg. 33)

Hi ha una memòria viva de les experiències però l'acte d'arxiu implica sempre una impressió en un “allà a fora” usant un suport tècnic que caracteritza plenament allò que s'arxiva i el relat que es preserva per al futur. Respecte a aquest suport tècnic definitori de l'acte d'arxiu en Derrida proposa des de l'exemple del seu ordinador Machintosh portàtil amb el que escrivia la conferència, fins als emails o les taules d'inscripció sobre fang. La fotografia domèstica, és clar, és també un exemple d'una memòria viva que s'imprimeix sobre un registre mecànic (la superfície fotosensible a la llum dins una cambra fosca, a través de píxels en la fotografia digital, en paper fotoquímic en la fotografia analògica), i aquest registre mecànic és plenament definidor d'allò que s'arxiva i es projecta al futur. De fet, en el nostre estudi d'arxius públics de fotografia domès-

tica haurem d'entendre, seguint Derrida, que el nostre estudi versa sobre dos moments distints i fonamentals cada un amb les seves característiques d'artefacte arxivant. Tindríem, d'una banda, les fotografies domèstiques que van realitzar les persones dins de la seva activitat quotidiana, aquestes fotografies són arxius, registres mecànics d'esdeveniments com ara viatges o bodes que pretenen ser una memòria viva de l'esdeveniment registrat. D'altra banda hi haurà l'artefacte institucional que tracta de preservar aquestes fotografies col·lectivament de forma pública per a l'esdevenir (i, en molts casos també els relats verbals a través de registres gens neutres com poden ser els enregistraments de veu o bé les transcripcions escrites). Per descomptat quines fotografies es registren en l'acte d'arxiu secundari i en quin format es registren té a veure amb l'autoritat arcòntica que genera l'arxiu secundari, no amb les famílies o persones que originalment van obtenir les fotografies, com a primers registres d'aquest doble procediment d'arxiu.

Precisar que en alguns moments s'ha fet una interpretació errònia del títol de la conferència de Derrida i s'ha entès “mal d'arxiu” en el sentit de la “febre d'arxiu”, és a dir, amb l'efervescència de l'interès de la nostra època per conformar arxius i per pensar el món a través de la institució arxivística. Novament “mal d'arxiu” és un concepte propi que proposa Derrida en el seu text, que cal entendre amb precisió, i que és extremadament definidor de la seva reflexió sobre l'arxiu. El mal d'arxiu, fonamentalment, és una contradicció interna de l'arxiu que conté alhora la pulsio de conservació i alhora la pulsio de la seva destrucció.

“El modelo de este singular ‘bloc mágico’ incorpora también lo que habrá parecido contradecir, bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar ‘la pulsión de archivo’ [en cursiva a l'original]. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, ‘el mal de archivo’ [en cursiva a l'original]. Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción.” (Derrida, 1994, pàg. 27)

Paolo Cherchi Usai (citad per Andrés Hispano, 2009, p. 3) aplica, per exemple, el concepte de “mal d'arxiu” per plantejar “la mort del cinema” i ho il·lustra amb la dada que del primer any del cinema (1895) conservem bona part dels quaranta minuts de cinema que es van registrar. Del moment actual, com ara l'any 2006, fa un càlcul que només una mil·lèsima part dels tres mil milions d'hores filmades es conserva. Per tant, igual com parlàvem de la naturalesa massiva de la fotografia domèstica i de l'acceleració de la seva dimensió quantitativa amb la tecnologia digital (apartat 3.1. d'aquesta investigació) també hauríem de parlar de com la



fig. 3.8. “*Jewish looks*”
Michele Citron, 2003, Projecte
Web [dues pantalles de
navegació al web] [20/08/2014]

fotografia domèstica i es troba afectada pel “mal d’arxiu” i que els projectes d’arxius públics amb fotografies domèstiques neixen, lògicament, de la pulsio de conservació d’aquests documents perquè s’accepta, lògicament, que també hi ha una pulsio irrefrenable cap a la seva destruccio.

Amb tot el concepte d’arxiu no és l’únic objecte d’estudi i anàlisi d’aquest text de Derrida. Per ser justos, ens sembla important destacar que el seu interès en el concepte d’arxiu també es simultani en el seu interès en definir lo jueu i la “juevitat”, ahora com el seu interès per comprendre millor la psicoanàlisi. De fet, per a Derrida, la “juevitat” i la psicoanàlisi freudiana estan caracteritzats pel mal d’arxiu.

Seria molt interessant, pensem, abordar el tema de la nostra investigació (les relacions entre fotografia domèstica, arxius públics i memòries) des de l’òptica de la seva relació particular amb la condició cultural (més que no pas ètnica) jueva. Derrida parla explícitament de la relació entre memòria i arxiu en relació a la condició jueva:

“[...] lo que podría ser otro rasgo único de la judeidad según Yerushalmi y que viene a ser sin duda lo mismo que lo primero. Esta vez no se trata solamente de la apertura al porvenir, sino de la historicidad y de la obligación de memoria, mejor, de la obligación de archivo” (Derrida, 1994, pàg. 82).

No ho hem abordat amb detall, per tant només és una hipòtesi que no hem investigat, però aquesta relació entre arxiu i memòria que Derrida atribueix a la condició jueva s’afirma, semblaria, de forma especial en relació a la fotografia domèstica (que com hem dit és ahora un acte d’arxiu i de memòria) i en relació també als projectes públics d’arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria. Pierre Nora es

<http://sfoonline.barnard.edu/cf/jewishlo.html>

fig. 3.9. “[AkaKurdistan](#)” Susan Meislas et al, s/d, *Projecte Web [dues pantalles de navegació al web]* [30/07/2010]



refereix al poble jueu com “poble de la memòria” (Nora, 1984, p. XIX). Molts projectes d'arxius de fotografia domèstica, en especial els que treballen la fotografia domèstica com a documents de memòria tenen vinculacions amb la comunitat cultural jueva. Serveixi com a exemple d'objecte d'estudi d'aquesta eventual investigació el projecte “[Jewish looks](#)” de Michelle Citron (Citron, 2003) sobre el qual tornarem en l'apartat 5.3.2. d'aquesta investigació. El projecte es visualitza en una pàgina web sobre les fotografies familiars dels avantpassats jueus de M. Citron i sobre la postmemòria (Hirsch, 1999) que guarda en relació a aquestes imatges. El projecte apel·la explícitament a la condició jueva i, de fet, a la vinculació que els occidentals actuals fem dels jueus com a comunitat que ha sofert una diàspora i que troba la seva identitat no pas vinculada a un espai físic sinó a la memòria de la vida dels seus avantpassats i les seves successives migracions (Michelle Citron resideix als Estats Units però els seus avantpassats procedeixen de Rússia, alhora que fa un repàs històric de les progressives migracions de jueves a Irlanda, des del S.XV fins al S.XX). De fet, com un altra línia que es podria investigar seria la vinculació, més general, dels arxius públics de fotografies domèstiques i de memòries vinculats a comunitats que han sofert processos de migració i de diàspora. Serveixi com a nou exemple al respecte el projecte [Aka Kurdistan](#) (Susan Meislas et al, sd) respecte un arxiu virtual de la comunitat kurda que conté, entre d'altres, documents històrics i també fotografies domèstiques i relats.

Més enllà d'aquests dos textos fonamentals sobre l'arxiu de M. Foucault i J. Derrida també volem destacar l'enorme treball de la Dra. Anna Maria Guasch i els equips de recerca que dirigeix dins de la Universitat de Barcelona. Ana Maria Guasch porta anys dirigint un grup de recerca sobre la cultura d'arxiu i l'art contemporani. “[Global Art Archive](#)” (Guasch, 2011b) és el nom de la pàgina web que visualitza el projecte a internet. En la seva publicació “[Arte y Archivo \(1920-2010\)](#) (genealogías, tipologías y

<http://akakurdistan.com/kurds/site/index.html>

<http://globalartarchive.com/es/>

discontinuidades)” (Anna Maria Guasch, 2011) ens ajuda a assenyalar que arxiu, conceptualment, és tot aquell dispositiu que compleix el següents criteris:

- Acumulació infinita de documents, tendint a la hipertròfia de la informació, sempre com una memòria exterioritzada, una pròtesi de memòria externa.
- Els documents es guarden segons el principi de procedència, de consignació, no interpretant els documents i preservant tots els documents que corresponen a una determinada categoria.
- Es una estructura descentrada, capaç de generar múltiples lectures. L'arxiu és el dispositiu de saber propi d'una època fragmentada i descentrada. L'arxiu correspon a una organització rizomàtica i a una cultura rizomàtica. La retícula és la interfície visual per excel·lència de l'arxiu; imatges, carpetes, panells, caixes, s'organitzen en una retícula de fileres i columnes que no indueix a cap itinerari concret de consulta. La visualització reticular, per panells visuals, accentua els múltiples itineraris de lectura de les imatges de l'arxiu.
- L'arxiu amb la tecnologia digital esdevé un arxiu obert, interactiu, capaç de reordenar-se permanentment. L'arxiu digital, s'oposa a l'arxiu clàssic del S. XIX amb la seva seriació mecànica i objectiva dels registres, on cada document quedava consignat en un lloc fix, que suggerien ordres de lectura fixes i interpretacions estables. L'arxiu digital és un arxiu obert que permet múltiples reordenacions dels documents, adequant-se a la naturalesa documental de la imatge. És el lector el que genera els itineraris i les significacions. Els documents es desmaterialitzen i perden la seva immobilitat davant una operativitat dinàmica que caracteritza el sistema. La racionalitat lineal dona pas a una lògica del laberint. Permet una conferència permanent sobre el contingut dels seus fons.

La figura 3.12 correspon a la imatge característica de l'espai de dipòsit documental d'un arxiu institucional (en aquest cas l'Arxiu Municipal de Castelldefels). Mostra les caixes que unifiquen la presentació dels documents en una retícula de caixes ordenades en eixos horitzontals i verticals regulars. La retícula, com exposa Anna Maria Guasch, no és únicament la interfície visual característica dels dipòsits de l'arxiu, sinó que expressa els valors conceptuals del paradigma d'arxiu (neutralitat respecte tot els documents i el seu valor particular, no linealitat en l'ordre de lectura que resulta totalment obert, etc.). Les figures 3.10. i 3.12. corresponen a les instal·lacions relatives a dos projectes artístics presentats amb una estructura reticular entre d'altres raons perquè són projectes artístics directament vinculats amb el paradigma d'arxiu. La figura 3.10. correspon al projecte "[El Camp de la Bota](http://www.francescabad.com/campdelabota/)" de Francesc Abad,

<http://www.francescabad.com/campdelabota/>

fig. 3.10 *Francesc Abad "El Camp de la Bota" (2004/05)*



fig. 3.11 *Arxiu Municipal de Castelldefels (font: Associació d'Arxivers - Gestors de Documents de Catalunya)*



fig. 3.12 *Daniel G. Andújar Exposició "¡Sistemas Operativos!", Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015*



iniciat al 2004, coincidint amb el Fòrum de les Cultures que va tenir lloc a la ciutat de Barcelona. L'artista es plantejava retornar la dignitat i la memòria a les persones que van ser afusellades, a l'inici de l'etapa Franquista, al Camp de la Bota, espai que havia estat transformat en una operació urbanística vinculada al Fòrum de les cultures, que es llegia com fruit d'un oblit col·lectiu indigne respecte a aquests afusellats. Abad xifra els afusellats al Camp de la Bota en 1700 en el període 1939-1952. El seu projecte artístic es va iniciar amb els testimonis de vuit persones i, en quatre anys, ha reunit més d'un mil·ler de documents, molts ells accessibles a través de la pàgina web, que actua com a arxiu documental del projecte. El projecte "El Camp de la Bota" és doncs un projecte artístic clarament vinculat al paradigma d'arxiu, però també al debat social sobre la memòria, una actuació simbòlica contra el que l'artista considera "una crisi de memòria".

Per altra banda l'obra de l'artista Daniel García Andújar, la figura 3.12 il·lustra una de les seves instal·lacions, mostra la seva preocupació per la relació entre democràcia, internet i tecnologia. La vigilància és un dels temes sobre els qual vol generar consciència entre el públic. La seva obra, que reuneix múltiples imatges a través de cerques a internet, actua també sota el paradigma formal i conceptual de l'arxiu.

- La centralitat de l'arxiu i el seu paradigma en l'actual moment històric

El pensament postestructuralista i postcrític dels anys 70', en endavant, s'ha caracteritzat per "deconstruir" les narratives del poder, i exigir noves narratives que no excloguin les formes culturals menors (còmics, teletel·novel·les, fotografia domèstica, etc.) (Cusset, 2003, p. 141 i ss). Alhora defensen la necessitat de donar protagonisme a les narratives culturals que generen les minories excloses de les èlits socials, econòmiques i culturals. Els estudis postcolonials, feministes, queer, d'alliberament infantil i tants altres (dedicats a altres minories "silenciades") defensen una narrativa cultural més oberta, no excloent. En aquest debat, la biblioteca i el museu apareixen com a dispositius de preservació del saber menys valuosos ja que porten implícit el concepte de selecció i interpretació del saber des d'una determinada instància de poder. L'arxiu es reivindica com la institució cultural del S. XXI, apassionant per la seva aparent democràcia, on tot els documents semblen cabre sense exclusions i sense indicacions sobre l'ordre de la seva lectura i sobre la seva interpretació. La neutralitat de l'arxiu envers els diversos documents que conserva es pot entendre com una afirmació social, política i històrica, una tesi sobre el que afirma respecte el món. L'arxiu és, d'alguna forma, la institució del saber pròpia de la nostra època postmoderna: aquella que emfatitza el fet fragmentari, el fet caòtic, aquella que proclama la fi dels grans relats totalitzants i només pot proposar petits dispositius de veritat que es

reconeixen com subjectius i transitoris (Harvey, 1990, pàg 61 i ss) (Lévy, 1997) (Bauman, 2007b).

La tecnologia digital, que irromp en la dècada de 1990, ha augmentat exponencialment la nostra capacitat d'emmagatzematge d'informació. No és possible conservar tota la informació, totes les imatges, però la revolució digital ens genera expectatives a tots respecte la utopia que podríem conservar-ho tot. Com usuaris d'un compte de correu electrònic, per exemple, recordem que fa deu o quinze anys els nostres comptes tenien una capacitat d'emmagatzemament d'uns 2Mb d'informació i constantment havíem d'esborrar correus per evitar deixar el compte d'entrada saturat i no operatiu. Actualment la majoria d'usuaris desconexem quanta informació cap en la nostra safata d'entrada del correu electrònic, senzillament els correus entren i ens des preocupem d'esborrar-los. Quan necessitem un correu electrònic enviat fa un o dos anys anem a buscar-lo en una carpeta digital i el trobem, amb tots els arxius adjunts que tenia. En la nostra percepció personal, el món digital té una capacitat d'emmagatzemament infinita... com també en la percepció dels homes del S. XIX semblava que la fotografia era capaç de documentar tots i cada un dels indrets del món. En aquest sentit, també, l'arxiu adquireix un protagonisme absolut a partir de la revolució digital dels darrers vint anys. La seva utopia de conservar tots els documents d'una cultura sembla albirar-se com a promesa tecnològica.

Internet com a font quotidiana on cercar i compartir informació reforça la metàfora de l'arxiu com instrument de gestió del coneixement en el món contemporani. Sembla que tota la informació, tot el coneixement és a la xarxa, permanentment disponible per a tothom. Alhora cada usuari té la percepció de poder seleccionar lliurement els continguts i els itineraris de consulta en cada nova visita a aquest arxiu universal que és la "world wide web". Internet ens aboca aparentment a una cultura de la lectura atzarosa dels documents, sense un ordre lineal.

A més, segons Pierre Lévy, el ciberespai generat per la tecnologia digital i pels valors culturals de la nostra època, no és pas l'espai de la uniformització dins de lo del fet de la globalització, tot al contrari. El ciberespai és l'espai de la diversitat de les identitats, del desordre, d'aquella fragmentarietat que només pot ser presentada i preservada a través de dispositius culturals propis del paradigma d'arxiu:

“Quiero ahora enunciar su paradoja central: ‘cuanto más universal (extendido, interconectado, interactivo), menos totalizador’ [en cursiva, en l'original]. Cada conexión suplementaria añade a la heterogeneidad, nuevas fuentes de información, nuevas líneas de fuga, tanto es así que el sentido global es cada vez menos legible, cada vez más difícil de circunscribir, cerrar, dominar. Este Universal da acceso a un goce de lo mundial, a la inteligencia colectiva en acto de la especie. Nos hace participar más intensamente en la humanidad viva, pero sin que ello sea contradictorio,

al contrario, con la multiplicación de las singularidades y el aumento del desorden. [...] El ciberespacio no está desordenado, expresa la diversidad de lo humano.” (Lévy, 1997, p. 93)

Internet i la cultura d'arxiu tenen també una correspondència directa, pensem, amb la cultura rizomàtica que segons Deleuze i Guattari caracteritza la forma d'estructurar el pensament de les generacions actuals. Un pensament no diagramàtic on els conceptes s'ordenen segons la metàfora dels brots de gespa (tots iguals i en horitzontal) en comptes de segons la metàfora de l'arbre (creant conceptes clau i relacions ordenades i jerarquitzaes entre conceptes principals i d'altres secundaris).

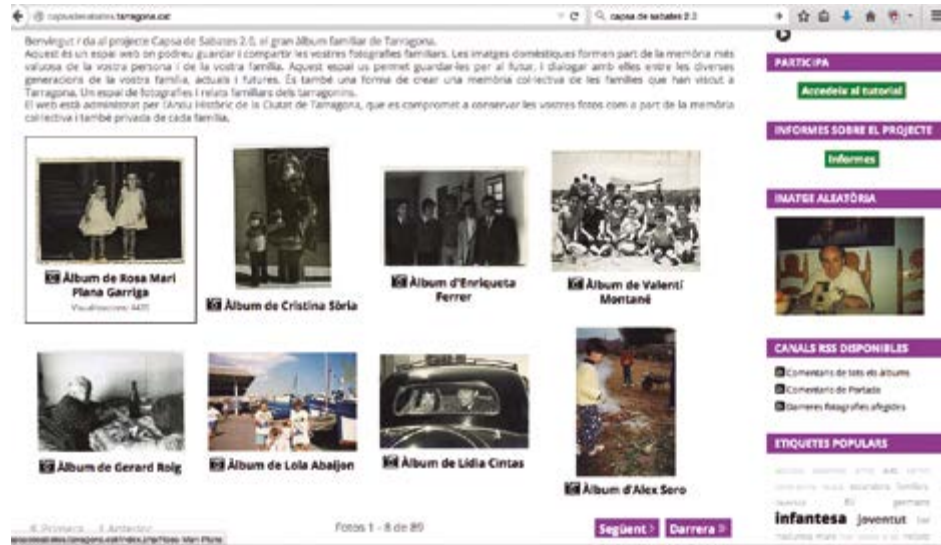
“They use the term ‘rhizome’ metaphorically to describe all sorts of complex non-hierarchical systems. Grass is a paradigm rhizome because of its interlocking mass of literally spreading roots, nodes, and shoots. Deleuze and Guattari contrast rhizomes tree-like structures -lees complex systems that are easily diagrammable because their components and relationships are readily identified. In tree-like structures it is possible to trace paths of movement or influence from roots to trunks to branches [...] Deleuze and Guattari believe that any attempt to diagram a rhizome is pointless and that the effort will result in a gross simplification of the character of whatever one might have wished to fix through mapping.

Deleuze and Guattari associate rhizomes with the principles of connections and heterogeneity in society [...]”. (Wilson, 2003, pp. 220-222).

Com hem comentat, Anna Maria Guasch també ha assenyalat aquesta correspondència entre el paradigma del rizoma i el paradigma d'arxiu (Guasch, 2011, pàg 50).

El concepte de rizoma passa a ser enormement útil no només per comprendre la cultura del nostre temps (comprendre elements tan contemporanis com la disposició d'informació a internet o en un videojoc, fins al propi concepte d'arxiu) sinó també per situar la proposta declarativa que enunciarèem al final de la nostra investigació i que està vinculada a la nostra experiència en un projecte propi desenvolupat a Tarragona. La pàgina web del projecte “Capsa de Sabates” presenta els ciutadans participants en un ordre neutral que correspon a l'ordre en què van ingressar a l'arxiu (l'ordre en què els entrevistadors els van fer l'entrevista sobre el seu relat biogràfic i sobre les seves fotografies domèstiques). Com en la majoria de xarxes socials, les carpetes i subcarpetes, amb els diferents ciutadans i les seves imatges, es presenten en disposició de retícula, evitant jerarquies i narratives diagramàtiques preestablertes (Figures 3.14 i 3.15.). Recordem que Derrida senyala que la forma que adopta l'arxiu al registrar els documents determina la lectura que farem dels continguts

fig. 3.13 Projecte "[Capsa de Sabates 2.0.](http://capsadesabates.tarragona.cat)" Ajuntament de Tarragona/Francesc Perramon (2010-) [impressió pàg inici de navegació amb els primers 8 àlbums de ciutadans participants presentats en retícula i una ordenació que correspon a l'ordre cronològic de l'ingrés de cada àlbum en el projecte; impressió de pantalla 20/07/2015]



i la seva relació amb l'esdevenidor¹. Per tant l'artefacte arxivador tracta de ser una retícula que es vincula amb el paradigma de l'arxiu i amb el paradigma rizomàtic de disposició de la informació. Es pretén desjerarquitzar els individus que hi participen, abocar la visió sobre el conjunt social a través d'aquest artefacte reticular de conservació de fotografies domèstiques i de relats de vida. De fet, proposarem un artefacte que, com afirma Lévy, es troba centrat en expressar la diversitat de l'humà.

Ens sembla oportú fer dues precisions al respecte de la teoria de la paradoxa central del ciberespai de Pierre Levy ("cuanto más universal, menos totalizador") i de la teoria del rizoma de Deleuze i Guattari (els sistemes complexos no jeràrquics). Totes dues teories, presentades d'aquesta forma tan sintètica, constitueixen formes de descriure la realitat de la societat contemporània que poden semblar mancades d'una comprovació empírica suficient i, fins i tot, podrien semblar instruments d'una cultura acrítica que sempre celebra el progrés tecnològic, sempre li troba beneficis i, per tant, resulta operar com un instrument legitimador dels interessos comercials i econòmics de les empreses vinculades a les noves tecnologies. Sense entrar en el debat de la complexitat dels criteris de prova en Ciències Socials, en rigor tant Pierre Lévy com Deleuze i Guattari parteixen d'un treball intel·lectual ampli que sempre es veu escapçat quan hom cita i sintetitza les seves teories. El propi Pierre Lévy dedica el primer capítol de "Cibercultura" (Levy, 1997, pp. 5-15) a evidenciar la simplificació freqüent que es fa de la relació tecnologia-societat i que ell

1 "(...) el archivo como impresión, escritura, prótesis o técnica hipomnèmica en general, no solamente es el lugar de almacenamiento y conservación de un contenido archivable 'pasado' que existiría de todos modos sin él, tal como ser cree que fue o habrá sido. No, la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo el contenido 'archivable' en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento." (Derrida, 1994, pàg. 24)



fig. 3.14 Projecte "[Capsa de Sabates 2.0](http://capsadesabates.tarragona.cat/index.php?id=0)." Ajuntament de Tarragona/Francesc Perramon (2010-) [impressió pàgina inicial de l'àlbum de la col·laboradora Lúdia Cintas, vista de les primeres 8 imatges del seu àlbum] [impressió de pantalla 20/07/2015]

resumeix en la teoria balística de l'impacte tecnològic¹. En rigor el treball de Levy sobre la cultura en l'època d'internet no és un treball acrític amb la tecnologia i el seu "impacte" social. Com bé exposa, François Cusset (Cusset, 2003, pàg. 251 i ss) en el panorama intel·lectual occidental dels darrers trenta anys s'ha donat un debat entre les posicions "tecno-racionalistes" estatunidenques (amb científistes de tota classe consagrats a la defensa de la tecnologia) i els moralistes tecnòfobs del camp intel·lectual francès (Paul Virilio (Virilio, 1996) podria ser un exemple). Cusset destaca com les nocions del "dispositiu" de Foucault o de la "màquina" de Deleuze no poden situar-se en cap dels pols d'aquest debat, presentat en termes simplistes o maniqueïstes. Levy tampoc.

Sí que és cert (i aquí està la segona consideració que volíem fer al respecte d'aquestes teories "tecnològiques" de Levy i, sobre tot, de Deleuze i Guattari en relació al paradigma d'arxiu) que defensar l'apertura radical del ciberespai i la rizomatització dels arxius podria interpretar-se com una defensa de la no interpretació dels seus continguts. Una posició, aquesta, que potencialment està present i que no estem defensant, que ens semblaria contrària a la ciència i el saber. David Harvey tracta de donar una perspectiva sobre el pensament postmodern amb aquestes paraules:

"El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias del cambio como si fuera todo lo que hay. Foucault (1983) [? ²], por ejemplo, nos enseña a "desarrollar la acción, el pensamiento y

1 "En los textos que anuncian coloquios, en resúmenes de los estudios oficiales o en los artículos de la gran prensa referentes al desarrollo del multimedia, se trata a menudo de los "impactos" de las nuevas tecnologías de la información en la sociedad o la cultura. La tecnología sería comparable a un proyectil (guijarro, obús, misil?) y la cultura o sociedad a un blanco viviente... esta metáfora balística es criticable por más de una razón." (Levy, 1997, pàg. 5).

2 No hi ha cap referència bibliogràfica en aquest llibre que correspongui a 1983, possiblement es refereix a "The Foucault Reader" de 1984

los deseos por proliferación, yuxtaposición y disyunción” y a “preferir lo positivo y múltiple, la diferencia sobre la uniformidad, la fluidez sobre la unidad, las formas móviles sobre los sistemas”. (Harvey, 1990, p. 61)

Mirar la nostra cultura, i en particular el paradigma d'arxiu, des d'una perspectiva que assenyala lo fragmentari, la juxtaposició, lo múltiple pretén allunyar-nos de lectures uniformitzadores sobre allò col·lectiu, però no es pas una defensa de la no interpretació dels continguts culturals presents en l'arxiu rizomàtic.

Resulta apassionant com aquestes consideracions "postmodernes", de caràcter eminentment teòric, han pogut modificar l'actuació dels arxivistes professionals i el seu treball amb els documents. Luis Hernández Olivera es refereix d'aquest mode a la complexa relació de l'arxiver actual amb la postmodernitat i la seva conceptualització del paradigma d'arxiu, lo complex que és ser, si es vol, arxiver després de Derrida:

"El postmodernismo, por su misma naturaleza, presenta más dudas que certezas, a veces incluso plantea más preguntas que facilita respuestas. Sintéticamente, la postmodernidad es una nueva época de la que sabemos lo que se quiere dejar atrás: las grandes explicaciones, la ortodoxia, la uniformidad. Es decir que paradójicamente después de múltiples esfuerzos por buscar la modernidad de los archivos y los principios universales de la Archivística nos encontramos con la dolorosa situación de ver cuestionado aquello que ha guiado los pasos de los profesionales de los archivos y por lo que estos se han esforzado durante décadas. Los postmodernistas ahora nos dicen que detrás de estos intentos de racionalización, modernización y normalización en pos de unas actuaciones archivísticas más progresistas y profesionales se esconden consecuencias dañosas. (...) El cuestionamiento de la neutralidad y objetividad de los archivos y archiveros es uno de los principales aspectos de este reciente paradigma intelectual que se ha convenido en llamar postmodernismo." (Hernández Olivera, 2013, pàg. 13)

Luis Hernández Olivera defensa que aquest paradigma d'arxiu postmodern ha determinat que els professionals de l'arxiu esdevinguin actius en la generació de fonts documentals (no mers receptors de les sèries documentals generades per les institucions amb més de 40 anys que passen a ser custodiades pels arxius com a patrimoni documental). Intervenent activament a la recerca de documents que puguin generar una memòria col·lectiva diversa, inclusiva, no únicament de les instàncies de poder. Els fa arxivistes actius a la recerca dels documents que testimonien "els sense nom".

"Por consiguiente, el postmodernismo se inclina por la heterodoxia, la heterogeneidad, la diversidad, las múltiples perspectivas y la complejidad. El postmodernismo, en lugar de conservar la voz dominante o una perspectiva o un punto de vista, celebra las múltiples historias y las numero-

sas narrativas y da múltiples voces a muchos sectores de la sociedad. [...] En términos archivísticos, el primer punto de interés de los archiveros postmodernos es el del poder de la memoria sobre quién o qué es recordado y quién o qué será olvidado. A los archiveros les corresponde el papel principal en la creación y determinación de esa memoria, de la lucha contra el olvido." (Hernández Olivera, 2013, pàg. 14)

- *Els museus contemporanis sota el paradigma d'arxiu*

Curiosament (i sortosament) en el moment actual no estem assistint a un declivi específic de les institucions que reben la denominació de biblioteca o de museu. Els recursos, de tot ordre, d'aquestes institucions no estan minvant més que no ho fan els recursos de totes les institucions culturals en general, dins d'un context econòmic de restriccions al voltant de la crisi financera iniciada cap a 2008. Certament estem en un moment en què totes les institucions culturals reben pressions per esdevenir econòmicament rendibles, fer un espectacle amable del seus continguts, compatibles amb la cultura capitalista del lleure i de les "experiències", que com el cinema comercial pensen en un públic sempre igualat a la baixa en maduresa, ambició crítica i intel·lectual. No pretenem aprofundir en aquest plany sobre les dinàmiques culturals actuals, que ens afecta a tots però no és l'objecte d'aquesta investigació, en tot cas pensem que l'anàlisi conceptual de Guy Dubord sobre la irrupció de la "societat de l'espectacle" (Dubord, 1967) és plenament vigent.

Tampoc hi ha un augment de recursos significatiu per als arxius, les institucions de conservació de documents denominades pròpiament arxiu. El debat biblioteca/arxiu resulta ser bàsicament un debat conceptual. En tot cas, es pot traduir en un canvi en la forma de relacionar públic i informació en qualsevol tipus d'artefacte cultural que acostuma a adoptar el "paradigma d'arxiu". El paradigma d'arxiu el trobem en múltiples dispositius culturals contemporanis: pàgines web, exposicions –de museus o galeries d'art-, programes docents de tot tipus d'institucions culturals, etc. Podem observar, per exemple, canvis terminològics que afecten a moltes institucions actuals destinades a contenir el saber. Al món universitari català les biblioteques recentment han deixat de nominar-se com a tals i ara se'n diuen CRAI (centre de recursos per a l'aprenentatge i la investigació), una terminologia que no només es deslliga del llibre com a font bàsica del saber, sinó també de les jerarquies entre els documents i recursos a oferir a l'usuari. De fet, el més característic –en relació a la nostra investigació– és que assistim al fenomen pel qual els museus i biblioteques ordenen i presenten els seus objectes o documents sota el paradigma d'arxiu. Per exemple avui en dia l'habitual es que totes les grans institucions culturals comptin també amb un "Centre de Documentació" que actua sota el paradigma d'arxiu en comptes de biblioteca. Un exemple podrien ser les filmoteques que, avui dia, paral·lelament a la projecció de cicles de pel·lícules en sales de cinema obertes convencionals (amb

una programació que proposa tries de pel·lícules, relacions entre elles, jerarquies entre autors i moviments filmogràfics) tenen també un Centre de Documentació obert al públic. Aquest centre de documentació (cada cop millor dotat) actua sota el paradigma d'arxiu ja que proposa l'accés directe dels usuaris a totes les pel·lícules del fons de la filmoteca, i és el propi ciutadà qui ha d'escollir el seu itinerari de lectura i, per tant, de valoració i interpretació del fons.

Un altre exemple són els museus actuals que cada cop més programen el que pensem que s'hauria de denominar "exposicions-arxiu", en comptes de les "exposicions-biblioteca" tradicionals. Una exposició artística tradicional (sota el paradigma modern de "biblioteca") determinava que el comissari havia fet una selecció de les millors obres d'art disponibles sobre un àmbit determinat de l'art i que aquestes es presentaven en un itinerari de lectura ordenat i seqüenciat (sovint lineal), permetent que el públic rebés un discurs que fixava un sentit, una interpretació, al respecte d'aquelles obres i alhora les jerarquitzava. La institució museística del MACBA a Barcelona, per exemple, en els darrers anys és exemplar en la "superació" d'aquest format tradicional i en la proposta d'"exposicions-arxiu" (a banda de la importància que el MACBA dóna al seu Arxiu o Centre de Documentació). En aquest nou format expositiu, el comissari presenta un recull d'obres d'art enormement ampli sobre un determinat àmbit, l'espectador té la percepció que en comptes d'haver-se seleccionat el més "important", senzillament s'han acumulat totes les obres relacionades amb aquell àmbit. La distribució del material exposat, a més, acostuma a no suggerir a l'espectador un itinerari de visita preestablert. L'àmplia selecció d'obres exposades va acompanyada d'un gran volum de material documental: textos, televisors amb material audiovisual, ordinadors que accedeixen a bases de dades i arxius diversos, etc. L'espectador es sent aclaparat i percep que l'exposició és en, realitat, un immens contenidor d'informació i que en una o dues hores no podrà veure ni pair tota l'exposició. Ben simptomàtic és el fet que el MACBA oferís la possibilitat que, un cop has adquirit una entrada a una exposició seva, podies retornar a veure-la tantes vegades com vulguis. L'exposició deixava de ser una proposta del comissari/a per relatar algunes coses especialment importants sobre un àmbit de l'art, per a ser un gran contenidor d'informació on cada visitant ha de generar els seus itineraris de visita i la seva lectura i interpretació. Pretendre veure tota l'exposició de forma ordenada i sistemàtica passa a ser una quimera, gairebé tan fora de lloc com agafar un vella enciclopèdia i llegir-se tots els seus articles des de la A fins a la Z.

L'exposició "[Arxiu Universal](http://www.macba.cat/ca/expo-arxiu-universal)"¹ al MACBA, comissariada per Jorge Ribalta (Ribalta, 2008), seria un exemple màxim d'aquest format expositiu. L'exposició reunia prop de 2000 fotografies (còpies d'època) i tot

<http://www.macba.cat/ca/expo-arxiu-universal>

¹ Exposició "Arxiu universal, la condició del document i la utopia fotogràfica moderna" MACBA, del 23 d'octubre de 2008 al 6 de gener de 2009. Director del projecte, Bertomeu Marí. Comissari Jorge Ribalta <http://www.macba.cat/ca/expo-arxiu-universal>

tipus de documents relacionats. El projecte expositiu reflexionava sobre la naturalesa i l'evolució en la fotografia documental i la seva pretensió d'esdevenir un arxiu universal. Per tant el paradigma d'arxiu, en aquest cas, estava present tant en el format expositiu com en el seu contingut. Abarcava tota la història de la fotografia, des dels orígens a l'actualitat, i tot tipus de regions geogràfiques (des de la FSA als Estats Units, fins als projectes documentals sobre el Barri Xino de Barcelona i de la ciutat en general). L'exposició passa a ser una experiència fonamentalment “aclaparadora”, desbordant fins i tot per a un usuari del museu amb interessos culturals notoris. La valoració del comissari sobre el projecte deixa clar, al nostre entendre, que es tracta d'una exposició en un museu pensada des del “paradigma d'arxiu”, evitant intencionadament els discursos lineals propis dels paradigma clàssic del museu o la biblioteca:

“L'exposició ofereix, doncs, un prototip historiogràfic que permeti visualitzar no un relat únic i lineal a través de la història de la fotografia, sinó una constel·lació de relats sobre la genealogia i trajectòria de certs discursos. En aquest sentit, les diferents parts dibuixen la simultaneïtat de forces que produeixen diverses històries alhora, amb els encavalcaments i les tensions corresponents. [...].

Tota l'exposició es un exercici de muntatge, de juxtaposició dialèctica d'elements” (Ribalta, 2008, pàg. 8)

El filòsof Xavier Antich en diverses publicacions i conferències ha aprofundit sobre la importància del paradigma d'arxiu en la societat, en el pensament i especialment les pràctiques artístiques contemporànies. Ell parla de “tsunami filoarxivístic en l'àmbit de les practiques artístiques i museístiques” (Antich, 2011, pàg. 21). I fa aquesta afirmació al respecte:

En aquest sentit, l'interès per la noció d'arxiu que caracteritza, en general, el món contemporani recent i, de forma molt particular, les pràctiques artístiques i el pensament filosòfic no són, com des d'una estranya apologia (o patologia) del purisme podria deduir-se, una perversió o banalització de l'arxiu, sinó la constatació de la seva centralitat en el si d'alguns dels problemes més pròpiament contemporanis. (Antich, 2011, pàg. 24).

Antich (Antich 2011) (Antich, octubre 2014) aborda la profunda relació de les practiques artístiques contemporànies amb el paradigma d'arxiu. Assenyala com una de les raons l'interès “documental” de l'art de les darreres dècades (superant el paradigma de l'art com una activitat “pura”, “autònoma” i “estètica”, com ho podrien haver estat en el passat, pensem, les obres de Mark Rothko i de tot l'expressionisme abstracte). Assenyala també com una raó l'interès de l'art, precisament, per la memòria i per la por a l'oblit. Antich es fa ressò d'unes paraules de Manuel Borja-Villel, qui va ser director del MACBA en el període 1998/2007, molt aclaridores

respecte de l'atansament filosòfic del museu d'art a l'arxiu en els darrers anys i que té a veure amb una fugida de la presentació de l'obra d'art com a mercaderia, com a obres amb "aura", perseguint una presentació més neutra, pròpia del paradigma d'arxiu:

"Col·leccionar objectes significa sovint transformar-los en mercaderia. Com exposar-los sense que siguin fetitxitzats? Com idear un museu que no monumentalitzi allò que explica? La resposta passa per pensar la col·lecció en clau d'arxiu. Ambdós, museus i arxius, són repositoris dels que se'n pot extreure i actualitzar moltes històries. Però l'arxiu les desaura-titza, ja que inclou en el mateix nivell documents, obres, llibres, revistes, fotografies, etc. Trenca l'autonomia estètica, que separa l'art de la seva història, replanteja el vincle entre objecte i document, obre la possibilitat al descobriment de territoris nous situats més enllà dels designis de la moda o del mercat, i implica la pluralitat de lectures." (Borja-Villel, citat per Antich, 2011, pàg. 25)

Per aquest motiu Antich parla que hi ha fenomen global de repensar el museu amb criteris d'arxiu. I retorna a les paraules de Borja-Villel en el seu article "El Museo Interperlado"¹:

"la democratització efectiva es medeix sempre per aquest criteri essencial: la participació i l'accés a l'arxiu, a la seva constitució i a la seva interpretació. [...] Si hem parlat de la importància de crear un tipus de narracions entrecruades de forma rizomàtica, també aquest és el sentit que han de tenir les col·leccions [dels museus]. Donar veu a l'Altre significa que aquest tingui capacitat d'arxivar i de repensar la seva pròpia història, de contar-nos-la. La solució passaria per la constitució d'un arxiu universal, una mena d'arxiu d'arxius, que no només servís per qüestionar la propietat, sinó també per donar veu, i escoltar, a qui no la té". (Borja-Villel, citat per Antich, 2011, pàg. 25)

De fet, per a Xavier Antich la pròpia noció d'arxiu està sent utilitzada, des d'instàncies compromeses políticament amb la renovació progressista de les estructures museístiques, per impugnar la història hegemònica de l'art, d'una banda, i per qüestionar la, encara, important dimensió auràtica de la institució del museu. Per tant, el paradigma conceptual de l'arxiu que és clarament un posicionament filosòfic, una reflexió conceptual de la crítica teòrica, està esdevenint un criteri d'intervenció política i social pràctica que persegueix transformar determinades formes anquilosades del poder en la institució del museu.

- *La relació de la fotografia domèstica amb l'arxiu*

La fotografia neix al S. XIX vinculada ontològicament al concepte d'arxiu. Fotografiar implica deixar rastre (voluntari i involuntari) d'allò que hem

¹ BORJA-VILLEL, Manuel, "El museo interperlado", dins *Objetos relacionales*. Colección MACBA 2002-2007 (Barcelona: MACBA, 2009), 34.; citat per Antich, 2011

vist, generar memòria. Genera un registre icònic i tecnològic permanent, que aspira a ser preservat en el futur. Els ràpids avenços tecnològics del mitjà fotogràfic en les seves primeres dècades d'història van evidenciar la seva capacitat per generar documents icònics amb extraordinària rapidesa i facilitat. Comparativament, les tecnologies anteriors per a la producció d'imatges (la pintura a l'oli, l'escultura, la miniatura...) generaven documents costosos i singulars que havien de ser extraordinàriament selectius amb els significats i significants que contenien. El gravat i, sobre tot, la litografia a finals del S. XVIII van implicar canvis poc destacables en aquest "status quo". La fotografia, en canvi, plantejava el desig utòpic, però imaginable, de què tot el món sencer es pot documentar visualment. La revolució de les tecnologies digitals dels darrers vint anys en l'obtenció, circulació i conservació d'imatges fotogràfiques no ha fet res més que accentuar encara més aquest debat de la fotografia com a mitjà idoni per a un arxiu universal infinit. L'exposició "Arxiu Universal", a la que hem fet referència (Ribalta, 2008), plantejava aquest tema com un dels eixos centrals del discurs expositiu.

Si la relació entre fotografia, en general, i l'arxiu és clara, en el cas del gènere de la fotografia domèstica la relació encara la percebem com més radical. 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. L'aparent manca de dimensió auràtica d'una fotografia domèstica particular (la majoria són fotos molt similars, i n'hi ha exemples en quantitats numèricament desbordants) fa d'elles documents propis de l'arxiu, no objectes idonis per al museu d'art.

La fotografia domèstica és un document universal i de nombre desbordant que defuig el tancament i la uniformitat. Totes les persones del món generen i custodien imatges domèstiques. Cada àlbum familiar o conjunt de fotografies domèstiques d'un individu genera un, o uns, relat(s) visual(s) sobre la seva pròpia existència, un relat que té presents valors i solucions estandaritzades i universals, però que no deixa de testimoniar també la irreductible diferència de cada experiència individual. La fotografia domèstica ens permet accedir a un saber fragmentat, que exemplifica les singularitats de les experiències humanes.

La fotografia domèstica, proposarem en les conclusions, només pot passar a ser conservada de forma idònia i formar part del saber col·lectiu dins del marc conceptual de l'arxiu. L'arxiu, alhora, ha d'atendre la fotografia domèstica com a resposta al seu mandat de conservar tots els documents generats per la societat contemporània (que necessàriament han de comptar amb la fotografia i altres documents d'imatge tecnològica i, fins i tot, privilegiar-la). Aquest mandat de custodiar de tots els

documents per part de l'arxiu ve determinat per la seva pròpia lògica conceptual. L'arxiu ha de veure en la fotografia domèstica un instrument extraordinari per experimentar i difondre les seves capacitats culturals. La fotografia domèstica permet visualitzar la capacitat singular de l'arxiu per conservar sèries immenses de documents que, tot i poder-se llegir en global, sobre tot evoquen un saber fragmentat, que ateny i no dilueix les especificitats de cada territori, de cada període i, fins i tot, de cada individu que ha format part d'allò universal.

3.3. El concepte de memòria (divergències entre memòria i història)

- *Memòria, Fotografia i Arxiu; interrelacions manifestes*

Els tres conceptes que considerem claus per a aquesta investigació i que estem tractant de definir i alhora de detallar des de la perspectiva de la nostra recerca són conceptes que manifestament estan interconnectats. Des de molts punts de vista i per part de molts autors s'estableixen relacions diverses entre ells. Fotografia, arxiu i memòria són conceptes que estan íntimament lligats com, per exemple, afirmen Karen Cross i Julia Peck.

“Photography, archive and memory are intimately connected. Memory and photography both involve the process of recording images that may be used to recall the past. Memory itself is often characterized as an archive: a store house of things, meanings and images.” (Cross; Peck, 2010, pàg. 127).

Les relacions es donen en totes les combinacions possibles entre dos d'aquests conceptes i entre tots tres alhora. Per exemple fèiem referència a l'exposició “Arxiu Universal” on Jorge Ribalta abordava la relació entre fotografia i arxiu¹. Serveixi de nou exemple la visió d'Allan Sekula (citada per Cross; Peck, 2010, pp. 128-129) qui parla que en la pràctica fotogràfica són intrínseques les ambicions i procediments d'arxiu. Per a Sekula la relació fotografia-arxiu és una relació lligada als mecanismes repressius del poder.

També hem vist, per exemple, com John Berger (Berger, 1980, pp. 56-57) o Lourdes Roca (Lourdes Roca et al, 2014, p. 253) abordaven les característiques de la fotografia domèstica fent referència al concepte de

¹ “La fotografia neix justament a la cruïlla dels discursos de l'art modern i del positivisme filosòfic i científic [...]. L'arxiu constitueix l'espai del document i és l'instrument del saber a l'era del positivisme. La lògica de la producció del saber en aquest context és la lògica de la producció d'arxius” (Ribalta, 2008, pàg. 9)

memòria. Berger, per exemple, ens parlava que la fotografia domèstica complia les funcions que havia ocupat tradicionalment la memòria i Lourdes Roca destaca que les fotografies domèstiques en investigacions socials actuen, sobre tot, com a “disparadores de memòria”.

Per a la nostra investigació particular, que es centrarà en els arxius públics de fotografia domèstica i en la possibilitat de comprovar una hipòtesi relacionada amb els arxius públics de fotografia domèstica com instruments idonis per preservar els documents de memòria del ciutadans, resulta especialment important la relació que s'estableix entre arxiu i memòria, ja que sembla una relació paradoxal, basada elements que semblen oposats i fins i tot que s'exclouen mútuament. Derrida ens proposa que la institució de l'arxiu és incompatible amb les característiques de la memòria:

“Ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario, el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento original y estructural de dicha memoria” (Derrida, 1994, pàg. 19)

Sembla doncs que la construcció l'arxiu, com a dispositiu del document i del positivisme, no pot acollir la memòria si no és destruint-la, o si més no modificant-la. La memòria, ara ho abordarem amb detall, és quelcom interior que presenta dificultats per ser dipositat en una forma exterior, tal com requereix l'arxiu. Sembla que la memòria mai es pot conservar tal qual, esdevenir document. La memòria s'ha alterar segons uns criteris i convertir-la en un rastre capaç d'ingressar a l'arxiu. La tesi doctoral de Alexandre Bauzà (Bauzà, 2010) aborda aquesta qüestió quan parla de la filosofia d'arxiu, prenent Derrida i Deleuze com a referents conceptuals.

Per contra, fora de l'àmbit més acadèmic, podem trobar afirmacions freqüents com que l'arxiu és l'espai de la memòria, afirmacions que, per tant, semblen denotar un ús del terme “memòria” diferent depenent del context i que, lògicament, cal precisar. Per posar només un exemple farem referència a l'entrevista realitzada al 2014 per un periodista digital al Dr. Jordi Piqué, director de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona, que és la institució arxivística que ha acollit el projecte “Capsa de Sabates” com part fonamental de la nostra investigació. El titular l'entrevista afirma el següent “Jordi Piqué, director de l'Arxiu de Tarragona: L'Arxiu és la casa de la memòria de Tarragona” ([Margalef, desembre de 2014](#)) . En aquest sentit, doncs, podem trobar des de pensadors de referència en el món contemporani com Derrida que ens parlen que l'arxiu emergeix quan defalleix la memòria i, en canvi, professionals del món de l'arxivística que ens parlen de l'arxiu com l'espai de la memòria. Tot plegat, sense negar l'autoritat de cada una d'aquestes persones, acadèmics i professionals, ens fa palès que el concepte memòria és potser el que cal definir amb més rigor, de forma més clara i distinta. Es evident que el concepte

<http://www.tarragonaturisme.cat/experience/2014/12/24/jordi-pique-director-de-larxiu-de-tarragona-larxiu-es-la-casa-de-la-memoria-de-tarragona/>

memòria s'utilitza en món contemporani amb extraordinària freqüència i amb sentits que no són sempre compatibles¹. A l'apartat 2.5 de la nostra investigació (oportunitat de la recerca) ja vam posar alguns exemples de projectes expositius que apel·laven el terme "memòria" amb continguts molt diferents.

Memòria esdevé un terme molt més precís, i més susceptible de treballar amb ell en una recerca científica, si abordem les seves diferències i similituds amb el terme d'història. La diferència entre un document de memòria i un document històric és la clau, pensem nosaltres per a una comprensió més rigorosa. De fet l'expressió "document de memòria" ja ens apunta a la contradicció, gairebé a l'oxímoron que apuntava Jacques Derrida.

- *Memòria versus Història*

Memòria i història són dos conceptes propers però distints que tenen una articulació mútua complexa, i també apassionant. Xavier Antich (Antich, 2001, pàg. 16), com a tant autors, destaca les aportacions de Pierre Nora (Nora, 1984) com a fonamentals en l'hegemonia de la qüestió de la memòria en la cultura actual. Destaca com Nora està a la base del trencament i la ruptura del binomi o l'associació entre memòria i història que ha esdevingut un dels llocs essencials del debat contemporani. I en cita un fragment força aclaridor del discurs de Nora:

"Memòria, història: lluny de ser sinònims, prenem consciència de què tot les posa en oposició. La memòria és la vida, sempre conduïda per grups vivents i, per això, està en evolució permanent, oberta a la dialèctica del record i de l'amnèsia inconscient de les seves deformacions successives, vulnerable a totes les utilitzacions i manipulacions, susceptible de llargues latències i repentines revitalitzacions. La història és la reconstrucció, sempre problemàtica i incompleta, d'allò que ja no és. La memòria és un fenomen, sempre actua, un vincle viscut en present etern; la història, una representació del passat. Perquè és afectiva i màgica, la memòria només s'acomoda als detalls que la reconforten; s'alimenta de records vagues, globals o flotants, particulars o simbòlics, sensible a totes les transferències, pantalles, censura o projeccions. La història, com operació intel·lectual i laica, utilitza anàlisis i discurs crític. La memòria instal·la el record en allò sagrat, la història el desallotja, sempre processa [...] (NORA, "Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux", XVIII- XIX.; citat per Antich, 2011, pàg. 16)

¹ A nosaltres ens crida l'atenció especialment la referència a molts cuiners actuals catalans dels plats més tradicionals com a "cuina de memòria". Certament hi ha una intuïció força encertada en aquest ús del contingut de la paraula memòria; de fet la cèlebre magdalena de Proust no deixaria de ser una experiència de memòria.

En aquest punt és interessant tenir present a Foucault (1969)¹, qui ens recorda que no puc pensar els conceptes fora dels discursos que s'articulen sobre ells, que els discursos generen els objectes. Els arxius de fotografia domèstica articulen, precisament, discursos que donen forma al valor que atorguem a la memòria i a la història. Conceptes que estan íntimament lligats, també, al sentit que atribuïm a la seqüència passat/present/futur i a una aproximació o bé més centrada en l'objectiu o en lo més subjectiu respecte la nostra aproximació als fets pretèrits.

Marie Claire Lavabre (2006) proposa que la memòria és el “passat en el present” mentre que la història és el saber sobre el passat. Al respecte de la memòria Lavabre afirma:

“La cuestión, ya sugerida, de la definición de la memoria como presente en el pasado, lo que equivale a decir como huella y/o evocación del pasado, peso y/o elección del pasado, o, en otros términos, efectos del pasado o del presente” (Lavabre, 2006, pàg. 33)

“En resumen, las tres formas de historia identificadas por Nietzsche revelan utilizaciones diferenciadas del pasado, que recogen todas ellas la memoria en cuanto ésta se distingue de la historia que si no es “puro saber”, es al menos una operación intelectual que se esfuerza en hacer inteligible el pasado y evitar el anacronismo, es decir, en marcar una distancia entre el pasado y el presente.” (Lavabre, 2006, pàg. 36)

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”, poden ser episodis dramàtics, amb records traumàtics. La memòria es complementa amb l'oblit; tenim memòria sobre aquells episodis que hem salvat de l'oblit. No és possible tenir memòria de tots i cada un dels episodis del passat, la memòria sempre és selectiva.

Pel que fa a la història, tots els esdeveniments del passat són història. Allò que va menjar Napoleó qualsevol dia de la seva existència pot ser objecte d'un estudi històric, com també allò que menjar, dir o fer qualsevol persona del passat –important o no respecte el criteri que vulguem– en qualsevol indret geogràfic. A la 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 dels individus en el present. La memòria explica el present (a partir del

¹ *“tarea que consiste en no tratar –en dejar de tratar– los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino hacerlo, en cambio, como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan” (Foucault:1969, p. 68)*

passat). Els actes de memòria no són documents de caràcter objectiu, sinó producte d'actuacions subjectives dels individus.

En paraules de Croos i Peck la memòria es caracteritza per la seva relació directa amb les lleis i les pràctiques del present:

“memory, as we prefer to see it here, is mediation. It is the set of processes through which the past comes to us, but not just the uninterrupted transit of the past to the present. Memory is, in a sense, designed and shaped by the laws and practices of the present, which provide the structures for remembrance to take place.” (Cross; Peck, 2010, p. 127).

La memòria és una acte subjectiu i creatiu de cada moment del present, sense que això tingui una connotació negativa (sempre que no es confongui amb qüestions objectives i històriques):

“(...) remembering is not rooted in unchangeable impressions but a re-interpretation of the subjective past, a constructive meaning search and meaning creation activity, the social constitution of subjective remembering” (O'Brien, 2010, p. 193)

La història, per contra, és l'estudi del passat, de tot el passat. La història no es nodreix d'actes de memòria sinó, principalment, de documents i altra informació objectiva procedent del passat (restes materials, etc.). 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 determinada. La memòria i sobre tot les anomenades “memòries col·lectives” són sovint instruments per posar el passat al servei d'una ideologia actual. La història, per contra, elabora hipòtesis per comprendre el passat com un objecte en ell mateix. La història estudia un determinat període cronològic com si, després, el rellotge del temps s'hagués aturat. Els fets estudiats pels historiadors s'enllacen amb els fets pretèrits, però no amb els posteriors. Conèixer el passat ens obliga a llançar hipòtesis sobre com, per exemple, els fets històrics del S. XVII han pogut influenciar sobre el S. XVIII... però no estableix un coneixement científic sobre la relació del S. XVIII amb el S. XXI, una relació entre el passat i el present. La història treballa, com tota la ciència, sobre hipòtesis que tractem de demostrar i que són vàlides mentre no siguin refutades per estudis posteriors amb noves dades o noves metodologies. Com diu Pierre Nora (Nora, 1984, pàg. XIX), “la memòria és un absolut, i la història no coneix altra cosa que allò relatiu”.

La narració, el relat, és el format més característic de l'acte de memòria. Un format que sembla donar sentit als esdeveniments pretèrits, ja que els integra dins un argument que té elements característics com ara un

inici i un final, tal com senyala Hayden White (White, 1987) al caracteritzar la narrativa. De fet, White exposa, segons sembla, la història, o si més no els pares de la història moderna, ha defugit de les formes narratives a l'articular el seu discurs:

“Historians do not have to report their truths about the real world in narrative form. They may choose other, nonnarrative, even antinarrative modes of representation, such as the meditation, the anatomy, or the epitome. Tocqueville, Burckhardt, Huizinga, and Braudel, to mention only the most notable masters of modern historiography, refused narrative in certain of their historiographical works, presumably on the assumption that the meaning of the events with which they wished to deal did not lend itself to representation in the narrative mode.” (White, 1987, pàg 2)

Hayden White matisa en aquesta publicació que aquest aparent divorci entre història i narrativa no és tal, o en tot cas no pot presentar-se de forma absoluta. De fet, analitza amb detall com moltes formes pròpies del discurs dels historiadors, en rigor, contenen també formes narratives (i com en molts casos, aquesta és la seva hipòtesi principal, aquestes formes narratives doten al discurs històric de continguts ideològics). Com sempre les qüestions, amb detall, són més complexes que les que ens proporciona una primera aproximació general.

En el nostre estudi és absolutament necessari un ús precís del lèxic pel que fa a memòria i història, tal com hem intentat il·lustrar fent referència a diferents autors, de diferents països i diferents àmbits lingüístics. Assumim que el que hem afirmat entra en conflicte obert amb l'ús confús que, pensem, s'ha donat a la terminologia de memòria i història en la darrera dècada al context polític i social a Catalunya i Espanya. Ha emergit un ús generalitzat, però confús, de la paraula memòria. De fet, l'Estatut d'Autonomia de Catalunya de 2006 té un article, el 54, dedicat íntegrament a la “memòria històrica”. I la institució pública de la Generalitat de Catalunya anomenada “Memorial Democràtic” afirma que el seu objectiu és “coneixement i el manteniment de la memòria històrica de Catalunya, com a patrimoni col·lectiu que testimoni la resistència i la lluita pels drets i les llibertats democràtiques” (Generalitat de Catalunya, 2009). No podem deixar d'afirmar, juntament amb Francesc-Marc Àlvaro (Massot, 2012) que “memòria històrica” és un oxímoron, un contrasentit, no existeix. Memòria i història son conceptes antagònics, s'exclouen mútuament. A la pregunta del periodista Alvaro argumenta:

“El concepte de memòria històrica és un oxímoron. O és memòria o és història. Vull traslladar un missatge més cívic: que la societat pugui acceptar que no hi ha una sola memòria, sinó que hi ha memòries plurals, que es pugui establir un diàleg constructiu entre cada grup social i les seves memòries, deixant que els historiadors facin la seva feina seriosa.” (Massot, 2012, 28 de març, La Vanguardia)

Les memòries certament són plurals. També és cert que la memòria és quelcom molt seriós, i que mereix un estudi acadèmic al respecte, però que certament s'ha de diferenciar clarament del treball de la ciència històrica. Totes dues són productes del coneixement humà plenament vàlids, sempre que no se'ls barregi. Cal diferenciar-los, en la mesura del possible.

Walter Benjamin (Benjamin, s/d-1996, pàg. 73) posava en valor la “presentificació del passat” que equival bàsicament, *mutatis mutandi*, a l'acte de memòria. De fet ressalta que “la empatia con lo sido sirve en último término a su presentificación”. Destaca igualment com el caràcter positivista de la història, propi del concepte científic modern, és producte d'extirpar en el relat històric tot acte de memòria. El caràcter humanista de tot el pensament de Benjamin ajuda a situar aquesta perspectiva sobre el binomi memòria-història. Ajuda a visualitzar que destacar la importància de la memòria (d'alguna manera oposada als valors de la història com a discurs científic) és una reivindicació que erigeix la subjectivitat humana com a centre del discurs, en aquest cas del discurs sobre el passat.

"Articular el passat històricament no significa reconèixer-lo "tal i com realment va succeir" (Ranke). Significa atrapar un record tal i com llampegua en un moment de perill. (Benjamin, S/d-2006, Sobre el Concepto de Historia; Tesis VIa)

Reivindicar la memòria implica relativitzar els valors moderns de progrés i objectivitat que el positivisme havia situat en el centre del pensament occidental, considerar que són d'alguna manera una alienació de la dimensió subjectiva, de la dimensió més “humana”. Walter Benjamin (Benjamin, s/d-1996, pàg. 73) s'oposa a un concepte d'història basat en el progrés i, per contra, defensa un concepte de temps/ara (presentificació) en què la consciència del passat actua sobre el present. La memòria permet vincular passat i present humanitzant l'esdevenir històric, crea un vincle humà i moral entre nosaltres i els nostres avantpassats:

"hay entonces una cita secreta entre las generaciones pasadas y la nuestra. Y sin duda, entonces, hemos sido esperados en la tierra. A nosotros, entonces, como a cualquier otra generación anterior, se nos habrá dotado de una débil fuerza mesiánica en la que el pasado posee un derecho" (Benjamin, S/d-2006, Sobre el Concepto de Historia; Tesis IIa)

Resulta interessant com Daniela Hermsilla (2012), dins del grup de Recerca de la Dra. Anna Maria Guasch, dibuixa un estat de la qüestió de la memòria en els practiques artístiques contemporànies a partir de l'interès per l'altre i la reformulació de les identitats, formes que es contraposen als processos de globalització que també semblen caracteritzar el nostre temps present. Hermsilla parla d'un camp disciplinar propi de

la memòria (Estudios de la Memoria o Memory Studies) i com aquests s'han desenvolupat, i estem completament d'acord, no tant dins dels estudis de les pràctiques artístiques sinó en relació a conflictes polítics i socials. De fet a Espanya bona part de la bibliografia entorn a la memòria es relaciona amb l'estudi conflicte bèl·lic de la Guerra Civil Espanyola i la postguerra posterior. Per posar alguns exemples el text referenciat anteriorment de Marie Lavabre s'inscriu dins de la publicació de varis autors "Guerra civil. Mito y memòria" de Julio Aróstegui y François Godicheau (eds), i podem citar altres reculls de diversos autors com ara el de Santos Julià (ed) "Memoria de la guerra y del franquismo" (2006).

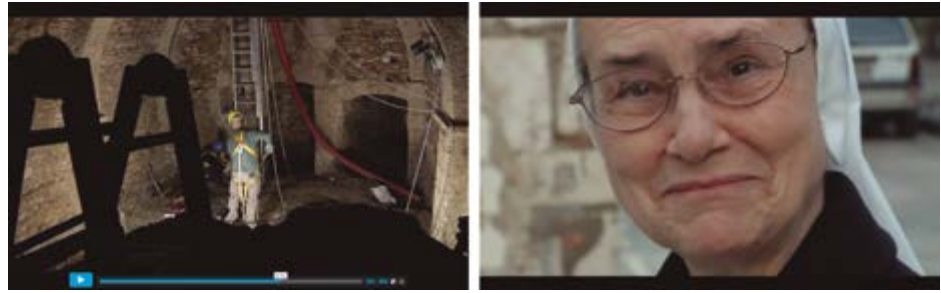
- Ennuegar-se revisitant el passat, paroxisme de l'acte de memòria

En el procés d'entrevistes realitzades als ciutadans de Tarragona per al projecte "Capsa de Sabates 2.0." van tenir lloc algunes entrevistes en què es feia evident que relatar episodis del passat portava a alguns ciutadans a situacions emocionals molt intenses, arribant a plorar durant l'entrevista i obligant a l'entrevistador a aturar l'entrevista durant una estona. Curiosament, en aquest projecte de Tarragona, on es van donar amb més freqüència aquestes situacions van ser en l'entrevistes realitzades a diverses noies joves que havien emigrat d'Argentina a Tarragona, i que van ser entrevistades per l'estudiant d'antropologia de la URV. Elisa Alegre, també amb vincles amb aquell país sudamericà. És possible que el fet de la migració recent, o bé una especial confiança amb l'entrevistadora, o una qüestió relacionada amb la cultura de procedència i la forma d'exterioritzar vivències a través del relat, o bé l'edat, o fins i tot el gènere de l'entrevistada i de l'entrevistadora, estiguessin a l'origen d'aquests episodis tan notòriament emotius. En tot cas, plorar o la impossibilitat de continuar el relat per l'ennuegament o el dolor són les formes més extremes i visuals que permeten entendre que un acte de memòria porta a l'individu a reviure el passat, a situar-se de nou en aquell episodi pretèrit. No és un posicionament analític, sinó vivencial.

Al respecte, resulta també molt interessant el documental "[Memoria Perduta, Memoria Ritrovata \(scavo del ipogeo de piazza catedrale\)](https://www.youtube.com/watch?v=Uks8JoDesbU)" (Grillo, Sergio; Cabanzo, Francisco, 2011) per com exemplifica la memòria con un acte subjectiu de vinculació amb el passat. En el documental s'oposen els arqueòlegs que cerquen la història de la ciutat de Foggia, als ciutadans que activen les seves memòries sobre el mateix territori. Els arqueòlegs busquen restes materials, constatacions demostrables i científiques que permetin conèixer objectivament el passat, un passat que els científics no van viure en primera persona i sobre el que no tenen un record personal o familiar. Especialment interessant l'episodi del documental en què una monja relata com determinats passadissos subterranis de la ciutat de Foggia van ser utilitzats per ella i per la seva família per sobreviure als bombardeigs durant la Segona Guerra Mundial. Aquesta monja elabora

<https://www.youtube.com/watch?v=Uks8JoDesbU>

fig. 3.15 Documental "Memoria Perduta, Memoria Ritrovata (scavo del ipogeo de Piazza de Catedrale, Foggia, Itàlia)" (Grillo, Sergio; Cabanzo, Francisco, 2011). [captura d'una pantalla relativa a l'excavació arqueològica al soterrani de la Catedral -esquerra- i captura d'una pantalla relativa a la intervenció d'una religiosa explicant els seus records d'infantesa a la ciutat de Foggia]



el relat en un estat d'emoció creixent fins que arriba a l'ennuegament i atura l'explicació. Sembla evident que ella està tornant a viure, tornant a experimentar aquella experiència personal alhora que relata l'episodi i identifica els espais físics dels passadissos subterranis fins aleshores desconeguts per als arqueòlegs i per bona part dels ciutadans.

Per moltes raons estem vivint un moment històric on les memòries guanyen interès com a objecte científic però també crèdit social. Més endavant abordarem els arxius públics que volen preservar memòries com a patrimoni col·lectiu, no com a instrument per fer un espectacle públic de la intimitat, sinó com instrument per assenyalar les memòries i tot allò vinculat a lo personal i individual com a part del patrimoni col·lectiu. Comentarem breument les proximitats i divergències amb altres instruments amb més trajectòria científica com ara els bancs de relats biogràfics i arxius de fonts orals. En tot cas, i només per il·lustrar aquest crèdit social ascendent de les memòries en la societat contemporània, ens sembla interessant fer referència a com TV3, Televisió de Catalunya, un canal de televisió proper al nostre territori, en els darrers anys ha proposat diversos programes televisius centrats en les memòries dels ciutadans. Són formats de programes força innovadors, que tracten d'adaptar al llenguatge televisiu el fer de parlar i presentar memòries dels ciutadans en un llenguatge audiovisual atractiu. Per exemple, el programa "[Material Sensible](#)" (2007-10), al qual ja hem fet referència en l'apartat 2.1., es centrava en recuperar filmacions domèstiques. El programa estava relacionat amb la recuperació del patrimoni cinematogràfic (i, per tant, amb la història en general i la història del cinema en particular) però també donava molt valor a les memòries de vida associades a aquestes filmacions domèstiques i a les famílies que les envoltaven.

<https://www.youtube.com/watch?v=Uks8JoDesbU>

<http://www.ccma.cat/tv3/materialsensible/>

"Després de recuperar les pel·lícules, el segon objectiu del programa "Material sensible" consisteix a recuperar-ne el testimoni. Un àlbum sense

algú que l'expliqui és un àlbum de fotos anònimes, així que les pel·lícules comentades pels mateixos protagonistes de les històries, els autors o els seus descendents assoleixen una dimensió encara més atractiva. (...) Són tretze cineastes de totes les èpoques, des dels anys 20 fins als 70, filmadors que han utilitzat tots els formats cinematogràfics per retratar unes històries humanes magnífiques.” (TV3, Material Sensible)¹

La presentació del programa a la web oficial no deixa dubte, doncs, sobre el seu interès per registrar els relats de vida, les memòries, que donen veritable interès a les fotografies i filmacions domèstiques. Una altra proposta de TV3 en la mateixa línia va ser el programa [“Viatge de Noces”](#) (2011) on es recollien les memòries de vida d'un matrimoni format per persones “anònimes”, els relats vinculats a la seva convivència en comú, partint del viatge de noces fins l'actualitat. Fins i tot, programes de màxima audiència en aquest canal televisiu com ara [“El Convidat”](#) (2010-2015) tenen relacions significatives, tot i que no tan directes, amb el registre de les memòries de vida com a patrimoni col·lectiu. En aquest darrer format de programa el periodista Albert Om passa un cap de setmana a la casa d'una persona, sovint algú amb notorietat pública però de vegades a casa de persones anònimes –com ara una persona que l'alcoholisme l'ha abocat a la soledat-. Per descomptat el programa està en la tradició del periodisme de proximitat, que enllaça amb els canvis en el periodisme dels anys 1920' amb Felix Man i Erich Salomon quan van assenyalar que la vida íntima dels polítics també és d'interès públic per comprendre la seva personalitat. Però el to especialment proper, íntim, sincer, evitant qualsevol escarafall propi d'un periodisme sensacionalista, sembla evocar que també entre el gran públic les històries de la vida privada de les persones, en allò que sembla més quotidià i proper, són quelcom que cal valorar. Un interès que per les memòries que una part de la indústria audiovisual i televisiva catalana recent exemplifica, també, en diversos dels seus programes i continguts.

3.4. Conceptes clau: a mode de síntesi

Plantejar una definició dels conceptes de fotografia domèstica, d'arxiu i de memòria ha permès una constatació de les clares relacions que s'aprecien entre aquests termes, especialment entre fotografia i arxiu, fotografia domèstica i memòria, entre memòria i arxiu. En tot cas, hem tractat d'aprofundir en aquests tres conceptes, en especial des de l'òptica particular d'aquesta investigació. Això ens permetrà avançar en els capítols posteriors de la investigació amb un coneixement lèxic i un marc teòric més sòlid, millor fonamentat.

El concepte de fotografia domèstica és d'alguna forma el menys problemàtic dels tres, sense que això menystingui la riquesa d'aquest camp

¹ <http://www.tv3.cat/ptv3/tv3SeccioExtesa.jsp?idint=240584399>

<http://www.ccma.cat/tv3/viatgedenoces/programa/>

<http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-convidat/el-convidat-5-anys/video/5456571/>

d'estudi i, fins i tot, la riquesa i diversitat de matisos d'allò que designem amb l'expressió fotografia domèstica. En tot cas, allò que exclou i allò que inclou en quant a definició i àmbit d'estudi no genera un debat conflictiu entre els especialistes. Tampoc advertim una divergència important entre l'ús de la del concepte fotografia domèstica per part dels diferents especialistes i acadèmics, i tampoc entre aquests i l'ús de "fotografia domèstica" en àmbits més generals i no especialitzats. Una fotografia domèstica és aquella fotografia que es llegeix establint una relació directa –personal o familiar- entre el context en què es va obtenir la imatge i el context de la seva lectura actual. La fotografia domèstica mostra persones i situacions amb les que ens sentim vinculats directament, podem situar-les en un context que situem dins el nostre relat vital o en el relat de vida dels nostres avantpassats. Això determina la importància del context en aquest tipus d'imatges. El coneixement i l'apreciació de la importància del context que acompanya la imatge és fonamental per definir i aprofundir en una fotografia domèstica. També implica que la fotografia domèstica es defineix més per la relació de la instància receptora amb l'objecte icònic que no pas per les característiques objectives de la pròpia imatge. La memòria apareix com un element clau per definir les fotografies domèstiques. La fotografia domèstica es genera per contribuir a la memòria de les nostres vivències. A posteriori, les fotografies domèstiques actuen també "disparadores de memòria", generen actes de memòria durant la seva recepció, quan les mostrem a amics, familiars o coneguts. Per fotografia domèstica ens referim tant a les imatges que es troben dins dels àlbums familiars pròpiament dits, com les imatges que es trobem dins de tot tipus de col·leccions formals i informals (des de la cartera fins al disc dur de l'ordinador) on guardem aquestes imatges fotogràfiques que vinculem amb la nostra intimitat i amb la nostra trajectòria vital. Tant són fotografies domèstiques aquelles realitzades amb càmeres amateurs, com aquelles fotografies fetes per professionals a persones que vinculem directament amb la nostra existència, amb la nostra vida.

Les característiques, temes, continguts així com les pràctiques que envolten la fotografia domèstica han estat estudiades per autors tan rellevants com Pierre Bourdieu o Richard Chalfen, només per citar alguns exemples. En tot cas, els continguts i formes de la fotografia domèstica, el seu estudi qualitatiu, ultrapassa l'àmbit de la nostra investigació. Atès que ens centrarem en els arxius públics amb fotografies domèstiques ens ha semblat oportú assenyalar la característica de naturalesa quantitativa de la fotografia domèstica, que és absolutament desbordant. La fotografia domèstica implica un nombre aclaparador d'imatges, ja des dels seus inicis a finals del S. XIX. Les successives revolucions tecnològiques, inclosa la fotografia digital domèstica, no han fet més que augmentar encara més exponencialment el nombre de fotografies domèstiques. En aquest sentit la fotografia domèstica és document que cal vincular-lo amb l'arxiu, com a dispositiu idoni per a la conservació i estudi dels documents numèricament massius.

Respecte l'arxiu hem plantejat l'aproximació al concepte de “paradigma d'arxiu”, del qual diversos autors han assenyalat la seva centralitat en el panorama intel·lectual contemporani, entre ells l'historiador de les idees estètiques Xavier Antich i el filòsof Miguel Morey. Per tant, la seva centralitat està més en el concepte i en les seves implicacions com a paradigma conceptual, que semblen centrals en la nostra època, que no pas tant en la descripció de les institucions anomenades arxius i amb les que, òbviament, hi ha una relació directa. L'arxiu es presenta en el món contemporani per oposició, en el terreny de les idees, a la biblioteca o el museu. La biblioteca i el museu es consideren dispositius propis d'una etapa, la modernitat, que ja forma part del passat. L'arxiu –o el paradigma d'arxiu– es presenta com el dispositiu propi del moment postmodern i contemporani. L'arxiu –o el seu paradigma– es caracteritza per acollir llargues sèries documentals sota un concepte de neutralitat, d'horitzontalitat que evita les jerarquies entre els documents i les interpretacions dels mateixos al presentar-los al públic. Per tant una pàgina web o una exposició o un llibre pot operar sota el paradigma d'arxiu, com diu Ana Maria Guasch el “archivo es un campo expandido de la actividad cultural contemporánea”.

Hem volgut abordar els textos de Michel Foucault (“La arqueología del saber”, 1969) i de Jacques Derrida (“El mal de archivo”, 1994) textos de primeres espases del pensament que tenen un pes fonamental en el debat de contemporani respecte l'arxiu. Hem tractat d'aprofundir aquests textos, en la mesura de les nostres capacitats, i en relació a les especificitats del nostre camp d'estudi, els arxius públics de fotografies domèstiques i els documents de memòries.

Respecte el text de Foucault ens ha semblat oportú destacar que és un text, com diu Miguel Morey, que ens convida a apropar-nos als discursos tenint en compte la materialitat del que afirmen, tractant d'abordar-los des d'una mena d'asèpsia crítica, evitant llegir-los des dels nostres coneixements previs, evitar apropar-nos als discursos no per aprendre d'ells sinó per reafirmar el que ja sabíem. Amb tot ens ha semblat important assenyalat que el concepte d'arxiu a “l'Arqueologia del saber” és, en realitat, un concepte molt específic delimitat en el cos del propi text i que fa referència al “sistema general de formación y transformación de los enunciados”, un concepte de tall estructuralista que evoca les relacions entre els enunciats i els discursos. Des aquest punt de vista, el text de Foucault és fonamental per debatre sobre la construcció del coneixement i del pensament en el món contemporani, però no té una relació directa amb el dispositiu d'arxiu com a repositori dels documents amb unes formes que li són característiques, en tot cas té relació amb la interpretació dels discursos dels documents. D'alguna forma, doncs, no sempre que s'apela a la importància de Foucault respecte el paradigma

d'arxiu, aquesta importància està justificada o, en tot cas, suficientment matisada.

La conceptualització de l'arxiu per part Derrida és plena d'idees que tindrem present quan analitzem els dispositiu d'arxius públics amb fotografies domèstiques. Derrida, per exemple, assenyala que l'arxiu és, sobre tot, un lloc d'autoritat, una autoritat que pretén actuar sobre el futur, tant o més que sobre el passat. Derrida parla de l'instant de l'arxivació com un instant en què exterioritzem i donem un suport tècnic a la memòria, per tant la memòria deixa de ser viva i espontània per ingressar en l'arxiu com a document arxivable. Per tant, haurem d'assumir que els arxius públics de fotografia domèstica en el moment que pretenguin ingressar les fotografies vinculades als actes de memòria, al seus relats, estan assumint una empresa que té les seves contradiccions, que té un cert aspecte utòpic, ja que la memòria viva no pot ingressar en l'arxiu. Per a Derrida “el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento original y estructural de dicha memoria [la memoria espontània, viva, interior]” (Derrida, 1994, pàg. 19).

Respecte la centralitat de l'arxiu en el panorama del pensament contemporani ens ha semblat oportú fer una lectura al respecte també des d'una perspectiva històrica. L'emergència del pensament postestructuralista de dels anys 1970 (Cusset, 2009) implica un interès genrealitzat en “deconstruir” les narratives del poder i defensar el valor de les identitats socials o culturals minoritàries o excloses. El dispositiu d'arxiu esdevé, doncs, la institució cultural oportuna, democràtica amb tots els documents, sense imposar narratives d'interpretació dels mateixos, projectant un saber que assumeix lo fragmentari, una juxtaposició de coneixements que no tenen perquè estar ordenats, interpretats o jerarquitzats respecte a criteris d'autoritat. La neutralitat que imposa el dispositiu d'arxiu descarrega sobre el subjecte que el consulta el poder d'interpretar els documents i dotar-los de connexions i narratives. Aquestes característiques del dispositiu d'arxiu estarien relacionades amb altres característiques que s'atribueixen a la cultura de la nostra època com ara que la interconnexió de les tecnologies de la informació permeten emergir una multiplicació de les singularitats i d'allò heterogeni (Lévy, 1997), i també la nostra estructuració del pensament a partir del paradigma del rizoma (Deleuze y Guattari) que estableix sistemes complexos d'informació sense jerarquies al seu interior.

Hem abordat algunes de les consideracions pràctiques que el "paradigma d'arxiu" contemporani tenen sobre la tasca professionals dels arxiviers i com aquesta conceptualització de la nostra època els ha impulsat a ser actius a la recerca de documents que mostrin una societat diversa, incloent els "sense nom" en l'espai d'autoritat de l'arxiu contemporani (Hernández Olivera 2013).

Atès que la nostra investigació analitzarà en el capítol 7 pràctiques artístiques en relació a arxius de memòria, hem volgut considerar com els museus presenten les seves col·leccions i exposicions en el moment contemporani. Certament la centralitat conceptual de l'arxiu en el món del pensament i en el món de l'art -que conceptualment s'ha oposat a la biblioteca i el museu-, no ha comportat un declivi de la importància de les institucions museístiques en el terreny artístic. Sí que ha implicat un canvi de paradigma en la forma en què els museus d'art presenten els seus continguts, uns continguts que s'ordenen segons el paradigma d'arxiu. Hem citat l'exposició "Arxiu Universal" presentada al MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona) al 2008/2009 i comissariada per Jorge Ribalta com exemple d'aquestes exposicions-arxiu dels museus d'art contemporanis. Unes exposicions on, segons Manuel Borja-Villel (director del MACBA al 1998/2008), es pensa la col·lecció en clau d'arxiu, perseguint trencar amb l'aura de les obres d'art i posar-les al mateix nivell que altres documents com llibres, revistes, fotografies, etc. (Antich, 2011). En tot cas són exposicions que no ofereixen a l'espectador un relat únic i lineal sobre les obres exposades, i entenen els dispositius d'exposició al museu com una "juxtaposició dialèctica d'elements" (Ribalta, 2008, pàg. 8).

Memòria és una paraula també enormement present, invocada tant en l'àmbit del pensament com en tot tipus d'àmbits culturals diversos (per exemple hi ha que es defineix els plats de la cuina tradicional com a "cuina de memòria"). En aquest cas es fa especialment necessari abordar una definició clara i distinta del concepte de memòria, essencialment a partir d'acotar espais conceptuals diferenciats per a la memòria i per a la història. Si aquests dos termes s'usen de forma equivalent, es perd un rigor necessari per comprendre l'especificitat de la memòria. La memòria és el "passat en el present", un vincle viscut en present respecte del passat, incorpora la dinàmica del record, dimensions afectives, subjectives, i s'alimenta de particularitats, de detalls. La història tracta de ser l'aproximació científica, rigorosa al passat, en una reconstrucció que sempre serà incompleta i problemàtica, amb hipòtesis susceptibles de ser rebatudes amb noves dades i noves metodologies. La narrativa, el relat, té un vincle directe amb la memòria, i així atorga sentits i arguments respecte els esdeveniments del passat que manté en el record. Les memòries són plurals, diverses, com les subjectivitats que les generen. Reivindicar l'interès de les memòries no implica un atac a la ciència històrica, però sí implica relativitzar els valors del positivisme que sí són propis del coneixement històric, sobre tot al S XIX. Interessar-se per les memòries, conservar-les com a patrimoni col·lectiu, implica interessar-se per les subjectivitats, per les individualitats i per les contingències en relació al passat, i en relació a la visió múltiple que des del present tenim d'aquest passat. De fet, la naturalesa emotiva de la memòria es fa evident en alguns processos de memòria que s'exterioritzen amb dolor i fins tot amb plors. Plors o ennuegaments que hem advertit en diverses ocasions en

les entrevistes del projecte “Capsa de Sabates” i en altres exemples d’altres projectes. Una persona recordant el passat (a partir de fotografies domèstiques o d’altres “propiciadors” de memòria) pot trencar a plorar i això fa palès que un acte de memòria és una forma de reviure el passat, de tornar a tenir una experiència personal, emotiva i psicològica respecte a aquella situació pretèrita. L’interès de la nostra època sobre les memòries de les persones no ha de representar un interès en una intromissió en la seva intimitat, escarafallós o molest, és una forma més d’interessar-se en la naturalesa humana que en una època on hi ha una dimensió globalitzadora, que tendeix a la uniformització, també mostra interès per lo divers, individual i múltiple.

Finalment, en referència a la hipòtesi principal d’aquesta investigació (i a les dues hipòtesis accessòries), podem afirmar que de l’estudi més detallat del concepte de fotografia domèstica, del paradigma d’arxiu i del concepte de memòria podem derivar les següents afirmacions:

- l’arxiu és el dispositiu contemporani conceptualment i operativament idoni per a la preservació col·lectiva dels documents
- les fotografies domèstiques es vinculen de forma manifesta amb les memòries dels individus
- l’arxiu és també un dispositiu per a la memòria, a l’igual que també ho és per a la preservació dels documents del passat, dues qüestions que cal diferenciar
- en les fotografies domèstiques la dimensió contextual té un paper important ja que ajuda a entendre la relació entre la imatge i la persona o família que la conserva; els relats verbals ajuden a informar-nos d’aquesta dimensió contextual
- les memòries es vinculen amb expressions subjectives dels individus com ara els seus relats verbals
- aquests relats verbals, amb les seves formes narratives característiques, són formes adequades per comunicar i tractar de fixar les memòries
- les memòries es vinculen amb expressions vives dels records (i dels oblidats) per part de les persones i de la seva vinculació subjectiva amb el passat, és difícil fixar les memòries i també és difícil que aquestes fixacions de la memòria ingressin en els arxius
- els dispositius d’arxiu són el lloc idoni per preservar documents no jerarquitzats, no interpretats, i a tal efecte cal establir un principi de

consignació dels documents a l'arxiu de caràcter neutre, no valoratiu del seu contingut

4. El tractament de la fotografia domèstica en les xarxes socials a internet; un cas perifèric en el nostre objecte d'estudi

- Els continguts fotogràfics i objectius de les xarxes socials a internet

En el text introductor sobre el nostre objecte d'estudi, hem fet referència a què plataformes de “social media” com Facebook, Flickr, i Instagram no les considerem objecte de la nostra recerca, tot i que no podem ni volem obviar la seva importància. Defensàvem que no són pròpiament arxius públics de fotografia domèstica, per bé que avui dia no podem dissenyar un arxiu públic de fotografia domèstica sense tenir en compte l'espai social i cultural que han ocupat aquestes xarxes virtuals. Pensem que els projectes d'arxius públics institucionals de fotografies domèstiques i testimonis de vida privada s'han d'estudiar (i també s'han de dissenyar) dialogant amb la realitat de les xarxes socials “on line” d'intercanvi de fotografies, aprenent de les seves experiències, i tractant de donar resposta a les moltes finalitats socials i culturals que aquestes xarxes privades deixen incomplertes tot i resultar ser els principals dipòsits actuals de fotografies domèstiques.

Cal assenyalar, com a preàmbul, que les principals xarxes socials a internet són de caràcter privat, són projectes empresarials vinculats a models de negoci dins de l'economia de mercat dels serveis a internet. Si observem les condicions d'ús de Facebook¹, la principal xarxa social a internet que ultrapassa àmpliament el bilió d'usuaris al 2015², comprovarem que l'empresa no adquireix compromís sobre la seva permanència en el futur, i cap compromís a conservar i fer accessibles en el futur per a cada usuari el seu propi perfil i els continguts que allí publica. Dit de forma planera sense ambigüitats, Facebook podria tancar la plataforma a internet demà mateix –per una decisió empresarial- i els usuaris perdrien l'accés a tots els documents que tenen allí publicats. L'empresa sí que compleix amb tota una sèrie de normes ètiques sobre els continguts publicats i els exigeix als seus usuaris de complir-les també, però no hi ha cap compromís amb l'usuari sobre l'accés en el futur als continguts publicats. De fet, hem d'entendre la plataforma social a internet molt més com un mitjà de comunicació, un taulell d'anuncis o un diari, que no pas com un arxiu. Penjar un contingut a una xarxa social no implica els deures ètics, i fins i tot legals, que adquireixen els arxius públics quan reben una donació de documents per part dels ciutadans respecte a la seva custòdia i conservació.

¹ <https://www.facebook.com/legal/terms> [consulta 29/07/2015]

² Dades de la pròpia companyia Facebook <http://newsroom.fb.com/company-info/> [consulta 29/07/2015]

<https://www.facebook.com/legal/terms>

<http://newsroom.fb.com/company-info/>

De tota manera, el que ens impulsa essencialment a excloure del nostre estudi aquestes xarxes socials d'intercanvi de fotos és la impossibilitat de què qualsevol persona interessada pugui accedir lliurement a totes les imatges i la resta de continguts, atès que no tots els documents són dipositats amb caràcter públic. Des d'un aspecte encara més ontològic, Anne Chabin (citada per Laermans; Giele, 2007, p. 4) ens recorda que una base de dades (que és el que, en el fons, és una xarxa social) no és un arxiu, ja que primer se l'hauria de tancar, establir els documents que conté. Per tant, per considerar Flickr o Facebook un arxiu en sentit clàssic, aquest hauria de tancar-se a les interaccions amb els usuaris que el van crear, no permetre'ls afegir nous continguts o canviar els privilegis d'accés; una quimera sense sentit. Admetem, però, que els arxius han transitat des de la naturalesa "estable" que tenien al S. XIX fins a la naturalesa "dinàmica" (amb terminologia de W. Ernst, (Ernst, 2013)) que els han atorgat els medis i la cultura digital, sense que per això perdin el seu caràcter d'arxius:

"Openness versus closeness, passive storage versus active use, stable sources versus updating, and the paradigmatic predominance of the written or printed document, also in the treatment of images and sounds (both need words in order to become meaningful) versus the abstract numerical super-code of zeros and ones: all these oppositions point to the more general differences between new and old media, information that is or is not computer-mediated (...)" (Laermans; Giele, 2007, p. 4)

En definitiva el caràcter dinàmic dels continguts de Facebook i altres xarxes socials els dona un caràcter d'arxiu molt peculiar. En tot cas, però, nosaltres els exclouem del nostre objecte d'estudi i no els considerem arxius públics de fotografia domèstica pel caràcter no públic de molts dels seus continguts. Tot i així, és necessari estudiar les proximitats i divergències entre les xarxes socials amb fotografies domèstiques i els arxius de fotografia domèstica pròpiament dit per tal d'aprofundir en la comprensió del nostre objecte d'estudi en el context contemporani.

Ordenant allò bàsic: totes aquestes plataformes web són instruments que creen comunitats "on line", amb tecnologia interactiva 2.0, on els usuaris creen un perfil virtual el qual omplen ells mateixos de continguts (fotografies i textos). El seu perfil dins la comunitat els permet intercanviar informació i arxius amb els altres usuaris d'aquella comunitat. En molts casos els arxius són fotografies de caràcter domèstic i personal. En moltes d'aquestes plataformes hi ha centenars de milers o, fins i tot, milions de fotografies domèstiques emmagatzemades. En totes aquestes plataformes, els usuaris tenen diferents mecanismes per seleccionar qui pot veure les fotografies incloses en el seu perfil; existeix la possibilitat que siguin públiques per a tothom, però també la possibilitat que només

determinats usuaris autoritzats per ell mateix tinguin accés a aquestes imatges.

Ardèvol i Gómez-Cruz ens recorden que els conceptes d'esfera privada i esfera pública no desapareixen a internet, com tampoc desapareix allò que es considera íntim, però que la seva gestió es distingeix atès que estem en un entorn amb nous hàbits socials i noves eines tecnològiques. A més de poder penjar una foto a internet oberta a tothom i o poder-la penjar només accessible al meu cercle d'amistats, hi ha molts altres mecanismes que assenyalen allò que es considera privat o públic: comentaris o missatges en privat o en públic, formes distintes d'enviar enllaços a una imatge, continguts i formalitats de les comunicacions, etc.

“En internet, la co-presencia se gestiona a partir de distintos grados de inclusión y exclusión, mientras que las relaciones de proximidad —íntimas o impersonales— se performan a partir de distintos grados de reciprocidad (Cf. Ben-Ze’ev 2003). El espacio de interacción social puede configurarse como de libre acceso —público—, pero las interacciones que se dan en él pueden ser más o menos próximas o íntimas, sin dejar por ello de ser públicas. Como por ejemplo, el chico que visita el sitio de su novia y le deja un comentario público, o la chica que cuelga una foto íntima en su espacio público para que la vea su novio, o una foto que, aunque es pública, es decir, hecha para ser de libre acceso —y dirigida a una amplia audiencia—, por su comentario, vemos claramente que está dedicada al novio.” (Ardèvol; Gómez-Cruz, 2012 pp. 204-205)

En les xarxes socials “biogràfiques”, com “Facebook”, les fotografies domèstiques s'exposen en el context d'una presentació de qui sóc jo, quins són els meus gustos i quins són els meus amics, etc.. Xarxes socials com “MySpace” o “Tuenti” tenen una orientació similar. Per tant, el disseny de la xarxa social “on line” m'aboca a presentar la meua identitat (virtual) davant la comunitat (“on line”). Les fotografies domèstiques són un instrument important i eficaç d'aquesta presentació, originada en una societat visual (en els aspectes cognitius i comunicatius), i centrada en les aparences físiques com a valor identitari tant en l'esfera social com psicològica. A “Facebook” mostro virtualment una part del meu àlbum fotogràfic, amb la meua imatge, d'una forma equivalent amb el mode en què sempre s'havia mostrat l'àlbum fotogràfic analògic: presentant-lo sovint només als meus coneguts. L'usuari o “perfil” correspon en la immensa majoria de casos a un sol individu, i no pas a una família o altra identitat col·lectiva. La societat postmoderna prioritza l'individu i la seva autorealització, per sobre de la importància de la seva adhesió a identitats col·lectives com la família, el poble, o la pertinença a una empresa o partit polític, etc. (Harvey, 1990; Bauman, 2007b, entre tants altres). No desapareixen aquestes identitats col·lectives, però sens dubte, es dona prioritat a la construcció de la identitat personal i el seu reconeixement social. En aquest sentit és lògic que les xarxes socials 2.0. estiguin al ser-

vei de la presentació i realització “on line” del jo (tot i que serien interessants d’analitzar els pocs casos on no es així, per exemple matrimonis que tenen un sol perfil social compartit a la xarxa, potser més freqüent en parelles d’edat més avançada i d’entorn rural). José R. Ubieta valora que el concepte d’intimitat, construït per la burgesia occidental al llarg del S. XIX i XX, està sent substituït per un “jo a cel obert”, on l’exacerbació de l’individualisme juga un paper clau:

“Curiosament, aquesta intimitat que neix amb el jo com a refugi, es veu ara convulsada en el moment de l’exacerbació de l’individualisme en el qual l’ego s’ha d’exposar per tenir valor. Les ‘selfies’, el ‘sexting’ o l’‘oversharing’ són només un exemple d’aquesta intimitat compartida que participa de les exigències narcisistes del jo hipermodern”. (Ubieta, 2014)

Don Slater en un text de 1995 ja interpreta tota la cultura digital, inclosa la fotografia domèstica digital, com un procés que s’inclou dins d’una privatització de l’oci que segons ell produeix solipsisme en comptes de socialitzar (Slater, 1995, pàg. 176).

Entenem que en aquestes plataformes web, amb tecnologia 2.0. i que tenen centenars de milers d’usuaris, les fotografies domèstiques són pujades pels usuaris no visualitzant la xarxa social com un arxiu sinó més aviat com una “plaça pública”. Nosaltres ho veuríem més aviat com un “mercat” on es cotitzen les amistats i la popularitat virtual, perquè l’objectiu preponderant no és l’intercanvi d’informació sinó el reconeixement i prestigi del meu jo en la comunitat virtual. De fet Ardèvol y Gómez-Cruz (Ardèvol; Gómez-Cruz, 2012, pàg. 184) assenyalen que les fotografies digitals –independentment del seu ús a les xarxes socials o no- tenen avui dia una funció preponderant d’actuar com a vincles socials, més que no pas com a testimonis o objectes de memòria. Joanna Zylińska (Zylińska, 2010, p.147) es refereix també a les xarxes d’intercanvi “on line” d’imatges, com Flickr o Picassa, com “mercats de puces” o mercat dels encants, per bé que ho fa en referència a l’ordre caòtic, excessiu i poc qualitatiu del que allí podem trobar.

“This proliferation [de la producció massiva de fotografies amateurs] was initiated already in the early twentieth century, when photography became a pastime available to most people in industrialised countries. Therefore, digital photography is revealed as continuation of the user’s practices enacted with analogue medium; only it is faster, even less permanent, even more excessive. [...] Should we read photo-sharing websites such as Flickr or Picassa as the twenty-first-century version of the flea markets? Indeed, How do cope with excessiveness and madness of digital, the über-democratic proliferation of the available equipment and interesting visual imagery?” (Zylińska, 2010, p.147)

Per als usuaris d'aquestes xarxes socials la fotografia domèstica no és un document, quelcom que es guarda en un "armari" (la plataforma web) per a la seva preservació i estudi a llarg termini. De fet, Joanna Zylinska exposa que la tecnologia digital comporta un procés de transformar les fotografies en quelcom més líquid i inestable, adoptant la terminologia de Zygmunt Bauman respecte els temps actuals com a temps líquids o modernitat líquida (Bauman, 2007b). Per a Zylinska les xarxes socials són un element més (no pas l'únic ni el més determinant) en aquest procés que fa dels documents fotogràfics quelcom líquid, quelcom que ella prefereix anomenar "no fixat" i, per tant, lluny del caràcter permanent que adquirien els documents en un arxiu tradicional, "analògic", si es vol. Un debat sobre la digitalització de la fotografia que Zylinska vol abordar lluny de qualsevol posició alarmista o tecnòfoba:

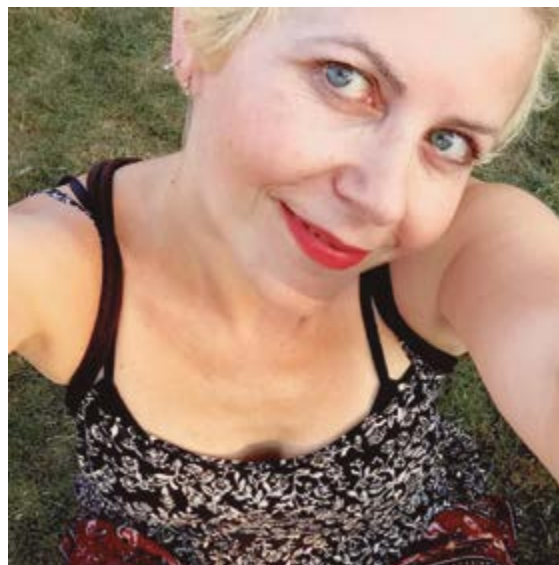
"the notion of liquidity also allows us to address the problem of memory and archiving in relation to photography without anxiety, technophobia or hysteria that have often accompanied discussions about the future of this medium. What changes in this particular articulation is not a cultural object as a such –a photograph, or even a discipline or a practice of photography- because these are being understood here as been unstable, liquid and only ever temporarily established. [...] Flickr and other on-line photo-sharing sites encourage such a process of liquidisation, with their multiple tagging systems, comments boxes and even open competitions in which participants are encouraged to reprocess a raw file in many different ways." (Zylinska, 2010, p.141)

Els usuaris veuen les xarxes socials com un espai on trobar-se amb els seus amics i intercanviar informació respecte de si mateixos i de les coses que els interessin o entretinguin, i les fotografies domèstiques són aportades com un bé efímer que serveix per contactar amb els amics, una excusa d'intercanvi d'afectes i/o reconeixements.

"En las redes sociales como Facebook o Tuenti, la función conectiva y social de la fotografía resulta mucho más importante que su función como objeto de memoria personal." (Ardèvol; Gòmez-Cruz, 2012 pp. 185)

No es puja una foto amb la solemnitat i ambició de futur amb què es diposita en un àlbum familiar o es diposita –donat el cas- en un arxiu públic tradicional. Wolfgang Ernst (citat per Laermans; Giele, 2007, p. 3) parla de "l'arxiu dinàmic" i conclou que estem transitant de la cultura tradicional europea que privilegiava l'emmagatzemament, l'arxiu, cap a la cultura dels medis centrada en la transferència permanent. Nosaltres destacaríem que l'objectiu de fons dels usuaris de les xarxes socials a internet no és tant l'intercanvi d'informació sinó obtenir reconeixement social dins de la comunitat virtual, que els meus contactes reconeguin en mi una sèrie de valors personals que jo considero positius, per tant

fig. 4.1. exemple de "selfie" o "buddy shot" [Lourdes Martínez, Madrid, 2015]



les fotografies personals que comparteixo persegueixen que el seu propietari sigui cotitzat a l'alça en aquest mercat virtual de reconeixement identitari. La sociòloga Cristina Sánchez Miret diu al respecte en una article de premsa:

“No basta con pertenecer a una red, se te tiene que ver, con imágenes o con palabras [...] Tienes que estar permanentemente activo. [...] Este es un segundo elemento clave de las redes sociales: no comunicas a nadie en concreto por mucho que existan clubs o listas de amigos: de hecho lo que quieres es ser reconocido en el universo global.” (Sánchez Miret, 2012).

- El “Buddy Shot” o “selfie” com a format de fotografia domèstica més iteratiu en l'era digital i a les xarxes socials

Si en qualsevol àlbum familiar analògic el gènere més habitual són els retrats de familiars, tot sovint de varies generacions agrupades (Chalfen, 1987, pàg. 77)¹, a Facebook abunden els retrats “solitaris” del propietari del perfil. La fotografia no està al servei d’afirmar i perpetuar una identitat familiar sinó que està al servei de la presentació i idealització del meu jo, de la meua identitat personal. Daniel Merle (Merle, 2010) a propòsit dels fotoblogs proposa que s’ha transitat de l’àlbum familiar al “llibre de la intimitat”, expressant aquest pas de la narració fotogràfica sobre una col·lectivitat familiar de varies generacions, a la narració fotogràfica centrada en mi mateix.

¹ *“The most common snapshot found in all albums and photograph collections (studied for this report) focuses in the theme of relationships. This photograph typically shows a parent (grandparent, great-grandparent, or other relative) holding a baby while standing outside, near the front steps of the house or by a side wall of the house” (Chalfen, 1987, pàg. 77)*



fig. 4.2. fotograma de la pel·lícula "Thelma & Louise", Dir. Ridley Scott, 1991

Tal com assenyala Joachim Schmid (Schmid, 2008, p. 3), la forma fotogràfica més present ara mateix a internet és el "buddy shot" o "selfie". Es tracta d'un autoretrat, sol o acompanyat, fet amb la càmera sostinguda a mà alçada, mantenint-la a tota la distància que permet el nostre braç (o darrerament amb un artefacte allargador fet expressament per a tal fi, "el pal de selfies"). Els fabricants de càmeres fotogràfiques són conscients de la importància d'aquest format de fotografia domèstica (gens habitual fa unes dècades enrere), de tal forma que moltes càmeres digitals van equipades amb una funció automàtica d'"autofoto" que facilita el "buddy shot", ja que tracta d'evitar el característic desplaçament del/s autoretrat/s respecte del centre de l'enquadrament fotogràfic.

"Los autorretratos cada vez se integran más como parte de la cotidianidad y ya no resulta extraño ver a alguien tomarse una foto con el brazo extendido y en internet pueden contarse por millares las imágenes en las que aparece una o más personas tomándose una foto frente a un espejo (Fontcuberta, 2010), práctica que, sobre todo, parece aún mucho más común entre los jóvenes (Tinkler 2008; Livingstone 2008)." (Ardevol; Gómez-Cruz, 2012, pàg. 184)

Ardevol y Gómez-Cruz assenyalen com, curiosament, en els darrers anys ens hem acostumat a veure, amb completa normalitat, que algú a prop nostre es faci un "selfie" en un carrer o espai públic. Aquest gest era absolutament estrany i infreqüent en l'època de la fotografia analògica. Només cal recordar com de curiosa va resultar ser l'escena de la "selfie" de la pel·lícula "Thelma y Louise" (Ridley Scott, 1991) (figura 4.2.) fa poc més de vint anys enrere. La pel·lícula relatava un viatge de dues amigues que s'iniciava amb un selfie de totes dues abans de pujar al cotxe, una troballa de la pel·lícula que en aquell moment resultava relativament divertida i encertada, per ser una activitat infreqüent. S'ha parlat, de

forma exagerada, que es tractava del primer "selfie" de la història, però sí que es tracta d'un dels primers selfies vist pel gran públic i expressa, pensem, que les condicions culturals per què es desenvolupés aquest format fotogràfic ja eren presents als anys 1990', abans de l'abaratiment de la fotografia digital per al gran públic. De fet la paraula "selfie" s'ha generalitzat en a penes els darrers cinc anys, per aquest motiu també usem l'expressió "buddy shot" que és la que proposava Joachim Schmid al 2008 (Schmid, 2008) i que va ser el nostre text de referència a l'inici de la nostra investigació¹.

El "buddy shot" o "Selfie" és tota una metàfora sobre com perseguim actualment l'autorealització i com la relatem a través de les imatges. Es un autoretrat informal i alhora vanitós en el qual jo sóc alhora el subjecte i l'objecte de la fotografia; però el receptor no sóc jo, sinó que espero exhibir la imatge entre els meus amics i familiars. Jo opero la càmera per retratar-me a mi mateix però mostro el resultat a internet, convençut que aquesta imatge i aquest relat interessa als demés, a tothom. Significativament en el moment de la foto estic sol, o bé prescindeixo de demanar a les persones que m'envolten que em facin el retrat. Sembla que em consideri autosuficient o bé que les meves pròtesis tecnològiques em facin prou autosuficient. No em relaciono personalment amb els ciutadans (amics o desconeguts) que m'envolten en el moment de fer-me la foto (per exemple, viatjo sol i no demano als passejants que em facin una foto) i en canvi em relaciono permanentment de forma virtual amb el meu grup d'amics i familiars, a qui els mostro el meu buddy shot del viatge a través d'internet. No cal dir, que si el format més freqüent de la fotografia domèstica de viatges era el "jo he estat allí", amb un retrat de la meua figura amb el paisatge o monument visitat de fons, ara aquest format ha esdevingut un "buddy shot": jo he estat allí i jo mateix -o nosaltres mateixos- ens hem fet la foto.

L'autoretrat fotogràfic (o pictòric) havia estat un gènere exclòs de la fotografia domèstica. Només els experts en fotografia (i art) es feien un autoretrat com a exercici d'estil i d'introspecció personal. Era un exercici transcendent. El buddy shot, en canvi, és freqüent i té gairebé sempre un to col·loquial, divertit, de joc. Enormement significatiu de com ens volem veure a nosaltres mateixos i mostrar-nos als altres en la societat actual. Ardèvol i Gòmez-Cruz parlen de tres funcions principals en el "buddy-shot":

"Para algunos autores, el autorretrato digital es la popularización de la exploración de la identidad personal, antes circunscrita prácticamente al ámbito de la experimentación y expresión artística (Avgitidou 2003). Para otros, la práctica del autorretrato está relacionada con formas de control y empoderamiento, especialmente en el realizado por mujeres,

¹ En aquesta qüestió terminològica resulta ben interessant, també, la nomenclatura ja proposada sobre els "selfies davant un mirall" com a "egoshots" o "reflectogramas", termes proposats per Joan Fontcuberta (citats per Ardèvol; Gòmez-Cruz, 2012, pp. 187-188)



fig. 4.3. Exemple de "Selfie" en grup en el temps d'oci compartit [Gerard Carrillo, Tarragona, 2015]

que pasan de objetos pasivos de la mirada masculina a sujetos activos en el control de su imagen corporal (Lee 2005). Finalmente, otros autores y autoras lo entienden desde una perspectiva psicológica y experiencial, con efectos terapéuticos, es decir, transformadores de la experiencia individual (Martin y Spence 2003)." (Ardevol; Gómez-Cruz, 2012, pàg. 183)

Ardevol i Gómez-Cruz destaquen en especialment la funció del selfie com empoderament (òbviament com a traducció de l'expressió original anglesa "empowerment") pel que fa als autoretrats on es mostra el cos i es comparteixen públicament a internet. Un empoderament sobre tot pel cas d'estudi que ells analitzen que és cas de les dones. Un empoderament que té sentit que també compleixi aquesta funció en altres col·lectius que tradicionalment havien estat objecte de les fotografies, però no pas productors d'aquestes. El selfie que faig jo mateix del meu cos i que jo mateix el situo a l'esfera pública a través d'internet em dóna una renovada consciència i poder sobre el meu cos, sobre la meva pròpia autoconsciència, i sobre com desitjo comunicar-me i comunicar la meua identitat als demés.

"La práctica del autorretrato como forma de experimentación y de empoderamiento adquiere su máximo sentido cuando éste es expuesto a la mirada pública. Es decir, no se trata solo de verse a sí misma ante el espejo, sino de exponer esa mirada frente a los demás; este es el acto de poder, la práctica cuyo efecto quizás pueda ser transgresivo y transformador de pautas culturales; aunque también supone un reto y un riesgo para la persona que expone su propia imagen de sí." (Ardevol; Gómez-Cruz, 2012, pàg. 192)

El "buddy shot" o "selfie" té un subgènere especialment interessant, al nostre criteri: l'autoretrat que es fan els adolescents i els joves en el seu temps d'oci. Ells són els usuaris més actius de les xarxes socials i aquest és el format fotogràfic rei en els seus perfils. És, per tant, un subgènere

fig. 4.4. Exemple de "Selfie" en grup en el temps d'oci compartit [Joan Pijoan, Tarragona, 2014]



que omple milions d'imatges a Facebook i a d'altres xarxes socials similars. En aquest cas, els adolescents pràcticament sempre es fan el "buddy shot" en grup, ben apretats dins l'enquadrament, i mostrant per tots els medis que s'ho estant passant d'allò més bé amb tota mena d'actituds exagerades (fent ganyotes, exhibint a càmera begudes alcohòliques o qualsevol altre element que parli de festa i oci, etc.). Els joves de totes les èpoques han donat una importància especial als amics, a la integració i al reconeixement a través del grup d'iguals. En aquest sentit el "buddy shot" grupal tradueix en imatges aquesta demanda psicològica i social dels joves des de fa moltes generacions. L'actitud i aparença corporal especialment casual, desenfadada, expressa la seva distància respecte el món "seriós" dels adults, reivindicant la festa i la diversió com un moment d'autorealització, un valor també habitual des de l'aparició de la contracultura juvenil de finals dels anys 50' en endavant. El que sembla especialment característic de la generació "digital", de la generació "facebook" del segle XXI, és observar-los durant el temps de festa, en el moment en què prenen aquests "buddy shots". Molts d'ells estan usant el mòbil contínuament per fer-se "buddy shots" amb els amics, reiterant insistentment durant tota la nit una fotografia gairebé idèntica (prenen desenes i desenes de fotografies amb pocs canvis en els protagonistes i les actituds que mostren). Aquesta reiteració del gest de fer-se la foto, per obtenir una foto gairebé idèntica a l'anterior, fa pensar que l'important és l'acte simbòlic de fer-se la foto, no pas la foto com a objecte resultant. Si no fos així, amb una sola foto hi hauria suficient, la resta són iteracions de la mateixa imatge. Sembla, quasi bé, que els joves estiguin més temps fent-se fotos que fruit de la festa, ja sigui ballant o conversant amb els amics. Això es podria interpretar, òbviament, des d'una perspectiva centrada en els avenços tecnològics i destacar que ara les fotografies no tenen cost i que es poden fer centenars d'elles sense preocupar-se del preu. També podem assenyalar que la integració de la càmera fotogràfica en el dispositiu del telèfon mòbil facilita el seu ús en tot tipus de circums-

tàncies ja que és fàcil d'usar i sempre es té a mà (és difícil d'imaginar un jove d'un país industrialitzat que surt de casa sense el seu dispositiu de telèfon mòbil). Més enllà d'aquesta interpretació d'accessibilitat tecnològica, entenem que aquesta pràctica social dels joves es pot llegir des d'una doble interpretació, més pròpiament antropològica, sobre la que volem aprofundir amb més detall. Del contrari caiem en l'error de pensar que tota tecnologia accessible a un grup serà utilitzada per aquest grup inexorablement, perquè la tecnologia sempre implica benefici i progrés. Sense una necessitat psicològica o social que sustenti aquesta pràctica, la mateixa no té lloc, encara que econòmicament o tecnològicament sigui assequible.

D'una banda, la primera qüestió que interpretem al respecte seria que no hi ha forma més efectiva d'expressar que un està fruit de la festa que demanant a la colla d'amics que participin en un "buddy shot" o "selfie col·lectiu". En aquest sentit, la presa de la fotografia sembla un gest que té sentit per si mateix, no com a medi per a un fi (l'obtenció d'una fotografia a contemplar i conservar després). El gest comunica als presents qui es considera amic i qui no, i que els amics que participen al retrat convenen que aquell és un moment extraordinari, digne d'una fotografia. Això explicaria que després a penes es dedica temps a mirar les fotos i comentar-les. Fer-se fotografies és divertit, segons sembla, i no cal mirar-les després per justificar el temps invertit en la seva presa. Es segur que des del naixement de la fotografia amateur familiar (que sovint situem a finals del S. XIX amb l'aparició de la marca Kodak) una de les claus del seu èxit està en el fet de fer la foto ja es considerava una activitat satisfactòria, tant com activitat d'oci per a l'operador de la càmera com pel seu contingut simbòlic per a tots els presents en aquella escena. Aquest era un benefici accessori al benefici principal que era aconseguir una imatge que era conservada i contemplada a posteriori. Don Slater (Slater, 1995) assenyala com les persones sovint manifesten com una de les seves possessions més valuoses els àlbums familiars, tot i que gairebé mai miren aquells àlbums. Slater interpreta, doncs, que la col·lecció familiar de fotografies domèstiques compleix una funció simbòlica pel sol fet d'existir i de ser posseïda, per haver-se obtingut i guardar-la en algun lloc encara que sigui poc accessible o desordenat. Contemplar aquesta col·lecció és un benefici molt accessori, que gairebé mai té lloc¹. Es com el benefici simbòlic que obtenen moltes persones per tenir una extensa biblioteca al seu menjador o despatx: els fa goig posseir-la, per bé que gairebé mai llegeixen cap dels llibres que tenen a casa. La fotografia digital i més concretament els "buddy shots" dels adolescents durant una festa són, per tant, el paroxisme d'aquesta funció simbòlica de la fotografia que rau essencialment en la presa de la fotografia, no tant en la seva contemplació a posteriori. De tota manera cal algun dispositiu digital on

¹ *"Tomar" imágenes es una parte de las actividades de ocio que se da por sentada; pero "mirarlas" es marginal. Necesitamos saber que están ahí (y en un sentido existencial fuerte) pero no forman parte de las prácticas diarias que incluyen imágenes" (Slater, 1995, pàg. 185)*

pensar que guardem aquestes fotos, necessitem saber de la seva existència, per bé que potser mai les contemplarem.

Una segona interpretació que pensem que pot derivar-se d'aquesta hiperactivitat fotogràfica dels joves en els moments de festa té a veure amb quin vincle i quins valors semblen enllaçar la seva experiència en la vida "real" amb la seva experiència virtual a través de les xarxes socials a internet, com ara a Facebook. Fer tantes fotografies, que gairebé s'està més temps pendent de la presa de la fotografia que de la pròpia festa, pot tenir a veure amb què aquestes fotografies estan destinades al seu perfil a les xarxes socials, al seu perfil a Facebook, per exemple. D'alguna manera això pot ajudar a adonar-nos que la seva experiència a la vida real la valoren com a tant important com la seva experiència virtual a internet, o que fins i tot l'experiència virtual és més important que l'experiència real. Portat a l'extrem; la festa real és només un instrument per fer-se fotos amb els amics i poder-les penjar al perfil virtual, i aparèixer en aquest perfil com un jove exitós, que té molts amics i que sap divertir-se esbojarradament amb ells. La festa amb els amics és només un instrument per guanyar notorietat a la xarxa, no és la conseqüència de l'alegria de compartir experiències amb els amics reals, sinó l'origen del reconeixement obtingut amb els amics virtuals. La fotografia és l'acte que connecta la seva experiència "real" a la festa amb la seva representació a internet. Que l'activitat de presa de fotografies sigui tant continu durant el temps dedicat a la festa pot tenir a veure amb la gran importància que es dona a la seva identitat virtual. Novament aquesta actitud dels joves "digitals" no es pot considerar radicalment nova, sense precedents en els temps pre-digitals. També en moltes bodes de fa varies dècades, de l'època de la fotografia analògica, era evident que els nuvis estaven més pendents de sortir afavorits en les fotografies que de fruir de la festa i de la companyia amb els seus convidats. D'alguna manera l'activitat real -la cerimònia de boda- semblava un instrument per guanyar reconeixement social a través del relat de la boda, en aquest cas a través de les imatges fotogràfiques captades durant la boda, imatges que anys més tard es mostrarien a amics i familiars diversos. D'aquesta actitud en podríem trobar centenars d'exemples de situacions diverses també referides a la relació persona/retrat i a la relació realitat/representació, exemples referits a qualsevol moment de la història de la fotografia i, fins i tot, a qualsevol moment de la història de la representació visual a Occident. La complexa relació entre realitat i representació de la mateixa, i donar més valor a la segona que a la primera, és un tema present des de què l'home va descobrir els mecanismes de representació simbòlica. En tot cas, però, no tenim dubte que els "buddy shots" o "selfies" dels adolescents "digitals" són un nou paroxisme en aquesta relació de l'home amb la seva representació, en aquest cas amb la seva representació a la fotografia, però també amb la seva representació a internet a través de les xarxes socials.



fig. 4.4. Trobada d'un grup d'Igers (aficionats a la fotografia de la xarxa Instagram) a la Comunitat Valenciana. Font: Alicante Press (17/09/2014). Joaquín Núñez. [es mostra als Igers prenent imatges i, alhora, la pròpia fotografia de premsa reproduceix el format quadrat característic de les imatges dels igers, així com el processat del color i de la llum més característic de la seva producció fotogràfica] <http://alicantepress.com/2014/09/17/generalitat-elige-a-ocho-igers/>

- Les xarxes socials d'aficionats a la fotografia: els devots a la xarxa

Entre les xarxes socials a internet destaquen un altre tipus de plataformes com ara Flickr o Instagram, distintes al paradigma de Facebook, al qual hem estat fent referència. No es tracta tant d'espais on compartir virtualment la “meua vida”, “en general”, sinó que, tenen més a veure amb comunitats a internet d'aficionats a la fotografia que comparteixen les seves creacions fotogràfiques cercant informació, diàleg i, sobre tot, que l'usuari sigui reconegut com a bon fotògraf pel màxim de nombre possible d'aficionats, de persones “expertes”. L'eix de la xarxa social és, doncs, l'afició comú per la fotografia en tant que creadors. És la transformació del S. XXI de les agrupacions fotogràfiques i dels fotògrafs “devots” àmpliament estudiats als anys 1960' per Robert Castel, Dominique Schnapper, Luc Boltanski, Jean-Claude Chamboredon, etc. (Bourdieu, 1965). De fet, pensem, resulta astorador comprovar com són de similars els perfils sociològics del fotògrafs “devots” dels anys 1950' i 1960' relatats per Bourdieu respecte dels fotògrafs digitals de les plataformes com Flickr: hi ha una majoria d'homes –per bé que no tan “excessiva”-, de classe mitja, amb un nivell d'estudis mig, molts d'ells solters¹, etc.. De fet, el primer fenòmen d'associacionisme fotogràfic amateur que es va sorgir a finals del S. XIX i inicis del S.XX també tenia característiques molt similars, en tot cas elevant la categoria social dels practicants a una

¹ Aquests perfils socials entre els aficionats “devots” a la fotografia van ser fixats per Pierre Bourdieu després d'un ampli estudi de camp realitzat a França als anys 60'. Quan afirmem, però, que aquest perfil social a penes ha variat entre els membres actuals de la xarxa social actual ens basem únicament en la nostra observació personal sobre els nombrosos usuaris que coneixem d'aquesta xarxa. Cal, però, assenyalar la manca per la nostra part d'un estudi sobre els usuaris de Flickr tan seriós i objectiu com l'elaborat per Bourdieu al respecte. No obstant, sí que existeix una àmplia línia de recerca i de publicacions sobre la fotografia domèstica digital en general i sobre els continguts i significats de les xarxes socials d'intercanvi de fotografies a internet, especialment “Flickr”. Vegi's, per exemple, Gómez Cruz, 2008 i Gómez Cruz, 2012

<http://alicantepress.com/2014/09/17/generalitat-elige-a-ocho-igers/>

Fig. 4.5. Exemple de fotografia a la xarxa social "Instagram". Fotografia de Juanjo Fuster, 2014 [[@juanjofuster](https://www.instagram.com/juanjofuster/) és un dels "igers" o "instagramers" de Tarragona amb més seguidors a la xarxa, compta amb 39.000 seguidors/followers a juliol de 2015]



burgèsia més clarament benestant. Ens referim els cercles pictorialistes com els anomenats Photo-Club de Paris, el Photo-Club Nova York, The Brotherhood of the Linked Ring de Londres, la Real Sociedad Fotogràfica Española de Madrid o l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya a Barcelona (Balcells; Fontcuberta; Formiguera; 2000) (Newhall, 1982) (Souguez, 1996). Com en el cas dels devots dels 1950', o dels participants al Flickr'r i també dels instagramers/igers actuals, tots formen part d'una "reacció" dels aficionats avançats davant la popularització de la fotografia entre els no professionals, tots actuen amb la necessitat de diferenciar-se dels aficionats de baix nivell.

Els criteris que uns i altres expressen per posar en valor una fotografia són, també, molt similars. Tots defensen la importància de dominar la tecnologia fotogràfica, i és habitual donar informació molt detallada sobre la càmera amb què s'ha obtingut una fotografia o qualsevol altra qüestió d'indole tecnològica. De fet, si entre els fotògrafs amateurs dels 1960' era característic usar tota mena de trucs de laboratori per donar un aspecte inusual i impactant a les imatges (bores desenfocades, efecte de trama, etc.), uns trucs que els vinculaven amb els pictorialistes d'inicis del S. XX, ara els fotògrafs de Flickr tenen un gust evident pels filtres digitals dels programes de postproducció fotogràfica, com ara el programa Photoshop. En el cas de la xarxa "Instagram" directament la immensa majoria d'imatges es caracteritzen per usar filtres fotogràfics de retoc. Tant els aficionats dels anys 1960' com els actuals cerquen també resultats espectaculars fora de l'abast de les persones que no dominen aspectes "avançats" de tècnica fotogràfica. L'espectacularitat també resideix en la recreació, sovint, d'escenes més o menys enginyoses davant la càmera. En el fons, és el mateix impuls de trobar una fotografia "estèticament espectacular i tècnicament complexa" dels aficionats "pictorialistes" que van impulsar a tota Europa i Estats Units les primeres agrupacions fotogràfiques d'aficionats a finals del S. XIX. Per als fotògrafs devots de

<https://instagram.com/juanjofuster/>



Fig. 4.6. "[Al Mar](#)" [anys 1970, Tarragona] Fotografia del projecte "Capsa de Sabates", Àlbum de Joaquim Cabezas. [l'autor és un dels membres més actius de l'Agrupació Fotogràfica de Tarragona, durant els anys 1970' i 1980']

Fig. 4.7. "[Pescador de Mejillones](#)" Bromoli. Joaquim Pla Janini (Tarragona 1879 - Barcelona 1970) Col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Sd.[ca. 1930]. Pla Janini fou membre destacat del Pictorialisme i membre fundador de l'Agrupació Fotogràfica de Catalunya

totes aquestes èpoques un bon fotògraf és, sobre tot, aquell que sap de tècnica fotogràfica i el primer que cal conèixer sobre una fotografia són els aspectes tècnics de la seva realització. Això és així tant als articles de "Arte Fotográfico", la revista espanyola que als anys 1950', 60', 70' centrava la veu de les agrupacions fotogràfiques amateurs a Espanya, com als breus comentaris sobre les fotos que es comparteixen ara mateix a Flickr. En tots ells abunden els comentaris de caire tècnic. Per contra les reflexions d'ordre conceptual o estètic que es fan per posar en valor una fotografia acostumen a ser relativament senzilles, sovint basades en una sèrie de punts comuns o de receptes concretes (totes elles molt diferents, per exemple, de les fórmules més sofisticades de la crítica artística dels circuits més institucionalitzats). Per citar un detall aclaridor: és habitual tant a les revistes de les agrupacions fotogràfiques dels anys 1950' i 1960' com en els comentaris de les fotos de Flickr fer referència a la llei de terços per jutjar una fotografia com interessant i ben composada. Es tracta, per tant, d'una norma relativament senzilla d'aplicar: una fotografia que compleixi correctament la llei de terços (Marzal, 2007, p. 203) està ben resolta a nivell compositiu i formal. Aquests "receptes" en el discurs estètic són, en canvi, estranyes entre els fotògrafs i el crítics més reconeguts en el circuit acadèmic i museístic. De fet, a Flickr "tercios" és una "etiqueta" en llengua castellana força utilitzada per a facilitar les cerques i descriure els temes d'interès relacionats amb una determinada fotografia. Tècnica i espectacularitat en el resultat visual són d'alguna manera els motors de l'activitat fotogràfica que trobem en les xarxes socials de fotògrafs amateurs. Entre aquestes xarxes hem destacat "Flickr" per la seva trajectòria (iniciada al 2004) i pel seu volum (es calcula que cada minut els usuaris afegixen 5000 imatges noves en aquesta pàgina). Trobaríem altres pàgines destinades a l'intercanvi de fotografies entre aficionats com "Deviantart" i, sobre tot, el fenomen ascendent (en el moment de redacció d'aquest text) de "Instagram", com a xarxa social d'intercanvi de fotografies des del telèfon mòbil. El nombre de fotografies que conte-

<http://capsadesabates.tarragona.cat/index.php/Joaquim-Cabezas/16Joaquim-Cabezas066-copia>

<http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/pescador-de-mejillones/joaquim-pla-janini/201182-000>

nen aquestes xarxes socials és també astorador. De fet, al 2015 (moment de la darrera revisió del nostre text) els aficionats a instagram s'estan organitzant al voltant d'associacions més informals que anomenen "igers", com ara "[Igers-Tarragona](#)" que no deixen de ser cercles per trobar-se, intercanviar informació i crear una certa identitat col·lectiva a partir de l'afició a la fotografia de la qual es senten usuaris "avançats". Res diferent de les agrupacions fotogràfiques que continuen subsistint, com l'[Agrupació Fotogràfica de Tarragona](#)¹, tot i que puguin reunir a persones d'edat més avançada, o bé amb una visió estètica i tècnica més tradicional de la fotografia, o menys connectats amb les xarxes socials.

En els cas de les xarxes socials de fotògrafs aficionats, com Flickr o Instagram, sí que la immensa majoria de les imatges penjades pels usuaris són de caràcter públic (al cap i a la fi busquem el màxim reconeixement per a les seves fotos entre tots els usuaris de la xarxa) però poques de les imatges s'adeqüen realment a la denominació de fotografia domèstica i, més aviat, tenen la pretensió de fotografies artístiques. L'aficionat a Flickr fa fotografies pensant en un públic ampli, heterogeni, no necessàriament vinculat a la seva esfera familiar i d'amistats. L'objecte de les imatges no és deixar testimoni del seu relat de vida, de les coses que l'han fet feliç, sinó generar imatges "belles", sovint de paisatges i bodegons. Flickr, per tant, és un immens arxiu que aplega fonamentalment fotografies "artístiques" i usuaris "devots" en una xarxa social on hom vol ser reconegut com a bon fotògraf. No és una xarxa social que doni un format digital als antics àlbums familiars analògics. Novament, no són arxius objecte directe de la nostra recerca, però sí desperten el nostre interès.

- *L'àlbum familiar 2.0.*

Hi hagut diversos projectes vinculats a la idea de transformar una xarxa social a internet o bé una pàgina web com un espai que substitueix o duplica els antics àlbums familiars en paper. Són projectes on les fotografies domèstiques estan digitalitzades i estan dipositades al ciberespai, al núvol com es diu darrerament. Aquests projectes no són arxius públics de fotografia domèstica perquè, com en la resta de xarxes socials, les imatges no són necessàriament públiques per a tothom. Per contra es diferenciarien de les xarxes socials comentades fins ara -com ara facebook o flickr- per estar centrades clarament en compartir i conservar fotografies familiars, sovint dins d'un relat biogràfic. És la versió 2.0. del tradicional àlbum familiar.

D'entre aquest projectes destaquem "ThisMoment"². És un projecte àmpliament estudiat per Daniel Palmer (Palmer, 2010). El projecte es va presentar al 2009 i al 2011 encara vam poder visitar-lo a través d'inter-

<https://instagram.com/igerstgn/>

1 <http://www.agrupaciofotograficadetarragona.cat>

2 <http://my.thismoment.com> [consulta 18/08/2011]

net. Al 2014 vàrem comprovar que aquesta xarxa social ja no està operativa a internet. Es tracta d'un projecte que organitzava les fotografies domèstiques seguint una línia biogràfica (la mateixa forma organitzativa que han seguit la immensa majoria d'àlbums familiars tradicionals) i propiciant els comentaris emotius sobre les imatges. De fet, el software de la pàgina ofería una sèrie d'opcions de comentaris preestrablerts que tractaven d'expressar els estats anímics subjectius que generava al propietari de l'àlbum la contemplació de les diferents fotografies. Palmer insisteix en què l'àlbum familiar tradicional està relacionat amb la narrativa familiar, gairebé sempre lligat al mite de la unitat i la coherència familiar (que amb tanta oportunitat "deconstruïa" Jo Spence a "Beyond the family album" -Ribalta, ed., 2005-).

Les famílies són una institució en un marcat procés de canvi en la societat occidental, els individus cada cop més defineixen la seva identitat centrant-se més en un relat biogràfic personal que no pas en un relat familiar. Des d'aquest punt de vista, resulta del tot significatiu que "This-Moment" i altres projectes de webs similars entrin en la contradicció de ser aparença d'àlbums familiars però que els construeix i els gestiona un sol individu. Com en qualsevol web 2.0., el compte/perfil d'usuari remet a un correu electrònic i un password que, lògicament, correspon per "lògica" a d'un sol individu. Aquesta contradicció també es dona en el projecte "Capsa de Sabates 2.0" que hem desenvolupat a Tarragona, on els àlbums fotogràfics remetent al nom d'un sol ciutadà encara que les fotografies que diposita tenen majoritàriament un caire familiar, no únicament retrats personals d'un sol individu¹. Aquí resulta especialment útil recordar la proposta de Daniel Merle de referir-se als fotoblogs com a "llibres de la intimitat" (intimitat personal, individual) en comptes de "àlbums familiars" (Merle, 2010, 28 de maig). Dit ras i clar, els àlbums familiars 2.0. no són àlbums familiars, són àlbums personals tot i que puguin evocar la família. Són el relat d'un sol individu sobre la seva vida, un relat on la família pot tenir un paper significatiu -o no-, però el relat és sempre un relat articulat per un sol individu, mai un relat col·lectiu. Palmer assenyala adequadament que les plataformes "online" de fotografies domèstiques reben imatges, fonamentalment, elaborades a través càmeres instal·lades en dispositius de telèfons mòbils. El mòbil és entès, també, com un dispositiu d'ús personal, en front de la càmera de fotografiar analògica que era entesa com un dispositiu familiar (o, en tot, cas era operada exclusivament pel pare com a cap de família per relatar princi-

¹ La majoria dels casos dels àlbums d'aquest projecte a Tarragona són àlbums familiars, amb molts retrats col·lectius. En l'apartat 6.1.4.4. fem referència a algun cas excepcional del projecte "Capsa de Sabates 2.0" on totes les fotos de l'àlbum sí són imatges del mateix propietari de l'àlbum, com és el cas de l'àlbum 8 (Alex Soro) i de l'àlbum 65 (Elena Gómez). Res fa pensar que sigui una qüestió de vanitat. En tots dos casos intuïm que la raó és tractar de preservar la intimitat d'altres persones, amics o familiars, que no han donat la seva autorització expressa per participar en el projecte "Capsa de Sabates". De fet, en el cas de l'àlbum 8, la persona col·laboradora així ens ho va comentar explícitament. A l'apartat 6.1.4.6. de la investigació aprofundim en el conflicte públic/privat respecte a aquest projecte a la ciutat de Tarragona

palment les reunions i altres activitats familiars). Als anys 1960' amb una càmera fotogràfica a la família era suficient. Ara, en canvi, cada individu ha de tenir el seu propi telèfon mòbil amb càmera integrada i es veu com un dispositiu d'ús personal. En aquest sentit trobem la plataforma “[Nokia Lifeblog](#)” que l'empresa Nokia va comercialitzar des del 2004 i que, finalment, ha estat retirat del mercat. “Nokia Lifeblog” també s'entenia com una narrativa de la intimitat personal a través d'ordenar tot les nostres fotografies i arxius multimèdia generats pels nostres dispositius Nokia, tot ordenant els continguts amb un criteri cronològic.

“ThisMoment” ha estat un fracàs com a projecte de xarxa social a internet, mai ha esdevingut una plataforma massiva, molts poc usuaris d'internet han sabut de la seva existència. La resta de projectes de plataformes de “albums familiars 2.0” que coneixem han viscut el mateix fracàs. Cap d'ells ha arribat a ser una plataforma d'ús generalitzat com pot ser Flickr, Facebook, Youtube, etc.

Sobre “ThisMoment” Palmer afirma:

“As it happens, despite having significant backing and a former Yahoo executive as its founder, thisMomernt appears to have failed to make a major public impact, either because existing online photo-sharing services are satisfying present needs or this new “moment sharing consumer service” is too complex. It would appear there is no ready desire to organize one’s personal online image world in quite the way the developers hope. Perhaps by its very nature, as an individual biography site, thisMoment is unable to generate the community of producer-viewers that constitutes the very core of sites like Facebook and Flickr. Nevertheless, ThisMoment points to several new directions in which the corporate management of photo-sharing and social software might develop, and for this reason alone is worthy of our attention (...)” (Palmer, 2010, p.168)

Ara mateix -2012- a Catalunya s'està intentant impulsar un projecte en una línia similar amb el nom de “[El llibre de la vida \(pel dret a preservar la memòria de les persones\)](#)”. Vol ser un espai al núvol/ciberespai on s'espera que els ciutadans guardin els seus records de tota mena, en especial fotografies i relats de vida. Els seus impulsors esperen que les institucions públiques apadrinin i financin el projecte com quelcom d'interès col·lectiu. Han organitzat diversos actes de presentació en diferents ciutats catalanes convocant persones, associacions i institucions públiques. Caldrà veure si “El llibre de la vida” és capaç d'arribar una massa considerable de ciutadans que l'usen per preservar les seves memòries en un repositori públic, encara que sigui només a nivell del territori català. Tot apunta, pensem, que serà un altre fracàs pel que fa a aspectes quantitius. De fet, el projecte continua -2014- en la seva fase de presentacions i recerca de recolzament, sense una materialització a internet a mode de web interactiva que permeti als ciutadans guardar i compartir les seves memòries. Un dels impulsors d'aquest projecte del “Llibre de la

vida” és l’artista Jordi Martorell, qui juntament amb Lúdia Porcar van ser els artífexs de l’”Arxiu Virtual de Memòria Local de la Conca de Barberà i la Baixa Segarra” (veure apartat 6.1.4.5.). Aquest arxiu era també un projecte web interessantíssim, vinculat a un àmbit geogràfic molt proper a la ciutat de Tarragona, que també pretenia ser un espai a la xarxa on els residents en el territori podien dipositar les memòries i fer-les públiques. El projecte hores d’ara també està tancat, entenem per falta de recolzament institucional però també per un manca de rebuda massiva del projecte per part dels ciutadans,

És cert que plataformes 2.0. d’ús massiu com Facebook ha integrat recentment -2011- com a funció complementària una “línia de vida” o “[facebook time line](#)”. Aquest complement, en el fons, bé a transformar el perfil de Facebook en un àlbum familiar o personal 2.0. Facebook i altres xarxes socials de referència sovint recorren a l’estratègia de copiar les eines interessants i innovadores de xarxes socials emergents o amb un creixement significatiu, d’aquesta forma donen nous serveis i eviten que els seus usuaris migrin cap a altres xarxes socials competidores per trobar en elles coses que a Facebook no hi són. Per tant, que les xarxes socials d’èxit massiu hagin integrat funcions secundàries d’àlbum fotogràfic familiar 2.0. evidencia que el projecte no és del tot un error sense demanda.

Novament l’aspecte d’arribar a tenir prou usuaris, prou massa crítica, sembla definitori de l’èxit d’una xarxa social, més enllà de la qualitat o interès dels serveis que ofereix.

De tota forma sembla que el conflicte clau, al nostre entendre, l’origina la resistència dels ciutadans a dipositar en un espai públic les seves fotografies familiars i els seus records biogràfics. Tradicionalment això ha estat un material exclusiu de l’espai privat, accessible només als familiars i amics íntims. Pot semblar molt interessant de guardar les fotografies familiars i els records a internet, còmodament accessible per a futures generacions, però si això implica fer-les públiques ara mateix el resultat és un clar desinterès per part de molts ciutadans. D’altra banda, guardar les nostres fotografies a internet, de forma privada, per a què les puguin veure els nostres descendents és un tema no resolt, com tampoc està resolt què passa després de la nostra mort amb la gestió i accés als nostres perfils, les contrasenyes i tots els continguts que hem generat a internet. Un problema pendent de resoldre que s’ha vingut a anomenar “[l’herència digital](#)” (Ferrer Guillem, Jordi; Tesone, Rodolfo, 2014, 28 de setembre¹).

En aquest sentit, és interessant la presència a internet d’altres projectes relacionats amb la fotografia familiar però que no ofereixen convertir les

<http://www.adweek.com/socialtimes/facebook-launches-new-profile-feature-timeline-for-showing-all-your-important-content-on-one-page/268929?red=if>

¹ <http://www.lavanguardia.com/opinion/temas-de-debate/20140928/54416420372/que-pasa-con-nuestra-herencia-digital.html>

Fig. 4.8. "Wemories" (2010-13) (Fernando Rodríguez i Cesc Vilanova), Imatge comercial d'una promoció d'una del "Wemory Box" producte que es comercialitzava a través d'aquesta plataforma web, amb la impressió de les fotografies domèstiques del client i els seus comentaris al revers



nostres fotos en un àlbum al ciberespai, sinó altres propostes alternatives, més "físiques". Un cas rellevant és "[Wemories](#)" que va estar operativa entre el 2010 i el 2013 ([Lucas, 2012](#)). Un dels serveis bàsics d'aquesta web era oferir una impressió d'alta qualitat de les nostres fotografies familiars recents més estimades, fotografies que s'entén que provenen principalment de càmeres digitals. El producte era un producte físic, però es contractava a través d'internet. El producte s'anomenava "wemory box". La pàgina web oferia tota una sèrie de valors afegits a aquesta idea tan simple d'imprimir fotos d'arxius fotogràfics enviats a través d'internet. En primer lloc, oferia un disseny exquisit amb una atractiva capsa que contenia les fotografies impreses, de tal forma que passava a ser un objecte clarament simbòlic, una capsa tant contundent com els tradicionals àlbums familiars amb cobertes de pell, però amb una estètica molt actual. S'aconseguia, per tant, que resultés fàcil percebre el valor emotiu i simbòlic de les fotos que contenia la capsa "wemory box". D'altra banda, permetia integrar fàcilment una sèrie de comentaris biogràfics que quedaven impresos al revers de la cada foto. La interfície gràfica per redactar aquests comentaris a "wemories" resultava senzilla i atractiva d'usar. Redactar aquests records resultava un joc atractiu. Finalment es parlava d'una impressió de la fotografia en "hexacromia", que segons ells donava una qualitat i una perdurabilitat de la imatge fora del comú. Sigui com sigui, el projecte feia que un servei tradicional d'impressió de fotografies digitals esdevingués un regal perfecte i atractiu per a ocasions vitals rellevants. En termes comercials feia que regalar fotos familiars impreses esdevinguí "una experiència", amb valor afegit. Però, en termes conceptuals, també esdevenia una operació per tal d'evidenciar el valor simbòlic d'aquestes fotografies en relació a la memòria i a la identitat. Per tant "wemories" tractava de transformar les nostres fotografies digitals en "documents de memòria" al propiciar un gest –davant nostre i davant dels nostres estimats- de preservació a llarg termini de les imatges digitals, tot annexant relats emotius i íntims relacionats amb

www.wemories.com

<http://www.misapisportuscookies.com/2012/01/entrevista-wemories-diario-de-recuerdos-online/>



Fig. 4.9. "Wemories" (2010-13) (Fernando Rodríguez i Cesc Vilanova), Exemple del contingut d'una "Wemory Box" producte que es comercialitzava a través d'aquesta plataforma web, amb la impressió de les fotografies domèstiques del client i els seus comentaris al revers

la fotografia. El projecte també posava en evidència el perill de conservació futura que tenen les nostres fotografies en format digital dipositades als nostres ordinadors particulars. La resposta que donava per a resguardar-nos del perill més que real de desaparició d'aquestes fotos en el futur era d'una lògica "analògica": imprimir les fotografies més estimades en un paper d'alt gramatge que permetés i transmetés perdurabilitat i, alhora, guardar-les a la llar en una capsula rígida de gran bellesa perquè les futures generacions comprenguin la necessitat de preservar-les també. De fet, el redactat comercial de la pàgina conté afirmacions com aquesta:

"Wemory box: un regalo especial. Una caja que se convierte en una cápsula del tiempo. Para cuidar tus recuerdos como se merecen. Para enseñarla o guardarla. Para que dentro de mucho tiempo, tus recuerdos sigan estando allí" (Rodríguez, Fernando; Vilanova, Cesc, 2011-13).

El projecte tractava de ser una solució, no exempta de visió comercial, al problema de preservar les fotografies domèstiques digitals a llarg termini. I aquesta solució passava per posar en evidència el valor simbòlic i emotiu dels records digitals tot transformant alguns d'ells en objectes tangibles i bells. El projecte d'alguna forma detectava una necessitat que tenim les persones que advertim que els discs durs dels nostres ordinadors personals no són una solució definitiva per guardar a llarg termini les nostres fotografies domèstiques actuals, com tampoc ho són les xarxes socials d'ús massiu.

"Wemories" ofería també un servei "digital" anomenat "diari" que era, novament, una xarxa social 2.0 on preservar i compartir fotografies domèstiques i records de forma pública, un producte similar al que ofería "ThisMoment".

Fig. 4.10. "Wemories" (2010-13)(Fernando Rodríguez i Cesc Vilanova), funció del "diari" on line que oferia aquesta plataforma 2.0. a internet [impressió de pantalla de gener de 2012]



El projecte es va tancar, sense èxit comercial. Ara mateix -2014- és un projecte aturat a la recerca de nous inversors. Possiblement va fracassar degut a què el projecte va aparèixer en plena crisi econòmica, un moment difícil per a qualsevol projecte empresarial. O bé pecava de tenir un gran disseny gràfic i un bon concepte però un mal pla de negoci. O, senzillament, com en els altres projectes a què hem fet referència, als ciutadans els costa atorgar importància a la preservació a llarg termini de les seves fotografies domèstiques digitals i tampoc veuen internet com l'espai adequat per trobar solucions a la seva preservació. Amb tot, segur que una de les raons bàsiques del fracàs va ser no poder arribar a un nombre significatiu de ciutadans, no esdevenir una eina "standard", qüestió clau en qualsevol projecte a través de web 2.0.

- L'èxit d'usuaris de les xarxes socials i la dificultat de participació en els arxius públics de fotografia domèstica

Quelcom que resulta enormement interessant és observar com en tots els casos d'estudi (de plataformes a internet sobre fotografies domèstiques) el nombre d'imatges i de ciutadans reunits pels arxius institucionals de fotografia domèstica és absolutament irrisori comparat amb el nombre d'imatges domèstiques i perfils d'usuari que contenen xarxes socials d'èxit com Facebook. Com dèiem "[El archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid](http://www.madrid.org/archivofotografico/)" conté 25.000 imatges, un nombre que el situa entre els principals fons públics de fotografia domèstica a Espanya. Aquest èxit numèric resulta pírric al costat de "Facebook", per exemple. Amb tota seguretat només a Facebook ha d'haver centenars de milers, potser milions d'imatges domèstiques de ciutadans de la Comunitat de Madrid¹. En el nostre projecte d'arxiu públic implementat a la ciutat de

<http://www.madrid.org/archivofotografico/>

¹ El cens de 2011 dona una població de 6.501.717 habitants per a aquesta regió o comunitat autònoma

Tarragona (Capsa de Sabates 2.0.) han contribuït (a data agost de 2011) una setantena de ciutadans, una mostra absolutament petita comparada amb els més de 100.000 persones que hi resideixen en l'actualitat. I el que és més important, el percentatge de ciutadans de Tarragona que han participat en aquest arxiu fent ús de la tecnologia 2.0. de la pàgina web d'aquest projecte, pujant ells les imatges, no és ni el 10% del total. La immensa majoria de persones que han participat és perquè una persona vinculada amb el projecte els ha explicat personalment el funcionament i l'ha convençut del benefici personal i col·lectiu de participar-hi. Molt similar, en aquest aspecte, serien la dificultats de participació registrades a "l'Arxiu Virtual de Memòria Local de la Conca de Barberà i la Baixa Segarra" al qual hem fet referència (Martorell, Jordi; Porcar, Lúcia; 2008). Es tractava d'un arxiu accessible a través d'una pàgina web i que, tot i que amb unes eines tecnològiques senzilles, demanava la col·laboració als ciutadans perquè ells mateixos aportessin vídeos i imatges a aquest fons de memòria vinculat a aquest territori rural. Els responsables del fons explicaven, també, com aquesta resposta de col·laboració "espontània" de la població havia estat nul·la i, en el seu cas, els documents de l'arxiu procedien bàsicament de plantejar el projecte als periodistes dels mitjans locals i, sobre tot, de plantejar als estudiants de secundària del territori una activitat escolar "obligatòria" consistent en realitzar entrevistes en vídeo als seus avis i recollir fotografies i material gràfic divers per al fons de memòria local.

El nombre d'exemples podria ser interminable. Hem pogut constatar en nombrosos casos d'estudi que els projectes d'arxiu públics de fotografies domèstiques que treballen des l'estratègia de demanar la col·laboració dels ciutadans, cedint les seves imatges, sempre té un resultat enormement escàs, que resulta irrisori amb la facilitat i interès amb què els ciutadans omplen de continguts similars les xarxes socials d'internet com Facebook o Instagram. S'ha de tenir en compte que la majoria de projectes institucionals demanen als ciutadans fotografies analògiques que són digitalitzades i retornades als ciutadans, mentre que en les xarxes socials és el propi ciutadà qui ha de fer l'esforç d'escanear/digitalitzar les seves fotos analògiques per fer-les presents a la xarxa.

Què explica, doncs, la dificultat que els ciutadans cedeixin les seves imatges domèstiques a un arxiu o col·lecció pública, enfront de la facilitat amb què dipositen aquest material a les xarxes socials?

Proposarem un nou exemple al respecte que a nosaltres ens ha resultat curiós i, alhora, alligador. Durant una part del procés de redacció d'aquesta investigació, els mesos de juliol i agost de 2011 vam estar usuaris a diari de la Biblioteca Pública de Cambrils, el municipi on resideixo. Donant-me un tomb per les sales de lectura de la biblioteca, com passa a totes les biblioteques públiques que conec, era fàcil advertir que la immensa majoria dels usuaris no estava consultant llibres o altres publica-

Fig. 4.11. Biblioteca Pública de Cambrils, "El Joc de l'Estiu" (2011) [imatge 32 d'un arxiu de 89 imatges]



cions impreses sinó que estava “treballant” sobre una pantalla d’un ordinador connectada a internet. Era fàcil advertir que la majoria d’usuaris no tenien a la pantalla de l’ordinador obert un programa d’edició de textos o una fulla de càlcul (activitats que associem a l’estudi i al treball) sinó que estaven consultant webs i continguts d’internet i, sobre tot, estaven connectats a “Facebook” i altres pàgines de xarxes socials “on line”. Curiosament, durant aquests mesos la Biblioteca de Cambrils proposava una activitat als usuaris amb el títol de “El Joc de l’Estiu: Fes-te una foto”. L’activitat es presentava de la següent manera:

“Joc de l’estiu, per a totes les edats Aquest estiu farem vacances: Fes-te una foto durant el teu temps de lleure amb un llibre, pel·lícula, revista... de la biblioteca i envia-la per correu electrònic a: bib.cambrils@altanet.org. Assumpte: JOC DE L’ESTIU. De l’1 de juliol al 31 d’agost. Pots fer-nos arribar més d’una foto. Al final de l’estiu premiarem les fotos més originals i divertides. Les imatges rebudes formaran part d’un àlbum públic de Picassa dins del web de la biblioteca. Anima’t i participa!” (Biblioteca Pública de Cambrils, sd.)¹

A l’entrada de la biblioteca hi havia un expositor amb una desena de fotos d’usuaris que, presumptament, havien enviat els seus retrats amb un llibre a la mà per tal de participar en el joc. L’activitat, sens dubte, té moltes característiques d’un arxiu públic de fotografia domèstica. Des d’una institució pública (una biblioteca local) es proposava construir un fons participatiu de fotografies domèstiques on es representava la diversitat d’usuaris de la biblioteca, tot documentant les diferents formes i espais del seu temps d’oci a l’estiu, i la seva vinculació amb la lectura i amb els

http://bibliotecacambrils.blogspot.com/2011_06_01_archive.html

¹ Contingut que hem extret de l’Album Picassa de la Biblioteca <https://picasaweb.google.com/bibliotkCambrils/FesTeUnaFotoJocDeLEstiu2011#>, al qual es pot accedir des del Blog a Internet d’aquesta biblioteca municipal http://bibliotecacambrils.blogspot.com/2011_06_01_archive.html



Fig. 4.12. Biblioteca Pública de Cambrils, "El Joc de l'Estiu" (2011) [imatge 81 d'un arxiu de 89 imatges]

diversos documents de la biblioteca que ells trien per consultar. El conjunt de fotografies rebudes eren accessibles a tothom a través d'internet i es feia, també, una mini exposició al vestíbul d'entrada. La directora de la Biblioteca, Rosa Maria Fusté, ens comentava, un tant contrariada, que la resposta dels usuaris al joc de l'estiu era molt pobre. Poquíssims lectors havien enviat les seves fotografies, i les imatges exposades a l'entrada i a la pàgina web corresponien, en realitat, a lectors que la direcció de la biblioteca coneixia personalment (voluntaris, etc.) i als quals se'ls havia demanat expressament que participessin per poder mostrar unes primeres imatges i animar a la resta de lectors a entrar en el joc. Tot plegat, per a la direcció de la biblioteca semblava una contradicció: la biblioteca era plena de gom a gom de ciutadans "addictes" al Facebook i a altres xarxes socials on tothom exposa la seva intimitat i les seves imatges domèstiques, i en canvi no hi havia participació en un concurs de la biblioteca centrat en aquest tipus de mecanismes de compartir fotos personals a través d'internet. Per acabar de semblar contradictori, la directora de la biblioteca explicava que de tots els continguts del web i el blog de la Biblioteca de Cambrils el més consultat era precisament aquesta mostra de fotografies dels usuaris amb llibres penjades a tall d'exemple i per animar la participació. La gent mirava els retrats però no enviava el seu.

El fracàs del joc de la Biblioteca de Cambrils és d'alguna manera, el reflex d'una situació que es repeteix en tots els projectes participatius d'aquesta índole. Si fem un recompte, de moment, és el cinquè exemple de xarxa 2.0. d'arxiu públic de fotografies domèstiques i familiars que no obté un resultat numèricament satisfactori ("ThisMoment"; "El llibre de la Vida", "Arxiu de Memòria Local de la Conca de Barberà" i "el Joc de l'Estiu de la Biblioteca de Cambrils"). La pregunta, per tant, és perquè la gent està disposada a obrir un perfil a "Facebook" i mostrar les seves fotografies personals i tot tipus de dades sobre la seva vida personal i, en canvi, quan se'ls proposa de participar en un arxiu públic de fotografies

domèstiques la seva resposta acostuma a ser poc entusiasta, amb poc ciutadans disposats a cedir les seves imatges.

Una primera part de la resposta, pensem, té a veure amb què els ciutadans no participen a Facebook (o la resta de xarxes socials similars) perquè trobin un benefici en ell mateix a exposar imatges de la seva vida privada a la col·lectivitat a través d'internet. Per tant, que Facebook i un projecte de d'arxiu públic comparteixin aquesta característica no és suficient per obtenir una participació similar en tots dos tipus d'iniciatives.

Quin són els beneficis addicionals de “Facebook” (per al ciutadà) que no tenen els arxius públics que estem estudiant? En primer lloc que a Facebook hi són també “els meus amics i gairebé tothom” i en els projectes que proposem no és així. Això ho corroboraria que a internet només tenen èxit algunes xarxes socials, molt poques de les que, en realitat, es proposen. Bàsicament té èxit aquella xarxa social que esdevé l'estàndard de referència per a un tipus de contingut i arrossega la majoria de la població interessada en aquell contingut (“Facebook” per compartir informació sobre mi i exhibir quins són els meus amics -i qui no-, “Youtube” per compartir vídeos personals, “Flickr” per compartir fotografies amb altres aficionats avançats a la fotografia, “Instagram” per compartir fetes amb el mòbil, etc.). Els ciutadans no tenim motivació per participar amb les nostres imatges i testimonis on no hi ha ja molta gent i on no hi són ja els nostres coneguts. Ja sigui perquè tots actuem una mica per imitació, o per no sentir-nos exclosos del grup per no fer allò que gairebé tothom fa. La motivació més senzilla és, a més, perquè el que busquem és comunicar-nos amb els nostres amics i no té sentit obrir un perfil a una pàgina d'internet on no hi són ja els nostres amics. Es aquell fenomen tan vell que passa a qualsevol local de festa nocturna: el públic només va a aquella sala de festes que està plena... és molt avorrit passar el teu temps d'oci en una sala de festes amb poca gent i on no coneixes a ningú. I això fa que la sala de festes plena de gent cada cop està més plena, i la sala buida cada cop està més buida, fora que ofereixi alguna cosa absolutament extraordinària que trenqui aquesta dinàmica que s'autoalimenta. Tot plegat, podria fer pensar que els projectes públics de memòria col·lectiva tenen un problema de “massa crítica”, que quan aconseguixin tenir un nombre alt de ciutadans participant, els altres ja col·laboraren espontàniament per imitació, per no sentir-se desvinculats dels seus grups socials de referència. Podria semblar, per tant, que la solució al problema és iniciar els arxius públics amb prou recursos com per captar activament la col·laboració de molts ciutadans, i que en una segona fase les participacions dels ciutadans es donaran ja de forma espontània, un cop s'ha assolit una determinada “massa crítica”. Aquesta és, pensem, només una part del problema i per tant, només és una part de la solució. Abordem altres aspectes, doncs.

Una altra qüestió, com hipòtesi explicativa, és que la gent participa en les xarxes socials perquè té un clar component lúdic. Els ciutadans comparteixen informació i imatges privades sobre la seva vida perquè tot plegat resulta divertit o, en tot cas, és el contingut o “peatge” que permet accedir a activitats tan agradables com conèixer nous amics (o amants), o bé confirmar i tenir cura de les amistats ja existents. Participar en “Facebook” sembla divertit, participar en un arxiu documental públic sembla massa transcendent i, sobre tot, avorrit. No té, cap contraprestació lúdica.

Parlem del tema de la transcendència. Un arxiu públic que té com objectius fonamentals guardar la memòria col·lectiva (o un conjunt de memòries individuals com a forma de garantir la diversitat en les representacions col·lectives) i conservar documents fotogràfics per al futur, etc., és sens dubte un projecte que té objectius seriosos, pretensiosos, transcendents. Qui participa en ell voluntàriament és, segons sembla, perquè es sent mogut per aquests objectius importants. Aquests no són, però, valors en alça en la nostra societat actual, on el consumisme, l’hedonisme, el viure sobre el present, i les fórmules de relació social més espontànies i poc rígides són els valors en auge (Bauman, 2007, a). A “Facebook” (o a altres xarxes similars) tot es presenta en to proper, lúdic, no transcendent. Només cal veure el llenguatge col·loquial utilitzat per “Facebook” per establir la comunicació entre els usuaris, i entre l’empresa i els clients (mails, avisos, etc.). Per posar un exemple trobarem l’opció de etiquetar “me gusta”, però no pas “m’adhereixo” o qualsevol altra fórmula més seriosa.

Proper al tema de la transcendència trobaríem l’aspecte de la crisi dels projectes basats en valors col·lectius. Aquesta podria ser un altre element i hipòtesi per explicar el fenomen. Participar en un arxiu públic de fotografia domèstica implica més un benefici per a la col·lectivitat que un benefici estrictament individual. Per contra la participació en una xarxa social com Facebook només es planteja des de l’òptica dels beneficis personals. Així quan aconseguixo molts amics, molts comentaris, molts vots positius respecte el meu perfil a una xarxa social, això reverteix fonamentalment en el meu prestigi individual “on line”, en la meua “auto-realització virtual”. Per aquest motiu sembla lògic que sigui fàcil trobar participació a “Facebook” i no pas a un arxiu de memòria col·lectiva institucional. Es una conseqüència més dels valors d’una societat en què la gent es sent poc vinculada amb moltes formes d’identitats col·lectives (sindicats, partits polítics, nació) (Harvey, 1990), especialment identitats col·lectives que resultin transcendents i institucionals (i potser es més fàcil trobar adhesions a identitats col·lectives aparentment més lúdiques com un equip de futbol o un club de fans d’un cantant pop). És cert, però, que actualment Facebook i les xarxes socials també tenen un ús rellevant en moltes formes d’organització col·lectiva política i social. En tots els processos actuals de protestes socials massives, essencialment les prota-

gonitzades per gent jove, es fa referència a “Facebook” i a la resta de xarxes socials com ara twitter per explicar la seva organització i difusió. Per posar un exemple, els processos revolucionaris anomenats “la primavera àrab” (iniciats al 2010 a Tunísia i a molts altres països àrabs) sempre s’han analitzat destacant la importància de “Facebook” i “Twitter” en el seu procés d’organització i expansió entre la població. Això constata que una xarxa social a internet, com qualsevol eina tecnològica, pot ser usada amb finalitats diverses i oposades, en aquests cas des d’impulsar el protagonisme de la individualitat en el conjunt social fins a subratllar el contrari, la rellevància dels projectes polítics col·lectius. Amb tot, no podem deixar d’observar que la majoria de continguts de les xarxes socials són autoreferencials (el que jo menjo, el que a mi m’agrada, els amics que tinc, el meu buddy shot, les causes a les quals jo dono suport, etc.) i que, en tot cas, l’eina tecnològica està dissenyada perquè jo, a nivell individual, m’adhereixi a moviments i opinions col·lectives, sense dissoldre’m en elles. Quan en un plataforma col·lectiva social col·lectiva present a “Facebook” hi prenc part enviant comentaris o imatges sempre es fa palès el meu nom i els continguts que jo he afegit. En el fons, la meua activitat en moviments col·lectius sempre es pot traduir en un autoprestigi personal, individual, del meu perfil “on line”. Per aquest motiu pensem que seria interessant que els projectes d’arxiu de memòria col·lectiva busquessin la participació dels ciutadans a través dels seus perfils ja constituïts en les xarxes socials massives, de forma que participen en un projecte col·lectiu però revertint en un “autoprestigi” immediat sobre la seva identitat virtual, ja compartida amb la seva xarxa de coneguts. Dit d’una forma més concreta, potser el públic de la Biblioteca de Cambrils participa poc en el joc de fer-se una foto amb un llibre perquè han d’enviar una foto per correu electrònic (acció privada) i la foto serà exposada en un àlbum Picassa “on line”, que és propietat de la biblioteca i el nombre de visites a aquest àlbum només reverteix en el “prestigi virtual” de la biblioteca. Potser la resposta dels usuaris seria superior, és la nostra hipòtesi, si enviessin la seva fotografia amb un llibre de la biblioteca des del seu perfil de facebook i es registressin els vots a favor de la seva foto tant en la pàgina de la biblioteca municipal com el seu propi perfil de facebook del ciutadà. O fins i tot potser hi hauria més participació si la Biblioteca disposés, ja posats a imaginar, d’una xarxa social 2.0. pròpia, on cada lector exhibís els seus gustos sobre el que es pot llegir a la biblioteca, fes les seves recomanacions i comentaris, i els usuaris podrien comprovar que com més continguts posés al seu perfil virtual i més atractius fossin aquests, més reconeixement obtindria de la resta de membres de la xarxa social de la biblioteca. En definitiva; està molt bé col·laborar en un arxiu de memòria col·lectiva i cedir imatges privades meves a tal efecte, però quin benefici em reverteix a mi participar ara en aquest projecte? Aquesta sembla una qüestió clau per explicar els èxits d’uns i els fracassos d’altres.

Una altra de les raons a les respostes disperses a cada un d’aquests tipus d’arxius és la percepció social que és té del seu emissor. Dit ras i clar; és

possible que avui dia generi més confiança determinades marques comercials com “Facebook” o “Apple” (i el seu “Instagram”) que no una institució pública com l’Ajuntament o l’Arxiu municipal, o la biblioteca d’una determinada localitat. Podem constatar que els arxius col·laboratius de fotografies antigues que funcionen a “Facebook” o “Flickr” són grups amb força èxit de participació, generalment molt superior a aquells arxius que depenen de webs institucionals. De fet, a l’agost de 2011 molts diaris i agències de notícies van publicar la notícia que l’empresa Apple disposava de més capital en efectiu disponible que no pas el Govern Federal dels Estats Units¹. La notícia es podia interpretar des de moltes perspectives econòmiques, polítiques i socials; al nostre efecte ajuda a constatar que la imatge d’èxit i de poder està transitant de les grans institucions públiques cap a les marques de consum, especialment aquelles marques vinculades a les tecnologies digitals i internet. Difícil contrarestar el desprestigi de lo públic i institucional amb microprojectes com un arxiu de fotografia domèstica d’un territori.

Per descomptat que només hem proposat algunes argumentacions sobre les raons que hi ha darrera de la dificultat de proposar a internet una xarxa participativa on mostrar i compartir les nostres fotografies domèstiques a mode de documents de memòria que volem publicar i alhora preservar a llarg termini. Les dificultat perquè aquests projectes prosperin a la xarxa ens sembla més que provada, atès que hem assenyalat diversos casos tots amb escassa rebuda entre el públic. Les raons que explicarien el fracàs, tot i que hem apuntat diverses, exigirien un estudi més acurat, amb criteris de prova més desenvolupats. De fet, en general, hem d’adonar-nos que internet és ple de continguts textuais i audiovisuals consultats pels usuaris i reenviats per ells... però són poc els usuaris que ells mateixos generen el seu propis continguts genuïns. Hi ha estimacions sobre que només un 10% dels usuaris de la plataforma “Youtube” pengen vídeos de creació pròpia i, les estimacions més elevades al respecte parlen d’un 31% dels usuaris d’internet com a generadors d’algun contingut en vídeo de creació pròpia².

- Usar els grups de “Facebook” per generar arxius col·lectius de fotografies domèstiques i/o antigues

Comparem un exemple concret de projecte institucional d’arxiu de fotografies domèstiques amb web pròpia amb un altre projecte associatiu al mateix territori que es difon a través d’un grup de Facebook (ens referim a la possibilitat d’usar l’eina dels “grups de Facebook”³, introduïda en aquesta xarxa a partir 2009 -en la primera versió- i en els quals hi ha un

1 <http://www.lavoz.com.ar/noticias/tecnologia/apple-tiene-mas-capital-que-gobierno-estados-unidos>

2 <http://www.pewinternet.org/2013/10/10/new-data-show-increases-in-both-the-percent-of-adults-who-post-and-who-watch-videos-online/>

3 <http://www.theguardian.com/technology/2010/oct/07/facebook-groups>

Fig. 4.13. "[Catedral](#)", Fotografia publicada al grup de Facebook "[Tarragona Antiga](#)". Publicada el 22/04/2015 per [Rafael Vidal Ragazzon](#), amb les següents dades: anys 1940', Catedral, façana lateral del Carrer les Coques, Fotògraf Cuyas, Col·lecció Rafael Vidal [imatge amb 163 "likes" i 23 "shares"] [consulta 30/07/2015]



o varis “administradors” i tots els participants o “amics” poden publicar continguts de forma indistinta, un cop han estat admesos en el grup per l'administrador).

D'una banda, tenim el projecte impulsat per nosaltres a la ciutat de Tarragona (“[Capsa de Sabates 2.0: el gran àlbum familiar de Tarragona](#)”) que l'agost de 2011 té 852 imatges cedides per 71 ciutadans. Es tracta d'un projecte institucional que depèn de l'Arxiu Històric de la Ciutat que, a la seva volta, és un servei de l'Ajuntament de Tarragona. El grup de Facebook “[Tarragona Antiga](#)”, d'altra banda, en el mateix mes d'agost de 2011 té 5.603 imatges de la ciutat de Tarragona, amb un total de 2.303 “membres”. Per tant, des d'un criteri merament numèric, el grup de Facebook té un èxit infinitament superior al projecte institucional.

El nucli més actiu de membres del grup Facebook de “Tarragona Antiga” el conformen una sèrie d'aficionats a la fotografia i a la història de la ciutat, a més de tota una sèrie extensíssima de ciutadans de Tarragona que tenen perfil a “Facebook” i que hi participen de forma més esporàdica. Al “mur” o pàgina introductòria d'aquest grup de Facebook [consulta 10/08/2011], la imatge de presentació era precisament un retrat de grup de disset persones que, s'entén, eren aleshores els membres més implicats d'aquest grup associatiu de facebook, un grup d'amics amb una afició comú per les fotografies antigues de Tarragona que també celebren dinars i trobades “personals”. Amb certesa ha d'haver-hi diversos factors que expliquen aquesta diferència entre les dades numèriques de les fotografies publicades a cada projecte. Són diferències que trobaríem amb molts altres grups d'aficionats a la fotografia antiga a Facebook o d'altres xarxes socials i, per tant, ens sembla interessant d'analitzar o, si més no, proposar algunes hipòtesis sobre les diferències en els resultats. D'una banda “Capsa de Sabates” estableix criteris respecte quin tipus de fotografies antigues proposa als ciutadans de compartir: exigeix compartir

<http://capsadesabates.tarragona.cat/>

<https://www.facebook.com/tarragonantiga>

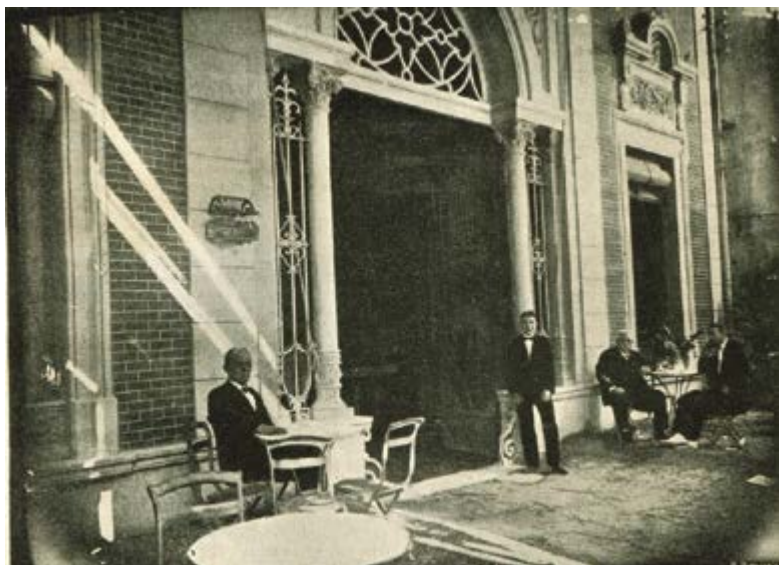


Fig. 4.14. "[Hotel a la ciutat de Tarragona](#)", Fotografia publicada al grup de Facebook "[Tarragona Antiga](#)". Publicada el 25/07/2015 dins de la secció del grup "On es, on era? (núm. 321) en la que es demana als membres del grup de localitzar l'espai de Tarragona que es mostra en aquesta fotografia antiga [imatge amb 148 "likes"] [consulta 30/07/2015]

les nostres pròpies fotografies domèstiques, explicar alguna cosa sobre la nostra història de vida en relació a aquestes imatges i alhora el projecte tracta de limitar el nombre d'imatges aportades per cada persona que hi participa. Per tant, col·laborar en aquest projecte institucional obliga a adequar-se a una sèrie de fórmules respecte a les fotografies que es poden penjar i com s'han de penjar. D'altra banda, en el grup de Facebook "Tarragona Antiga" tot plegat és més lliure i informal. El projecte de "Tarragona Antiga" es presentava al 2011, precisament, d'aquesta forma:

"Les imatges que es pengin han de ser de llocs o fets històrics de la ciutat, eviteu les que podríem anomenar "d'àlbum familiar". Aquelles que no reuneixin aquests paràmetres seran esborrades automàticament. Gràcies per la vostra comprensió " (Tarragona Antiga / Grup de Facebook) ¹

Resulta curiós que "Tarragona Antiga" expliqui els seus continguts gairebé per oposició als de "Capsa de Sabates 2.0." i a les seves fotografies familiars. De fet, en l'elaboració de "Capsa de Sabates" hem contactat diverses vegades amb aquest grup i, en efecte, agraïm que alguns dels seus col·laboradors més actius són part dels ciutadans entrevistats en "Capsa de Sabates". Sens dubte, hi hagut una relació molt cordial i col·laborativa entre les persones que més directament som al darrera de cada un d'aquests dos projectes de fotografia "antiga" a la ciutat de Tarragona. D'alguna manera, pensem nosaltres, per als responsables de "Tarragona Antiga" contactar amb un projecte sobre fotografia domèstica com a documents de memòria com el nostre els ha ajudat a visualitzar i acotar allò que ells busquen en les fotografies i que no són, doncs, les fotografies domèstiques. Busquen fotografies de "llocs i fets històrics de la ciutat".

¹ Vidal, Rafel (2010) Tarragona Antiga, grup de Facebook. [en línia] Disponible a [www: http://www.facebook.com/group.php?gid=68097103403&v=wall&ref=search#!/group.php?gid=68097103403&v=wall&ref=search](http://www.facebook.com/group.php?gid=68097103403&v=wall&ref=search#!/group.php?gid=68097103403&v=wall&ref=search) [consulta 10/08/2011]

Fig. 4.15. "Col·legi La Salle, Curso 1969/70", Fotografia publicada al grup de Facebook "Tarragona Antiga". Publicada el 23/03/2015 per M. Assumpció Cornadó Lladó [imatge amb 31 "likes"] [consulta 30/07/2015]



Com comentarem en l'apartat 5.1. de la investigació, el seu és un projecte d'arxiu de fotografia "historicista"¹.

Pensem, per tant, que l'èxit de "Tarragona Antiga" (i d'altres projectes similars) té a veure amb què els continguts que demana per participar són "fotografies antigues" i no fotografies domèstiques i històries de vida. Compartir postals i imatges antigues sobre espais físics de la ciutat, o fins i tot fotografies sobre els nostres avantpassats des fa dues o tres generacions enredera, implica participar en un projecte sobre la història de Tarragona i sobre els seus valors patrimonials col·lectius. "Capsa de Sabates", en canvi, és més pròxim a les històries de vida i, sobre tot, a la sociologia i a l'antropologia. Per tant no només demana uns documents que costa més de compartir-los per considerar-los massa privats (essencialment ens referim a retrats familiars de persones vives), si no que també costa més d'entendre quin valor tenen per a la col·lectivitat. Al cap i a la fi, la història és una ciència amb un gran prestigi social dels del S. XIX i gairebé tothom entén que la seva aportació a través d'una fotografia molt antiga pot ser rellevant en una publicació d'història local. L'antropologia, la sociologia i la història social centrada en "històries de vida", per contra, són disciplines acadèmiques molt més noves, i les seves metodologies i objectius resulten menys evidents per al conjunt de la societat. A més, al col·laborar en un projecte de recull de fotografies antigues sobre la meua ciutat, a banda de ser menys compromès per a la meua intimitat i comprensible per a tots en els seus objectius, em dona prestigi social a mi. Com més col·laboro, més culte aparec en relació a la història de la meua ciutat, i em mostro davant els altres com a posseïdor

¹ De tota manera en la darrera revisió que hem fet d'aquest grup de Facebook [juliol, 2015] hem vist que l'advertiment sobre no publicar "fotografies familiars" ja no apareix en la presentació del grup i en els continguts publicats en els darrers mesos és més fàcil trobar algunes fotografies domèstiques, fins i tot publicades en el algú cas pel propi administrador, tot i que es fa l'observació que són "fotografies de tipus familiar" i, es sobreentèn, no són el contingut més propi d'aquest grup de Facebook.



Fig. 4.16. "[Placa de Cava Nano Xiquets](#)", Fotografia publicada al grup de Facebook "[Tarragona Antiga](#)". Publicada el 25/07/2015 per [Rafael Vidal Ragazzon](#). Dades afegides: editor Martí Llata, Col·lecció Rafael Vidal Ragazzon [imatge amb 45 "likes" i 1 "share"] [consulta 30/07/2015]

d'un patrimoni d'imatges i de documents importants d'interès col·lectiu. En canvi, al cedir les meves imatges familiars actuals per a un arxiu col·lectiu vol dir que col·laboro aportant, no només una història "massa" íntima, sinó aportant allò que tothom de segur també té, res d'especial que em doni un prestigi superior als meus conciutadans. A més, participant en el grup de "Tarragona Antiga" les fotografies les comparteixes des del teu perfil de Facebook, sense que calgui obrir un nou perfil i/o acomodar-se a un nou software d'una nova plataforma web. A més la participació en "Tarragona Antiga" reverteix en la visibilitat i prestigi "on line" del teu perfil personal a Facebook.

L'èxit de "Tarragona Antiga", com dèiem, és perfectament equivalent a altres projectes similars dins de la mateixa xarxa de "Facebook". Ho podem comparar, mantenint un criteri de proximitat geogràfica, amb el grup "[La Cala en Imatges](#)", que a l'agost de 2011 té 1.048 membres i 2.749 imatges. Aquest nou grup de Facebook es vincula a fotografies antigues d'un poble de la costa de Tarragona anomenat l'Ametlla de Mar (Baix Ebre), i que els residents acostumen a anomenar "La Cala", i ells autoidentificar-se amb el gentilici de "Caleros". El tipus de continguts de tots dos grups de facebook és enormement similar. Són, novament, fotografies antigues diverses sobre un territori (poble o ciutat), aportades col·laborativament –a través de Facebook- per persones que viuen o estan vinculades amb aquesta ciutat o municipi. És interessant observar també les diferències del continguts d'un o altre projecte. Per exemple, en el grup "Tarragona Antiga" les fotografies sobre paisatges de la ciutat de fa 50 ó 70 anys enrere es barregen contínuament amb scànners d'elements gràfics com cartells, posagots, capses de llumins, etc., vinculats amb la ciutat de Tarragona, els seus comerços i associacions. Són mostres del patrimoni gràfic, però no pas fotogràfic, de la ciutat. Tot plegat fa palès que una part important dels participants en el grup són "col·leccionistes miscel·lanis" de qualsevol element antic relacionat amb la

<https://www.facebook.com/groups/lacalaenimatges/>

Fig. 4.17. "[Angelita](#)", Fotografia publicada al grup de Facebook "[La Cala en Imatges](#)". Publicada el 10/06/2015 per Isabel Blay [imatge amb 30"likes"] [consulta 28/07/2015]



ciutat, i que per a ells les postals o fotografies són col·leccionades com a objectes antics juntament amb altres elements de lo més divers (una col·lecció d'escuts d'associacions de la ciutat, per exemple). La heterogeneïtat d'elements col·leccionats fa pensar en una mirada al passat que ens atreviríem a anomenar de mirada tradicionalista i folclòrica, i d'"història d'antiquari", fent ús d'una expressió de M. Foucault. (M. Foucault, 1971, p.68). D'altra banda en el Grup "La Cala en imatges" apareixen gairebé únicament fotografies (hi ha algun cas molt puntual d'escanners d'altres elements gràfics o notícies de premsa antigues relacionades amb la població). L'afició respecte la fotografia és més clara. La major part de les fotografies són de caràcter clarament domèstic i familiar, essent molt habituals les fotografies domèstiques dels anys 1960', 70', 80'; tot plegat aporta una mirada sobre les famílies que van viure al municipi en dècades properes, que associem més amb la nostàlgia que amb la història més institucional. En el global de les imatges el mar, la pesca i les festes vinculades al mar com ara competicions de rem són molt presents, tant en les imatges domèstiques com professionals; d'alguna forma afirmant que la pesca -activitat en devallada respecte a l'activitat turística- marca el caràcter del municipi i dels Caleros. També hi ha algunes postals turístiques sobre el municipi que mostren els canvis urbanístics. Apareixen també moltes fotografies de reportatge sobre activitats socials d'aquest municipi, diverses d'elles tenen a veure amb activitats reivindicatives de l'inici de la democràcia als anys 1970' i 1980' (manifestacions en contra de l'energia nuclear, etc.). Les imatges d'aquest grup de Facebook mostren, doncs, continguts i interessos diversos, però en global es genera un discurs diferent del grup "Tarragona Antiga". "La Cala en Imatges" projecta un interès més social i menys historicista (d'història local tradicional). En algun cas puntual "La Cala en Imatges" vehicula un discurs, conscient o inconscient, de contra-memòria, reivindica els moviments polítics i socials de la zona dels anys 1970' i 1980' i la seva lluita contra les institucions de poder de final del franquisme, la reivindicació de la



Fig. 4.18. "Ecologistes en acció", Fotografia publicada al grup de Facebook "La Cala en Imatges". Publicada el 18/03/2011 per Trini González [imatge amb 2 "likes" i 19 comentaris] [consulta 28/07/2015]

llengua catalana per part de la societat del municipi, etc.. Respecte a les categories que proposarem en l'apartat 5. del nostre estudi, "La cala en imatges" té molts elements d'arxiu "esteticista" (que busca la poesia de les fotografies domèstiques familiars com un motiu de plaer emotiu i estètic) i també d'arxiu historista però al servei no d'una història d'antiquari (tornant a la terminologia de Foucault) sinó d'una història que pretén documentar diversos dels conflictes socials relativament recents.

Amb tota seguretat els gustos, idees, criteris de selecció i col·leccions fotogràfiques personals de les persones que administren aquests grups de Facebook ajuden a entendre part d'aquestes diferències. Sens dubte els cercles socials d'amics i coneguts de cada un dels administradors també han de ser diferents i contribuir a donar característiques diferents a cada projecte, al cap i a la fi hem de suposar que els primers integrants de cada grup són persones que ja estaven en el cercle d'amistats del perfil de facebook del seu impulsor.

El principal artífex de "Tarragona Antiga" (i qui actua com "administrador" des de la creació del grup, al març de 2009) és Rafael Vidal, la persona que participa al projecte "Capsa de Sabates 2.0" amb l'àlbum núm. 19. Rafel Vidal és un economista, jubilat del sector bancari, molt actiu culturalment i associativament a Tarragona. Rafael està vinculats les classes cultes de la ciutat, i la seva infantesa i joventut està a cavall entre els anys 1940'-1950'. Per exemple al seu àlbum a "Capsa de Sabates" ha escollit una fotografia en què ell i la seva germana rebien, de nens, formació en música clàssica¹. Per contra la persona que és la principal impulsora del perfil a Facebook de "La Cala en Imatges", Trini González, és una persona més jove (la seva infantesa i joventut es vincula amb els anys 1960-1970) i de la seva participació personal a Facebook -en el seu

¹ Capsa de Sabates/ Àlbum núm. 19 Rafel Vidal/ Fotografia núm 20 http://capsadesabates.tarragona.cat/index.php/Rafel-Vidal/20Rafael_Vidal065-copia

Fig. 4.19. "[Estany Tort/el pare i jo](#)", Fotografia publicada al grup de Facebook "[La Cala en Imatges](#)". Publicada el 30/05/2010 per Trini González [imatge amb 11 "likes" i 46 comentaris] [consulta 28/07/2015]



perfil "personal"- es deriva clarament un perfil públic d'activisme social i polític, defensant causes ecologistes al territori com ara la lluita contra l'excés de parcs eòlics en aquest espai geogràfic del Baix Ebre, així com un activisme polític en favor de la llengua catalana.

Aquesta referència als administradors respectius de cada grup (sempre fent l'observació que els grups de Facebook poden tenir varis administradors alhora, com és el cas de "La Cala en Imatges") ens permet enllaçar-ho amb les fotografies domèstiques i familiars que aquestes mateixes persones fan públiques en el seu propi perfil personal a "Facebook" i no pas en el grup públic, i amb quins continguts s'acompanya la publicació. Per exemple, la fotografia de la figura 4.19 apareix simultàniament publicada per Trini González en el grup "La Cala en imatges" en una [publicació del 30/05/2010](#) i també en una [publicació del 10/04/2015](#) en el seu propi perfil personal. En la primera publicació, al grup "La Cala en Imatges" el text que acompanyava la fotografia era una pregunta sobre qui era capaç d'ubicar amb certesa l'espai on s'havia fet la imatge i que, necessàriament, havia de ser dins del terme del poble, de La Cala. Per tant, tot i tractar-se d'una fotografia domèstica aquesta es tractava essencialment com un document històric sobre la geografia del municipi i la seva evolució (sembla ser que el mur dels fons generava certa confusió per ubicar la imatge amb precisió a l'Estany Tort). En la segona publicació, al seu perfil personal de Facebook, actuant com a emissora manifesta, adreçant-se a uns receptors menys nombrosos i en un entorn dotat d'una percepció més íntima, la fotografia s'acompanya d'un poema emotiu de Miquel Martí i Pol que fa referència a la pervivència en el record de les persones difuntes que hem estimat. En els comentaris que surgeixen al voltant de la imatge publicada, Trini González explicita -el que ja es podia intuir- que les persones que apareixen a la imatge són ella mateixa de nena i el seu pare ja difunt, respecte el qual guarda una memòria permanent. Per tant, la imatge aquí exerceix clarament una funció de document de



Fig. 4.20. "Joves a la Madrava", Fotografia publicada al grup de Facebook "La Cala en Imatges". Publicada el 26/03/2015 per Joan Rebull Llambrich. [imatge amb 68 "likes" i 6 comentaris] [consulta 28/07/2015]

memòria i està contextualitzada per comentaris verbals del custodi de la imatge que la vinculen a la seva memòria de vida. És només un sol exemple però ens corrobora les observacions d'Ardèvol i Gómez-Cruz (2012, pp. 204-205) respecte a què a internet podem fer públiques imatges i alhora adreçar-nos a un cercle íntim. En aquest mode de comunicació (de facto públic, però experimentat com adreçat a una audiència més íntima) tot apunta que és més propici perquè els ciutadans publiquen a la xarxa fotografies domèstiques acompanyant-les de relats i tractant-les com a documents de memòria. Es constata que internet no implica per als cibernetes l'eliminació total dels conceptes de públic, privat i íntim, però que la seva gestió es fa de forma distinta als canals tradicionals de comunicació.

Per al nostre estudi ens resulta també molt interessant comparar les dades numèriques [a agost de 2011] d'aquests dos projectes associatius a Facebook entre ells. "Tarragona Antiga" té 5.603 imatges i fa referència a una ciutat de 140.000 habitants, mentre que el grup "La Cala en imatges" té 2.749 imatges i fa referència a un poble de poc més de 7.500 habitants (Atmella de Mar o La Cala). Aquest fet ens constata una circumstància que hem pogut observar en molts altres casos d'estudi, no únicament els que s'articulen a través de "Facebook". Hem comprovat en diversos casos d'estudi que l'èxit de participació ciutadana en un arxiu de fotografies sobre un territori és inversament proporcional al nombre d'habitants d'aquell territori. Com més pocs habitants inclou un territori del qual demanem fotografies antigues per a una projecte col·lectiu, més col·laboren els seus habitants aportant fotografies antigues. Tot plegat sembla producte de què les adhesions identitàries són més fermes com més petit és el grup social al que m'adhereixo, ja que em dona més protagonisme i més oportunitats de relació i de reconeixement amb la resta de membres del grup. Resulta més fàcil que un habitant d'un poble petit de mil habitants col·labori en una iniciativa col·lectiva de representació

del municipi a través de fotografies antigues que no pas un ciutadà d'una població de centenars de milers d'habitants.

Aquests són dos exemples, entre molts altres possibles, de grups de persones que utilitzen la xarxa social "Facebook" per crear un arxiu públic de fotografies domèstiques. Els hem escollit únicament per la seva proximitat geogràfica respecte al projecte que hem implementat a Tarragona.

La resta de xarxes socials tenen també grups amb activitats similars. En el cas de "Flickr", ja que és una xarxa d'aficionats "experts" en fotografia, tot plegat fa un salt quantitatiu i, si es vol, també qualitatiu. Trobarem grups com "[Old Photos](#)", que a l'agost de 2011 comptava amb més de 80.000 imatges aportades per més de 6.000 membres. En aquest cas no hi ha un criteri territorial que marqui quines fotos es poden aportar a l'arxiu, i només es demanen que siguin fotos antigues, moltíssimes d'elles de caràcter domèstic. Aquí el gran volum de participació s'explica perquè els membres més actius del grup són, precisament, col·leccionistes de fotografies "vernaculars", domèstiques o antigues, i pretenen establir relacions i prestigiar-se davant dels altres col·leccionistes del mateix àmbit. Les imatges per tant són aportades per persones que no guarden una memòria personal (o una postmemòria) sobre les imatges domèstiques col·leccionades, són fotografies que han col·leccionat pel seu valor patrimonial o estètic. En aquest sentit, són imatges que apareixen desnarrativitzades, sense històries personals que les acompanyin. En el millor dels casos, a tot estirar, apareixen només algunes dades sobre localització i datació de la imatge original. De fet, aquests grups permeten establir connexions entre col·leccionistes i, fins i tot, propiciar compres i vendes dins del mercat d'antiquaris i objectes antics.

- A mode de síntesi (les col·leccions de fotografia domèstica en les xarxes socials)

Les xarxes socials a internet contenen publicades milions d'imatges domèstiques dels ciutadans. Moltes d'aquestes imatges són accessibles a tothom o a grups amplis de població (com ara tots els usuaris registrats a la xarxa social). Amb tot, no formen part del nostre objecte d'estudi sobre arxius públics de fotografies domèstiques per dues raons fonamentals:

- són projectes empresarials que no adquireixen un compromís a llarg termini respecte a la conservació de les imatges
- no totes les imatges són accessibles a tothom i tampoc el gestor de la xarxa no pot fer públiques aquelles imatges que els usuaris han publicat amb accés restringit (als meus amics, en la majoria dels casos) a persones no autoritzades, com ara investigadors.

https://www.flickr.com/groups/old_photos/

Aquestes xarxes socials, però, contenen publicades moltes més imatges domèstiques que les que conserven els arxius públics. La diferència numèrica és aclaparadora. Fins i tot les iniciatives associatives que usen la xarxa social Facebook per recollir fotografies domèstiques obtenen resultats quantitius que altres projectes institucionals a través de pàgines web pròpies. Ho hem comprovat analitzant dos casos modestos de recull de fotografies antigues (algunes de caràcter domèstic) a través de grups de Facebook del nostre territori; un a la ciutat de Tarragona, un altre al municipi de La Cala/Ametlla de Mar. Aquests millors resultats quantitius de recull de fotografies domèstiques a través de les xarxes socials ens empenyen a observar les seves característiques de les fotografies domèstiques dipositades a les xarxes socials i, sobre tot, la relació que les persones mantenim amb aquestes xarxes i els motius que ens empenyen a participar-hi i a publicar les nostres fotografies domèstiques en elles.

Amb tot, com es tracta d'un objecte d'estudi perifèric a la nostra investigació hem d'admetre que el nostre anàlisi de les xarxes socials com a contenidors de fotografies domèstiques s'ha fet principalment a través d'observacions personals i referències crítiques ja publicades però sense establir de forma sistemàtica estudis empírics amplis que serveixin per corroborar les tesis de forma suficient. Tot i la dificultat que tenen sovint els criteris de prova científica en moltes àrees de les ciències socials, en aquest àmbit del nostre estudi especialment hem proposat bàsicament hipòtesis raonables, considerant que una comprovació empírica estricta ens hauria allunyat -per manca de recursos- de treballar en l'objecte d'estudi prioritari i central de la nostra investigació.

Les xarxes socials que s'ordenen a partir de presentar a la xarxa la nostra identitat personal, els nostres gustos, els nostres amics –com és el cas de “Facebook”, “Tuenti”, “Myspace”....- han esdevingut eines per vehicular els valors d'individualitat propis de la cultura i la societat de la nostra època. Els individus publiquem fotografies personals de caràcter domèstic per comunicar-nos i intercanviar reconeixements sobre la nostra identitat virtual amb la comunitat digital, no pas per preservar a llarg termini aquestes imatges com qui les diposita en un arxiu.

Resulta ple de sentit, doncs, que el tipus de fotografia domèstica més habitual a internet i a les xarxes socials siguin els “selfies” (també anomenats “buddy shots” o “autofotos”). Són fotografies que parlen de la nostra identitat, del desig d'autorealització en un to col·loquial propi de la nostra època. Els “Selfies” són especialment freqüents entre la gent jove, principals usuaris de les xarxes socials. Ens ha interessat considerar específicament les característiques dels “selfies grupals” que fan els joves en el moments de festa i oci. Resulta interessant observar, per exemple, com són fotografies que moltes vegades es prenen reiteradament durant la festa, repetint una i altra vegada una imatge molt similar. Aquests “selfies grupals” porten a l'extrem una característica que han

tingut les fotografies domèstiques de totes les èpoques relativa a què la presa de la fotografia ja compleix una funció per si mateixa i, de fet, moltes d'aquestes imatges després a penes es miren o es mostren als altres. El fet que aquestes imatges s'obtinguin durant la festa pensant en la seva exhibició a través de les xarxes socials, també fa inferir que aquestes fotografies domèstiques i aquestes xarxes socials han portat al paroxisme la característica també present en totes les èpoques que participem en les activitats socials pensant més en la imatge que projectarem de nosaltres mateixos –en aquest cas a la comunitat virtual- que no pas per la nostra pròpia fruïció i felicitat durant la festa en si.

Hem volgut considerar també el caràcter d'altres xarxes socials com ara Flickr, Instagram, entre d'altres. L'eix central d'aquestes xarxes és, de forma més específica, compartir fotografies. Són comunitats “on line” que apleguen, principalment, a aficionats “avançats” que tracten de crear comunitat, intercanviar informació i, sobre tot, sentir-se reconeguts cada un d'ells com a bons fotògrafs davant d'altres aficionats. Novament, qüestions que també hauríem pogut trobar en el període pre-digital, però que ara adquireix noves característiques i, sobre tot, noves dimensions quantitatives. Són comunitats similars a les que tradicionalment complien les agrupacions fotogràfiques dels anys 1950'/1960', o fins i tot els clubs pictorialistes d'inicis del S. XX. D'alguna manera els perfils socials dels aficionats de l'època analògica i de l'època digital també tenen característiques molt similars. Igualment les preocupacions tècniques i estètiques de les fotografies d'aquests “devots” a la fotografia també tenen molts elements en comú. Són xarxes socials amb milers d'imatges, generalment publicades amb caràcter públic, però són molt més fotografies amb pretensions artístiques que no pas fotografies estrictament domèstiques, sense que aquest dos àmbits de la fotografia, és clar, s'exclouin mútuament.

D'altra banda hem cercat casos d'estudi de xarxes socials que s'hagin centrat específicament a partir de compartir fotografies domèstiques com a documents relacionats amb els nostres àlbums familiars i els nostres relats de vida. Exemples que vindrien a contextualitzar en l'entorn d'internet el nostre projecte d'arxiu públic de fotografia domèstica, que també té una dimensió de xarxa social 2.0.. Certament hem trobat diversos casos com ara “Thismoment” i “Wemories”, projectes empresarials de xarxes socials amb aquest continguts. També hem localitzat d'altres projectes amb caràcter més locals i d'iniciativa associativa, més centrats en documents de memòria i no només en les fotografies domèstiques. Ens referim a projectes com ara: “el Llibre de la Vida” o “l'Arxiu Virtual de Memòria Local de la Conca de Barberà i la Baixa Segarra”. En tots aquests projectes (els empresarials i els associatius) hem pogut constatar que la participació dels internautes ha estat molt escassa i, de fet, són projectes que han acabat desapareixent de la xarxa, que han tancat el seu domini a internet després d'un període inferior a quatre anys. Constatem,

doncs, la dificultat de crear una xarxa social on es comparteixin específicament fotografies domèstiques personals, vinculades a la meua identitat de forma precisa i pública. Seguint l'anàlisi d'Ardèvol i Gómez-Cruz (2012), internet comporta reconfiguracions d'allò que és públic i allò que és privat, dels límits i fronteres de cada esfera respectiva, així com del concepte de lo íntim. Puc fer públiques fotografies domèstiques a internet i, en canvi, adreçar-les "de facto" a un cercle íntim d'amics a través dels meus comentaris. Una xarxa social que impliqui fer sempre públiques les meves fotografies domèstiques i, sobre tot, adreçar-les a una audiència indeterminada amb la qual no tinc relacions personals no ha prosperat fins ara, no coneixem exemples al respecte. Internet no implica la desaparició completa dels conceptes de públic, privat i íntim en la societat actual. Només es canvien les formes particulars d'articular-ho dins d'aquest nou canal de comunicació que és internet. Per tant, tot fa indicar que aquestes xarxes socials pensades per publicar fotografies domèstiques i relats de vida, sense limitacions d'accés, es troben amb reticències per part dels usuaris/ciutadans respecte a publicar continguts que ells prefereixen mantenir en l'esfera íntima i privada.

Més enllà del fracàs quantitatiu en la participació dels cibernautes en les xarxes socials que específicament els demanen de compartir les seves fotografies domèstiques (i/o les seves memòries de vida) hem volgut considerar les raons que pot haver-hi al darrera d'aquest fracàs, que contrasta tant amb l'èxit de les xarxes socials més generalistes on sí apareixen fotografies domèstiques, encara que no pas com a contingut exclusiu. Les raons que semblen poder argumentar aquest fenomen són molt diverses, des d'un tema de prestigi social dels projectes institucionals i associatius davant de projectes impulsats per les grans marques comercials globals a internet, fins a un tema de massa crítica, d'interès en participar únicament en aquelles xarxes socials on ja hi són tots o la majoria dels meus coneguts.

Hem volgut destacar, com dèiem, que a Facebook també podem trobar un format molt específic "d'arxius de fotografies domèstiques". Ens referim a la possibilitat d'usar l'eina dels "grups de Facebook" (introduïda en aquesta xarxa en el format actual a partir d'octubre de 2010¹ i en els quals hi ha un o varis "administradors" i tots els participants o "amics" poden publicar continguts) per generar col·leccions públiques de fotografies domèstiques, normalment vinculades a un municipi o comarca. Aquestes iniciatives a través de Facebook sí que mostren un èxit ampli a nivell quantitatiu de participació. Hem estudiat amb cert detall el cas d'un grup de Facebook a la ciutat de Tarragona i un altre al municipi mariner de Ametlla de Mar. Hem pogut constatar que cada grup té característiques diverses, ja que el primer prioritza les fotografies "antigues", "patrimonials", sobre Tarragona i el segon projecte sí que està més centrat específicament en imatges domèstiques i familiars. Sigui com sigui,

1 <http://www.theguardian.com/technology/2010/oct/07/facebook-groups>

tots dos projectes demostren l'eficàcia de Facebook per obtenir la participació de les persones en projectes de fotografia domèstica, si més no en el nostre àmbit territorial proper, encara que les fotografies familiars en aquests grups poden ser de naturalesa molt dispar, amb reproduccions de qualitat molt diversa i amb una informació contextual que també és molt diversa i, en general, escassíssima. En tot cas aquests dos casos d'estudi ens han servit per confirmar un aspecte que també hem pogut constatar en altres àmbits de la investigació, i que té a veure amb què els projectes participatius de fotografies familiars obtenen millors resultats de participació relativa si es circumscriuen a una comunitat més petita i limitada, ja que la participació ciutadana al projecte del municipi pesquer de "Ametlla de Mar" en termes relatius és notablement més alta que la participació en el projecte sobre la ciutat de Tarragona, una població molt més àmplia.

No hi ha dubte doncs que els ciutadans participen amb més facilitat en aquestes xarxes socials mostrant algunes de les seves fotografies domèstiques que no pas es fa en projectes institucionals d'arxius que cerquen la col·laboració dels ciutadans aportant les seves fotografies domèstiques (projectes que estudiarem amb més detall en el proper capítol de la investigació, el capítol 5). Si més no, ha estat així en els diversos casos que hem referenciat en el nostre entorn territorial proper. Amb tot, la naturalesa d'uns projectes i d'altres és força diferent i no es pot establir únicament una comparació en termes quantitius. Els resultats qualitatius dels arxius públics de fotografies domèstiques no són substituïbles pels resultats quantitius de les col·leccions de fotografia domèstica generades a través de xarxes socials. De fet, les xarxes socials permeten publicar fotografies de tot tipus, sense exigir determinats continguts fotogràfics ni determinades informacions que les acompanyin. Per tant, la participació té els avantatges i desavantatges d'un arxiu conformat amb molta llibertat que genera documents molt heterogenis i, sovint, amb poca informació que l'acompanyi. Els avantatges dels arxius institucionals de fotografia domèstica tenen a veure, bàsicament, amb què totes les imatges són accessibles per a tothom, que aquestes imatges familiars acostumen a estar millor descrites i contextualitzades, permetent preservar informacions històriques, relats de memòria personal i tot tipus de dades que permeten un estudi sociològic, fotogràfic i històric a posteriori d'aquestes fotografies domèstiques. La titularitat pública o privada d'uns projectes i d'altres no deixa de ser una diferència substancial, ja que les xarxes socials, els seus perfils i continguts existiran als servidors que els hostatgen mentre el projecte sigui econòmicament rendible i comercialment atractiu. Els projectes d'iniciativa pública, en canvi, haurien de tenir garantida la seva perdurabilitat i la custòdia permanent dels seus documents en el futur. D'altra banda la intenció amb què un ciutadà participa en un arxiu públic de fotografia domèstica i amb la que participa en una xarxa social són intencions de naturalesa distinta; per tant són projectes diametralment diferents i, per què no, complementaris atès

la profunda diferència entre uns i altres fons pels usos que reben per part dels ciutadans. Hi ha una diferència substancial entre dipositar les nostres memòries de vida en un arxiu públic, com a part d'una cultura que assumeix les memòries i les subjectivitats com a riquesa col·lectiva, a compartir la meua vida en una xarxa social com a part d'un espectacle del jo, on hi ha molts interessos comercials en els canals que vehiculen aquesta imatge íntima del jo.

Finalment, en referència a la hipòtesi principal d'aquesta investigació (i a les dues hipòtesis accessòries), podem afirmar que de l'estudi més detallat dels les xarxes socials a internet com a contenidores de col·leccions públiques de fotografies domèstiques es poden derivar les següents afirmacions:

- No existeixen casos d'èxit a les xarxes socials d'internet –fins on hem pogut comprovar en la nostra recerca- d'arxius públics que conservin fotografies domèstiques juntament amb els relats verbals que les persones formulen a partir d'aquestes fotografies. Per casos d'èxit definim projectes amb múltiples fotografies domèstiques de ciutadans diversos, amb relats que les contextualitzin, i que hagin estat accessibles a internet durant períodes temporals llargs, com ara més de quatre anys.
- Hem pogut constatar, però, casos d'estudi de xarxes socials que han iniciat projectes a internet d'aquesta índole i que han estat tancats i desestimats pels seus gestors després d'un període inferior a quatre anys de presència a internet.
- A les xarxes socials podem trobar fotografies domèstiques publicades per part dels usuaris d'aquestes xarxes en pàgines i xarxes socials diverses, no estrictament especialitzades en aquest contingut. Per tant, des d'un punt de vista merament quantitatiu internet en general i les xarxes socials en particular és considerat un espai idoni, per part de molts ciutadans, per fer públiques fotografies domèstiques.
- Aquestes imatges de caràcter domèstic publicades a internet apareixen majoritàriament acompanyades d'escassa informació contextual i no es poden considerar, en la gran majoria dels casos, documents de memòria.

Són afirmacions breus, la majoria de caràcter negatiu. Impliquen, de tota manera, un petit avanç en la nostra investigació tot i que les xarxes socials amb fotografies domèstiques no són, en rigor, el nostre objecte d'estudi.

5. Anàlisi d'arxius públics de fotografia domèstica

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

5.1. Arxius historicistes

5.1.1. Característiques i primers exemples (l'àlbum Dolsa a Cambrils, i la col·lecció "L'Abans" de l'editorial Efadós)

En el primer cas, els arxius historicistes o patrimonialistes, la fotografia domèstica es tractada com document històric, per la seva capacitat de testimoniar el passat. Es documenten persones, indrets, esdeveniments del passat sobre els quals es proporciona informació objectiva. En aquest sentit la fotografia domèstica es tractada com la resta de documents ordinaris de l'arxiu, 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 de qualsevol altre caràcter (de fotoreportatge, fotografia industrial, publicitària, etc.). 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.

Un exemple, entre els milers possibles, seria el rol de la fotografia domèstica en l'arxiu municipal de Cambrils, un municipi de costa de la demarcació de Tarragona de 33.301 habitants al 2014 (Font IDESCAT). La responsable de l'arxiu de Cambrils, Montserrat Flores, ens destaca com a principal col·lecció de fotografia domèstica l'àlbum familiar de la família Dolsa (visita concertada a aquest arxiu 10/11/2010). Es tracta d'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 per l'Arxiu Municipal 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)

fig. 5.1. "Xalet dels Dolsa", cap a 1900, *Album de la Família Dolsa*, Arxiu Municipal de Cambrils, reg. 9525-1-106, Autor: Tomàs o Lluís Dolsa



Les fotografies domèstiques no són creades i conservades en els àlbums familiars principalment per testimoniar com van ser els carrers o places d'un municipi, o per explicar què va passar en determinats episodis del passat que els historiadors poden considerar claus per a la història política o econòmica d'un país, per exemple (veure capítol 3.1. de la investigació). 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 també poden complir perfectament aquesta funció documental i històrica. Perquè es recorre a fotografies familiars en comptes de fer-ho a fotografies documentals? Perquè es busquen en els àlbums familiars en comptes de fer-ho en els arxius dels diaris, d'empreses de postals, o de fotògrafs professionals? Les raons són múltiples. Òbviament 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 cas referenciat del municipi de Cambrils) no hi hagi altra font documental disponible que les fotografies domèstiques, que no es conservin fotografies professionals expressament documentals relacionades amb 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 (demarcació de Barcelona). Aquesta editorial té una col·lecció de llibres que anomena "[L'abans](#)", que a data de 2012 compta amb més de 100 volums editats. Cada un d'aquests volums està

onat de forma molt professional i rigorosa en tot el procés d'obtenció, catalogació i conservació de la còpia digital, conté un descriptor específic de cada imatge on es determina si l'autor de la fotografia ha estat un professional a nivell estatal, un professional local o bé un amateur. 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 de fotografia de Catalunya. Un fons 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. Aquesta reducció de costos, lògicament fa més fàcil la viabilitat econòmica i empresarial del projecte, que es pot considerar un projecte d'èxit des d'aquesta perspectiva.

Si l'Editorial hagués anat a tots els fotògrafs professionals de Catalunya actius durant el S. XIX i S. XX, o als seus hereus, també hauria obtingut un fons documental fotogràfic documental sobre Catalunya molt interessant per il·lustrar els seus llibres. Amb tot, no haurien implicat tants historiadors locals i tantes famílies com a potencials compradors i prescriptors dels producte editorial un cop fos al mercat i, sobre tot, l'obtenció de les imatges no hauria estat lliure de drets econòmics per a la seva còpia, conservació i publicació.

5.1.2. "Archive of Family Photographs / Manchester Studies" com a cas d'estudi específic

Un arxiu historicista especialment interessant de fotografia domèstica és el "Archive of Family Photographs"¹, nascut dins del Manchester Studies Unit del Manchester Polytechnic. El projecte es va desenvolupar en el període 1974-1984. El seu enorme interès recau en múltiples motius: pel seu caràcter pioner com arxiu de fotografia domèstica, per la seva notable dimensió quantitativa, per la seva aposta pels documents relacionats amb història de la vida privada i amb els documents de les classes populars, així com pel rigor amb què es va treballar en ell.

L'Arxiu del Manchester Studies va aconseguir reunir 80.000² documents (molts d'ells fotografies familiars) de més de 2000 ciutadans de l'àrea de Manchester. Cap 1979, treballaven una trentena de persones en

1 part dels seus continguts accessibles a través de <https://www.flickr.com/photos/manchesterarchiveplus/with/5231688455/>

2 Aquesta dada ens l'ha facilitada la Sra Audrey Linkman a través de correspondència electrònica al juliol de 2012. Certament, en canvi, al 1982 l'autora xifra els documents en 35.000 items, provinents de 1.400 individus (Linkman; Warhurst; Manchester Studies c.1982, p.2)

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](#)"¹.

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, a la seva volta, per l'historiador Raphael Sammuel i que cal vincular també amb l'emergència dels Estudis Culturals a la Universitat de Birmingham des dels anys 1960', i també amb la irrupció de la consideració dels estudis històrics sobre la vida privada i la vida quotidiana també als anys 1960'. En definitiva allò popular, vernacle, comú i proper –com en el Pop Art dels artistes de la dècada de 1960'– es començava a considerar digne d'interès cultural, acadèmic i científic. La responsable directa de l'arxiu generat pel 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.

"Then again, attitudes towards archives reflect attitudes towards history. And capitalist society has not only shaped working people into attitudes of deference and conformity; more insidiously has robbed them a sense of history, of any belief that their lives constitute a significant part of the historical process." (Linkman; Williams, 1979, p. 112).

"The aim therefore of the Manchester Studies Archive Retrieval Project was to seek out the records of popular culture, the documents amassed by ordinary working men and women in the course of their everyday lives." (Linkman, 1981, p. 415)

"The underlying objecte was not to write a separate working-class history, but to reinstate the people in general history" (Linkman; Williams, 1979, p. 114).

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 1977² 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 fonts

¹ Agraïm a l'arxiver Mr. Tony Lees tota la seva professionalitat i les facilitats que ens va donar per poder consultar aquest fons a l'agost de 2012. El seu ajut, i la correspondència prèvia amb Ms Audrey Linkman va fer que la nostra breu visita al The Manchester Room & County Record Office fos molt productiva i interessant.

² Aquesta dada ens l'ha facilitada la Sra Audrey Linkman a través de correspondència electrònica al juliol de 2012

fig. 5.3. "[Children at Crumpsall Workhouse](#)" c. 1897.
Manchester Archives+ (GB124/
DPA/2372/113)



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 l'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. A aquesta conclusió hem arribat nosaltres després de l'anàlisi dels continguts de l'arxiu i de les rica documentació publicada per ella i l'equip al qual pertanyia. Les fotografies domèstiques recollides en aquest projecte eren documents 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)

Ens resulta ressenyable que un dels projectes de Bill Williams, a banda del “Archive Retrieval Unit” del qual va dependre el “Archive of Family Phototgraphs,” va ser també la “Oral History Unit”. De tota manera, no hem trobat connexions directes entre el treball dels historiadors orals a Manchester -i els seus enregistraments per als arxius- i el fons de fotografia domèstica. Des de la nostra perspectiva, amb una disciplina d'antropologia visual ja força desenvolupada des dels anys 1980' (podrien fer referència a autors com Elisabeth Edwards, Sarah Pink o Elisenda Ardèvol) ens resultaria esperable que el recull de fotografies domèstiques i d'històries orals podrien haver anat de la mà. Entenem, però, que als anys 1970' la història oral era una disciplina desenvolupada entre els historiadors, però l'antropologia visual, l'etnografia visual i el tractament de les fotografies com a recurs per recollir relats de vida era un terreny encara per explorar.

http://www.manchester.gov.uk/info/448/archives_and_local_history



fig. 5.4. [esquerra] "[Tom Bennett](#)". c. 1916-17 Manchester Archives+ (GB124.DPA.1839.40) [Tom Bennett, the donor's maternal uncle. He came from Chorley and was killed in September 1917, one year after the donor's father. Printed as a postcard.]

fig. 5.5. [dreta] "[Robert Hywel](#)". c. 1916-17 Manchester Archives+ (GB124.DPA.1980.8) [On reverse in manuscript: Corporal Robert Hywel Williams. Welsh Regiment 32090. Buried in Bard Cottage Types was killed by bomb concussion July 1917...].

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".

S'obria una fitxa per a cada dipositari en la que es contenia informació sobre totes les fotografies donades pel mateix. Cada fitxa tenia un apartat per la informació de contacte amb el "dipositari" (nom, adreça, telèfon) i una apartat de "background information" on es parlava d'ocupacions laborals i llocs de residència de la família (aspectes claus per establir correspondències amb classes socials). S'inclouïa una història de vida breu de la unitat familiar. Cal destacar que aquest apartat era redactat per l'investigador a partir de la conversa amb l'informant, no una transcripció literal dels relats de l'informant durant una entrevista. Novament, això ens remet a una recerca que s'estructura a partir de les metodologies pròpies de la Història i dels Historiadors, no tant les metodologies pròpies de l'Antropologia i l'Etnografia i els seus mètodes característics de treball de camp (on importa la informació però també les formes verbals precises amb què els informants les expressen). Són textos els recollits en les fitxes descriptives d'aquest arxiu, per tant, que remetien a la història familiar, i no tant a les memòries familiars. Després hi havia un apartat d'informació específica de cada fotografia on es preguntava sobre detalls de data, lloc, motivacions i anècdotes de cada fotografia. En la majoria dels casos, de cada fotografia només hi ha una o dues línies escrites d'informació, centrades en identificar el lloc i les persones que apareixen en la fotografia; poques vegades s'entra a donar una informació extensa i encara menys a elaborar un relat que remeti a les memòries personals que propicia aquesta fotografia per als seus custodis.

fig. 5.6. [esquerra] "[Child and nurse at Crumpsall Workhouse](#)", c.1897 Manchester Archives+ (GB124.DPA/2372/112)



fig. 5.7. [dreta] "[Walter Tomlinson](#)" C.1916-17 Manchester Archives+ (GB124.DPA/1020/4) [Donor's father, Walter Tomlinson who worked as a chauffeur and was a driver in France.]



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 no inclogui fotografies més recents, dels darrers 20 anys per exemple. Fotografies 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 tractava que un canvi tecnològic substancial (als anys 70 encara no hi havia fotografies digitals) els hagués fet 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 prou valor històric. Les fotografies familiars més recents són vistes com objectes d'ús personal, o objectes per treballs sociològics, no documents històrics.

Com en la major part d'arxius de fotografia domèstica, el gènere dominant de la majoria de les fotografies donades a l'arxiu de Manchester és el retrat. Hi ha fonamentalment retrats d'estudi fets professionals i també altres retrats fets per professionals en altres indrets (davant les cases, davant les escoles, en els clubs esportius o socials). S'evidencia que les classes obreres en aquell període (inicis del S.XX, bàsicament) no tenien a penes accés a l'ús de càmeres amateurs i que, en canvi, els fotògrafs professionals buscaven activament oportunitats per oferir els seus serveis a les classes obreres. Era habitual, com en tants altres llocs, que els fotògrafs fessin retrats als nens al carrer, demanant després als pares que adquirissin aquella fotografia ja realitzada sense un encàrrec previ.



fig. 5.8. "[James, Helen and their daughters](#)" s/d. Manchester Archives+ (GB124. DPA/905/20)[James, Helen and their daughters, Winifred and Genevieve. Inscribed on reverse "2 p.m. M. Mrs. Liles, 39, Curson Street, rest of message illegible. Photographer, George Connard, 121, Oldham Road, Ashton-under-Lyne. Telephone No.16.]

La quantitat d'informació contextual obtinguda sobre cada família i sobre cada fotografia va ser molt variable. Linkman¹ assenyala que depenia de factors diversos com el grau de col·laboració de les famílies, 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. Ens crida l'atenció que a penes es proporcionen detalls de com fer l'entrevista i consells perquè aquesta entrevista sigui el més fructífera possible; en canvi són instruccions força exhaustives respecte a com gestionar les fotografies (sobres, firmes, formes d'identificar cada document cedit, etc.). Si s'obtenien molta informació sobre les fotografies i les famílies aquesta era benvinguda, però no es volia de cap manera, sobre tot, que es perdessin els originals fotogràfics o que les seves còpies ingressessin a l'arxiu amb errors de catalogació. De fet, les famílies cedien temporalment els originals de les seves fotografies domèstiques, i aquestes fotografies les recuperaven un cop un equip especialitzat havia obtingut una reproducció fotogràfica de qualitat de cada imatge per al seu dipòsit a l'arxiu, a banda d'un petit contacte fotogràfic per a les fitxes de gestió del mateix arxiu. Novament es veu que és un projecte liderat per historiadors i arxivers, i no tant per antropòlegs o etnòlegs. Amb tot, en les instruccions redactades per Linkman hi ha una instrucció específica sobre que les entrevistes han de tenir lloc a la casa dels informants, principi que subscriuria qualsevol antropòleg visual amb caràcter general.

Hi ha casos molt puntuals d'informants que s'han molestat en escriure ells mateixos un relat de la seva vida. Un d'ells és sorprenentment un

¹ Aquesta dada ens l'ha facilitada la Sra Audrey Linkman a través de correspondència electrònica al juliol de 2012

document de 24 fulls¹. De tota manera, no es poden generar vincles fàcilment entre les fotografies familiars i aquests relats biogràfics extensos annexats a les fitxes de descripció dels ítems ingressats a l'arxiu. Novament, sembla clar que els responsables del projecte pensen en eines pròpies de la ciència històrica com el relat biogràfic, però aspectes propis de l'antropologia visual com la fotoelicitació (Harper, 2002) els queden lluny. Es persegueix registrar informació històrica relacionada amb la vida quotidiana d'aquesta gent humil de Manchester, no pas construir un dispositiu per conservar les seves memòries subjectives.

Amb tot, Linkman en un paràgraf dels seus articles publicats (Linkman, 1981, p. 420) reflexiona directament sobre el fet que d'una entrevista calmada de dos hores amb un informant, en la qual s'estableixen vincles de confiança i familiaritat, es poden obtenir molt més documents (ja que anima a buscar cartes o fotografies en llocs oblidats) i molta més informació contextual que en una breu xerrada de cinc minuts dempeus davant la porta de la casa de l'informant. Però a ulls de Linkman aquesta situació ideal de l'entrevista en profunditat sembla una eina reservada als historiadors orals (que en el Manchester Studies tenien una unitat diferenciada), no pas d'antropòlegs i tampoc d'arxivers (*"But the oral historian can go further"*). Linkman defensa la necessitat de crear vincles entre els documents recollits pels arxivers (i les seves unitats de treball) amb la informació recollida pels historiadors orals (*"Oral history and archive retrieval can combine to involve and interest people in their own history"*). Un vincle que ella afirma com interessant, però que nosaltres no vam saber trobar materialitzat en les hores de consulta que vam destinar al fons dipositat actualment a Manchester. De fet, Linkman explica com el recurs d'enregistrar el so de les entrevistes en cintes magnetoscòpiques (la tecnologia estàndard als anys 70') la percebien com una eina pròpia dels historiadors orals i que no es va usar en les petites entrevistes que van fer els treballadors de la Archive Retrieval Unit. En tot cas, la col·laboració dins de les dues unitats del Manchester Studies Team va consistir en derivar als historiadors orals aquells ciutadans que havien donat documents a l'arxiu i que es percebien com a disposats a concedir una entrevista.

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 índole 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 assenyalava la utilitat

¹ documentació relativa a Dorothy Wildgoose "a particular piece of my life", dipositada al Manchester Studies Unit, Archive of Family Photography

de fer exposicions públiques amb fotografies ja ingressades en el fons i com això proporciona un retorn simbòlic amb els dipositaris però, sobre tot, anima a nous ciutadans a participar també en el projecte.

“Another effective form of publicity was the public exhibition, made possible by the increasing flow of archives (particularly photographs) (...). Exhibitions also served the important purpose of returning archives to people (...). (...) members of the public were approached by field workers and invited to complete forms indicating the documents or photographs they have in their possession and which they might consider depositing in a library or loaning for copy.” (Linkman; Williams, 1979, p. 117).

L'altra metodologia que assenyalava 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 estimat 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; o millor un arxiu/exposició sobre el barri, que sobre la ciutat sencera¹. Això és especialment útil si aquesta àrea petita té, a més, amb un fort sentit identitari, de grup. Per exemple, a la ciutat de Tarragona el barri del Serrallo és el barri dels pescadors, amb uns límits socials i geogràfics molt clars respecte la resta de la ciutat. Un recull de fotografies domèstiques en aquest barri dona bons resultats (Soler, 2012). En les seves “area survey”, els Manchester Studies tractaven de visitar cada immoble del barri demanant 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 d'exposicions que servien d'agraïment envers els col·laboradors i de crida per a noves donacions. Unes exposicions on es mostraven els documents donats a l'arxiu en aquella àrea i a la que es convidava a l'acte inaugural personalment a tots els residents i antics residents al barri, en especial als que havien fet ja donacions. Era una exposició cultural i alhora un acte social per al barri:

¹ Així ho hem referenciat també en l'apartat 5.1.1. respecte l'experiència d'èxit de l'editorial Efadós que fa reculls de fotografies domèstiques entre famílies demanant-les per a publicacions exclusivament del seu municipi i, en el cas de Barcelona, exclusivament del seu Barri. En l'apartat 4 també hem referenciat com un grup de Facebook que recull fotografies domèstiques rep, proporcionalment, més col·laboracions en el municipi petit de l'Atmella de Mar/La Cala, que no pas a la ciutat més gran de Tarragona.

“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).

Linkman 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 cedixin 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. Segons hem pogut comprovar en els diversos casos d'estudi de la nostra recerca, 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 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 culturalment 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) que han esdevingut en aquella comunitat. 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. Per exemple, el projecte referenciat en l'apartat 5.1.1. dels més de cent volums de la col·lecció "l'Abans" de l'Editorial Efadós sistemàticament obvien la guerra civil de la història gràfica dels municipis i barris a què dediquen els seus volums.

Tornant al projecte del Manchester Studies, Linkman també ens assenyala la dificultat perquè els ciutadans cedixin les seves fotografies domèstiques a l'arxiu (*“with regard to family photographs, however, the factors which influence their preservation within the family, also militate against their deposit in public libraries”* (Linkman; Warhurst; Manchester Studies c.1982, p.2) i, per tant, la importància que les persones només hagin de cedir una còpia i no el seu original familiar.

Vist amb major detall, poder afirmar, doncs, que el projecte de Manchester Studies és un cas d'estudi exitós com arxiu públic de fotografies domèstiques i alhora arxiu pioner, que té ja una antiguitat de més de 40 anys. L'esforç de la seva responsable més directa, Audrey Linkman, per deixar testimoni de la metodologia emprada, dels seus èxits i fracassos, i erigir una reflexió sobre tot el procés dóna un valor afegit al projecte per a tots aquells que vulguin treballar en aquesta mateixa línia. D'altra banda ens planteja, clarament, algunes limitacions que també constatarem en altres projectes d'aquesta indole analitzats en la nostra investigació: cal treballar sobre àrees petites, partint de què només l'aproximació històrica i, sobre tot, l'aproximació nostàlgica serà compresa amb facilitat pel conjunt de la societat respecte dels motius per facilitar l'ingrés de fotografies domèstiques en un arxiu públic.

5.2. Arxius esteticistes

5.2.1. Característiques i diversos exemples

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 d'art. 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 (Antich, 2014) i al qual hem fet referència en l'apartat 3.2. d'aquesta investigació.

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 inevitablement massiu, quantitativament desbordant. 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 recents 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.

La perspectiva històrica ajuda a aprofundir en relacions entre fotografia domèstica, museu i arxiu. Tradicionalment les col·leccions basades en el criteri de bellesa comprenien objectes valuosos, propis de les elits (joieria, pintura, ceràmica artística...). Als anys 1960' la irrupció del Pop Art en l'escena artística occidental, entre d'altres raons, va generar un enorme interès per les formes artístiques populars i per aquelles formes de creació vinculades a les tecnologies de producció massiva d'imatges. Les institucions artístiques i els estudiosos de l'art van interessar-se per la publicitat, el còmic, les fotonovel·les i tants d'altres productes fins el moment ignorats com a productes culturals rellevants. Es comença a consolidar una sociologia de l'art que amplia l'objecte d'estudi de la història de l'art tradicional i que estudia la relació del conjunt de la societat amb múltiples les formes d'expressió, no únicament de les elits burgeses i/o aristocràtiques. La consideració social de la nova música rock i pop dels anys 1960', enfront a la consideració que tenia la música anomenada clàssica, de tradició acadèmica, és un exemple paradigmàtic al respecte. En aquest context històric i intel·lectual Pierre Bourdieu (Bordieu, 1965) dedica un extens estudi a la fotografia domèstica que avui dia té un valor seminal. Demostra que la sociologia pot abordar la fotografia domèstica, i les seves pràctiques, com un objecte ple de valor informatiu i cultural. En aquesta època, la pròpia fotografia artística renova també els seus discursos estètics i conceptuals fixant-se en els recursos propis de la fotografia domèstica. Fotògrafs nord-americans que als anys 1960' exposen al MOMA (Museu d'Art Modern de Nova York), com ara Lee Friedlander i Garry Winogrand, es caracteritzen per donar a les seves fotografies un aspecte intencionat de fotografia amateur i domèstica (enquadres aparentment erronis, llums errònies, fotografies mal composades, aparentment sense tema, ombra del propi fotògraf que apareix a l'enquadrament...). Són capaços de generar un discurs artístic i personal a partir de l'apropiació dels recursos de la fotografia domèstica. En aquest context, s'inicia una valoració com "autors", com artistes, d'alguns fotògrafs domèstics/amateurs seleccionats d'entre els milions dels fotògrafs possibles. És el moment de "l'operació de descoberta" del valor artístic de l'àlbum familiar de Jacques Henri Lartigue (figura 5.9), al qual se li dedica una exposició al MOMA al 1963. J. H. Lartigue (d'Astier de la Vigerie, 2003) no ha estat mai un professional de la fotografia i únicament fotografiava els seus familiars i els seus moments d'intimitat (jocs infantils, vacances, viatges...). Amb tot, els crítics i fotògrafs professionals, entre ells Richard Avedon, valoren com a plens d'artisticitat i bellesa el seu domini de la tècnica i de l'estètica fotogràfica sense renunciar als valors d'espontaneïtat, llibertat i veracitat que es pressuposen propis de la fotografia domèstica. De fet, J. H. Lartigue es tracta del primer fotògraf francès en fer una donació en vida, a l'Estat Francès, del seu arxiu fotogràfic que inclou 100.000 negatius i 7.000 pàgines del seu diari personal (Ministère de la Culture et de La Communication – France, 2001).

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 d'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 molts exemples assenyala 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 destaca 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 ubíquies" (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 2008 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" expressat 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

<http://www.nga.gov/exhibitions/2007/snapshot/>

http://usatoday30.usatoday.com/travel/destinations/2007-10-21-snapshots_N.htm

http://www.musees.strasbourg.eu/sites_expos/INSTANTS_ANONYMES/INSTANTS_INDEX.HTML

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 valora 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, en aquestes exposicions, 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 relats dels custodis de les fotografies, 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).

De fet, resulta simptomàtic que moltes d'aquestes exposicions mostren fotografies domèstiques prèviament recollides per un col·leccionista. Per tant l'exposició és producte d'un doble criteri expert i de tria, el del col·leccionista del fons i el del comissari de l'exposició designat pel museu. El producte no podria ser altre que el dels millors tresors estètics, depurats en un procés de tria implacable. Institucions artístiques com el museu i els col·leccionistes mantenen les seves relacions de legitimacions mútues, fins i tot amb imatges aparentment tan llunyanes del circuit artístic i comercial com són les fotografies domèstiques.

En aquesta categoria d'exposicions esteticistes amb fotografies domèstiques podríem afegir altres exemples com [“Other pictures: vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection”](#) (2000) al The Metropolitan Museum of Art, NY; [“Close to Home: An American Album”](#) (2004) al Getty Museum (Los Angeles); [“Now is then: Snapshots from the Maresca Collection”](#) (2008) al Newark Museum (USA).

<http://www.metmuseum.org/about-the-museum/press-room/exhibitions/2000/other-pictures-vernacular-photographs-from-the-thomas-walther-collection>

http://www.getty.edu/art/exhibitions/close_to_home/

<http://www.riccomaresca.com/portfolio/now-is-then/>

<http://www.mfa.org/exhibitions/unfinished-stories>

Aquests són exemples del tractament que estant fent en diversos casos els museus i altres institucions artístiques al conformar col·leccions de fotografies domèstiques triades per qüestions estètiques. Col·leccions motivades per l'especial bellesa de les imatges triades, fotografies que s'exposen “misterioses”, aïllades dels relats de vida de les persones que apareixen en aquestes imatges o dels records dels seus familiars i hereus. La bellesa és una dimensió cultural i històrica. Quins són els criteris estètics específics que animen aquestes tries?. Analitzar els criteris estètics específics d'aquestes tries, però, ultrapassa l'objectiu que ens hem fixat per a aquesta investigació. En aquest apartat pretenem ser essencialment descriptius respecte les tipologies d'arxius públics de fotografies domèstiques que trobem en l'actualitat, exposant els arguments que els propis gestors d'aquests dels arxius han expressat (com en el cas de A. Linkman



fig. 5.9. Jacques Henri Lartigue, pàg. 18 de l'àlbum de 1903

per al Manchester Studies) o bé els arguments d'anàlisi crítics ja publicats (com en el cas de G. Batchen respecte les exposicions esteticistes).

Amb tot proposarem algunes consideracions, a mode d'hipòtesi, dels criteris de bellesa que són més freqüents en aquestes col·leccions de fotografies domèstiques. Com senyala el propi Batchen sembla que part del criteri de bellesa que determina aquestes trias té a veure amb allò rar i inespecífic (Batchen, 2008, p. 132), un criteri que enllaça amb el valor que la modernitat¹ ha buscat a les manifestacions artístiques, buscant permanentment l'original i experimental. Així trobem fotografies domèstiques de persones que fan coses inusuals, per exemple, es tapen el rostre o bé apareixen retallats de cintura cap avall, no de cintura cap a munt. Es a dir, criteris que trenquen amb els codis convencionals del retrat, pictòric i fotogràfic. En alguns casos la bellesa està relacionada amb fotografies domèstiques que semblen aproximar-se a les solucions dels fotògrafs artístics reconeguts i s'adverteixen solucions de la Nova Visió (picats, contrapicats...) o un també un domini -casual o buscat- dels codis del reportatge modern, com ara de l'"instant decisiu"². Es cert, com en el cas del fotògraf amateur Jacques Henri Lartigue, també en les trias destaquen imatges amb composicions netes, clares, contundents. D'altres imatges semblen haver estat triades perquè evoquen eficaçment la poesia de la quotidianà, evoquen emocions i sensacions en l'espectador tot i no conèixer les persones que apareixen a les fotografies i les situacions particulars en què es troben.

Destacar, finalment, que el criteri de tria estètica està present en totes les tres classes o tipologies d'arxius públics de fotografies domèstiques que estem proposant. En l'apartat 5.1. ens hem referit als arxius públics

¹ segons el sentit que dona Giulio Carlo Argan al concepte d'Arte Moderno (Argan, Giulio, (1991), El arte moderno Akal: Madrid)

² Cartier-Bresson, Henri (1952), the decisive moment, Richard L Simon: New York

fig. 5.10. fotografia s/t, c. 1950',
de l'exposició "The Art of the
American Snapshot, 1888 –
1978: From the Collection of
Robert E. Jackson" al National
Gallery of Art, Washington
(Estats Units) 2007/2008



fig. 5.11. Vista de l'Exposició
"Instants anònimes", Museu
d'Art Modern i Contemporani
d'Strasbourg (França),
abril/setembre 2008 [Font:
[Trocambulante](#)]



fig. 5.12.
Unidentified photographer,
American, about 1950s.
Gelatin silver print. Gift of
Peter J. Cohen., de l'exposició
"Unfinished Stories
Snapshots from the Peter J.
Cohen Collection", Museum of
Fine Arts, Boston (USA), juliol
2015/febrer 2016



que recullen fons de fotografies domèstiques seguint criteris historicistes, patrimonials. No hi ha dubte que el criteri estètic està també present, d'alguna forma, en aquests arxius. Està present en els ciutadans que cedeixen a l'arxiu les seves fotografies més antigues sobre la ciutat, així com en les tries fetes per l'historiador que col·labora amb l'arxiu. Igualment quan ens referim a les fotografies com a documents de memòria i arxius que les conserven com a tals, el ciutadà guarda les fotografies domèstiques en tant que aquestes li remetien a records, a actes de memòria, però la dimensió estètica de la imatge fotogràfica no és aliena al caràcter de document de memòria, tot al contrari, de segur que la bellesa particular de la imatge i d'allò que aquesta mostra contribueix eficaçment a què sigui un document de memòria ric en records i relats.

5.2.2. El Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid com a cas d'estudi específic

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 és una producció de "[La Fabrica](#)", una empresa de gestió cultural especialitzada en fotografia que havia rebut l'encàrrec –o actuava a l'empara– del Govern Autònic de la Comunidad de Madrid i que comptava, en aquest projecte, amb el patrocini econòmic de Caja Madrid. "La Fabrica" és també, per exemple, l'organitzadora de "[PhotoEspaña](#)" el principal festival anual de fotografia que té lloc a Madrid, on es va iniciar al 1998 i que en els darrers anys s'ha consolidat com el principal festival internacional de fotografia a Espanya.

El procés de recollida de fotografies domèstiques entre els ciutadans de la Comunitat Autònoma de Madrid ha estat el procés més ambiciós i professional que s'ha fet en aquest àmbit a Espanya. D'altra banda l'exposició "Madrileños; un álbum colectivo", comissariada per Chema Conesa, ha estat segurament l'exposició de fotografies domèstiques més visitada de les que s'han fet a Espanya, atès que es va fer a una de la sala d'exposicions del Canal de Isabel II, un dels espais expositius més importants a Espanya especialitzats en fotografia. Com a exposició resulta paradigmàtica del que Geoffrey Batchen (2008) anomenaria les exposicions de fotografia domèstica tractades com obres d'art i, per tant, transformant-les en imatges descontextualitzades i enigmàtiques, deslligades dels relats dels seus custodis. Exposicions que més que ajudar-nos a comprendre les fotografies exposades, són un tribut al bon criteri es-

<http://www.archivofotograficodemadrid.com/v2/>

<http://www.lafabrica.com/es/>

<http://www.phe.es/>

fig. 5.13. "Tres amigas paseando por la Avenida del General Perón", fotografía de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Avenida del General Tetuán, Madrid, 1962 (imatge cedida per Luisa Santos de Antonio), imatge contraportada catàleg de l'exposició].



tètic del comissari que ha fet la tria entre els milers de fotografies que es podrien haver exposat.

El fons "Madrileños: un àlbum colectivo" té unes 25.000 imatges catalogades, cedides per gairebé 2000 persones de 179 municipis de la Comunitat de Madrid (és a dir, tots i cada un dels municipis de la Comunitat estarien representats, si més no així ho afirma el tríptic de difusió de l'exposició). El projecte es va iniciar al 2007 amb el procés de recollida de les fotografies entre els ciutadans. Al 2008 es va preparar una exposició itinerant per vint-i-cinc municipis de la Comunitat de Madrid amb una selecció de 81 fotografies d'aquest fons. Una petita publicació acompanyava l'exposició. Finalment el projecte va donar lloc a la gran exposició "definitiva" amb el títol "Madrileños, un àlbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid" que es va presentar del 26 de novembre de 2009 al 31 de gener de 2010 a la Sala d'Exposicions del Canal de Isabel II. Aquesta exposició mostrava, pel cap baix, unes sis-centes fotografies. Tot el projecte va estar sota la direcció de Chema Conesa i la gestió de Maria Aizcoitia, vinculats a l'empresa "la Fabrica". Chema Conesa va ser també el comissari de la gran exposició final de la qual es va editar un catàleg amb una reproducció molt cuidada de les fotografies seleccionades, precedides per dos textos del propi Chema Conesa i d'Andrés Trapiello (Conesa -ed.-, 2009) ¹.

Malgrat que el projecte fa un ús extens de la denominació "Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid", avui dia no hi ha cap arxiu públic -ni autonòmic, ni municipal- que custodii aquesta sèrie documental. Únicament hi ha una pàgina web² que difon el projecte i que conté totes les imatges recollides en aquest "arxiu" o, en tot cas, la gran majoria

¹ Amb tot, lamentem que aquesta edició no està paginada, per la qual cosa les cites que farem d'ella no podran ser paginades convenientment

² <http://www.archivofotograficodemadrid.com/v2/>



fig. 5.14. fotografia de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Sense ubicació, 1950, Fotògraf Elias Morales (imatge cedida per Teresa Morales)]

d'elles. En totes les publicacions vinculades al projecte es parla de més de 20.000 fotografies catalogades, en les entrevistes a Maria Aizcoitia i Chema Conesa¹ ens parlaven de prop de 25.000 imatges. Nosaltres hem fet una estimació que la pàgina web conté únicament 16.440 fotografies, atenent al nombre de "pàgines" que té l'apartat de consulta d'aquesta pàgina web i al nombre de fotografies per pàgina. En tot cas, l'arxiu ultrapassa de ben segur les 16.000 imatges catalogades, que continua sent un nombre elevadíssim d'imatges, el més alt d'aquestes característiques a l'Estat Espanyol del qual tenim coneixement.

Que l'arxiu tingui únicament una existència virtual, com a pàgina web a internet ens sembla un assumpte gens banal. També ens sembla que no resulta gens banal assenyalar que no sembla evident que hi hagi un responsable directe del manteniment d'aquesta pàgina web i, encara menys, de l'estudi i difusió permanent d'aquest fons. La pàgina web va ser creada per l'empresa "La Fabrica" per difondre el projecte i l'exposició en el procés de creació. Digitalitzar un fons i fer-lo accessible a través d'internet, pensem, no fa que resulti irrellevant la figura de l'arxiver, el responsable de la custòdia i difusió dels documents públics. Segurament no hi haurà mai un problema d'accés a aquesta col·lecció, però ens sembla -als nostres ulls- un projecte orfe al ciberespai. Trobem que resulta un exemple simptomàtic dels danys col·laterals de privatitzar la gestió dels projectes culturals, precisament amb projectes que parlen de construir un patrimoni col·lectiu, encara que estigui format a partir de còpies de fotografies domèstiques digitalitzades, que algú podria considerar documents "menors" (no pas nosaltres, òbviament).

¹ Entrevistes realitzades, de forma separada i consecutiva, el 5 de juliol de 2010 a la seu a Madrid de l'empresa "La Fabrica". Agrair a Maria Aizcoitia la seva amabilitat al llarg de l'entrevista i la seva col·laboració en tot el procés previ per contactar amb l'empresa i amb el comissari de l'exposició. Agrair a Chema Conesa la deferència de fer-nos un lloc en la seva agenda en un dia ple d'assumptes diversos per atendre.

fig. 5.15. fotografia de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [San Lorenzo de El Escorial, Madrid, 1947, Fotògraf Elías Morales (imatge cedida per Teresa Morales)]



- El procés de recollida: metodologia de captació de les imatges entre els ciutadans i criteris de selecció de les mateixes

Segons ens havia exposat María Azcoitia (entrevista 5/07/2010), com a professional vinculada directament amb la gestió d'aquest projecte, el recull de les fotografies domèstiques s'havia fet precedit d'una gran campanya mediàtica en televisions locals i cartells publicitaris, així com de contactes per escrit amb els diferents ajuntaments de la regió. De fet TeleMadrid, canal de televisió autonòmic de la Comunitat de Madrid, apareix com a col·laborador del projecte.

La recollida la van fer deu equips de persones, tots ells integrats per documentalistes amb formació en fotografia i que, a més, havien estat instruïts respecte els objectius i la metodologia de recollida per Chema Conesa, comissari del projecte. Els equips es van anar disposant en llocs públics dels diferents municipis, de vegades en equipaments com biblioteques o centres cívics, de vegades en places i altres espais a la via pública. 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 retolar convenientment una sèrie de vehicles (petits autobusos, furgonetes...) per a aquests equips ambulants, per aquest "survey" per la comunitat de Madrid. En aquests vehicles es transportava l'equip fotogràfic de reproducció i els ordinadors necessaris. El relat de Chema Conesa ens parlava d'uns ciutadans força disposats a col·laborar en el projecte, deia que el ciutadà volia "revalorizar mis recuerdos y obtener un cierto protagonismo que me saque del anonimato" (entrevista 5/07/2010). Des del seu punt de vista, les fotografies familiars tenen rellevància personal però les volem compartir. Cal assenyalar que encara que el nom del projecte sigui "Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid" als ciutadans



fig. 5.16. fotografia de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Casa de Campo, Moncloa-Arabaca, Madrid, 1970 (imatge cedida per Ángel Lanzarote Cuesta)]

se'ls parlava que les seves fotografies apareixerien en una futura exposició i un futur llibre. El desig de col·laborar en un projecte col·lectiu d'arxiu -un arxiu públic de fotografies- no era segurament el motiu principal per cedir les imatges, sinó la il·lusió de col·laborar en una exposició o en un llibre i, així, superar l'anonimat, sentir-se protagonista en una activitat cultural visible per tots. És presumible que l'ampli desplegament de medis d'aquest procés de recollida (anuncis en televisió, autobusos retolats...) donés credibilitat a la iniciativa i generés expectatives de participar en quelcom "important" que posaria el nostre nom com "ciudadà col·laborador" en un espai notori. Els resultats quantitativament són força destacables (2000 ciutadans col·laboradors i unes vint mil imatges, la qual cosa dóna una mitja de deu imatges per ciudadà).

Cal destacar que la selecció d'imatges per al projecte sempre la feia el documentalista (no pas el ciudadà) a partir dels criteris assenyalats pel comissari. Es van triar únicament fotografies sobre suport paper, analògiques. Ens resulta curiós que aquesta primera condició de la tria a penes es fa explícita en la documentació publicada sobre l'exposició. Es fa menció diverses vegades que el marge temporal de l'exposició es clou "a finales del S. XX" (Conesa -ed.-: 2009, pàg. s/n) i es diu que totes les fotografies van ser reproduïdes amb una càmera digital davant el ciudadà -per tant, necessàriament, es tractava de còpies en paper-. Sí que el comissari ens va explicar breument, durant l'entrevista personal (entrevista 5/07/2010), que no es van admetre les fotografies digitals. En el text del catàleg, Chema Conesa proposa una mena de retrospectiva històrica de la fotografia domèstica i dedica paraules força dures i menyspreuadores a la fotografia digital en l'àmbit domèstic:

"En cuanto a la técnica, desde la irrupción de la tecnología digital, todo parece más sencillo y esa facilidad no parece haber incidido en algo relevante para el lenguaje fotográfico. Antes bien, ha provocado una inmen-

fig. 5.17. fotografia de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Perales de Tajuña 1945 (imatge cedida per Miguel González García)]



sa cantidad de "ruido" visual difícil de digerir. (...) ha convertido la fiesta en orgía, el discurso del lenguaje fotográfico en verborrea atronadora. La banalidad ha entrado en el templo del recuerdo." (Conesa -ed.-: 2009, pàg. s/n)

Certament, i per no faltar a la veritat, després el propi Chema Conesa modula el seu discurs i parla que cal certa perspectiva temporal per valorar els canvis que la tecnologia digital imprimeixen en la fotografia domèstica i que, aquests, no han de ser necessàriament negatius. De fet, curiosament, el propi Chema Conesa admet que les fotografies domèstiques digitals tenen més compromesa la seva conservació que no pas les fotografies analògiques. Igualment, admet que el projecte del "Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid" és fruit precisament de la tecnologia digital, que permet obtenir reproduccions ràpides i prou satisfactòries de les fotografies familiars davant dels ciutadans, fet que la seva col·laboració en aquest projecte d'arxiu no impliqui despendre's de la fotografia original.

Excloure les fotografies domèstiques de captació digital d'aquest arxiu (i de l'exposició vinculada) és un lloc comú en molts dels projectes actuals que cerquen fer de les fotografies domèstiques familiars un patrimoni públic per a la comunitat. Com assenyala Geoffrey Batchen (Batchen, 2008, p. 130) l'allau d'exposicions als museus sobre fotografies domèstiques coincideix amb la generalització de les fotografies digitals. La visió patrimonialista (només val la pena conservar les fotografies domèstiques veritablement antigues) es barreja amb la visió esteticista que ha propiciat la revolució digital: les fotos analògiques no són ja fotos comuns del dia a dia, sinó objectes que comencen a ser rars i bells. La fotografia digital ha estat, segons sembla, la responsable de què la fotografia d'àlbum familiar sobre paper sigui vista com un objecte per al museu, i també



fig. 5.18. fotografia de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Primer mitin del PCE en la legalidad, Torreloz, 1977 (imatge cedida per Julio López Saguar)]

el receptacle adequat per a una mirada melancòlica, idealitzadora d'un passat que es dóna per llunyà. De fet, doncs, la tecnologia digital ha tingut 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 ha propiciat una tecnologia assequible per a la seva conservació (en arxius digitalitzats que resulten econòmics, ràpids i que ocupen poc espai, tot i que la seva conservació a llarg termini estigui envoltada de dubtes).

Un segon criteri de tria de les fotografies per al "Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid" era que havien de representar "Madrileños en la Comunidad de Madrid". Tothom que residia en un municipi de la Comunitat de Madrid era cridat a participar, amb independència del seu lloc d'origen. No eren vàlides, però, fotos familiars de Madrilenys fetes en viatges a Sevilla, per exemple, o qualsevol altre indret fora del territori de la Comunidad de Madrid¹. Com en el criteri de les fotografies analògiques, aquest és també un criteri objectivable, si més no a priori. En principi es pot comprovar si la foto domèstica és propietat -o no- d'un resident a la comunitat i si l'espai geogràfic representat és un indret físic de la Comunitat de Madrid, o no.

La majoria de projectes d'arxiu de fotografia domèstica inclouen aquest caràcter territorial, de fotografies que han d'estar fetes en la mateixa ciu-

¹ Resulta interessant destacar que les persones que van treballar en aquest projecte (segons entrevista a Chema Conesa de 5 de juliol de 2010) també ens van relatar que els ciutadans sovint tenien falsos records sobre les seves pròpies fotografies, en aquest cas sobre la ubicació de les mateixes. Sovint un ciutadà estava convençut que fotografies seves estaven fetes a Madrid quan era evident, per al documentalista, que estava feta en una altra ciutat. En el projecte a la ciutat de Tarragona també van poder trobar-nos amb diversos casos similars, amb errors manifestos en les datacions o en les ubicacions de les fotografies, tot i que fossin retrats d'un mateix.

fig. 5.19. fotografia de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Puerta de Alcalá, Madrid, 1961 (imatge cedida per Luisa Arribas Martínez) (imatge portada del catàleg)]



tat o regió de l'arxiu que les acull. D'una banda sembla respondre a una intenció de construir una col·lecció vinculada a la identitat basada en la pertinença a un lloc. Des de la perspectiva política, pensem, sembla que els governs públics estan especialment receptius a finançar aquells projectes culturals 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"). També són receptius a finançar aquells projectes que indirectament parlen d'una identitat col·lectiva forta, que d'alguna forma valida la importància dels seus responsables polítics (i en el cas de la Comunidad de Madrid, sense 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 físic de Madrid (criteri diferent al que nosaltres proposarem per a Tarragona a Capsa de Sabates) sembla posar 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 historicista i patrimonial de la fotografia domèstica és, certament, compresa amb més facilitat per la població i pels responsables polítics. Com explícavem en l'apartat 5.1. els arxius historicistes veuen la fotografia domèstica com un document històric més i una de les seves funcions principals és que ens documenta com eren els espais físics en el moment de la presa de la imatge i poder visualitzar, per tant, les transformacions urbanístiques entre la presa de la imatge i l'actualitat.

Però hi havia altres criteris de tria, necessàriament més subjectius que van intervenir en el projecte de l'arxiu de Madrid. Es buscaven fonamentalment fotografies excepcionals, amb valor artístic i documental. Es el criteri de bellesa al qual fèiem referència en l'apartat 5.2.1., Chema Co-



fig. 5.20. fotografia de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Chamberí, Madrid, 1947 (imatge cedida per Ramón Expósito Jiménez)]

nesa 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 (segons entrevista a Chema Conesa de 5 de juliol de 2010) que s'havien trobat amb àlbums familiars amb gèneres molt limitats, concentrats iterativament en rituals com ara les bodes, amb imatges massa similars. Es despenia, 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". Certament la tesi de Batchen (2008) sobre les exposicions esteticistes amb fotografies domèstiques es confirma fil per randa en aquesta aproximació a com es van seleccionar les fotografies per a l'exposició de "Madrileños, un álbum colectivo". És bell allò que és original i excepcional, segons els criteris de la història de l'art moderna. 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 canó no han de ser destacades. De fet, la formació acadèmica de Chema Conesa correspon, precisament, a la història i la història de l'art.

En la recollida a Madrid el criteri estètic (d'historiador de l'art), sembla, s'havia de conciliar amb el criteri documental (d'historiador general). 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: un retrat sobre una còpia molt envellida fet per un professional ambulat davant La Puerta de Alcalá amb un home acabat

d'arribar a Madrid, segons sembla, ja que porta una maleta a la mà [figura 5.19]. Chema Conesa explicava que aquesta imatge testimoniava l'essència de Madrid com una ciutat "d'al·luvió", un territori d'acollida on la gent treballadora ha migrat per trobar un futur millor. La fotografia evoca, al seu parer, una situació humil que no està absent del desig de representació que mou tots els retrats que ens fem, però també un orgull de classe treballadora i un desig de prosperitat. Aquest retrat resulta molt emblemàtic del tipus de fotografies que es buscaven entre les col·leccions privades dels residents a la Comunidad de Madrid. Una recollida d'imatges que, pensem nosaltres, tracta d'il·lustrar un discurs conceptual ja establert, en part, pel comissari abans d'iniciar la recollida de fotografies. Chema Conesa ens parlava que fotografies com aquesta proporcionen "models per a la nostàlgia". D'alguna forma, doncs, l'exposició resultant d'aquesta recollida no buscarà una documentació sociològica i un interès científic sinó proporcionar un servei comunitari des d'una determinada narrativa d'allò que es considera que han de fer les institucions públiques en matèria de cultura, de patrimoni i de cohesió social. El projecte de "models per a la nostàlgia" implica la creença que assenyalar com especialment belles una sèrie de fotografies domèstiques velles dels madrilenys les convertirà en memòria col·lectiva. Una memòria que tindrà un relat poètic i nostàlgic, com acostuma a ser la mirada sobre les velles fotografies familiars. Es cerca un relat positiu i edulcorat del que uneix als ciutadans d'un territori, en aquest cas, de la Comunidad de Madrid a través d'una sèrie d'imatges que s'assumeixen com a propietats de tots.

Així s'introdueix el projecte a la pàgina web;

"Entre todos construimos la historia de Madrid. Ente todos hemos creado el Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid, un gran proyecto colectivo. Una gran historia contada foto a foto, a partir de las imágenes que los ciudadanos de la Comunidad de Madrid hemos recuperado de nuestros álbumes familiares: Aquellas que mejor cuentan nuestra vida, la de todos, la de Madrid. Porque detrás de estas fotos está cómo fuimos, cómo somos y cómo seremos" (Comunidad de Madrid, 2009).

Es parla, doncs, de participació, d'inclusió, però també d'una sola història, de certeses que ens relaten com vam ser i com serem.

Les fotografies domèstiques serveixen, des d'una perspectiva psicològica individual, per elaborar el procés personal d'assumir el pas del temps i la finitud de les nostres existències. Però exposicions com aquesta, des d'una perspectiva social, pretenen servir per crear una identitat col·lectiva en positiu. Són molts els autors que han parlat de l'extraordinària facilitat amb què integrem les fotografies familiars dels altres en la nostra pròpia memòria, com si també fossin els nostres familiars. Aquest procés, pensem, és especialment verosímil quan ens mostren les fotografies familiars descontextualitzades, quan ningú ens recorda el nom dels seus

protagonistes, facilitant que els adoptem com a “nostres”. Christian Boltanski explica molt bé aquest procés en la seva pròpia experiència:

“En Julio de 1971 [...] pedí a un de mis amigos, Michael D.D. que me dejase el álbum de fotografías de sus padres. No sabía nada de ellos, pero quería reconstruir su vida usando estas imágenes que, tomadas en momentos significativos, debían permanecer después de su muerte, como prueba de su existencia. Pude descubrir el orden en que las fotografías fueron tomadas y las relaciones que existían en las personas que aparecían en ellas. Pero me di cuenta de que no podía ir más lejos, por el hecho que estos documentos pertenecían a la memoria común de una familia, que cada persona podía reconocerse a si misma en un día de vacaciones o de aniversario. Estas fotografías no me enseñaron nada de la familia D., más bien las integré en mi propia memoria”¹

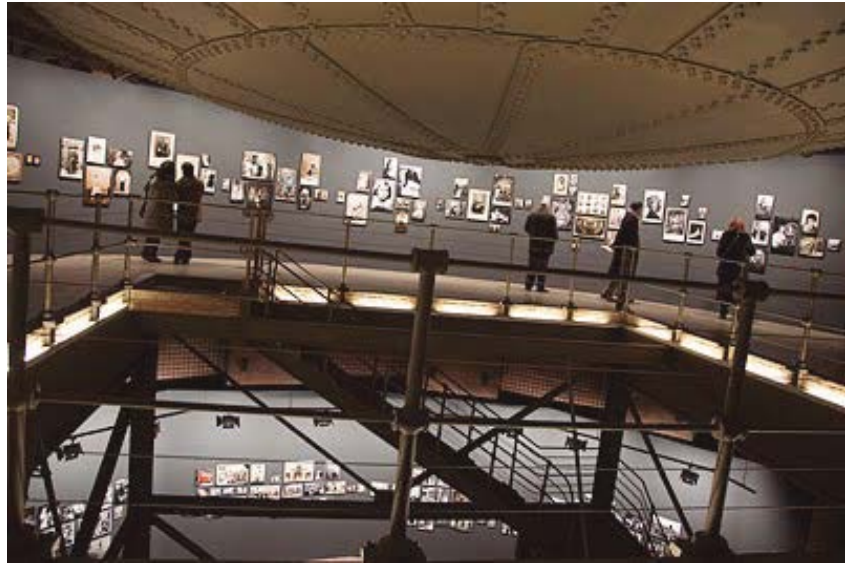
Entenem, doncs, que quan Chema Conesa ens parla que les fotografies domèstiques poden funcionar com “modelos para la nostalgia” col·lectivos, és conscient d’aquest procés d’apropiació “emotiu” de les fotografies familiars de persones que no coneixem i que el posa al servei, principalment, d’un relat positiu de la identitat col·lectiva dels ciutadans de la Comunidad de Madrid.

El fet que la recollida del “Archivo Fotografico de la Comunidad de Madrid” buscava activament “joiies especials” entre els àlbums fotogràfics dels madrilenys ho confirma que paral·lelament a aquesta recollida popular de fotografies a l’espai públic, també es van fer recerques de fotografies en arxius especialitzats. Igualment alguns ciutadans que s’atanaven als equips de recollida eren considerats “casos especials” ja que semblaven tenir un gran nombre de fotografies “interessants” -lògicament segons el criteri del desenvolupat pel comissari-. A aquests ciutadans se’ls proposava una segona visita, al seu domicili, per examinar amb més calma la seva col·lecció de fotografies “domèstiques” i poder fer una tria més extensa i acurada. Generalment es tractava de ciutadans molt aficionats a la fotografia o col·leccionistes i, fins i tot, fotògrafs professionals². En una consulta ràpida a l’Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid (a través del web) és fàcil trobar ciutadans que han aportat molt més d’una desena d’imatges (que hauria de ser la mitja), i que segurament es tractava d’alguns d’aquests “casos especials”. De fet, això constata que el criteri bàsic de l’arxiu i de l’exposició és que fossin fotografies de ciutadans de Madrid fetes a Madrid, la fotografia no havia d’estar feta necessàriament per un aficionat (podien ser fotos de professionals), ni la imatge havia de pertànyer a un àlbum familiar o col·lecció particular (podien ser fotos en possessió del fotògraf professional o d’un

¹ Christian Boltanski, citat per Rebecca J DeRoo, citat per Ana Maria Guasch (2011, pàgs 57-58)

² per exemple, tot apunta que la donant Teresa Morales [figures 5.14 i 5.15] és un d’aquests casos ja que ha donat ella sola més de 1110 imatges, presumiblement del fons del fotògraf professional Elias Morales, que suposem, és pare o familiar directe de la participant en aquest projecte

fig. 5.21. fotografia de les sales de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Fotografia de [Francisco Pose](#), publicada al seu blog sobre fotografia]



arxiu especialitzat). Chema Conesa en la entrevista que li varen realitzar ens parlava, efectivament, que els interessaven per igual les fotografies fetes per professionals o pels propis ciutadans. El comissari ens proposava, també, una interpretació estètica i social dels patrons de fotografies trobades en aquesta recollida. Ens parlava, per exemple, com era fàcil d'advertir que els fotògrafs aficionats sempre han tractat d'emular els models estètics dels fotògrafs professionals, o com, des d'una perspectiva social, és fàcil percebre que les classes socials mitges i obreres en les fotografies sempre tracten d'emular els esquemes de representació de les classes elevades, sempre tracten d'aparentar formar part d'un grup social superior.

La recollida del Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid va tenir lloc al juliol de 2007 i va obtenir aquest fons de 25.000 imatges. La qual cosa ens confirma l'eficàcia de dur a terme "surveys" concentrats en un espai geogràfic i en un període temporal breu, tractant de capitalitzar l'input d'una campanya de convocatòria a través dels medis de comunicació i de propiciar la col·laboració dels ciutadans amb la idea que s'ha de fer en aquestes dates concretes, del contrari no podran participar en l'exposició ni en l'arxiu. De fet, els responsables del projecte ens parlaven de què la recollida de fotografies es mantenia permanentment oberta a través de la web del projecte. Però tot apunta a què això és més aviat un plantejament teòric que no pas real. De fet, la pagina web vinculada a aquest projecte no té una tecnologia participativa (2.0) ni uns dissenys i continguts que destaquin la possibilitat de continuar aportant fotografies. D'altra banda, el projecte es va dur a terme amb finançament públic de la Comunidad de Madrid però fent l'encàrrec de la recollida de fotografies i la producció de l'exposició a una empresa privada especialitzada en gestió cultural (La Fabrica). Resulta improbable que el personal d'aquesta empresa de gestió cultural continuï fent un manteniment i actualització de l'arxiu, i també resulta improbable que l'arxiu estigui obert



fig. 5.22. fotografia de les sales de l'Exposició "Madrileños, un álbum colectivo, Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid". [Fotografía de [Francisco Pose](#), publicada al seu blog sobre fotografia]

i en continu creixement. De fet, en el període 2010/2015 en què nosaltres hem desenvolupat aquesta investigació nosaltres no hem advertit la incorporació de noves imatges respecte les publicades a finals de 2009.

Del procés de recollida ens sembla interessant destacar, també, que l'empresa La Fabrica va desenvolupar un software propi per gestionar l'arxiu d'imatges. Les imatges ingressaven a partir de reproduccions de les fotografies originals usant una càmera reflex sobre una taula de reproducció, obtenint un arxiu digital en format raw que era ingressat a l'arxiu. La càmera acompanyava els equips de documentalistes. Destacar, doncs, que no ingressaven les fotografies en el suport original, només una reproducció digital. La base de dades amb les imatges contenia uns pocs camps descriptors, una informació breu que acompanya cada fotografia: un nom o títol per a la fotografia, una datació (aproximada), la localització de la fotografia pel que fa al municipi dins de la Comunitat de Madrid, i el nom del ciutadà que cedeix les imatges i unes dades molt bàsiques de contacte amb el ciutadà (al qual se li obria una fitxa).

- *El contingut de l'exposició "Madrileños, un álbum colectivo", la tria final*

Aquests eren els criteris de recollida de les imatges que ens van expressar els responsables durant les entrevistes (testimoni de Madrid, estètica, excepcionalitat temàtica o tècnica, curiositat...). L'exposició final passava a ser una tria sobre una tria, una selecció sobre la selecció ja realitzada en el procés de recollida.

Destacarem que l'exposició resultant, "Madrileños, un álbum colectivo" era una exposició integrada fonamentalment per retrats familiars de ciutadans sobre el paisatge urbà. Per tant, semblava que hi havia un criteri força elaborat de selecció que privilegiava, per exemple, els retrats en

<http://fotopaco.blogspot.com.es/2010/01/madrilenos-un-album-colectivo-visita.html>

exterior reconeixibles. Les imatges corresponien a una tria amb criteris estètics basats en la poesia de lo quotidià, cercant aquelles composicions més expressives i atractives (i no necessàriament més representatives del conjunt). Es tracta d'assenyalar, pensem nosaltres, que tots som una mica artistes de la fotografia si algú, com el comissari de l'exposició, sap fer una tria adequada de les nostres fotografies domèstiques. Es el criteri estètic del comissari qui sap triar les millors joies d'estètica fotogràfica entre milers i milers de fotografies domèstiques i elabora, a través de l'exposició, un discurs rellevant.

En l'exposició de Madrid, també, es podia advertir que hi havia una predilecció pels retrats de grup amplis (de cinc o deu persones, per exemple) amb tots els retratats en actituds similars però desenfadades [vegi's, per exemple, les figures de 5.13 a 5.17]. Si més no aquesta categoria d'imatges eren molt repetitives en les imatges principals usades per promocionar l'exposició (cartells per anunciar l'exposició, banner inicial a la pàgina web, etc.). Semblaven respondre al metadiscurs institucional que la Comunidad de Madrid és la suma de molta gent ben avinguda, "Madrid, la suma de todos" tal com resa literalment l'slogan institucional del govern autonòmic d'aquesta comunitat des de fa força anys.

L'exposició també comptava amb una bona selecció de fotografies molt antigues fetes a Madrid, fonamentalment fetes pels fotògrafs professionals del S. XIX. Per tant, l'exposició també tenia un discurs accessori en el sentit d'afirmar que només mirant els àlbums fotogràfics dels madrilenys hom podia obtenir una història de la fotografia ben il·lustrada, amb bons exemples de les diferents tècniques (incloent fotografies estereoscòpiques, i diverses tècniques del S. XIX) i les diferents estètiques que han caracteritzat el medi.

En les imatges seleccionades per a l'exposició es trobaven nombroses imatges relatives a les classes burgeses i benestants, ja que ells són principals posseïdors de les col·leccions de fotografies domèstiques més extenses i ben organitzades a qualsevol entorn geogràfic occidental. Amb tot, resultava interessant advertir que no faltaven algunes fotografies relatives als barris obrers i més humils de Madrid i també algunes a persones de raça gitana. Tot semblava apuntar a un esforç perquè l'exposició fos inclusiva, expressant una diversitat –si es vol– políticament correcta. Inclús es podien trobar algunes imatges relatives a la lluita social anti-franquista i algunes relatives a actes públics de partits d'esquerres [veure figura 5.18].

- *Conclusions sobre el cas d'estudi "Madrileños, archivo fotogràfico"*

El projecte de "Madrileños: archivo fotogràfico 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, a més, 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 dona 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 dona, està al servei de l'afirmació d'una identitat reductora i científica:

"Cuando se ha estudiado la historia, uno se siente "feliz, por oposición a los metafísicos, de albergar en si mismo no un alma inmortal, sino muchas almas mortales". Y en cada una de esas almas, la historia no descubrirá una alma olvidada; siempre pronta a renacer, sino un sistema complejo de elementos a la vez múltiples, distintos y que ningún poder de síntesis domina. (...). La historia genealógicamente dirigida no tiene por meta encontrar las raíces de nuestra identidad, sino, al contrario, empeñarse en disiparla; no intenta descubrir el hogar único del que venimos, esa patria primera a la que los metafísicos prometen que regresaremos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan. Esta función es inversa a la que quería ejercer según las intempestivas 'la historia anticuario'. Allí se trataba de reconocer las continuidades en la que ser enraiza nuestro presente: continuidades del suelo, de la lengua, de la ciudad; 'de conservar para los que vendrán después, cultivando con mano delicada lo que ha existido desde siempre...'" (Michael Foucault, 1971, p. 66-68)

fig. 5.23. "[Memoro Project/ El Banc de la Memòria](#)", imatge gràfica del projecte i mapa de la presència del projecte a nivell mundial a 2010



fig. 5.24. "Memoro Project / El Banc de la Memòria". Fotografia de [Awilda Colón Iguina](#), nascuda al 1927 i resident a Puerto Rico. Awilda participa al projecte amb un testimoni recollit per Tania Parés el 9/07/2014. Descripció annexa al vídeo amb el record: Doña Awilda y Don Efrén nos cuentan sobre el aprendizaje de la equitación y las competencias de Paso Fino en la isla con sus personajes fundamentales; Además de dar a conocer el importante comienzo y surgimiento de lo que hoy se conoce como la Federación del deporte de Paso Fino fundada el 21 de marzo de 1943.



fig. 5.25. "Memoro Project / El Banc de la Memòria". Fotografia de [José Luis Velázquez González](#), nascut al 1943 i resident a Puerto Rico. José Luis participa en el projecte amb un testimoni recollit per Luz Eneida el 21/05/2012. Descripció annexa al vídeo amb el record: El padre del entrevistado se dedicó al oficio de sombrillero que consistía en ir de casa en casa arreglando sombrillas. Luego trabajó de guardián en el entonces municipio de Río Piedras...]



5.3. Arxius de documents de memòria

La fotografia domèstica té un valor de document històric i, com hem vist, existeixen arxius de fotografies domèstiques que prioritzen aquest valor com a principal. 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. El que tractarem a continuació pretén establir les bases per a respondre preguntes com les següents: Existeixen arxius de fotografia domèstica que tracten les fotografies fonamentalment com a documents de memòria? Hi ha estratègies per a què 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? Avancem que aquestes dues preguntes reben una resposta afirmativa en aquest capítol de la investigació, a partir de l'anàlisi empíric de diversos casos d'estudi. Posteriorment, fonamentalment en el capítol set de la investigació, tractarem donar resposta a una sèrie de preguntes de caràcter més interpretatiu al respecte. Tractarem de donar respostes a preguntes com: Per quins motius es construïrien arxius de memòries a partir de fotografies domèstiques? Quina visió donen de la societat que els ha impulsat, com la representen?

5.3.1. Arxius de documents de memòria a partir d'instruments diferents de la fotografia domèstica

Una primera aproximació al nostre objecte d'estudi, pensem, pot ser una ràpida mirada sobre dispositius que es defineixen explícitament 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 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'àudio i, sobre tot, de vídeo, generalment amb càmeres domèstiques. La web permet conservar i compartir aquestes memòries, que queden indexades per nombrosos descriptors com ara l'àrea geogràfica, temes, nom de l'autor de la memòria etc. L'arxiu indubtablement es centra en l'enregistrament de vídeo com instrument principal per conservar les memòries, però pot haver-hi fotografies annexades a l'arxiu i breus descripcions transcrites de la memòria relatada en l'entrevista com a documents auxiliars. 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

<http://www.memoro.org/it/>

fig. 5.26. Fundación Reina Sofía, imatge gràfica de la Campanya Publicitària "[Edición Recuerda](#)", sobre el valor de la memòria per a combatre l'oblit de les persones afectades per la malaltia del Alzheimer



fig. 5.27. "[Esguevillas de Esgueva: Documental para el Banco de Recuerdos](#)" (Imatge de l'enregistrament del documental per al Banco de Recuerdos de la Fundación Reina Sofía realitzat al municipi de Esguevillas de Esgueva (Valladolid/Espanya) el 4 d'agost de 2011 sota la direcció de Arturo Dueñas)



fig. 5.28. "[Esguevillas de Esgueva: Documental para el Banco de Recuerdos](#)" (Imatge d'una de les persones participants en l'enregistrament del documental per al Banco de Recuerdos de la Fundación Reina Sofía realitzat al municipi de Esguevillas de Esgueva (Valladolid/Espanya) el 4 d'agost de 2011 sota la direcció de Arturo Dueñas)



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...). Com tot projecte que recull tants testimonis, en països diferents i través de voluntaris, el material registrat és força heterogeni tant en el seu contingut com en el rigor dels descriptors i informació contextual que acompanya cada memòria. Nogensmenys, el projecte és molt ampli, ambiciós i, pensem, molt interessant. El projecte transforma la memòria oral personal de la gent gran en un arxiu públic digitalitzat de memòries, gràcies a l'esforç de diversos voluntaris. Són essencialment memòries dels avis del voluntaris que participen en el projecte i que enregistren els vídeos, que sovint són, per tant, el propis fills o nets. El projecte resulta interessant per la seva dimensió quantitativa, per la seva trajectòria de més cinc anys en actiu, 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 que se'n deriva del propi projecte i dels textos de presentació del mateix. 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.

“Molts de nosaltres recordem amb nostàlgia quan, sent nens, ens assèiem en les cames dels nostres avis per escoltar, encantats i atents, les històries que ens relataven. Aquests records, amb el passar dels anys, es van convertir en les experiències viscudes de tota una generació.

Aquestes històries són recordades com un símbol de la nostra identitat. (...). Per això, ens hem posat a la recerca d'aquelles anècdotes i records dels nostres avis. Per poder conservar-les i distribuir-les.” (Associació Memoro, el Banc de la Memòria (Juny, 2008).

Certament, podem trobar diversos arxius de memòries similars, basats en els relats orals de persones grans. Alguns d'ells es vinculen directament amb la malaltia del Alzheimer, i per tant amb la por a la pèrdua dels records i de la memòria personal entre la gent gran, com ara el com ara el “[Banco de Recuerdos](http://bancoderecuerdos.cvirtual.org/)” impulsat per la Fundació Reina Sofia. Aquest projecte, atès que està impulsat per una fundació d'àmbit estatal a Espanya pretén, doncs, ser el referent a l'Estat Espanyol pel que fa al registre de memòries de persones grans (no necessàriament afectades per la malaltia del Alzheimer). Podem trobar diverses iniciatives en llocs diversos de l'Estat Espanyol que treballen el registre de memòries de persones grans i que tenen el fons del “Banco de Recuerdos de la Fundación Reina Sofia” com a destinació definitiva. Un exemple d'aquests seria el documental enregistrat per Arturo Dueñas el 4 d'agost de 2011 al municipi d'Esguevillas de Esgueva (Valladolid) on s'entrevistava a diverses persones grans d'aquest poble en relació als seus records de vida. Un projecte

<http://bancoderecuerdos.cvirtual.org/>

<https://www.youtube.com/watch?v=R0A4WcQByxc>

<http://fedvalladolid.blogspot.com.es/2011/08/esguevillas-de-esgueva-documental-para.html>

que comptava amb el suport de l'Ajuntament d'aquesta localitat i que presenta, per exemple, molt paral·lelismes amb el projecte “Santa Bàrbara, en la Memòria” que hem referenciat en el capítol 2 de la investigació (per bé que el projecte de Santa Bàrbara donava més protagonisme a les fotografies domèstiques ja que les entrevistes a les persones grans es troben editades amb plànols que mostren fotografies domèstiques relacionades amb els temes de les memòries que evoquen). La nota de premsa vinculada a la presentació d'aquest projecte al municipi d'Esguevillas de Esgueva evidencia que hi ha un desig explícit de registrar documents de memòria, diferenciant-los conceptualment dels documents històrics que són més freqüents en els arxius:

“La principal fuente de documentación de Arturo Dueñas, no ha sido la búsqueda en polvorientos archivos. Ha sido la memoria viva de los ciudadanos mayores de Esguevillas de Esgueva, que en un entorno amable, cercano, a la luz de los focos, y frente a una cámara de cine, han desgranado con viveza, y sin miedos escénicos, la memoria viva, personal y colectiva de un pueblo.

Milagros, Luisa, Dionisio, Edilberta... entre otros, han diseccionado recuerdos y anécdotas: la escuela, el rezo del rosario, el maestro que es sacado del bar en agosto de 1936 y aparece junto a un árbol atravesado por una bala, el oficio del cesterero, Don Juan Tenorio, la única bicicleta del pueblo donde todos pedalearon alguna vez, los juegos...” (Europa Press/ [Federación Provincial de Asociaciones de Jubilados y Pensionistas de Valladolid](#), 5 d'agost de 2011).

En aquest text de la nota de premsa identifiquem una conceptualització ben diferenciada de la naturalesa dels documents de memòria (tal com definim en l'apartat 3.3. de la investigació) però alhora, s'adverteix que es cerquen documents de memòria relatius a persones molts grans i d'un municipi rurals. Constatem que és molt més infreqüent trobar projectes que rebin suport ciutadà i institucional ampli i que estiguin destinats a registrar les memòries de les persones més joves –nens, joves, adults- (com ara el projecte d'[Eloïsa Valero](#) “[Fotografia i Memòria](#)” amb alumnes d'un institut de secundària). Tampoc són freqüents els registres de documents de memòria sobre fets molt recents, d'esdeveniments per exemple, de l'any passat. El projecte d'Esguevillas de Esgueva o de Santa Bàrbara conformen exemples d'arxius de documents de memòria; però que al tractar-se de records de persones molt grans, pròximes a la seva mort, sobre els seus records llunyans en el temps, de quan eren nens i joves, no deixen d'estar vinculats també als valors d'allò patrimonial i allò que desperta sentiments de melanconia.

fervisible.blogspot.com.es/2012/01/fotografia-i-memoria.html

Aquests i altres projectes que guarden memòries a través de relats biogràfics (generalment a través d'enregistraments sonors, o bé en vídeo –més recentment-, o a través de transcripcions escrites) tenen una



fig. 5.29. Imatge del documental "La dona Perellonenca abans de 1925", dirigit per Albert Farnós

vinculació directa amb la història oral. La història oral és una branca dels estudis històrics amb força tradició; de tota manera la recent irrupció cultural de la memòria i de les subjectivitats com un valor a conservar, així com amb la irrupció cultural dels dispositius d'arxiu i d'internet li han donat una nova centralitat i protagonisme. Per citar alguns exemples d'arxius clarament vinculats a la història oral podem fer referència al "[Coney Island History Project](#)" o bé a "Ahoa". "[Ahoa/ Archivo de la Memoria \(Ahozko Historiaren Artxiboa\)](#)" és una iniciativa sobre la història oral i la memòria al País Basc. Es tracta d'un projecte amb el suport de les institucions públiques que, a més, compta amb un fons accessori de fotografies familiars. Aquestes fotografies es troben perfectament digitalitzades i catalogades però, com passava amb el projecte de la ciutat de Manchester, no hi ha una vinculació directa entre els documents orals i els documents fotogràfics, que formen dos arxius diferenciats sense relacions directes. El projecte català "[l'arbre de la vida](#)", al qual ja hem fet referència en l'apartat 4, vol ser també un arxiu públic de memòries on els relats orals tindrien un clar protagonisme, sense ser exclusiu.

Per citar un nou exemple encara més proper al nostre àmbit geogràfic (i amb més relació amb les fotografies domèstiques) podem fer referència al projecte "[La dona perellonenca abans de 1925](#)" (2011). Es tracta d'una pel·lícula documental de 42 minuts de durada elaborada per Albert Farnós, un fotògraf del municipi de El Perelló (Baix Ebre). En el documental s'entrevista a totes les dones de més de 85 anys d'edat d'aquest petit municipi del Baix Ebre, al Sud de Catalunya. Participen un total de 15 informants, per tal de conservar les seves memòries de vida en forma de relat. Les narracions d'aquestes àvies es desencadenen a partir d'una entrevista estructurada sobre un procés de fotoelicitació centrat en les fotografies més antigues dels àlbums familiars de cada una d'elles. L'objecte d'interès són les històries orals de les àvies i les fotogra-

<http://www.coneyislandhistory.org/index.php?g=about>

<http://www.ahoaweb.org>

<http://llibredelavida.wordpress.com/>

<http://www.elperello.cat/noticia.php?id=340>

<https://vimeo.com/23360904>

fies domèstiques actuen com a “desencadenadores de la memòria” (Roca et al., 2014, p. 253). En aquest cas resulta significatiu com es conforma un arxiu de memòries a partir d'interessar-se per donar veu a un col·lectiu tradicionalment silenciats (com ara les dones) i com s'usa la fotografia domèstica com a recurs, però bé que no com a objecte principal de l'arxiu. Interessa també com l'impulsor del projecte és un artista, algú que lògicament s'interessa pel resultat estètic, expressiu i conceptual del producte final. Significativament, però, la seva producció és alhora documental, sociològica, antropològica i artística; un gir antropològic i social que han fet molts artistes en les darreres dècades (segons Hal Foster, citat per Batchen, 2008). I es centra precisament en temes com la memòria, les identitats de persones comuns i la conformació d'arxius. El fet que apareguin totes i cada una de les persones que formen part d'una categoria social (les dones encara vives del municipi del Perelló nascudes abans de 1925) atorga un caràcter de d'arxiu al projecte, on no hi ha voluntat de seleccionar i jerarquitzar, sinó de documentar tots i cada un dels casos relacionats amb aquella categoria, sense distincions.

En un àmbit més acadèmic, i també molt proper geogràficament, podríem referir-nos al Banc de Memòria Biogràfica com un dels projectes de l'Arxiu d'Etnografia de Catalunya, vinculat al DAFITS (Departament d'Antropologia, Filosofia i Treball Social de la Universitat Rovira i Virgili, a Tarragona) (Prat, 2004). El fet que els relats biogràfics del fons no siguin accessibles per internet, així com el context plenament científic del treball, etc. posen en evidència que l'objectiu fonamental d'aquest projecte i d'altres similars és la recerca i el coneixement científic. No es tracta tant de crear un espai públic on els ciutadans preservin i comparteixin les seves memòries personals, sinó com d'obtenir i conservar relats de vida com a font de coneixement científic (etnogràfic, antropològic, sociològic...) per a ulteriors investigacions. L'arxiu és més un instrument que no pas un objectiu en si mateix; no té com objectiu prioritari afirmar la societat en global, no únicament la comunitat científica, el valor de les memòries dels ciutadans com a patrimoni col·lectiu. El caràcter públic de tot el contingut de l'arxiu, segons establím en aquesta investigació, permetria parlar d'aquesta funció prioritària de reivindicar els valor de les memòries de les persones com a patrimoni col·lectiu.

La ciència històrica ha desenvolupat els anomenats Estudis d'Història Oral, com a metodologia de documentació plenament consolidada i als quals hem fet una breu referència. També podríem fer esment del desenvolupament creixent, des els anys 1960', d'historiadors que tenen com a objecte d'estudi compartit el que s'ha anomenat la “història de la vida privada”. L'obra en deu volums, publicada a França, amb el títol general de “Història de la vida privada” dirigida per George Duby i Philippe Aries (Prost; Vincent, 1987) és un bon exemple. Tots ells guarden relació amb l'interès amb el sorgiment dels arxius públics de documents de memò-

ria que, en el cas d'estar vinculats a fotografies domèstiques, són objecte d'estudi directe de la nostra investigació.

Certament a pràcticament a tot el món occidental, ja fa dècades, podríem trobar arxius d'ús científic de fonts d'història oral, que s'han anat interessant paulatinament per les classes populars, i per les memòries subjectives relacionades amb la vida quotidiana. Es vincula amb un interès per part dels especialistes en ciències socials amb informació relativa no únicament a dades objectives sinó també amb fonts més subjectives que puguin aportar nous enfoc. En molts aspectes aquests arxius impliquen una aproximació a les memòries com instruments per a la ciència històrica, i no pas un treball més proper a una reflexió global des de l'arxiu al paper de les memòries i dels ciutadans comuns en allò que es considera patrimoni col·lectiu a preservar i difondre. El caràcter públic del contingut d'aquest arxiu per a tots els ciutadans, o bé restringit als especialistes i investigadors és important per establir aquesta diferenciació que estem tractant de definir.

De fet, la història oral sovint havia estat una història temàtica (Roca et al., 2014, p. 222 i ss). i de testimoni històric. Per exemple, es recollien relats de tot tipus de ciutadans vinculats a un tema (per exemple la vida en un barri, o bé uns mesos dramàtics de la guerra civil, o una festa tradicional en un poble, etc.). Els relats sovint tenien un caràcter impersonal o anònim, ja que l'interès es trobava en la informació oral sobre temes concrets. Experiències com el Banc de Memòria Biogràfica de la URV. es vinculen, en canvi, amb històries orals de vida en profunditat. Aquí l'eix són els individus i les seves biografies personals. La nostra investigació es centra en dispositius d'arxiu que volen preservar memòries personals com a patrimoni col·lectiu, accessibles a tothom usant les fotografies domèstiques com a eina principal. En la nostra investigació ens interessen, doncs, els dispositius que arxiven aquestes memòries amb caràcter inclúsiu (si més no potencialment oberts a tots els individus d'una determinada categoria), amb caràcter públic i que es centren principalment en el dret de tots els individus a conservar les seves memòries com a objecte d'interès col·lectiu, tant o més que per un interès científic utilitari en una determinada temàtica o objecte d'estudi.

Insistim, però, en les convergències i també en les divergències entre els arxius d'històries de vida generats per les ciències socials (principalment per l'antropologia i la sociologia) i els arxius públics de memòries dels ciutadans, a través de l'ús de fotografies domèstiques, que són el nostre objecte d'estudi. Tots dos registren relats de vida de persones comuns. La diferència fonamental no és únicament l'ús de la fotografia domèstica com instrument bàsic per propiciar el relat de vida, sinó la utilitat primordial per al qual es dissenya tot el dispositiu. Els bancs d'històries de vida com ara el de la URV. són instruments pel coneixement científic, la seva funció principal és aportar material primari als investigadors per a

les seves recerques. Per tant el material no té perquè ser accessible als no especialistes, per exemple, a través d'un arxiu obert a internet. En les conclusions de la nostra investigació ens detindrem amb més detall en els arxius públics de fotografies domèstiques com a documents de memòries que hem pogut observar, però en tot cas són aquells que volen respondre a un mandat social que ens impulsa a conservar les memòries dels ciutadans com a part del patrimoni col·lectiu, amb independència de què després puguin ser, o no, instruments per a posteriors estudis científics. En aquesta categoria que ens proposem estudiar, presentar públicament el fons a la globalitat de la població –generalment a través d'internet- és un aspecte clau, definitori.

Un altre exemple interessant d'investigació sobre història oral seria la tesi doctoral presentada al 2009 per Rosa Povedano al DAFITS. (departament d'antropologia de la URV) i dirigida per Joan Josep Pujades i Anna Calvera sobre històries de vida vinculades a la batedora elèctrica de braç (Povedano, 2009). La tesi demostra que es poden recollir diversitat de històries de vida vinculades a objectes de disseny, en aquest cas, a la batedora elèctrica de braç. És possible, com demostra aquesta investigació, utilitzar el mètode biogràfic per al coneixement del disseny industrial. Les històries de vida dels usuaris ens permeten conèixer millor els objectes. Per a la nostra investigació resulta important adonar-nos que les persones poden elaborar les memòries de vida, desencadenar-les, a partir de múltiples elements, poden ser fins i tot objectes d'ús quotidià procedents d'una fabricació industrial, com ara una batedora elèctrica. Pensem que les fotografies domèstiques presenten una sèrie de característiques específiques idònies quan s'usen per desencadenar i registrar memòries dels ciutadans i que, a més, faciliten la implantació d'arxius de memòries en territoris diversos, ja que a tots els territoris i a totes les capes socials són presents les fotografies domèstiques. Això ho tractarem d'estudiar a continuació. En tot cas, però, la fotografies domèstiques no són l'únic objecte a partir del qual les persones elaborem memòries de vida, el catàleg d'objectes els quals ens ajuden a elaborar memòries de vida és infinit. Com hem constatat en aquest apartat hi ha múltiples arxius públics de memòries de vida dels ciutadans centrats que sorgeixen d'una entrevista basada en el mètode biogràfic –a partir de la pregunta bàsica de “em pots explicar la teva vida? Els teus records?”- sense que hi hagi un instrument desencadenant específic dels records com poden ser les fotografies domèstiques o bé objectes d'ús quotidià com pot ser un electrodomèstic de cuina, com en el cas de la tesi de Rosa Povedano.

5.3.2. Arxius de fotografia domèstica com a documents de memòria: el cas del projecte "Territorio Archivo"

Abordem ara l'estudi dels arxius públics de memòries a partir de fotografies domèstiques com a instrument central. 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 aquestes imatges. Són arxius que conserven un documents de memòria que tenen alhora un component verbal (la narració) i un component icònic (la fotografia domèstica).

Constatem, significativament molts 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 simbòlica i la seva recerca conceptual. Quines han pogut estar les motivacions per aquesta coincidència de l'artefacte arxivístic i l'acumulació de memòries dins de les pràctiques artístiques contemporànies?

No hi ha cap dubte que l'arxiu tant com a concepte com artefacte -amb el qual presentar la producció artística- ha estat una preocupació recurrent en l'art contemporani, ja des de les avantguardes històriques, però sobre tot en els darrers trenta anys (Guasch, 2011). En l'apartat 3.2. de la investigació hem fet referència al respecte. Per citar un nou exemple podem fer referència a com Bernd i Hilla Becher, com també fan molt fotògrafs contemporanis, presenten les seves fotografies d'arquitectures industrials en els museus d'art en format d'immenses retícules, acumulant desenes o centenars d'imatges sobre un mateix tema disposades en una retícula de columnes verticals i files horitzontals homogènies, suggerint una democràcia entre tots els documents, una desjerarquitzaació de les fotografies, una gran acumulació d'imatges sobre el mateix tema on s'indica a l'espectador que no hi ha un ordre de lectura preferent, que es pot començar per qualsevol lloc i continuar en qualsevol direcció.

La subjectivitat sembla també un aspecte de la dimensió humana que sempre s'ha relacionat amb les pràctiques artístiques. Amb tot, no hem d'oblidar que l'art contemporani també ha explotat intensament també les relacions entre art i ciència. La subjectivitat i la memòria tenen una relació directa. Certament, a més, la memòria ha estat una concepte clau per a molts artistes contemporanis. Alguns d'ells, com Christian Boltanski (francès, d'ètnia jueva) els ha interessat el tema de la memòria precisament en relació a les fotografies domèstiques i als dispositius d'arxiu. Si tal com afirmava Geoffrey Batchen (Batchen, 2008), la història de l'art ha viscut un "gir cap a l'etnografia" en els darrers trenta anys, les pràctiques artístiques també han estat directament influïdes pel pensament postestructuralista i pels Estudis Culturals (Cusset, 2003) (Grossberg, 2009). Tot plegat ha situat la diversitat de les experiències humanes en el centre del debat artístic. Es defuig de l'objectivitat que és entesa com una imposició dels mecanismes del poder, imposició que cal deconstruir. Interessen les subjectivitats, considerant la necessitat del protagonisme de subcultures i identitats que tradicionalment han estat silenciades per les instàncies del poder polític i social (les dones, els negres, les classes obreres, els gais...). Això ha generat un èmfasi en els espectadors, en els

fig. 5.30. Imatge de la home page del web "[Collected Visions](http://cvisions.cat.nyu.edu/)", impulsat per Lorie Novak entre 1996/2007



receptors de les imatges, en les subjectivitats i ha posat les seves narratives i les seves memòries en el centre del debat de moltes pràctiques artístiques contemporànies.

Hem fet referència anteriorment (apartat 3.2.) a l'article de Xavier Antich "L'art contemporani mira els arxius" (Antich, octubre de 2014). En aquest article aborda l'interès dels artistes contemporanis amb les pràctiques d'arxiu i amb la pròpia institució de l'arxiu, i com aquest interès no només és present en el artistes sinó també en els museus d'art i els seus dispositius expositius. Entre les raons que apunta per a aquesta tendència assenyala l'interès en les pràctiques documentals i les pràctiques d'activisme social... però també un marcat interès per les memòries i en una necessitat de combatre l'oblit.

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](http://cvisions.cat.nyu.edu/)", impulsat per Lorie Novak entre 1996/2007 . 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 de memòries elaborats des de l'àmbit artístic). La tecnologia de l'època, de la dècada de 1990, prèvia a les xarxes de tecnologia 2.0., comportava que el mecanisme perquè els propis usuaris afegíssim fotografies i relats a la web fos complexa. De fet, moltes de les imatges i relats s'havien recollit a través d'altres vies diferents a la pròpia web com ara les aportacions dels espectadors que visitaven 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

<http://cvisions.cat.nyu.edu/>



fig. 5.31. Imatge de projecció multimèdia “Collected Visions” de Lorie Novak presentada a al The International Center of Photography, New York City (2000)

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 (...)

The concept for Collected Visions –CV- grew out of the photographs and installations Lorie Novak has been creating since the early 1980s. She uses family snapshots and images from the media to explore the relationships between personal and collective memory. Lorie Novak curates the exhibitions in the CV Gallery and maintains the CV Museum. Because the concept of “truth” is a complicated one, the ownership of the snapshots is not identified beyond what is written in the essays. The majority of submitted stories are posted--the goal of the site is to be a place of diverse voices.” (Novak, 1996).

Efectivament la memòria, millor dit les memòries, apelen 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

<http://cvisions.cat.nyu.edu/novak/cv.html>

<https://vimeo.com/69277236>

choose to relate personal story or projecte 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 imatges, però també són “vàlids” els relats 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). Aquest interès en les “falses memòries” és força freqüent de les pràctiques artístiques, amb nombrosos artistes com Christian Boltanski o Erik Kessels que han explorat les nostres relacions emocionals amb les fotografies familiars dels altres. En aquest sentit és molt interessant l'eina de cerca que dona la web de “Collected Visions”, permet buscar imatges a partir d'ítems com “quin tipus de persona surt retratada” –una nena, per exemple-; “en quina situació” –a l'escola, per exemple-; i “de quina època és la imatge” –dels anys 50', per exemple-. Tot plegat és una eina de cerca pensada per propiciar que generem els nostres relats, les nostres memòries, amb fotografies familiars amb les quals ens identifiquem per allò que apareix i com apareix, per bé que no pertanyen al nostre propi àlbum familiar. És un joc premeditat entre realitat i ficció que tot sovint ha interessat als artistes de tots els temps, en especial a molts artistes conceptuals de la nostra època contemporània. De fet moltes pràctiques artístiques es caracteritzen per assumir obertament que són mecanismes ficticials (des de la pipa de Rene Magritte fins les falsa boda de Sophie Calle).

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](#)” al qual havíem fet una referència breu en el capítol 2. És un projecte “petit” en dimensions ja que a penes es centra en quatre fotografies familiars relacionades amb els seus avis d'ascendència jueva. El projecte apel·la a la relació especialment estreta que té la cultura jueva amb la memòria, l'arxiu i, per tant, amb la fotografia. 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 –colors, textures- que evoca els àlbums familiars tradicionals (suggerint nostàlgia i passat). La web es recolza en una tecnologia més avançada respecte el projecte de L. Novak i utilitza programació/software en “flash”. Això permet que l'espectador navegui per les seves fotografies, a través de continguts que emergeixen a la pantalla, 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 do-

<http://sfonline.barnard.edu/cf/jewishlo.html>

cument històric) i “*what I know*” (referint-se a les seves memòries particulars en relació a aquestes imatges). La navegació a través de les fotografies i les preguntes té un component lúdic, exploratori, interactiu, que evita que Michelle Citron predetermini en quina seqüència consultarà el visitant els continguts i si els visitarà tots o només alguns d’ells. Es un projecte que més que un arxiu de fotografia domèstica, per la seva petita dimensió, és més aviat un espai de reflexió sobre els diferents valors de la fotografia domèstica. Evidència com de madura es trobava el discurs d’una part dels artistes visuals dels Estats Units d’inicis del S. XXI (i del pensament feminista) en relació a la fotografia domèstica i a les seves relacions amb la subjectivitat. De fet, la bibliografia que acompanya la web de Michelle Citron posa de manifest el seu coneixement dels treballs de Marianne Hirsch (Hirsch, 1999) que ja havia reunit una àmplia investigació sobre de la fotografia familiar en relació a la memòria i a la postmemòria (concepte desenvolupat per ella mateixa), sobre tot en els àmbits d’expressió artística, també des d’una perspectiva acadèmica relacionada amb els Estudis Culturals.

Assumim les limitacions del dispositius creats per Lorie Novak i Michelle Citron per ser considerats un arxiu, pròpiament dit, molt especialment pel que fa al segon cas. Això també afecta a altres projectes als quals hem fet referència com el documental “La dona perellonenca abans de 1925” d’Albert Farnós, entre d’altres. S’han d’entendre, sobre tot, com a pràctiques artístiques que es vinculen amb el document i les pràctiques d’arxiu, més que no pas arxius pròpiament dits. Definir arxiu és quelcom complexe i en el capítol 3.2 de la nostra investigació ens ha semblat oportú abordar el paradigma d’arxiu abans que no pas les limitacions acadèmiques del concepte d’arxiu. Sí que estem d’acord amb Jorge Blasco Gallardo de l’oportunitat de senyalar en el seu article «Ceci n’est pas une archive» (Blasco, 2010) que hi ha un excés de la denominació com “arxiu” en molts projectes artístics.

Continuant, però, amb el nostre estudi sobre arxius de memòries, en l’àmbit espanyol, de forma més recent, també s’està desenvolupant un ampli interès en els àmbits artístics en relació a la fotografia domèstica i a la memòria. Interès que també es reflecteix en el món acadèmic i teòric relacionat amb les pràctiques artístiques. Un exemple és el curs que sobre “l’àlbum familiar” que l’any 2012 es va fer a la ciutat d’Osca, promogut per la Universidad Internacional Menendez Pelayo i el [programa VISIONA](#) de la Diputació d’Osca. El curs va aplegar a nombrosos especialistes d’Espanya per treballar especialment el tema de l’àlbum familiar en relació a la memòria i a les pràctiques artístiques:

“La fascinación por la relación entre la fotografía y la memoria ha llevado a muchos artistas a explorar y desarrollar métodos de re-imaginar, re-poner y re-contextualizar muchas imágenes sacadas de álbumes familiares, privadas hasta entonces. Este seminario estudiará y analizará la importancia del álbum de familia en el arte contemporáneo, no solo su

<http://www.uimp.es/blogs/pirineos/files/2012/06/Tr%C3%ADptico-Album-Familiarpdf.pdf>

fig. 5.32. Imatge de la presentació pública del Projecte "Territorio Archivo" a la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Lleó (Espanya) (22/10/2012)



uso como materia prima de obras artísticas, sino también su utilización como génesis conceptual de otras muchas creaciones contemporáneas” (Vicente, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 2012).

El curs ha tingut noves edicions al 2013 i 2014, a banda de la intensa activitat expositiva que du a terme el programa VISIONA de la Diputació de Huesca especialitzat en manifestacions artístiques vinculades amb la fotografia d'àlbum familiar.

Un exemple concret d'arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria a l'àmbit espanyol és el projecte “[Territorio Archivo](http://www.fundacion-cerezalesantoninoycinia.org/territorioarchivo/)”, un projecte d'enorme interès pel que fa al nostre estudi ja que efectivament compleix les característiques d'un arxiu de fotografies domèstiques tractades com a documents de memòria. El projecte va ser iniciat per Chus Domínguez al 2011 a les comarques lleoneses de Condado–Curueño. Es tracta, efectivament, d'un arxiu públic de fotografia domèstica centrat en el seu valor com a document de memòria. 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, 2014¹). El projecte ha format un arxiu, disponible a través d'internet, 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

<http://www.fundacion-cerezalesantoninoycinia.org/territorioarchivo/>

<http://fundacioncerezale-antoninoycinia.org/blog/territorio-archivo-activaci%C3%B3n-1>

¹ Citarem diversos cops aquest assaig que, entenem, s'ha de considerar una veu autoritzada sobre el projecte per part dels seus responsables ja que, a banda que el director del projecte sigui Chus Domínguez per encàrrec de la Fundación Cerezales Antonio y Cinia, els autors d'aquest article -Zaida Llamas y Alfredo Puente- són, respectivament, coordinadora i curador de la Fundación Cerezales Antonio y Cinia



fig. 5.33. ["Vecinos merendando en verano en el soto de Devesa de Curueño"](#)
c. 1980. Conservadora domèstica: Luz Divina Viejo González [conté fitxer annex d'àudio de 1'13" de duració de d'explicació verbal dels records sobre la imatge per part de la conservadora de la imatge] / Projecte "Territorio Archivo" Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Lleó (Espanya)

[*"La ficha que contiene los diferentes campos y la descripción técnica de cada documento, es uno de los elementos de trabajo que guarda más referencias a la disciplina de la archivística de cuantos forman parte de Territorio Archivo"* (Llamas; Puente, 2014, p.11)]. 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 que enregistra com 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.

"(...) una metodología de trabajo que continua vigente: visitas a cada localidad por parte de Chus Domínguez, diálogos con los habitantes, horas de atenta escucha, toma de notas, detección de los relatos de interés –subjetivos, sí-, geolocalización en un mapa de las fotografías o de la diversa documentación relacionada con cada relato, explicación de las condiciones de cesión de la documentación a este proyecto, digitalización, devolución (...)" (Llamas; Puente, 2014, p.7).

fig. 5.34. "[Orquesta en la Fiesta de Cereales del Condado](#)" s/d. Conservador domèstic: Roberto Fernández [conté fitxer annex d'audio de 3'03" de duració de d'explicació verbal dels records sobre la imatge per part del conservador de la imatge] / Projecte "Territorio Archivo" Fundación Cereales Antonino y Cinia, Lleó (Espanya)



fig. 5.35. Captura de pantalla de la fitxa de descripció arxivística de la imatge referenciada en la fig. 5.45 / Projecte "Territorio Archivo" Fundación Cereales Antonino y Cinia, Lleó (Espanya)



fig. 5.36. Captura de pantalla de la fitxa de descripció arxivística de la imatge referenciada en la fig. 5.44 / Projecte "Territorio Archivo" Fundación Cereales Antonino y Cinia, Lleó (Espanya)





fig. 5.37. "[Grupo de niños jugando en la calle en Cerezales del Condado](#)" 1976. Conservador domèstic: Jose Luis Alonso Hernández [conté fitxer annex d'audio de 24" de duració de d'explicació verbal dels records sobre la imatge per part del conservador de la imatge] / Projecte "Territorio Archivo" Fundación Cerezales Antonino y Cinia, Lleó (Espanya)

S'aprofiten els avantatges de la tecnologia actual per a tenir còpies digitals de les fotografies domèstiques, però també per tenir arxius d'audio dels relats dels informants disponibles de forma pública a través d'internet. Cada fotografia domèstica publicada a l'arxiu 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 tracten per tant, indubtablement, 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 programes informàtics 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 oral 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 també emotiu.

Entre d'altres valors accessoris del projecte (com arxiu de memòries) resulta interessant comprovar que "Territorio Archivo" no es centra únicament en fotografies molt antigues (pròpies de projectes d'arxiu historicistes). A "Territorio Archivo" es troben força imatges de la dècada dels 1980' i alguna de la dècada de 1990', per bé que gairebé cap de la dècada de 2000. S'entén, doncs, que és un arxiu de records, molts vinculats amb els records d'infantesa dels informants que ara són adults, una infantesa que en molts casos va tenir lloc en una data tan recent com els 80'. En aquest sentit també és molt destacable que el projecte no s'ha centrat única i exclusivament en informants de molt avançada edat, com si només les seves memòries fossin informació rellevant per a l'arxiu i per a la comunitat. Com a projecte que vol conservar memòries, resulta interessant, també, que alguna fitxa de catalogació fa referència a que l'informant ubica la imatge en un determinat indret distint del que

sembla correcte i evident. Aquests detalls evidencien que es vol conservar la memòria, la seva subjectivitat, per bé que aquesta pugui entrar obertament en conflicte amb les certeses de l'investigador, l'autoritat que conforma l'arxiu.

Un altre rellevant del projecte és com visualitza la localització de l'arxiu de forma extensa en tota la comarca. El projecte expressa, a través de la web i del propi títol de projecte, que tot el territori és l'arxiu, no únicament la ubicació particular de la institució cultural que ha impulsat el projecte. Interessant assenyalar que per als responsables de l'arxiu la fotografia i el relat d'àudio formaven inicialment una sola unitat documental, però que ara es consideren unitats autònomes, que es poden vincular, però que també són capaces de donar informació de forma aïllada:

"De un planteamiento inicial que daba entrada en el archivo a fotografías y audios como una unidad, descrita mediante una ficha se ha pasado, a raíz de la evolución metodológica desplegada en Peñaranda de Bracamonte durante 2013 y que continúa abierta, a distinguir fotografías y audios como dos tipologías documentales distintas y autónomas. Esta decisión tiene una cualidad poética, por encima de su funcionalidad, que avala la posible construcción de un relato oral sin correspondencia escópica por parte de quienes quieran usar el archivo en el futuro, más allá de las condiciones establecidas durante la fase inicial. Se multiplican los niveles de lectura y Territorio archivo se abre a otras percepciones, menos irrigadas por el poder de la imagen. «Incluso con los ojos abiertos no veo nada», concluía el personaje de Kitano." (Llamas; Puente, 2014, p.10)

A la web es mostra la ubicació geogràfica de totes les cases on es conserven les fotografies originals, en els llocs on veritablement van tenir lloc les preses fotogràfiques. La web permet geolocalitzar les ubicacions dels donants ("conservadores domésticos") i de les fotografies en un mapa accessible a través de "Google Earth", de fet la denominació de "Territorio Archivo" respon doncs a aquesta interessant conceptualització del projecte:

"Dentro de 'Territorio Archivo' las sedes son tres: domésticas y distribuidas cuando nos referimos a las colecciones; el fondo digitalizado y general ubicado en la sede de la Fundación; y la adaptación del fondo a internet, desplazado y deslocalizado en territorioarchivo.org (...). Archivos engranados en un archivo. Esta distribución supone, de inicio, un buen antídoto contra las lecturas historicistas o genealogías piramidales, ya que exige reposicionarse sin descanso ante la misma; nos habla de un archivo sin institución, abierto, múltiple, coral. Una estructura al servicio de la confianza entre las personas, basada en el diálogo, el compromiso y la interlocución, en lugar de dirigida. Una apuesta arriesgada." (Llamas; Puente, 2014, p.9).

Sens dubte "Territorio archivo" és un exemple paradigmàtic de dispositiu d'arxiu de fotografies domèstiques centrat en el valor de memòria

d'aquests documents, posant en valor la capacitat de tot el dispositiu per preservar les històries dels ciutadans d'un territori en la seva riquesa i diversitat.

Considerem interessant destacar, també, que l'objectiu inicial del projecte no era conformar un arxiu amb les fotografies domèstiques dels habitants d'aquest territori sinó que com a conseqüència de les visites a aquests habitants es va copsar que els fotografies domèstiques eren l'instrument més idoni per representar el territori, per tant, tot apunta a que la fotografia domèstica no és un objectiu en si mateix -com a document icònic- si no com a instrument per documentar el territori i els seus habitants i, en el nostre llenguatge, les seves memòries.

"Chus Domínguez se bate en este terreno. La fotografía –a la que se han sumado otras tipologías documentales conforme evoluciona Territorio archivo–, es una «prueba» válida en la concepción del trabajo desarrollado en seis pueblos de la región Condado-Curueño de la provincia de León: Cerezales del Condado, Castro del Condado, Barrillos de Curueño, Ambasaguas de Curueño, Devesa de Curueño y Barrio de Nuestra Señora. No se ficiona con ella, al menos no en este momento. La fotografía recoge una huella demasiado sensible de vidas y lugares como para negarle un papel protagonista, aunque como leitmotiv del proyecto haya sido fruto de un hallazgo casual." (Llamas; Puente, 2014, p.5).

Ens resulta astorador, i apassionant, comprovar que quan els responsables de Territorio Archivo han d'expressar unes conclusions sobre el significat del projecte s'afanen a distanciar-se del que hem anomenat els arxius historicistes, en especial els arxius que es remetent a una història nostàlgica especialment simplificadora i endolcidora del passat que, com dèiem, Foucault anomenaria una història d'antiquari.

"Si Territorio archivo se manifiesta como un monumento a la nostalgia habremos hecho algo muy mal. Hay fotos antiguas y otras menos, es evidente. El marco cronológico del fondo se sitúa entre finales del siglo XIX y los años noventa del siglo XX, el momento previo a la aparición de las cámaras digitales –sobra decir por qué, cuestión de fuerzas–. Este trabajo es coral, habla del pasado, del presente y del futuro, o más aún de un presente continuo, vigente. No forma parte de los objetivos del equipo reclamar ningún tiempo pretérito mejor, ni seducir con un discurso empantanado en sepiá y sin aristas." (Llamas; Puente, 2014, pp.13-14).

Sembla clar que al fotografia domèstica és un document i uns instrument per parlar del territori, des del passat fins el present. Fins i tot s'explica la renúncia a la fotografia digital domèstica com a document que pot ingressar en aquest arxiu per una resposta a una pressió cultural ["cuestión de fuerzas"] de la qual no s'aporta un argument científic o teòric explícit. sembla una "concessió" obligada. També es parla de la complexa relació que vol mantenir aquest projecte amb la condició d'obres d'art que tenen les fotografies domèstiques i com aquest criteri sempre s'ha vist en dico-

tomia amb la condició de document. Per tant, en la terminologia de la nostra investigació, tot apunta a què Territorio Archivo ha volgut defugir conscientment de ser un arxiu de fotografies "esteticista":

"El gran apoyo que suponen las imágenes para el proyecto se ve constantemente envuelto por la complejidad de la relación que estas mantienen con su propia artisticidad, con lo cinematográfico y con la historia del arte. Su percepción como documento y su presencia en un archivo sufre continuas crisis." (Llamas; Puente, 2014, p. 14)

I finalment, ja com afirmació positiva, declarativa, assenyalen el valor central de la memòria en el projecte (a partir d'una referència al Atlas Mnemosyne de Warburg) destacant que es tracta d'una memòria que es vincula amb allò col·lectiu. De fet el títol de l'article que hem estat citant i analitzant apel·la directament al valor central de la memòria en aquest projecte d'arxiu amb fotografies domèstiques i relats dels ciutadans. D'aquesta manera la consignació de "Territorio Archivo" a la categoria d'arxiu de documents de memòria no és únicament una consignació producte del nostre anàlisi particular sinó que és explícita per part dels gestors del projecte:

"Buscamos simplemente aprender de algunas de las conclusiones formuladas por sus investigaciones [d'Aby Warburg]. Entre ellas aquella que señala que «el acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana», -cursiva a l'original- la cual nos conduce a una práctica del arte a causa de su destino social. A esta distancia contribuye la memoria, a la que tanta importancia hemos dado en Territorio archivo aunque no hagamos mención permanente. La memoria, identificada en su rol colectivo, como puesta en común –contribución mnémica, dirá Warburg– del acervo jamás perdido." (Llamas; Puente, 2014, "Territorio Archivo: construcción colectiva de la memoria de una comarca, de lo cuantitativo a la cualitativo, con criterios basados en la no ficción" pp. 14-15)

5.4. A mode síntesi sobre l'estudi descriptiu i classificatori d'arxius de fotografies domèstiques

En el nostre estudi dels arxius públics de fotografies domèstiques existents en diversos àmbits culturals i espais geogràfics del món occidental contemporani hem proposat tres classes principals d'arxius: els arxius historicistes, els arxius esteticistes i els arxius de memòries.

El primer cas, doncs, són els arxius que hem anomenat arxius historicistes o pràtrimonialistes. Serien aquells arxius que ingressen llargues col·leccions de fotografies domèstiques procedents de famílies diverses i

en els que la fotografia domèstica es tractada com la resta de documents històrics ordinaris dipositats en un arxiu, interessant-se pel seu contingut històric documental. Les fotografies domèstiques potencialment poden servir per documentar persones, indumentàries del passat, hàbits socials, edificis, espais urbanístics, flora, fauna i un seguit gairebé infinit de categories d'informació que com qualsevol document icònic pot testimoniar en relació al passat. L'arxiu conserva les fotografies domèstiques amb informació històrica contextual com ara l'indret geogràfic i la data de la seva obtenció tractant de fer possibles estudis històrics posteriors a partir del document. Entenem que aquesta és la tipologia més freqüent d'arxius públics de fotografies domèstiques, tot i que no disposem d'un estudi estadístic que ens ho corrobori de forma concloent. Hem posat com a exemples el tractament de les col·leccions de fotografies domèstiques des de petits arxius locals del nostre àmbit geogràfic més proper com ara l'[Arxiu Municipal de Cambrils](#), fins a projectes més amplis que també hem analitzat en aquest estudi, a part de tota una sèrie d'arxius que hem visitat durant la investigació i que no analitzem amb detall ja que ens hem optat per analitzar amb detall casos característics i no pas reiterar l'anàlisi en altres arxius amb característiques similars. Hem destacat que en aquesta classe d'arxius historicistes les fotografies domèstiques són tractades de forma idèntica al tractament que reben les fotografies documentals de caràcter professional, tant per la forma d'indexar-les en l'arxiu, com pels estudis posteriors realitzats pels historiadors fent ús d'aquetes imatges com a il·lustració. Per descomptat que les fotografies domèstiques poden complir aquesta funció d'il·lustrar la història diguem-ne "oficial", però no hem d'oblidar, com hem vist en l'apartat 3.1 de la investigació, que la funció principal de les fotografies domèstiques no és la d'esdevenir fonts d'informació documental de caràcter públic sobre aspectes històrics diversos. Si fotografio el meu fill un dia d'aniversari, per exemple, per al meu àlbum familiar la meva intenció principal, no és documentar la indumentària infantil o la moda de la meva època, ni els hàbits de celebració d'aniversaris de la meva comunitat, tot i que la meva fotografia en mans d'un historiador compleix perfectament aquesta funció. Com a document privat, la fotografia domèstica té altres funcions, si més no en el moment de la seva creació en l'àmbit domèstic.

Hem fet referència al cas de l'Editorial Efadós i la seva [col·lecció "l'Abans"](#) que il·lustra un tractament clarament historicista de molts arxius de fotografies domèstiques que es recullen en pobles i barris de ciutats ja sigui per generar exposicions, llibres i, en darrer lloc, un arxiu per al futur. Ens ha interessat el procés de recollida d'aquets fotografies domèstiques per part de l'editorial, els criteris de selecció de les imatges i la funció que compleixen aquestes imatges i els motius perquè no es recorre a fons de fotògrafs professionals per documentar el passat –l'abans- de cada municipi., Hem destacat que es produeix un estalvi econòmic pels drets de les imatges domèstiques en front de les professionals ja que les famílies els cedeixen de forma gratuïta, la qual cosa seria molt més improbable

<http://www.cambrils.cat/arxiu>

<http://www.efados.cat/cat/colleccions/1943675/l-abans>

amb un fons professional, alhora que el procés ciutadà participatiu cedint imatges de diverses famílies fa que els llibres i exposicions a partir d'aquestes fotografies d'un municipi o barri concret tinguin una acollida popular més massiva.

Com a cas d'estudi d'un arxiu historicista hem relatat amb detall l'"Archive of Family Photographs" que va generar a Manchester (Regne Unit), a les dècades de 1970' i 1980' el grup de recerca històrica anomenat "Manchester Studies". El seu fons es troba actualment dipositat a l'arxiu públic de la ciutat de Manchester i de la seva àrea metropolitana ("Greater Manchester County Record Office/ Manchester Archives"). Compta amb unes 80.000 imatges documentades. Hem destacat el paper fonamental d'Audrey Linkman, directora del treball de camp del Archive Retrieval Unit, com a responsable principal dels treballs que van conformar aquest arxiu públic de fotografies domèstiques i, alhora, com autora de diversos articles publicats per divulgar i reflexionar sobre el contingut d'aquest projecte. Aquest arxiu es va començar a gestar a la ciutat de Manchester des del 1977 a partir d'un survey intensiu entre les famílies obreres de la ciutat, amb la intenció que els documents d'aquesta classe social estiguessin també representats en els arxius. Es van adonar que les classes obreres guardaven pocs documents familiars i que entre els pocs conservats en destacaven les fotografies domèstiques. Es tracta, per tant, d'un projecte d'arxiu públic de fotografies domèstiques que busca informació sobre el passat històric a través de les fotografies domèstiques, tot destacant que aquest és un tipus de document molt generalitzat entre tota la població i que, permet, per tant, la representació inclusiva en l'arxiu de grups socials tradicionalment desplaçats dels grans estudis històrics. Per concloure que les fotografies domèstiques ingressades en aquest fons són tractades com a documents històrics hem fet referència, per una part, al tipus d'informació que acompanyen aquestes imatges per al seu ingrés en el fons arxivístic: dades objectives sobre les dates i llocs que documenten les imatges, informació precisa sobre les famílies que custodiaven les imatges, com ara la seva ocupació laboral, tot redactat per la persona/historiador que treballa per al projecte (per al Manchester Studies). També hem fet referència al criteri de tria de les imatges a ingressar en l'arxiu, destacant que són en gran part les imatges més antigues conservades per aquestes famílies, imatges que van des de finals del S. XIX a la dècada de 1930', aproximadament, desinteressant-se per les fotografies més recents, que de ben segur també existien en les col·leccions familiars, però que no es van considerar d'interès per a l'arxiu públic. De la metodologia de treball per obtenir aquest fons de fotografies, que han de passar de l'àmbit privat de les famílies a l'arxiu, Linkman ens destaca la utilitat de les "area survey", es a dir fer una visita sistemàtica a totes les famílies d'una àrea geogràfica limitada, en comptes de visites aleatòries sobre superfícies majors. També destaca l'oportunitat de fer exposicions públiques amb les fotografies ja cedides, tant per agrair la participació

dels ciutadans i donar visibilitat al fons generat, com per animar a nous ciutadans a continuar cedint imatges familiars per a l'arxiu públic.

Respecte la segona categoria d'arxius, els arxius esteticistes, hem vist que són col·leccions de fotografies domèstiques conformades a partir d'una tria de les fotografies que es consideren interessants des d'un punt de vista estètic, visual. En definitiva col·leccions de fotografies domèstiques centrades en un criteri de bellesa visual. Són col·leccions de fotografies domèstiques que ingressen als arxius i que no procedeixen tant de centres de recerca històrica, com en el cas del Manchester Studies ja comentat, si no que procedeixen de museus d'art, sales d'exposicions i comissariats vinculats amb l'àmbit artístics. Són col·leccions àmplies de fotografies domèstiques de procedència molt diversa que passen a ser de domini públic i que, fins i tot, en molts casos s'autodenominen arxius o han passat a formar part dels fons d'institucions arxivístiques tot i provenir d'institucions expositives relacionades amb l'art. Els motius que impulsen la creació d'aquestes col·leccions tenen a veure amb els canvis que estan sofrint els interessos de la història de l'art en les darreres dècades (el "etnographical turn" proposat per Hal Foster) així com pel fet que la irrupció de la fotografia digital dins de l'àmbit domèstic, des dels anys 1990', ens ha fet contemplar les fotografies familiars analògiques com objectes vells i bells, que són dignes d'interès estètic. Geoffrey Batchen (2008) ha assenyalat i analitzat el gran nombre d'exposicions, especialment als Estats Units, que des de la dècada de 1990' s'han dedicat a col·leccions de fotografies domèstiques en les institucions artístiques.

Abundant en l'anàlisi proposat per Batchen nosaltres ens hem detingut en un estudi amb detall del projecte "[Madrileños: archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid](http://www.madrid.org/archivofotografico/)". El projecte es va iniciar al 2007, pel que fa al seu procés de recollida d'imatges familiars, i va donar lloc a una gran exposició a la ciutat de Madrid al 2009/2010. El projecte va ser comissariat per Chema Conesa, en nom de l'empresa de serveis culturals "La Fabrica" i del Govern de la Comunitat de Madrid, i va generar un arxiu d'unes 25.000 imatges. 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. En aquest sentit es fa palès que la tecnologia digital no només ha propiciat una mirada melancòlica i esteticista sobre les fotografies analògiques sinó que també ens ha dotat d'eines adequades per crear aquests arxius a partir de digitalitzacions i també a difondre el resultat a través d'internet. La possibilitat d'obtenir una còpia digital de les fotografies analògiques permet abaratir costos i reduir temps per generar aquests arxius públics de fotografies domèstiques, però, sobre tot permet que cada família visualitzi que l'original –analògic– continua estant en la seva propietat, i per tant la intromissió del projecte expositiu o arxivístic resulta menys violenta per a totes les parts. Del projecte del "Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid"

<http://www.madrid.org/archivofotografico/>

ens ha interessat especialment el seu procés de recollida de les imatges que visualitza l'eficàcia de què sigui un survey o procés de recollida realitzat en un període breu en el temps –va ser d'a penes un mes al 2007-, 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, a més, són actius buscant als ciutadans, no esperant que siguin ells els que facin el primer pas.

En l'exposició resultant d'aquest projecte, així com en l'arxiu definitiu preservat a través d'internet, les fotografies domèstiques apareixen descontextualitzades. No es dona informació contextual al voltant de cada imatge més enllà d'un títol, una ubicació geogràfica, una datació aproximada i el nom de la persona que custodiava la imatge. Certament és el mateix grau d'informació que tenen la majoria de fotografies domèstiques en els arxius historicistes estudiats en la primera tipologia, però amb la característica que aquí sabem que hi hagut una selecció activa de les imatges finalment exposades i ingressades en l'arxiu, i que la tria s'ha fet buscant les “millors imatges” amb criteris tan vinculats a la tradició artística com el que siguin “imágenes que os sorprendran” tal com demanava Chema Conesa als seus col·laboradors en el procés de recollida de les imatges. Per descomptat que el criteri historicista i el criteri esteticista no són mútuament excloents i poden actuar de forma simultània. Es poden triar les fotografies belles i velles (de fet el projecte de Madrid també deixava de banda les imatges anteriors a 1982, per bé que sí que acull nombrosíssimes imatges dels anys 1960' i 1970'). De fet en els projectes historicistes en alguns està clar que l'arxiu ingressa la totalitat de fotografies familiars d'un determinat fons (com en el cas de la Família Dolsa a l'arxiu històric de Cambrils) però també hi ha molts casos on és evident que l'historiador ha realitzat alguna tria dels documents a ingressar en el fons i que el criteri historicista ha tingut un paper preponderant (sempre les fotografies més antigues) però també s'ha fet una tria entre fotografies similars de períodes similars i que aquesta tria ha estat guiada, presumiblement, per un criteri estètic. Per exemple, tant en els arxius historicistes de l'Editorial Efadós i del Manchester Studies es desprèn la certesa que no totes i cada una de les fotografies familiars d'una col·lecció anteriors a una determinada data han ingressat en l'arxiu, el professional que visita les famílies també en fa una tria per a l'arxiu entre imatges similars. Per tant la diferència, sempre de grau però no excloent, entre un arxiu historicista o un arxiu esteticista de fotografies domèstiques està en el grau d'importància del factor tria estètica en la transferència de les imatges des de la col·lecció particular a la col·lecció pública i també en el grau d'importància de la importància del factor d'antiguitat de les imatges i en la seva tria per la capacitat per il·lustrar aspectes objectius del passat –persones, llocs, esdeveniments...-. En tot cas, la diferència entre aquestes dues categories d'arxius proposades no es troba només en la conformació de l'arxiu de fotografies domèstiques i la tria que s'ha efectuat entre la col·lecció familiar original i la col·lecció

pública ingressada a l'arxiu sinó en la utilitat que rep el fons. Un mateix arxiu de fotografies domèstiques pot ser “mirat” amb criteri historicista, amb un criteri esteticista. Una mirada historicista sobre el fons utilitzarà les fotografies domèstiques per il·lustrar aspectes concrets i informar estudis històrics, una mirada esteticista sobre el fons generarà exposicions i mostres d'aquestes imatges familiars, una al costat de l'altra, desproveïdes de gran part de la informació, interessant-se en què les imatges per elles mateixes ens resultin atractives i dignes d'interès cultural.

En tot cas, en els casos estudiats d'arxius “historicistes” i d'arxius “esteticistes”, amb independència del grau en què es troben més en una categoria o l'altra per les característiques de la tria de les imatges o de l'ús que es fa del fons arxivat, ens crida l'atenció que les fotografies ingressen en la col·lecció desvinculades del procés de memòria al qual pertanyen i per al qual van ser generades. Si la fotografia domèstica i privada es diferencia de la fotografia professional i documental per estar vinculada a un procés de memòria personal, resta pendent observar si existeixen arxius públics de fotografies domèstiques que han tingut en compte aquesta característica a l'hora d'ingressar les imatges i acompanyar-les de la informació contextual oportuna. Aquesta seria una tercera tipologia d'arxius de fotografies domèstiques que anomenarem “arxius de memòries”.

En primer lloc hem fet referència a diversos casos d'estudi d'arxius de memòries a partir d'altres eines diferents a les fotografies domèstiques. Hem estudiat, per exemple, el “[Memoro Project/El Banc de la memòria](#)” que recull la memòria de persones grans a partir d'entrevistes enregistrades en vídeo on contenen els seus relats de memòria i en els quals, la fotografia, apareix esporàdicament com un instrument accessori. Aquest i altres projectes estan sovint centrats en les memòries de les persones grans i en alguns casos, també, associats a accions vinculades a la visualització de la malaltia de l'Alzheimer com una nova epidèmia de la societat contemporània. També ens hem referit a diversos projectes, com ara el Banc de Memòria Biogràfica de l'Arxiu Etnogràfic de Catalunya, vinculat a la Universitat Rovira i Virgili -URV- de Tarragona, que com altres arxius generats tant des de l'antropologia com des de la història oral pretenen registrar les memòries de les persones –generalment a través de transcripcions d'entrevistes centrades en el seu relat vital- com a instrument documental per a posteriors estudis científics de caràcter antropològic, sociològic, històric, etc. Entre el “Memoro Project”, per exemple, i el “Banc de la Memòria Biogràfica” vinculat a la URV una diferència fonamental és que el primer és un projecte vinculat a internet i tots els seus documents de memòria estan permanentment accessibles a totes les persones. Per tant, el primer tipus d'arxiu, com a d'altres arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria que estudiarem més endavant, sorgeixen de la voluntat de fer de les memòries individuals un patrimoni col·lectiu que tots hem de conèixer i valorar, més enllà de la seva vàlua com a documents en possibles treballs de recerca científica en

<http://www.memoro.org/es-ca/>

l'àmbit de les ciències socials, com ara estudis d'antropologia social. Els documents de memòria en el primer cas es presenten com un valor per a tota la societat, en el segon cas fonamentalment com a instruments per a posterior treballs científics. La publicitat dels continguts de l'arxiu i internet com instrument per a tal fi té un caràcter clarament diferenciador entre ambdues categories d'arxius.

Respecte als arxius públics que recullen fotografies domèstiques vinculades directament amb relats de memòria que contextualitzen aquestes fotografies hem assenyalat que els exemples que hem pogut reconèixer són essencialment producte de pràctiques d'artistes visuals. Hem fet referència, per exemple, al projecte "[Collected Visions](#)" de Lorie Novak, iniciat al 1996 i que ja feia ús de la tecnologia d'internet per fer accessibles a tothom tant les fotografies familiars recollides en aquest fons, com els relats de memòria vinculats amb aquestes imatges. Ens ha interessat especialment l'estudi del projecte "[Territorio Archivo](#)", presentat al 2011 per Chus Dominguez. Es tracta d'un projecte molt més recent i també proper al nostre àmbit geogràfic, ja que recull fotografies domèstiques i relats de memòria d'un territori rural proper a la ciutat de León (Catalunya-Lleó, Espanya). En aquest cas les imatges publicades també a internet són fotografies domèstiques que estan acompanyades d'un registre sonor d'un relat en què el custodi de la fotografia parla de la seva fotografia i els seus records al respecte. Ens crida l'atenció que aquí els col·laboradors en l'arxiu no són exclusivament gent molt gran i que el rang cronològic de les fotografies domèstiques ingressades en el fons cada cop s'atansa més a l'actualitat i hi ha diverses imatges dels anys 1980' i alguna dels anys 1990'. El criteri de valorar les fotografies domèstiques per la seva antiguitat sembla, doncs, menys rellevant. "Territorio Archivo", conclouem, és un exemple paradigmàtic de dispositiu d'arxiu de fotografies domèstiques centrat en el valor de memòria d'aquests documents, posant en valor la capacitat de tot el dispositiu per preservar públicament les històries dels ciutadans d'un territori en la seva riquesa i diversitat.

La nostra investigació, per tant, no és capaç de presentar dades quantitatives contrastades de quants projectes hi ha de cada una de les categories proposades, per a aquest objectiu caldria establir, segurament, un àmbit territorial o temàtic molt definit per proporcionar dades fiables, però sí que s'ha pogut constatar l'existència de casos força il·lustratius de cada una des les tres classes d'arxius i tractar de definir les característiques i motivacions de cada una de les tres classes d'arxius. Dels diferents casos referenciats per a cada tipologia sembla prou recurrent la característica que els arxius historicistes de fotografies són els més nombrosos i els que tenen una aparició més antiga (hem treballat sobre un cas d'estudis dels anys 1970'), que els casos d'arxius esteticistes de fotografies domèstiques són freqüents en institucions artístiques des dels anys 1990', i que els casos d'arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria són els més infreqüents i els d'aparició més recent, des de finals de la

<http://cvisions.cat.nyu.edu/>

<http://www.fundacionce-rezalesantoninoycinia.org/territorioarchivo/>

dècada de 1990'. La dimensió quantitativa del nombre de fotografies domèstiques ingressades en cada una de les tres tipologies de fons sembla que és paulatinament descendent. De fet, el cas d'estudi principal del nostres arxius historicistes (Manchester Studies) contenia 80.000 imatges enfront de les 25.000 imatges contingudes en el cas d'estudi d'arxiu esteticista (el Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid). El fet que els arxius esteticistes porten implícit un criteri de tria pràcticament una per una de les imatges ingressades en l'arxiu sembla explicar de forma clara aquesta diferència. En el cas dels arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria el nombre d'imatges acollides en el fons és significativament menor, a penes uns escassos centenars d'imatges per a cada projecte en el millors dels casos. La necessitat de recollir informació contextual més àmplia sobre cada imatge, i que aquesta contingui relats proporcionats pels propis custodis de les imatges obliga a una inversió de temps, de recursos personals i de recursos econòmics molt superior, a banda que obliga a traspassar una frontera més sensible entre lo privat i lo públic, ja que demanem als ciutadans no només que comparteixin algunes de les seves fotografies familiars, sinó que compateixin els seus records i, per tant, es puguin identificar persones presenta a les imatges amb precisió.

El pas del model d'arxiu historicista al model d'arxiu esteticista (que és més propi d'institucions nominalment centrades en la conservació d'obres d'art i no de documents) i sobre tot el pas al model d'arxiu com a documents de memòria porta implícit, però, un canvi de paradigma complet de la definició d'arxiu. Un canvi que ja ha estat assenyalat per altres estudiosos i professionals de l'arxivística en relació altres objectes documentals diferents de la fotografia domèstica. En el model historicista l'arxiu sèries documentals prexistents per a la seva custòdia i difusió (les fotografies familiars, els àlbums familiars...), en el model d'arxiu com a documents de memòria s'ha de comptar amb un arxiu actiu, que entèn que els documents conservats generen una part del patrimoni col·lectiu i cerca activament que les fotografies domèstiques ingressin junt amb els relats de memòria de les persones que les conservaven, un document que el genera l'arxiu, ja que aquest format (fotografia i relat) no el trobem ja disponible per a la seva transferència directa a l'arxiu, l'hem de cercar activament. En paraules de Luis Hernández Olivera aquest canvi reflecteix els canvis que ha experimentat el treball dels arxius en el context del pensament postmodern:

"Las propuestas decimonónicas se centraban, y siguen haciéndolo, en la consideración del objeto de la Archivística (el documento) como un ente físico y estático; del sujeto (el archivero) como un guardián pasivo e imparcial del acervo y de unos procedimientos enunciados en torno al contenido de los documentos. Y ahora se promueve que los archiveros sean agentes activos y parciales que tienen que asumir la responsabilidad de construir la memoria social en la que gestionan unos documentos concebidos como realidades virtuales y dinámicas y se preocupan esencial-

mente por el contexto en el que se crean. Dicho de otra manera, y parafraseando a Cook (2007, p. 59-60), se plantea que la teoría arch vística pase “de resultado a proceso, de estructura a función, de archivos a archivar, del archivo como residuo ‘natural’ o resultado pasivo de la actividad administrativa a la ‘archivalización’ de la memoria social conscientemente construida”. (Hernández Olivera, 2013, p.12)

Finalment, en referència a la hipòtesi principal d'aquesta investigació (i a les dues hipòtesi accessòries), podem afirmar que de l'estudi analític de diversos casos i diverses classes d'arxius públics de fotografies domèstiques podem derivar les següents afirmacions relacionades amb la confirmació o refutació de la hipòtesi de la investigació:

- efectivament constatem l'existència de diversos arxius públics de fotografies domèstiques que preserven també els relats verbals que les persones a partir de les seves fotografies
- el caràcter obert a tota la població, a través d'internet, del contingut d'alguns d'aquests arxius (tant de les fotografies com dels relats verbals) fa d'aquests projectes un instrument públic de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans que han col·laborat en el projecte
- aquests projectes apareixen en les darreres dècades (després de 1990) en diversos països occidentals i impulsats per persones i organitzacions diferents, amb tot, tots els casos referenciats tenen en comú una relació amb institucions vinculades a les pràctiques artístiques o persones que tenen el caràcter d'artistes en actiu
- amb tot, aquesta tipologia d'arxius de fotografies domèstiques com instruments de preservació col·lectiva de les memòries dels ciutadans només la compleixen una petita part dels arxius públics que contenen fotografies domèstiques
- és més freqüent, d'altra banda, que la fotografia domèstica ingressi en un arxiu públic com un document històric o com una obra d'art, i que aquest ingrés del document fotogràfic no contingui els relats verbals relacionats amb aquestes imatges elaborats per les persones que posseïem aquestes imatges en el seu àmbit privat originari.

6. Recerca experimental: “Capsa de Sabates” (la construcció a la ciutat de Tarragona d’un arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria)

“Snapshots are touchable objects but they are also often prompts for speech. The subjects of these snapshots were once named aloud, talked over, joked about, libeled and ridiculed, reinterpreted and contested in oral exchange. Snapshots were rarely contemplated in respectful silence and nor should they be now. But what is a snapshot when it has been rendered mute? What do they have to say to us now, when all this animating chatter has died down and we are left with only its husk, with just the prompt itself? What else do found snapshots have to tell us, beyond the sad fact of their own death as meaningful personal artifacts?”

Well, they might also be regarded as a collective declaration of faith in the midst of an increasingly skeptical, secular world. Like every photograph, the snapshot is an indexical trace of the presence of its subject, a trace that both confirms the reality of existence and remembers it, potentially surviving as a fragile talisman of that existence even after its subject has passed on. It is the need to provide witness to this existence (...)”

Geoffrey Batchen (2008: pàg. 135)

6.1. Evolució i característiques fonamentals d’aquest projecte

6.1.1. Aproximació introductòria al projecte

El projecte “Capsa de Sabates” es va presentar a la ciutat de Tarragona (Catalunya, Espanya) al gener de 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 ([Capsa de Sabates 2.0.](http://capsadesabates.tarragona.cat/)) que dóna accés a la globalitat del fons de fotografies domèstiques recollides entre els ciutadans en aquest projecte. La web conté unes 800 imatges cedides per una setantena de ciutadans. L’arxiu web presenta un breu relat biogràfic de cada ciutadà participant, així com una narració elaborada per ell al respecte de cada imatge en particular. El projecte es va dur a l’empara de l’Ajuntament de Tarragona, principalment de l’organisme del [Palau de Congressos de Tarragona](http://www.palaucongressgna.com/) que va acollir i finançar l’exposició, i de l’[Arxiu Municipal de la Ciutat de Tarragona](http://www.tarragona.cat/patrimoni/fons-documentals/arxiu-municipal-tarragona) que va impulsar el projecte de la web com a custodi definitiu de les imatges recollides (en format de còpia digital).

<http://capsadesabates.tarragona.cat/>

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

<http://www.tarragona.cat/patrimoni/fons-documentals/arxiu-municipal-tarragona>

fig. 6.1. 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: Sílvia Iturria. Disseny Gràfic: Martí Gasull / ccpEstudi (annex 2.13)

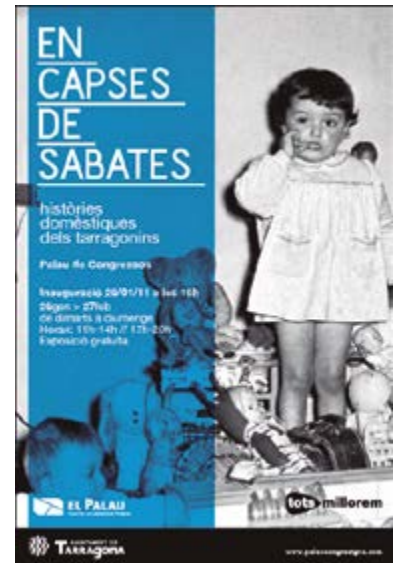


fig. 6.2. Vista parcial de l'Exposició "En Capses de Sabates (històries domèstiques dels Tarragonins)", Palau de Congressos de Tarragona, del 25 de gener al 27 de febrer de 2011. Comissària: Sílvia Iturria. Disseny de l'espai: Assun Vidal. Fotografia: Tjerk Van Der Meulen / Diari el Punt



fig. 6.3. Home Page Web "Capsa de Sabates 2.0 (Album de Fotografies Familiar de Tarragona)" <http://capsadesabates.tarragona.cat/> [impressió 02/02/2011]. Servei d'Arxiu i Documentació Municipal (Ajuntament de Tarragona), Coordinador: Francesc Perramon. Programació: David Amorós.



El projecte va ser el resultat d'un treball en equip que s'havia iniciat al maig de 2010. L'exposició es va inaugurar el 25 de gener de 2011 i es va poder visitar fins el 27 de febrer de 2011. La web ha estat operativa des del 2 de febrer de 2011.

6.1.2 Gestació del projecte

L'origen del projecte expositiu es troba al voltant del maig del 2010, quan els responsables del Palau de Congressos de Tarragona (Ajuntament de Tarragona) decideixen produir una exposició amb fotografies domèstiques aportades pels tarragonins. El Palau de Congressos de la ciutat es trobava, des de feia un parell d'anys anys, impulsant una nova dinàmica com espai d'exposicions amb continguts culturals diversos. Les exposicions venien a completar la seva funció principal d'aquest equipament inaugurat el 1999 que ocupa un ampli edifici a la zona centre de la ciutat. Al 2010, l'Ajuntament de Tarragona tenia com alcalde a Félix Ballesteros del Partit dels Socialistes de Catalunya (PSC.) amb el suport a l'equip de govern del partit Esquerra Republicana de Catalunya (ERC.). La direcció política delegada del Palau de Congressos requeria en Pau Ricomà, membre de ERC., qui es distingia per un gran interès i dinamisme en temes culturals. Entenem que Pau Ricomà abordava la direcció del Palau de Congressos i les seves activitats culturals específiques com una oportunitat per visualitzar davant la ciutadania l'aportació substancial del seu partit (ERC.) a les polítiques municipals adreçades als ciutadans, més enllà dels congressos i trobades empresarials que es desenvolupaven en l'equipament i que poden resultar "llunyanes" per a molts votants del municipi. De fet, la presentació que finalment es va fer de l'exposició als mitjans de comunicació per part del Tinent d'Alcalde i portaveu d'ERC a l'ajuntament, Sergi de los Rios, expressava literalment aquesta inquietud:

“En aquest sentit, el tinent d'alcalde de promoció econòmica de la ciutat i responsable polític del Palau, Sergi de los Rios, ha manifestat que “sempre hem dit que volíem obrir el Palau Firal a la ciutadania, i aquesta mostra és perfecte per fer-ho, ja que els tarragonins són els protagonistes”. (Adrian Muñoz, a Tarragona 21, 24 de gener de 2011).

Pau Ricomà i el seu equip (on destacava Meritxell Roig com a coordinadora d'exposicions) havien decidit tirar endavant una exposició amb fotografies domèstiques recollides entre els ciutadans de Tarragona motivats per les notícies positives de la premsa sobre l'exposició de “Madriños, un album colectivo” de Chema Conesa. Per tant, aquesta exposició de Madrid actuava com idea seminal i com a llunyà model del projecte de Tarragona (que, de fet, el coneixien únicament a través de la premsa).

Al mes de maig es posen en contacte amb la fotògrafa Sílvia Iturria perquè assumeixi el comissariat de l'exposició. Un més tard, al juny de 2010, jo mateix (Francesc Perramon) m'incorporo a l'equip. Un atzar fa que Pau Ricomà conegui en aquell moment el meu projecte de tesi doctoral sobre fotografia domèstica i em convida a integrar-me en el projecte d'exposició. Des de l'inici proposo responsabilitzar-me del procés de recollida i documentació de les fotografies domèstiques aportades pels ciutadans tot pensant en un fons, un arxiu, que tingui vigència més enllà de la pròpia exposició. Els responsables del Palau de Congressos ja estaven en contacte amb l'Arxiu Municipal, que els estava assessorant sobre els aspectes legals de la cessió de les imatges al fons municipal i dels seus drets de reproducció. Era lògic, per tant, que l'arxiu municipal passés a ser el dipositari definitiu de les imatges recollides amb motiu de l'exposició. La tria definitiva de les fotografies incloses en l'exposició final i la presentació museogràfica de les mateixes seria responsabilitat de la comissària, Sílvia Iturria.

Jo en aquell moment portava un parell d'anys considerant la possibilitat de tirar endavant una investigació sobre fotografia domèstica com a possible tesi doctoral, ja que des de 2006 tenia la titulació de DEA o "capacitat investigadora" i estava especialment interessat en el tema. De fet, per al curs 2010/11 havia demanat una excedència no remunerada a temps total del meu lloc de treball (a l'Escola d'Art i Disseny de Diputació a Tarragona) per centrar-me durant dotze mesos en aquesta investigació. En aquest període temporal, coincidint amb l'excedència laboral i amb la col·laboració amb el projecte "Capsa de Sabates" de la ciutat de Tarragona va ser quan vaig inscriure definitivament el projecte de tesi doctoral (gener de 2011). En aquest sentit, va ser un període intensament dedicat a "Capsa de Sabates" i a la investigació sobre arxius i fotografies domèstiques.

6.1.3. Les entrevistes sobre fotografia domèstica prèvies a "Capsa de Sabates"

Previ a la meua incorporació al projecte de l'exposició al Palau de Congressos de Tarragona havia realitzat durant dotze mesos (2009/2010) una sèrie de set entrevistes en profunditat a persones diverses per conèixer amb detall la seva relació amb la fotografia en general i molt especialment amb les seves fotografies domèstiques. Eren entrevistes que tenien lloc a la casa de l'entrevistat amb una durada que no era inferior a una hora i mitja. Tractava de fer un treball de camp en relació a la fotografia domèstica seguint els models dels estudis qualitius propis de l'antropologia i altres ciències socials. En l'annex 3 s'ha afegit la fitxa i transcripció d'una d'aquestes set entrevistes, a tall d'exemple.



fig. 6.4. Entrevista extensa sobre Àlbum Familiar i Fotografia a Vicens Veses (entrevista núm. 4.), 14/09/2009, Tarragona [acompanyen la seva esposa i una filla, domicili familiar] Fotografia i entrevista: Francesc Perramon

Vull agrair de forma molt especial a aquestes set persones que van accedir a concedir-me aquesta entrevista, que sempre va ser una entrevista llarga, de varies hores de durada, on l'entrevistat repassava amb molt detall un bon grapat de les seves fotografies domèstiques i la relació que tenia amb elles. Aquestes persones són: Maria Teresa Guitart, Alvar Calvet, Oriol Panadès, Vicens Veses, José Andrés Martínez, Ana Belén Rojo i Carme Mulet. Per a mi va ser una experiència molt enriquidora apropar-me amb tant detall a les fotografies i relats de persones tan distintes i alhora tan col·laboradores.

D'aquesta experiència prèvia havia derivat descobriments personals que, més tard, la bibliografia especialitzada em va confirmar com punts que altres investigadors ja havien descrit. Bàsicament vaig adonar-me que dues preguntes funcionaven molt bé en pràcticament totes els entrevistes. Vaig veure, d'una banda, lo interessant que és sovint la resposta a la pregunta “pots explicar-me breument la teva vida?” i, d'altra banda, l'interessant que resultava demanar a l'entrevistat que triï unes poques fotos domèstiques seves i que et parli sobre elles, tot justificant la seva tria.

Respecte a la pregunta “explica'm breument la teva vida” et trobes gairebé sempre amb una resposta eloqüent per allò que es selecciona i allò que s'omet, així com pel format narratiu en què s'articula la narració. És fàcil advertir en la resposta informació relativa a la seva classe social, al que considera clau de la seva identitat així com sobre els valors culturals i socials que mouen al l'individu, sovint associats a qüestions de classe social, gènere, etc. Més tard he descobert que hi ha projectes sencers sobre el relat vital com ara el treball de Joan Prat i tot l'equip de treball del Departament d'Antropologia de la URV, amb una bona part de les seves recerques i conclusions publicades en el llibre “I això és la meva vida: relats biogràfics i societat” (Prat, 2004). Des de l'antropologia, la història oral i fins i tot des dels estudis de “narrativa” hi ha un extens

fig. 6.5. Entrevista extensa sobre Àlbum Familiar i Fotografia a Vicens Veses (entrevista núm. 4.), Observant diversos àlbums familiars de l'entrevistat. 14/09/2009, Tarragona [acompanyen la seva esposa i una filla, domicili familiar] Fotografia i entrevista: Francesc Perramon



fig. 6.6. Entrevista extensa sobre Àlbum Familiar i Fotografia a Maria Teresa Guitart (entrevista núm. 1), Maria Teresa observant els seus àlbums familiars, 22/06/2009, Sabadell Fotografia i entrevista: Francesc Perramon



fig. 6.6. Entrevista extensa sobre Àlbum Familiar i Fotografia a Maria Teresa Guitart (entrevista núm. 1), Fotografies domèstiques exposades en el domicili familiar, 22/06/2009, Sabadell Fotografia i entrevista: Francesc Perramon





fig. 6.7. Entrevista extensa sobre Àlbum Familiar i Fotografia a Oriol Panadès (entrevista núm. 3), Conversant sobre el seu àlbum familiar, 7/09/2009, Tarragona (estudi de l'entrevistat). Fotografia i entrevista: Francesc Perramon

camp d'estudi sobre com les persones elaborem un relat vital al respecte de la pregunta “explica'm breument la teva vida” i quins coneixements obtenim a través de la seva resposta. És interessant destacar com els especialistes en la matèria veuen el relat de vida com una construcció directament vinculada amb els processos i característiques de la memòria, tal com l'hem analitzat en l'apartat 3.3 d'aquesta investigació, com ara que sempre és una construcció subjectiva des del present:

“(...) el relat de vida és fruit d'un procés de rememoració i de construcció en un moment i en un espai determinats i dirigit a algú en concret, d'alguna manera estem dient que els relats no són fixes ni estàtics; són construccions efímeres, en el sentit que són fruit d'un instant, que tenen la possibilitat de variar si varia l'escenari en què sorgeixen. (...) Quan hom explica la vida, allò que fa és projectar una identitat personal i social des del present.” (Prat, 2004, pp. 78-79).

De fet, Joan Prat defensa que l'interès científic que s'està donant al relat de vida té a veure amb una perspectiva humanista en les ciències socials que assenyala la subjectivitat com a part d'allò rellevant de la condició humana i social:

“En canvi, aquells que defensen el mètode i el discurs biogràfics destaquen la riquesa que aporta en relació a la interpretació del comportament i el pensament humans, davant d'altres plantejaments de caire positivista en què s'obvia o minimitza la significació de la presència de l'individu i on la societat retratada sembla desenvolupar-se en un plànol en què no hi té cabuda un discurs més humanista” (Prat, 2004, p. 28).

“La vida esdevé un mirall en el qual convergeixen i es reflecteixen subjectivitat i objectivitat, individualitat i societat. En altres paraules, la importància del mètode biogràfic radica en la potencialitat de l'experiència de vida per aprofundir en el coneixement social des d'una perspectiva

més humanista en la qual l'individu es converteix en el subjecte d'estudi."
(Prat, 2004, p. 29).

No podem deixar d'admetre, com més endavant exposarem en les conclusions de la recerca, que la nostra aproximació als arxius de fotografia domèstica com a repositoris dels documents de memòria dels ciutadans s'ha de llegir, també, des d'una perspectiva humanista i de reivindicació de la subjectivitat com part de coneixement del comportament i el pensament humà. Per tant, la nostra identificació amb l'aproximació de Joan Prat amb els relats de vida i el seu interès cultural és completa.

Respecte l'interès de la tria de fotografies domèstiques no hem trobat bibliografia al respecte, però sí hem trobat tota una branca de l'antropologia visual que ressalta l'interès d'utilitzar les fotografies en les entrevistes per aconseguir relats plens d'informació, l'enorme capacitat que tenen les imatges per desencadenar relats en tot tipus de persones. De fet, Douglas Harper proposa l'expressió "Fotoelicitació" per definir aquesta capacitat de les fotografies per fer fructíferes les entrevistes en tot tipus d'investigacions qualitatives ("Talking about pictures: a case for photo elicitation", Harper, 2002).

Per tant, quan ens vam responsabilitzar del recull de fotografies per a l'exposició "Capsa de Sabates" teníem la certesa que aquestes dues preguntes serien indispensables, en la mesura que el temps i l'actitud del ciutadà ho permetés, en aquest nou projecte al qual ens incorporàvem.

6.1.4. El procés de recollida de fotografies domèstiques per a l'arxiu "Capsa de Sabates" (setembre 2010-juliol de 2011)

A data de juliol de 2011 s'havien recollit imatges relatives a uns 70 ciutadans amb més de 800 imatges comentades per ells. Hi hagut resultats quantitativament exitosos, si més no en part, però després d'esmerçar uns esforços en temps i persones força considerables. Uns esforços, pensem, relativament desproporcionats per als resultats obtinguts. Aquestes serien les principals dimensions quantitatives respecte als principals mètodes de recollida de les imatges i els relats:

PROJECTE "EN CAPSA DE SABATES" / TARRAGONA / DADES JULIOL 2011

Tipologia i període entrevista	Entrevistes/ Ciutadans entrevistats	Imatges documentades	Imatges sense documentar	Total imatges
CRIDA POPULAR PALAU DE CONGRESSOS (oct-nov 2010)	32	584	69	653
PROJECTE ANTROPOLOGIA URV (nov-des 2010)	30	302		
COL-LABORACIÓ BECÀRIA WEB (abril-juny 2011)	12	135		
Total	74	1.021	69	1090
Entrevistes disponibles al web juliol 2011	71	852		

S'han seguit, per tant, tres mètodes bàsics per obtenir la col·laboració dels ciutadans:

- una crida popular –mesos d'octubre, novembre 2010- convocant els ciutadans a través dels mitjans de comunicació per portar fotografies a una oficina pública per a l'exposició (moment en el que jo mateix els feia una entrevista en una sala habilitada a l'efecte)
- una sèrie d'entrevistes personals fetes per estudiants d'antropologia de la Universitat Rovira i Virgili (URV.) a ciutadans seleccionats activament per ells (mesos novembre, desembre de 2010)
- a partir de la col·laboració d'una estudiant d'antropologia en condició de becària al projecte (mesos d'abril-juny 2011) es van fer una sèrie d'entrevistes a nous ciutadans buscats activament i, finalment, una sèrie d'activitats en grup com ara un taller de redacció a partir de fotografies familiars amb una classe d'alfabetització d'una escola d'adults

Cada un d'aquests mètodes va implicar un esforç de persones i temps, cada un amb els seus resultats apreciables però, ens atrevim a valorar, cap d'ells amb una resposta àmpliament satisfactòria tenint en compte el volum esforços esmerçats.

6.4.1.1. Primers plantejaments per a la recollida: un procés ideal difícilment realitzable

En la fase de preparació del procés de recollida de fotografies es va tractar de dissenyar un mètode que permetés obtenir una col·laboració molt àmplia dels ciutadans de Tarragona i que el resultat impliqués haver recollit una sèrie extensa de fotografies domèstiques, i sobre tot, procedent d'una mostra sociològicament representativa del conjunt de ciutadans.

Es va pensar en detectar algun tipus d'equipament o institució cultural que fos present en tots i cada un dels barris de la ciutat, i que permetés endegar a través d'ells un procés de recollida de fotografies que abastés tot el territori de la ciutat de forma homogènia. Es va constatar que, en el cas de la ciutat de Tarragona, no hi ha una xarxa o bé de centre cívics o bé de biblioteques, o altres equipaments similars, que estiguin presents en tots els barris de la ciutat. Tarragona, de fet, és una ciutat que a banda del districte centre, té tota una sèrie de barris perifèrics molt diferenciats i, en molts casos, amb certa distància geogràfica els uns dels altres. Generalment els diferents barris es corresponen a determinades classes socials que caracteritzen els seus residents (clarament preponderants en cada un d'ells), per aquest motiu assegurar-se una representació de tots els barris semblava aproximar-se, també, a una representació de tots els estrats socials. Es va arribar a la conclusió que les escoles de primària són, potser, l'únic equipament d'aquestes característiques que té una distribució extensa i proporcional per tota la geografia de la ciutat. Es va pensar vehicular un procés de recollida a través de col·laboracions amb les escoles de la ciutat que tenen alumnes en període d'escolarització obligatòria. La idea era proposar alguna mena d'activitat pedagògicament útil per als alumnes i que comportés el benefici de recollir fotografies domèstiques ben documentades aportades pels alumnes i les seves famílies. Es recorria a escoles amb alumnes d'escolarització obligatòria perquè s'entén que totes les famílies de la ciutat han de portar els seus fills escola en aquesta etapa, amb independència de qualsevol criteri com ara la classe social a la que pertanyen, el seu barri de residència, o el seu origen geogràfic, etc. La mostra seria sociològicament molt representativa. Certament quedarien fora de la mostra algunes tipologies de ciutadans com aquells que no tenen fills, o en tot cas sense fills o nets en l'edat concreta que participés en l'activitat. La idea ens semblava molt atractiva. Vàrem pensar en un seguit d'activitats que sense pretendre convertir a l'estudiant en un veritable antropòleg que fa una entrevista extensa als seus pares o avis sobre el seu àlbum familiar, només buscant que el noi o noia documentés un breu relat de vida familiar i algunes narracions de la família al voltant d'unes poques imatges domèstiques (tres podria haver estat un nombre suficient, atès el nombre altíssim de ciutadans participants i el fet que l'informant directe era un adolescent). Vàrem pensar tot tipus d'activitats per fer la proposta a les escoles. Unes, per exemple, lligades a la competència lingüística, demanant que els alumnes transcrivissin el

relat dels seus pares o avis sobre unes fotografies domèstiques tractant d'evitar qualsevol error ortogràfic i que això fos avaluat pels professors de llengua. També vam pensar que l'activitat es fes en relació a assignatures de tecnologia, fent que els alumnes digitalitzessin a l'aula aquestes poques imatges, aprenent a utilitzar el hardware específic (escàner), els programes informàtics específics, i aprenent a observar i modificar els paràmetres bàsics de processat d'una imatge (gama cromàtica, contrast i brillantor).

Amb tot, totes les converses amb mestres i pedagogs ens van desanimar de tractar de tirar endavant el projecte. Ens explicaven que resultava molt complex que tots o gairebé tots els professors d'una matèria d'un mateix nivell educatiu de la ciutat accedissin a incloure una activitat complementària d'aquest indole a l'aula. Però, sobre tot, el principal argument per desanimar-nos a tirar endavant el projecte era perquè els semblava molt previsible que moltes famílies no col·laborarien aportant imatges domèstiques per a aquesta activitat pedagògica i cultural, ja que se'ls obligava a cedir els drets de reproducció de la imatge (i molts es podrien sentir contrariats per aquest requeriment), i perquè havien de dedicar temps explicant històries als fills sobre aquestes fotos. Segons els mestres de Tarragona consultats, poques activitats escolars que impliquen la col·laboració de la família tenen èxit. La nostra proposta, a més, tenia a veure amb les fotos personals de cada família i els resultava especialment inversemblant que tingués èxit i que pràcticament totes les famílies col·laboressin. Certament és difícil esperar que la immensa majoria de ciutadans, de tot tipus, accedissin a participar en un projecte d'aquesta índole, fins i tot si es vesteix d'un treball escolar que repercuteix en l'aprenentatge i avaluació dels fills. El projecte, finalment, es va desestimar completament sense provar-ho, guiats per les opinions dels professors que treballaven en diverses escoles de la ciutat que no el veien viable.

Aquest plantejament de recollida de fotografies i relats ens semblava ideal. Ara admitem que era més aviat una utopia. Ens semblava que “millorava” metodologies de recollida de fotografies d'altres projectes anteriors. Ho “millorava” respecte criteris que sempre hem perseguit com ara la representativitat sociològica de la mostra, i el fet que aquesta sigui prou extensa com per permetre estudis qualitius posteriors amb apreciacions prou fundades. Els projectes d'arxius públics de fotografia domèstica estudiats en aquesta investigació en l'apartat s'han erigit a partir de donacions esporàdiques de ciutadans i col·leccionistes, o bé a partir d'entrevistes personals fetes per investigadors a una sèrie relativament petita de ciutadans. Sovint es tractava d'una petita mostra de ciutadans força aleatòria. Per exemple, ni totes les famílies obreres de Manchester dels anys 1970' van participar aportant fotografies al “Manchester Studies” (per bé que A. Linkman senyalava l'oportunitat de marcar barris molt delimitats per treballar en “area survey” intensives), ni tots els ciutadans

de Madrid van participar en el projecte "Madrileños". Únicament projectes limitadíssims a un grup social molt petit han recollit les fotografies i els records de tota la població cridada a participar, com és el cas de les 15 participants en el documental "la dona perellonca abans de 1925" de Albert Farnós a l'apartat 5.3 de la investigació. El Banc de Memòria Biogràfica de la Universitat Rovira i Virgili (també mencionat en l'apartat 5.3) tot i contenir 200 relats de vida –en aquesta cas sense fotografies domèstiques- es plantejava els mateixos dubtes sobre la representativitat social de la mostra i que resulta inevitable que determinats grups socials estiguin sobrerrepresentats en la mostra dels participants (Prat, 2004, p.33 i p. 48). La nostra proposta inicial a Tarragona era, doncs, una recollida que implicava un projecte de més envergadura pensat per obtenir un recull de fotografies domèstiques molt més extens i molt més representatiu dels fins ara duts a terme. D'alguna forma tractàvem d'ampliar i donar més dimensió a la metodologia de recull de fotografies domèstiques del "Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid" que ens havia semblat enormement interessant en aquesta línia. De fet, el procés de recollida de fotografies a Madrid en semblava el mètode més elaborat dels que teníem coneixement. Era ampli i ambiciós, tot i que no assegurava una representativitat de la mostra a nivell sociològic fora del criteri de territorialitat (en principi els 179 municipis de la Comunitat de Madrid eren representats) per bé que no hi havia cap seguretat respecte a altres criteris com el gènere, la classe social, el lloc d'origen, etc.

Finalment vam haver d'optar per altres mecanismes de recollida que resultessin viables (i menys "intimidatoris" i "intervencionistes" per als ciutadans). Tots s'han basat en mostres petites de ciutadans de Tarragona. Hem hagut de renunciar a un mecanisme com el de fer participar tots els escolars de Tarragona d'una edat particular que implicaria una mostra molt ampla però "coaccionada" a participar. Aportar memòries, relats, imatges domèstiques a un arxiu públic és quelcom que implica cedir alguna cosa de la nostra intimitat; s'ha de fer des de la pròpia voluntat i llibertat. Per bé que el problema no és tant la negativa de la gent a participar, sinó la necessitat d'un temps i un entorn propici per explicar-los el projecte i generar-los confiança i que compreguin les seves finalitats.

Aquests van ser, finalment, els mètodes de recollida d'imatges que es van aplicar i que analitzem en els epígrafs següents: la recollida a través de crida pública, les entrevistes a ciutadans cercats activament, les activitats grupals relacionades amb fotografies domèstiques i l'ús d'una pàgina web interactiva.



fig. 6.8. Cartell editat per a la recollida de fotografies domèstiques a la seu del Palau de Congressos de Tarragona per al projecte "Capsa de Sabates" (disseny, àrea de Comunicació Corporativa de l'Ajuntament de Tarragona) (annex 2.11)

6.1.4.2. La recollida a través de la crida pública al Palau de Congressos

El primer mètode de recollida va ser una crida pública per a què els ciutadans de Tarragona aportessin imatges i relats al projecte explicant que serien destinades a una exposició. De fet, quan ens vam incorporar al projecte d'exposició per al Palau de Congressos, al juny de 2010, aquest era l'únic mètode que tenien pensat per nodrir l'exposició.

Durant tres setmanes, als mesos d'octubre/novembre de 2011, en aquest equipament públic del centre de la ciutat (el Palau de Congressos de Tarragona), els ciutadans podien aportar les seves imatges, moment en què se'ls demanava de participar en l'entrevista. L'entrevista es feia segons el model relatat anteriorment, cercant documentar i contextualitzar les imatges, essencialment demanant un breu relat vital i una tria comentada d'unes deu fotografies de les que portaven (generalment en sobres, capses, àlbums...). Tots els ciutadans que van atansar-se a l'equipament a portar imatges van accedir a participar en l'entrevista per relatar les seves històries.

L'horari de recollida i entrevista era de tres hores cada matí, de onze a una, de dilluns a divendres. L'horari no era el més oportú ja que coincidia amb horari laboral, però no va poder ser modificat ja que venia marcat per les hores en què aquest equipament municipal estava obert al públic. A la tarda i els caps de setmana l'equipament era tancat.

La convocatòria ciutadana per participar en aquesta crida va tenir una difusió relativament àmplia a través de diversos mitjans de comunicació, principalment locals. Es van imprimir uns 150 cartells [fig. 6.8.] que van ser col·locats en llocs públics. A partir de d'una roda de premsa convo-

fig. 6.9. Diverses imatges de les entrevistes de tria i comentari de fotografies domèstiques per part dels ciutadans que van participar en la crida pública al Palau de Congressos de Tarragona del projecte "Capsa de Sabates" (octubre/novembre de 2010) [imatges captades de l'ordinador que captava el senyal audiovisual de l'entrevista, entrevistador Francesc Perramon]



cada pel Palau Firal i de Congressos de Tarragona, es va aconseguir que els mitjans de comunicació locals donessin difusió de la iniciativa. La notícia de la crida per aportar fotografies domèstiques per a l'exposició es va tractar en un mínim de tres diaris impresos (els de més audiència de la ciutat), entrevistes en dues emissores de ràdio local (entrevistes a mi mateix i a Sílvia Iturria com a comissària), reportatges en dos canals de televisió local i en un canal de televisió regional/autonòmic, així com nombroses notícies en pàgines web, agendes a internet etc. També es va fer també una difusió per part del Palau de Congressos a través de correus electrònics, etc. En l'annex 2 es pot trobar diferents documents relacionats amb el projecte "Capsa de Sabates", en especial sobre la difusió als mitjans de comunicació.

Expressar el nostre agraïment a tot el personal del Palau Firal i de Congressos de Tarragona que, en els mesos d'octubre de 2010 a febrer de 2011, va donar tot tipus de suport per a la crida per recollir fotografies, així com en el posterior muntatge de l'exposició. Mencionar, de forma molt especial, l'ajut i la complicitat constant que sempre va oferir Meritxell Roig, com a responsable d'activitats culturals d'aquest equipament municipal.

En la crida ciutadana es va especificar que recolliríem fotografies domèstiques anteriors a 1990. Així apareixia en el cartell i en es va comentar en el comunicat als mitjans de premsa. Aquesta acotació temporal era producte del parer de la Comissària (i de la resta de l'equip del Palau de Congressos). Per a ells no tenia sentit exposar fotografies domèstiques digitals i/o que no fossin, com a mínim, anteriors a 1990. Com veiem aquest és el mateix criteri que hi hagut en altres exposicions de fotografia domèstica, tant en arxius historicistes i, sobre tot, en arxius esteticistes (segons la taxonomia que hem proposat en aquesta investigació en el capítol 5). Per exemple l'exposició "Madrileños, un álbum colec-

tivo” de Chema Conesa, que servia de referent inicial per a l’equip del Palau, tenia el mateix criteri de recollida de les fotografies domèstiques únicament analògiques. No insistirem en les raons evidents que mouen aquest criteri i que ja hem analitzat anteriorment fent ús, entre d’altres, dels anàlisis proposats per Batchen (2008) i Conesa (2009). En tot cas, el nostre criteri personal no era partidari de rebutjar les fotografies domèstiques que es volguessin aportar a l’arxiu, si els ciutadans les consideraven “amb valor” pel fet que fossin fotografies de tecnologia digital o molt recents (posteriors a 1990). Per a nosaltres, pensant en un arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòries i representatiu de tot els tipus de fotografies domèstiques conservades pels tarragonins, no tenia sentit rebutjar fotografies per aquest criteri. Aquesta disparitat de criteris evidencia la dues perspectives que convivia dins del projecte “Capsa de Sabates”, essencialment entre jo mateix i la resta de persones que hi treballaven, i sobre les que tornaren més endavant. D’alguna manera el meu criteri era construir un arxiu de documents de memòria a partir de les fotografies i la resta de l’equip buscava un arxiu esteticista i, accessòriament, un arxiu historicista. Sempre van trobar espais comuns, i mai va haver un enfrontament entre les dues perspectives/opinions. De fet, la comissària comprenia bé que hi havia dues perspectives dins del mateix equip i els fonaments conceptuals que movien a cada perspectiva. En el cas de la recollida de fotografies el punt comú va ser que en la crida pública i els mitjans de comunicació fèiem constar que buscàvem recollir fotografies anterior a 1990. En la pràctica si els ciutadans portaven fotografies posteriors, i sobre tot si les posaven dins de la seva tria de deu fotografies comentades també les incorporàvem. Sabien que les fotografies posteriors a 1990 i digitals no entrarien entre les possibles a mostrar en l’exposició pública seleccionada per la Comissària, però sí s’incorporarien en l’arxiu de projecte i en la versió web del mateix.

Finalment, únicament trenta-dos tarragonins van respondre a la nostra crida ciutadana, aportant fotografies domèstiques i accedint a ser entrevistats. Fins i tot una part més que significativa d’aquests ciutadans, al voltant del 40%, tenien alguna vinculació personal amb els promotors del projecte, ja que eren coneguts, amics o veïns nostres, als quals els havíem parlat personalment del projecte. Entre aquest 40% de persones amb alguna vinculació personal comptem també treballadors de l’equipament municipal que acollia la iniciativa que van aportar les seves fotografies i relats. Per tant, prop del 40% no participaven únicament perquè s’havien assabentat de la iniciativa a través dels mitjans de comunicació, sinó perquè havien estat “persuadits” activament a col·laborar en el projecte pel seus responsables i, per tant, els movia tant l’interès en el projecte com el desig de no contrariar una proposta de col·laboració d’un amic o conegut. El resultat global de participants numèricament no va ser un fracàs, però tampoc pot ser considerat francament un èxit, sobre tot atenent al nombre elevat de persones que col·laboraven a partir d’algun vincle personal o laboral amb els impulsors del projecte.

De fet, els responsables de l'editorial Efadós amb els quals estàvem en contacte, i que –tal com hem explicat en l'apartat 5.1.- han publicat més de vuitanta-una monografies locals a partir de recollir fotografies domèstiques dels municipis de Catalunya, ja ens van advertir de l'escassa resposta que obtenen les crides populars com estratègia per recollir fotografies domèstiques. Des de la seva llarga experiència demanant col·laboració als ciutadans per conformar col·leccions locals de fotografies familiars, subratllen que resulten molt més efectives les visites a domicili als ciutadans "seleccionats". Per bé que els criteris amb els que ells fan la seva selecció de famílies participants té a veure amb els propis d'un arxiu local de fotografies domèstiques amb criteri historicista, patrimonialista. Ells demanen activament de col·laborar a famílies que es pressuposa que poden tenir més documentació gràfica sobre el municipi atès que són famílies amb una llarga trajectòria de generacions al municipi, o bé aficionades a la fotografia o bé aficionades al col·leccionisme, o bé amb molt prestigi i projecció social al municipi. Cada ciutadà que es convidat a participar, doncs, es sent relativament afalagat ja que pot pensar que la seva família és "important" en el municipi. Sigui com sigui, els criteris de l'Editorial Efadós per seleccionar activament els ciutadans a participar no semblen vàlids per al nostre model d'arxiu que cerca una representativitat sociològica dels ciutadans participants. Ells treballen en la conformació de col·leccions de fotografia domèstica cercant valors dels millors documents fotogràfics en relació al patrimoni històric, urbanístic, cultural, etc. i el nostre criteri és conformar una mostra sociològicament representativa on tots tipus de famílies i individus haurien d'estar proporcionalment representats. No cerquem tampoc "les millors" fotografies, sinó una mostra representativa de les que custodien les famílies d'aquesta ciutat de Tarragona.

Tot i la diferència de projectes, des del Palau de Congressos vam establir una col·laboració fructífera amb l'Editorial Efadós, que per les mateixes dates estava treballant en l'edició del seu volum de Tarragona dins de la seva col·lecció "L'Abans". De la col·laboració amb l'editorial Efadós es va adoptar el seu model de butlleta [figura 6.10.] per recollir les dades dels ciutadans participants, una butlleta que també serveix per altres finalitats. S'emplena una butlleta que deixa constància del nom i adreça del ciutadà col·laborador, així com del nombre de fotografies que cedeix -i les seves característiques- perquè siguin escanejades i després li siguin retornades. Un cop les fotografies li eren retornades, el ciutadà signava en un espai específic de la butlleta conforme les havia recuperat en el mateix estat de conservació. Igualment aquesta butlleta serveix per formalitzar per escrit que el ciutadà cedeix els drets de reproducció de les fotografies a l'organització. En aquest cas es tractava simultàniament de cedir els drets de reproducció per al Palau Firal i de Congressos de Tarragona (per a l'exposició), a l'Arxiu Històric de la ciutat de Tarragona (per a la web i per al propi fons de l'arxiu), així com per a l'editorial Efadós. De fet, la in-

The image shows two forms side-by-side, both featuring logos for Ajuntament de TARRAGONA, EL PALAU, and efadós.

DEVOLUCIÓ DE FOTOGRAFIES

Data devolució		Núm. butlleta
Autor/hereu/depositari		
Adreça		
Publicació		telèfon
Quantitat	Observacions	
Referències		
_____ / _____ a _____		
El receptor retorna en bon estat les fotografies referenciades i la persona signant es dona la conformitat		
Signatura de l'autor/hereu i/o depositari		

RECOLLIDA DE FOTOGRAFIES

Data recollida		Núm. butlleta
Autor/hereu/depositari		
Adreça		
Publicació		telèfon
Quantitat	_____ / _____ a _____	
Observacions		
Autor (quantitat fotografies)		Depositari (quantitat fotografies)
Nom i cognom de l'autor		
La persona signant (autor / hereu i / o depositari) cedeix les fotografies referenciades en aquesta butlleta per a l'exposició del Palau Firal i de Congressos de Tarragona, per a la seva publicació total o parcial en la col·lecció 'L'Abans de la Editorial Efadós i una còpia digital a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona, que podrà ser utilitzada per a la seva consulta, publicació i/o exposició per part de l'Ajuntament de Tarragona.		
Autor/hereu	Depositari	Receptor

fig. 6.10. Butlleta utilitzada per a la recollida de fotografies domèstiques per al projecte “Capsa de Sabates” de Tarragona, model adoptat a partir de la butlleta ja dissenyada per l’Editorial Efadós (en l’annex 2 es pot trobar una reproducció a major mida de la mateixa). (annex 2.10)

tenció inicial era que les fotografies recollides per aquesta crida pública poguessin ser utilitzades tant en el projecte Capsa de Sabates (exposició i pàgina web) com per l’editorial Efadós en el seu llibre sobre la ciutat de Tarragona que tenia intenció d’editar dins de la seva col·lecció “l’abans”. A la seva volta, l’editorial Efadós compartiria amb el projecte “Capsa de sabates” les fotografies recollides a la ciutat de Tarragona pels seus documentalistes. Finalment, van resultar ser projectes totalment distints i no es va establir cap intercanvi de fotografies entre un i altre projecte. La naturalesa de les imatges que cercàvem nosaltres i ells, així com la forma de documentar-les, era tan distinta que els projectes van cohabitar en el temps a la ciutat de Tarragona sense produir-se un intercanvi d’imatges profitós per a les dues parts. Amb tot el diàleg amb Efadós sempre va ser amable i fructífer (de fet, jo personalment ja havia entrevistat als responsables de l’editorial uns mesos abans com a part d’aquesta investigació sobre arxius de fotografies domèstiques). Aquesta manca d’intercanvi de fotografies entre tots dos projectes visualitza, interpretem, que el projecte d’arxiu de fotografies domèstiques de l’editorial Efadós és de caràcter historicista, mentre nosaltres cercàvem un arxiu esteticista (sobre tot per part de la comissària de l’exposició) i també un arxiu de documents de memòria, per la meua part personal, com a responsable de la recollida i les entrevistes als ciutadans.

Significativament, una part important dels ciutadans que van col·laborar, sense existir cap coneixença personal entre ells i les persones que treballàvem al projecte, van ser persones que vivien al barri, a la zona propera al Palau Firal i de Congressos de Tarragona. Potser per una qüestió de comoditat per la proximitat, potser per veure el projecte de la futura exposició com un projecte més de barri que de ciutat. Possiblement per a aquests ciutadans l’exposició al Palau de Congressos representaria les històries domèstiques de les famílies que viuen en els carrers propers a l’equipament. Sempre hem advertit que els projectes col·laboratius d’ar-

fig. 6.11. [esquerra] "Capsa de Sabates 2.0". [Àlbum de Joan Manel Mellado, fotografia núm 10](#) "Soldat de la Guerra del Francès, inicis anys 60 [Un munt de canalla vam participar en el tema de la Guerra del Francès. Anàvem tots, una colla, vestits de Francesos].

Fig. 6.12 [dreta] [Àlbum de Joan Manel Mellado, fotografia núm 12](#) " Boda, cap a mitjans dels 60'' [Aquesta és de jove (estic al mig) en un casament d'una cosina. Aquí devia tenir 14 ó 15 anys, 16 potser. [...]. Llavors anàvem a l bodes a menjar, una mica era així. Perquè ara [...]"



xius de fotografies domèstiques funcionen millor quan es fan sobre una àrea geogràfica petita, amb un sentit identitari clar; per aquest motiu els ciutadans que vivien propers als Palau de Congressos potser es sentien més identificats amb l'exposició que s'estava preparant.

Resultaria interessant analitzar amb detall quin perfil tenien les persones que van participar en aquesta crida ciutadana, més enllà de la proximitat de la seva residència a l'edifici on es va fer la recollida. Tot i que les persones que van participar sense cap vincle de coneixença amb les persones implicades en l'organització de l'exposició no eren més d'una vintena podem establir algú patró significatiu, per bé que el nombre d'individus és tan reduït que qualsevol conclusió ha de ser una mera hipòtesi. La majoria eren classe mitja (per les professions que explicaven i així com tants altres aspectes dels seus relats biogràfics). Hi hauria dos perfils diferents destacables. El primer d'ells eren els aficionats a la fotografia, al col·leccionisme i a la història local. Molts serien "devots" a la fotografia, tal com hem comentat en el capítol 4. Per a ells, sembla, participar en la crida era una forma de col·laborar en un esdeveniment fotogràfic, que forma part de les seves aficions. Tots ells eren varons, de 35/40 anys en amunt. Eren, doncs, devots de la fotografia segons la terminologia de Bourdieu (Bourdieu, 1965). En tant que "experts" en fotografia, sembla, es sentien ells mateixos prou competents com per participar a la crida, portar les seves imatges i parlar sobre elles amb un altre expert en fotografia (l'entrevistador). Un exemple d'aquests podria ser l'àlbum 19 (Rafel Vidal) o bé l'àlbum 15 (Joaquim Cabezas), o bé l'àlbum 11 (Joan Manel Mellado). Tots ells tenen en comú que generalment aporten una tria més àmplia de deu fotografies, tot i que aquest és el requeriment inicial. De fet, per exemple, de l'entrevista amb el col·laborador Joan Manel Mellado s'havia derivat una tria de 14 fotografies domèstiques i, posteriorment, ell mateix fent ús de l'eina interactiva de la web ell mateix ha afegit sis imatges més amb breus comentaris escrits per ell mateix (sent



fig. 6.13. "Capsa de Sabates 2.0". [Àlbum de Joan Manel Mellado, fotografia núm 19](#)
 "Fent llonganissa, 1970"
 [Autoretrat, aquí estic treballant en un obrador d'una cansaladaria, a l'any 1970.]

un dels pocs casos de ciutadans que aporten imatges a l'arxiu de forma autònoma fent ús de les eines interactives de la pàgina web). Sembla que aquests "devots" de la fotografia els costa especialment reduir tan dràsticament la tria ja que tenen extenses col·leccions, ben organitzades, que ells consideren valuoses. A més, tal com expliquem més endavant, nosaltres també vam ser flexibles amb acceptar més de 10 fotografies per ciutadà, per bé que aquest era el nostre requeriment inicial. Com en moltes tries fetes per varons el protagonista de moltes imatges és ell mateix, ja que d'alguna forma el relat sobre al seva vida ho entenen com una explicació de la seva pròpia trajectòria vital, els seus èxits professionals, socials, esportius, etc. Es parla dels familiars i amics però no deixa de percebre's una perspectiva clara d'identitat individual en el seu relat. Per contra, el relat de vida del gènere femení s'estructura més sobre els altres (l'espòs, el germà, la mare, el fills...) que no pas sobre una mateixa (Prat, 2004, p.105). Posteriorment hem pogut comprovar que aquesta és una característica comuna en molts relats biogràfics masculins, ja que efectivament es pot parlar d'una perspectiva de gènere masculí que és força hegemònica i generalitzada entre els varons occidentals qual elaboren un relat de vida (Prat, 2004, p.94).

Un altre grup significatiu el conformaven persones grans, la major part jubilats, amb temps per participar en activitats socials o culturals, amb disponibilitat per explicar les històries de la seva vida. Aquest segon grup tenia més dones que homes. Escoltant atentament els relats d'aquestes persones, i observant la tria d'imatges que feien, en la immensa majoria semblava que estava molt present la pèrdua d'una persona estimada, o bé la imminència d'aquesta pèrdua. Diverses d'aquestes persones eren senyores d'edat que et parlaven del seu marit difunt i seleccionaven imatges on ell apareixia feliç, per posar un exemple. En altres casos, et mostraven fotos de la mare quan era jove i et feien confiança que ara era una persona molt malaltissa, gairebé suggerint la possibilitat de la

fig. 6.14. "Capsa de Sabates 2.0". Àlbum de Lícia Cintas, fotografia núm. 4, "[Boda, els pares com actors de Hollywood](#)" ["La boda dels meus pares. Els meus pares no són catòlics, bé tota la família som evangèlics, lo que abans es deia "protestants". I va ser la primera boda protestant que va haver aquí a Tarragona. Aquesta foto m'encanta... sembla de pel·lícula... el Cary Grant. Aquesta sempre ha sigut de les meves fotografies predilectes. I és el principi de tot a la meua vida, són ells."]



fig. 6.15. "Capsa de Sabates 2.0". Àlbum de Lícia Cintas, fotografia núm. 1, "[Amb la meua mare a Torreforta, a finals dels 50'](#)" ["Aquesta m'encanta, i més perquè a la Mama ja no la tinc, pobreta meua. Ma mare va morir al 2004. I a aquesta pues li tinc molt de carinyo. I és de les poques que tinc amb ella rient així... Amb la meua mare sempre he tingut un lligam... a banda de ser la meua mare sempre ha sigut la meua millor amiga i no he trobat cap amiga com ella. Com a mare, evidentment, no hi ha cap que te la pugui substituir però tampoc ni com amiga"]



fig. 6.15. [esquerra] "Capsa de Sabates 2.0". Àlbum de Cristina Soria, fotografia núm. 6, "[Davant l'antiga caserna dels soldats, 1975'](#)"



fig. 6.16. [dreta] "Capsa de Sabates 2.0". Àlbum de Cristina Soria, fotografia núm. 1, "[Amb la meua Mare al Llorito, 1977'](#)" [Aquesta és ma mare, a l'ermita del Llorito. Que abans era molt presumida. Ara va amb el cabell curt ara no vol problemes. Em venen molts records amb aquestes fotos, ma mare amb aquest abric [...]]



seva desaparició en un futur no gaire llunyà. En aquest grup de persones, sembla, la raó més determinant per participar en la crida i aportar fotografies per a l'exposició era el desig de transcendència, de no desaparèixer amb la mort, de contrarestar l'oblit com a forma definitiva de desaparició. Els àlbums de Lydia Cintas, Pilar Bonet, resultaven exemples d'aquesta tipologia, en aquest cas centrats en la figura de la mare. Tots els teòrics de la fotografia, en particular de la fotografia domèstica, han parlat d'aquest desig com un objectiu clau que tots perseguim al fer fotos dels nostres éssers estimats. Curiosament, i ens sembla que molt significativament, aquestes persones buscaven fixar per sempre el record de persones que ells han estimat, no pas el seu propi record i el seu propi nom. Podia tractar-se del marit, el pare, la mare... lògicament un familiar molt directe que semblava l'eix de la seva pròpia vida. Al cap i a la fi, el gènere més habitual de la fotografia familiar és el retrat dels nostres familiars i amics, no pas l'autoretrat (bé, si més no fins que en l'època actual s'ha fet tant comú el "selfie" o "buddy shot" al qual ja hem fet referència en el capítol 4). Joan Prat i el Grup de Recerca Biogràfica (Prat, 2004, p.105), com dèiem, també fa referència que el relat de vida de les dones acostuma a ser de "cuidadores", expressant la importància que donen a les persones properes a les que han dedicat els seus esforços com a eix de la seva vida.

En la recollida a través de crida pública van participar 32 ciutadans, dels quals es va documentar -a través de l'entrevista- 584 imatges. Per tant, en molts casos els ciutadans van cedir més de 10 imatges de mitjana per al projecte. De fet, aquest nombre més alt de fotografies era producte de tractar de conciliar i negociar dos interessos i perspectives distintes sobre el mateix projecte. Com dèiem, l'objectiu inicial del Palau Firal i de Congressos de Tarragona va ser impulsar una exposició temporal amb fotografies domèstiques, projecte per al qual va contactar amb la fotògrafa Sílvia Iturria perquè fes de comissària de la mateixa. En les poques setmanes de gestació del projecte, jo em vaig afegir a col·laborar al projecte proposant que la recollida de fotografies es fes amb una perspectiva més àmplia, que cerqués conformar un arxiu fotogràfic permanent per a la ciutat, que inclogués els relats dels ciutadans sobre les seves fotografies i cerqués la representativitat sociològica dels individus participants. El projecte inicial dels responsables d'activitats culturals del Palau de Congressos i de la comissària de l'exposició Sílvia Iturria hauria estat, segurament, que un nombre ampli de ciutadans aportessin un nombre ampli de fotografies (sense relats vinculats) perquè la comissària pogués fer una tria que estèticament resultes atractiva per a conformar una exposició temporal amb elles. El projecte s'hauria acabat en tancar l'exposició. Que el procés de recollida impliqués una documentació més àmplia del relat de vida de cada ciutadà i les memòries personals vinculades amb les fotografies, així com que es cerqués una representativitat sociològica de la mostra es va veure -per part de la comissària i l'organització- com un valor afegit. Un valor afegit que no implicava, a més, un

augment desmesurat dels esforços ja que jo mateix m'oferia a destinar el meu temps a fer aquestes entrevistes o, en tot, cas cercar col·laboradors per fer-les. Un cop es va anar constatant que el nombre de ciutadans que participaven en la crida era molt reduït, aleshores, es generava un conflicte. La comissaria i, sobre tot, l'organització del Palau de Congressos preferia recollir moltes imatges per ciutadà per assegurar-se material suficient per produir una exposició temporal de fotografia prou interessant estèticament, mentre que el nostre objectiu fonamental era conformar aquests arxiu a llarg termini on no estava previst que ciutadans concrets aportessin un nombre molt elevat de fotografies del seu àlbum familiar personal per no sobredimensionar-los en la mostra final. L'exposició del Palau de Congressos necessitava de força fotografies per conformar una selecció interessant. Hauria estat ideal disposar, per posar un exemple, de 10.000 fotografies per acabar triant 200 interessants per a l'exposició i que conformessin un relat visual i conceptual d'alguna altra forma. Davant, però, del fet que pocs ciutadans col·laboraven amb la iniciativa semblava oportú demanar moltes més imatges a cada ciutadà. Si més no resultava oportú des de la perspectiva del l'objectiu de produir una exposició temporal amb fotografies domèstiques en els propers mesos, i no pas un arxiu per a la ciutat a llarg termini.

De fet, també es van recollir més fotografies per a l'exposició que no comptabilitzem en les 584 mencionades anteriorment. Es tractava de fotografies interessants per a l'exposició però que no es van incloure mai en el projecte d'arxiu ja que eren fotografies descontextualitzades, sense relats ni informació biogràfica del custodi, del conservador domèstic (com s'anomenen en el projecte de "Territorio Archivo"). La Comissària de l'exposició va desenvolupar tallers infantils en tres escoles de la ciutat de Tarragona amb nens de 6-8 anys recollint fotografies domèstiques. Es tractava, d'alguna forma, de versions reduïdes i viables d'aquella idea inicial de fer un gran survey de fotografia domèstica a través de totes les escoles de la ciutat. El taller es van fer únicament a aquestes tres escoles de la ciutat de Tarragona: l'Escola Pràctiques, a l'Escola Pax i a l'Escola Pau Delclós. Nosaltres vam acompanyar a Silvia Iturria en el moment de presentar el projecte a les direccions de cada centre escolar, per bé que el taller amb els nens finalment el va dur a terme Sílvia Iturria. Les escoles van ser triades per raons com la proximitat amb el Palau de Congressos –Escola Pau Delclós- com la proximitat amb el domicili de Silvia Iturria i la receptivitat de les escoles en participar en projectes culturals de la ciutat –Escola Pràctiques i Escola Pax-. El taller consistia en què els nens portaven una fotografia on apareixien els seu pare o la seva mare quan eren nens, amb una edat similar a del nen en el present. Silvia establí un diàleg amb el nen sobre el que apareixia a la fotografia i sobre el punt de vista del nen al respecte. El diàleg era verbal entre el nen i la monitora, i també amb la resta de la classe. Després cada nen enganxava la foto sobre la coberta d'una capsa de sabates. A l'interior de la capsa de sabates el nen tancava un secret personal (un nota escrita, un objecte



fig. 6.17 Exposició "En capsas de sabates, històries domèstiques dels Tarragonins". Tarragona 2011, Fotografia donada per un nen/a desconegut del CEIP Pràctiques Tarragona, (autor i data desconeguts)



fig. 6.18 Exposició "En capsas de sabates, històries domèstiques dels Tarragonins". Tarragona 2011, Fotografia donada per un nen/a desconegut del CEIP Pax, Tarragona, (autor i data desconeguts)



fig. 6.18 Exposició "En capsas de sabates, històries domèstiques dels Tarragonins". Tarragona 2011, Fotografia donada per un nen/a desconegut del CEIP Pau Delclòs, Tarragona, (autor i data desconeguts)

etc.). El secret podia tenir a veure amb el nen i els seus jocs o interessos, però també amb el diàleg intergeneracional que suggeria la foto¹. Posteriorment els nens decoraven cada capsa de sabates, individualitzant-la, ja fos amb pintura, collages, i d'altres tècniques d'expressió plàstica. A l'exposició es van situar totes aquestes capsas de sabates, més de 150 d'elles, que mostraven tota una varietat de colors i acabats plàstics, sempre amb una foto domèstica a la part superior. El taller va ser un èxit tant per la participació dels nens, com per les opinions expressades pels mestres i especialistes assessors de plàstica d'aquestes escoles. D'aquestes fotos no quedava, però, una fitxa que concretés la procedència de la foto, ni dades biogràfiques sobre el custodi, ni tampoc es formalitzava el relat del nen sobre aquella foto en un suport escrit o d'àudio. Ni tan sols es va demanar als pares que signessin un document cedint els drets de reproducció de la fotografia per l'arxiu històric de la ciutat. Per tant aquestes fotografies no es van digitalitzar ni integrar en l'arxiu de "Capsa de Sabates". Només s'enganxaven sobre una capsa que el nen, després de l'exposició, podia recuperar. S'intentava, doncs, que tots els nens de les aules escollides per al projecte participessin en l'activitat. Contra més requisits es demanessin als pares, més possibilitats havia de què no tots els nens participessin en el taller amb fotos domèstiques pròpies. Tot i així, sempre van haver algun nen que van participar amb alguna foto que no acabava d'ajustar-se als senzills requisits que hem comentat anteriorment (sovint nens de famílies lligades a processos de migració). De fet, va ser interessant que Sílvia Iturria va explicar que de les tres escoles que havien participat en el projecte on va ser més complex fer el taller perquè no tots els nens portaven una foto familiar, o aquesta era una foto del qual el nen no sabia establir un relat en cap sentit, era concretament en una de les tres escoles que la vam escollir per la seva proximitat física al Palau de Congressos de Tarragona (CEIP. Pau Delclòs). Aquesta escola té un alumnat molt divers, i integra persones de classes socials diverses i procedències molt diverses, en alguns casos procedents de processos de migració transnacional. Les altres dues escoles semblen tenir un alumnat majoritàriament de classe mitja amb famílies d'origen espanyol. Es una mera suposició si la dificultat del nen amb participar es devia a la manca de fotografies familiars o bé en un manca d'interès per part del grup familiar en el projecte d'exposició o, fins i tot, en les activitats escolars del fill/a. En tot cas ens resulta significatiu que l'escola amb més nens de famílies de classe obrera i també de famílies provinents processos de migració per raó econòmica és on més nens no vam portar cap fotografia familiar per participar en l'activitat.

Sigui com sigui, agraïm a les mestres, als nens i nenes, a les famílies i a les direccions d'aquests centres escolars haver participat i col·laborat en el projete "Capsa de Sabates".

¹ La capsa tancada, de fet, recorda a les accions artístiques de l'artista tarragoní Rufino Mesa que ell anomena "ocultaciones" i sobre les que ens referirem al capítol 7, artista amb el Silvia Iturria ha col·laborat en diverses ocasions

Es va intentar que aquesta col·laboració amb les escoles, que va tenir tan bona acollida a nivell de taller de plàstica, revertís també en una sinergia positiva amb el projecte a llarg termini de l'arxiu de "Capsa de Sabates". No va ser així, però. Es va informar als pares dels alumnes de la recollida de fotos al Palau de Congressos, animant-los a participar-hi, aportant un nombre d'imatges més ampli degudament contextualitzades. No va haver-hi resultats positius. També ens vàrem traslladar personalment un dia i una hora a una d'aquestes escoles (a l'hora en què els pares venen a recollir els nens) per facilitar al màxim la col·laboració de les famílies i fer-los participar en l'entrevista. El resultat va ser molt escàs (dues mestres i un pare van portar més fotografies i van ser entrevistats) i l'hem comptabilitzat dins de les 32 entrevistes fetes al Palau de Congressos. Amb les mestres havia hagut, lògicament, un contacte previ a l'hora de preparar les activitats a l'aula. Amb el pare participant també hi havia una coneixença prèvia per qüestions de caràcter professional. Una nova mostra de lo complex que és que els ciutadans participin en un projecte d'aquestes característiques si no hi ha cap vincle personal previ, atès que han d'aportar imatges seves, dedicar-li temps, una part de la seva intimitat, i els resulta complex -segons sembla- entendre els beneficis personals i col·lectius del projecte. Joan Prat fa la mateixa observació sobre els ciutadans que van participar en el Banc de Memòria Biogràfica; no va ser possible entrevistar gent del carrer completament desconeguda i es va haver d'entrevistar persones amb el que hi havia vincles i coneixences prèvies a nivell personal o laboral, que tots els participants són persones amb les que hi havia una amistat prèvia directa o indirecta (a través d'un conegut comú) (Prat, 2004, p. 47 i ss).

6.1.4.3. La recollida a través d'antropòlegs entrevistadors

El segon dels mètodes de recollida va ser comptar amb la col·laboració de set estudiants d'antropologia de la Universitat Rovira i Virgili. Aquests set estudiants eren: Elisa Alegre, Laia Castellví, Anna Fonoll, Sebastià Giné, Andrea Marañón, Paula Martínez i Carla Ventura. Cada un d'ells rebien l'encàrrec de fer cinc entrevistes a ciutadans de Tarragona per tal de recollir i documentar una selecció de deu fotografies domèstiques seves. Es tractava de ciutadans que eren buscats activament per l'entrevistador a partir de les seves coneixences personals. L'entrevista tenia lloc en un espai convingut per la persona entrevistada, de vegades a casa seva, de vegades en un bar, de vegades al seu lloc de treball, etc. Joan Prat i el Grup de Recerca Biogràfica també analitzen aquestes tres ubicacions com les més freqüents en les entrevistes o estudis qualitius en antropologia, tot assenyalant la primera opció com la més convenient (Prat, 2004, p. 60 i ss).

S'haurien d'haver obtingut per aquesta via, en principi, un total de 35 entrevistes. Finalment es van obtenir 30 entrevistes, documentant un total

fig. 6.19. [esquerra] "Capsa de Sabates 2.0". [Àlbum d'Alba Manteiga, fotografia núm. 4](#), entrevista realitzada per Andrea Maraño estudiant d'antropologia a la URV ["Aquí salgo de pequeña, no sé que tendría... ¿Diez años? Estaba hablando por teléfono, estaba en Galicia. Estaba hablando con mis padres por teléfono y me hace gracia porque yo me pasaba allí dos o tres meses y yo no los echaba de menos y ellos me llamaban cada día. Y bueno, aquí salgo explicándoles, a mi madre o a mi padre, las veces que me había caído ese día[...]"]



de 302 imatges. Les dificultats que es van trobar els estudiants van ser vàries. Una d'elles va ser la quantitat significativa de temps que implica el procés de cada entrevista ben realitzada (contactar amb el ciutadà, realitzar l'entrevista, portar les imatges a escanejar, i, sobre tot, realitzar la transcripció íntegra de l'entrevista). Amb tot, el principal motiu pel qual no tots els col·laboradors van poder realitzar les cinc entrevistes pactades va ser les dificultats per trobar ciutadans disposats a col·laborar. De fet, inicialment es va parlar de què cada estudiant fes de deu a set entrevistes i finalment es va reduir a cinc per les dificultats que tot el procés comportava. En principi cada estudiant s'autoassignava un perfil social unitari per a les cinc entrevistes, que havia de ser diferent dels perfils seleccionats pels altres estudiants vinculats al projecte. L'objectiu d'aquesta estratègia era que els ciutadans entrevistats fossin una mostra diversa. Amb tot cada perfil social era prou ampli (per exemple: professors universitaris, immigrants, pescadors, etc.) com perquè hi hagués centenars o milers de persones susceptibles de col·laborar. Cada estudiant havia escollit el seu perfil d'entrevistats per la seva proximitat o contactes amb aquell grup social. Tot i així, molts d'ells van tenir dificultats per trobar cinc ciutadans disposats a col·laborar en el projecte. De fet, en un dels casos una estudiant –Carla Ventura- havia realitzat una entrevista a un ciutadà i a, posteriori, el ciutadà li va demanar que eliminés l'entrevista ja que diversos dels familiars que apareixien en les fotografies cedides al projecte li havien dit que no volien que es fessin públiques aquestes imatges a través de l'exposició o l'arxiu públic vinculat al projecte.

Els estudiants d'antropologia van aplicar un model d'entrevista dissenyat per mi per a aquesta part del projecte de Capsa de Sabates (veure una entrevista transcrita íntegra, a tall d'exemple, a l'annex 4). El model era més breu que el model que s'havia aplicat en les entrevistes en profunditat que havíem desenvolupat nosaltres mateixos en el període previ de 2009/2010 (annex 3) però era més ampli que el que aplicàvem als

ciutadans que acudien a la recollida de fotografies a la crida pública del Palau de Congressos (atenent a què els participants en la crida del Palau de Congressos anaven a portar unes fotografies per a l'exposició i es trobaven a què se'ls convidava a parlar breument sobre aquestes imatges i sobre el seu relat vital). Els estudiants d'Antropologia col·laboradors en el projecte sabien que la informació fonamental era demanar (com en la crida general) un relat biogràfic de l'entrevistat i una tria comentada d'unes deu fotografies domèstiques seves. Hi havia, però, altres preguntes i apartats d'observacions a emplenar que, si era possible, també s'havien de completar. Aquests apartats accessoris eren, per exemple, preguntar-li sobre com i a on guarda el global de fotografies domèstiques que té, demanant sobre les diferències en com guarda les fotografies analògiques i les digitals. Com tots els entrevistats (també els de la crida al Palau) portaven un grup ampli de fotografies domèstiques (per exemple dins una caps, un sobre, varis àlbums...) abans de demanar-li que triés únicament deu i ens les comentés, l'entrevistador tractava de fer una descripció en percentatges de les característiques qualitatives del global d'aquestes imatges (per exemple quantes eren fotos fetes per aficionats i quantes fetes per professionals, com es repartien per temes –vida familiar, viatges, altres- etc.-). Hi havia, també, apartats específics per a les observacions de l'entrevistador (per comentar, per exemple, com havia estat el procés de tria de les deus imatges i quin tipus d'imatges havia descartat d'aquesta tria final). Es considerava que aquesta informació accessòria era viable de completar que ja que l'entrevista es feia en un entorn més propici que permetia una mica més de detall i profunditat en l'entrevista; bàsicament perquè sovint es feia a casa de l'entrevistat i havia una preparació prèvia més acurada (l'estudiant explicava amb més detall les característiques de l'entrevista i les finalitats del projecte abans que l'entrevistat accedís a participar-hi).

Les preguntes “accessòries” en les entrevistes dels estudiants d'antropologia estan relacionades amb un tema sempre present i pendent, sempre ajornat, en aquesta investigació que és l'interès en treballar una investigació qualitativa a fons de les imatges domèstiques que ingressen en l'arxiu: com són les fotografies domèstiques ingressades a l'arxiu? què mostren? perquè? Què podem aportar sobre altres estudis qualitius ja publicats a l'entorn de la fotografia domèstica?... De tota manera, en aquesta recerca hem decidit prioritzar l'estudi sobre el mecanisme de recollida i participació dels ciutadans en els arxius públics de fotografia domèstica, i també en l'estudi sobre la forma que donem a aquests dispositius d'arxiu, quins criteris de tria incorporen i quines motivacions conceptuals els guien. En aquest sentit, l'estudi qualitatiu del contingut de les fotografies domèstiques queda ajornat per a ulteriors investigacions. De tota manera, ens semblava interessant que el disseny de l'entrevista feta pels antropòlegs permetés en un futur poder abordar aquest estudi qualitatiu amb un recull de la informació que el fes possible.

Amb els set estudiants d'antropologia col·laboradors va haver tot un procés de reunions prèvies per discutir aquest model d'entrevista i consensuar una metodologia comuna, així com per fer-los participants dels objectius de la investigació. Ells ja havien rebut formació específica, com futurs antropòlegs, respecte el treball de camp i la metodologia de realització i transcripció d'entrevistes i per a ells aquesta experiència al projecte "Capsa de Sabates" els permetia aplicar els seus coneixements teòrics sobre entrevistes i mètodes d'investigació endinsant-se en el món particular de l'antropologia visual, en general, i de la fotografia domèstica, en particular.

Els estudiants i col·laboradors van cercar els participants, realitzar les entrevistes i transcriure les narracions, tot un enorme volum de treball, certament. Les fotografies analògiques cedides pels informants van ser escanejades per Natàlia Solsona, estudiant de fotografia de l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació a Tarragona que també va col·laborar amb el projecte "Capsa de Sabates" en qualitat de pràctiques del cicle formatiu que estava cursant. Ella va ser la responsable, de fet, de digitalitzar totes les imatges que van ser cedides al projecte en el període d'octubre a desembre de 2011 (també les de la crida pública entre els ciutadans). D'aquesta forma aquest aspecte més tecnològic del procés va restar en mans d'un tècnic específic i els estudiants d'antropologia es van poder concentrar en el treball de camp més característic dels antropòlegs.

De fet, aquesta col·laboració amb el projecte "Capsa de Sabates" els set estudiants de la URV. la varen fer com a pràctica per a l'assignatura "Tècniques qualitatives d'investigació I". Agraïm al Dr. Gaspar Maza (professor de l'assignatura) i al Dr. Jordi Roca (director del Departament d'Antropologia Social de la URV.) haver permès aquesta col·laboració dels estudiants de la Universitat Rovira i Virgili. Expressar de forma molt particular el nostre agraïment al Dr. Jaume Vallverdú qui va estar sempre present i sempre disponible en tot el procés d'aquesta col·laboració amb la Universitat Rovira i Virgili. De fet, Jordi Roca i Jaume Vallverdú en vam donar a conèixer els fons de l'Arxiu d'Etnografia de Catalunya, un dels projectes històrics d'aquest departament universitari, que és un gran arxiu d'informació etnològica de tot tipus, entre ells documents fotogràfics. Vam tenir oportunitat de comentar que el projecte "Capsa de sabates" tenia relació amb aquest projecte històric del departament d'antropologia de la URV (DAFITS.) i que en certa manera l'actualitzava. A posteriori, i través de la bibliografia publicada, he conegut amb més detall el projecte del Banc de Memòria Biogràfica que aquest mateix Departament Universitari va dur a terme cap els anys 2000/2004. Va ser un projecte, tal com hem comentat en l'apartat 5.3. que va recollir unes dues-centes biografies de ciutadans "anònims" del Camp de Tarragona, tot enregistrant en cintes de veu els seus relats. En aquest projecte van participar directament professors com Jordi Roca, Yolanda Bodoque i Joan Prat, qui va actuar com a coordinador. En aquell procés els estudiants

del departament d'aleshores també van tenir un notable protagonisme en el procés de realització de les entrevistes. El nostre projecte “Capsa de Sabates” en molts aspectes és un projecte més humil, però pensem que té molts punts de contacte amb aquell projecte del Banc de Memòria Biogràfica. Entenem ara, doncs, molt millor la receptivitat dels professors del Departament d'Antropologia de la URV (DAFITS.) a col·laborar amb el nostre projecte i estem, per aquest motiu, doblement agraïts per considerar positivament la línia d'investigació vinculada a “Capsa de Sabates”.

En comparació al primer mètode de la crida ciutadana oberta per a “Capsa de Sabates”, aquest segon mètode de recollida –a través d'entrevistes convingudes– va tenir un resultat més positiu a nivell quantitatiu en relació a les expectatives que s'havia proposat. Constata, segons sembla, que les entrevistes actives funcionen millor per captar la col·laboració dels ciutadans que no pas les crides públiques no personalitzades. Amb tot el mètode no deixa d'evidenciar lo difícil que és que els ciutadans col·laborin en un projecte d'aquestes característiques, que tota col·laboració exigeix un esforç molt significatiu per part dels responsables del projecte i que, d'alguna forma, gairebé totes les persones que col·laboren tenen alguna relació d'amistat o coneixença amb alguna de les persones vinculades al projecte. Resulta, doncs, enormement inversemblant que un ciutadà cedeixi les seves fotografies familiars i els seus relats de vida a un arxiu públic si no té cap vincle personal previ amb les persones que gestionen aquest projecte, o se li ha explicat de forma directa i personalitzada.

El survey o grup d'entrevistes d'aquests set estudiants d'antropologia va tenir lloc al període de setembre a desembre de 2010. La majoria d'entrevistes van tenir lloc al mes de novembre de 2010. Posteriorment una d'aquests col·laboradores, Elisa Alegre, va continuar participant tres mesos més en el projecte, en període abril a juny de 2011. En aquest cas, la col·laboració es va fer en condició d'un contracte de becària per a l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona. La participació d'Elisa Alegre va permetre fer tasques molt diverses com ara la redacció, per iniciativa seva, d'un estudi qualitatiu de les imatges recollides en el projecte “Capsa de Sabates”. El text d'aquest estudi està disponible al web del projecte i figura com annex 6 a aquesta investigació.

Elisa Alegre va realitzar, també, noves entrevistes a ciutadans, contactats activament per nosaltres, en el període abril/juny de 2010, plantejant-nos en algunes d'aquestes entrevistes perfils específics de ciutadans que podien aportar noves perspectives a la investigació. Richard Chalfen ens havia suggerit, a través dels correus electrònics, que resultava molt interessant fer una segona entrevista al mateix ciutadà o bé a un altre membre del mateix grup familiar sobre les mateixes fotografies. El nostre projecte es planteja la voluntat de fer presents els ciutadans en la representació col·lectiva en l'arxiu públic a través de les seves fotografies

fig. 6.20 "Capsa de Sabates 2.0". Àlbum de María Rodríguez Páez, fotografia núm. 10 i Àlbum de Joaquín Cabezas, fotografia num. 30.

Descripció Joaquín: "[Moments d'inspiració, anys 70'](#)" [...]"

Descripció Maria: "[La foto predilecta \(cap al 85\)](#)" [...]"



domèstiques i relats. Aleshores les seves fotografies i relats són més aviat instruments per a aquest fi i no pas objectius de coneixement en si mateixos, per aquesta raó no ens va semblar pertinent fer una nova entrevista al mateix ciutadà per observar canvis en els relats o en la tria. Sí que ens va semblar oportú intentar entrevistar persones del mateix grup familiar d'un ciutadà que ja hagués participat en el projecte. En un cas, vàrem entrevistar l'esposa d'un ciutadà que ja havia col·laborat, i també ho vàrem fer amb la filla d'una altra dona que ja havia participat en la crida ciutadana. En tots aquets casos els nous col·laboradors en el projecte feien una tria lliure d'imatges a comentar que tenia fotografies coincidents amb la tria ja feta pel familiar anterior. Havia imatges favorites que es repetien. Els comentaris a partir d'aquestes imatges resultaven diferents, per bé que sense resultar contradictoris en aspectes fonamentals.

Concretament Joaquín Cabezas (àlbum 15 del web) i Maria Rodríguez Páez (àlbum 60 del web) són esposos. La foto 30 del primer i la foto 10 de la segona, és la mateixa imatge. La datació que fan un i altre de la foto és molt diferent, però el relat sobre l'escena es complementari i no presenta contradiccions de base. De fet, en nombrosos casos em constatat que les datacions que fan els custodis de les imatges, fetes anys més tard, acostumen a tenir errors importants. Enriqueta Ferrer (àlbum 3 del web) i Maria Vesés Ferrer (àlbum 62 del web) són mare i filla. No hi ha cap foto coincident en les tries de 10/12 fotografies de cada una d'elles. Amb tot, l'any 2009 havien fet una entrevista a l'espòs i pare d'aquesta família (Vicenç Vesés) demanant-li que comentés deu fotografies (en el període en què estàvem dissenyant aquest model d'entrevista) i hi ha una imatge que va triar el pare i una que va triar la filla que es repeteix. La narració de tots dos implica perspectives diferents de la mateixa escena, perfectament complementàries. Es tracta d'una fotografia que el pare va fer a totes les filles i la mare tot just abans de partir per a un llarg viatge de negocis (àlbum 62, foto 8).



fig. 6.21 "Capsa de Sabates 2.0". Àlbum de María Veses Ferrer. Fotografia num. 8, "[Les cinc dones de mon pare \(cap al 86/87\)](#)" ["Aquesta és mítica i molt bonica, perquè aquí estem les quatre. Aquí jo tinc set anys. Això és el 86, 87 i és l'estació de Renfe d'aquí. Me'n recordo d'aquest moment perquè mon pare se'n va anar per feina de viatge la Xina, a Corea, i al Japó. Va ser el mateix any que va ser l'atemptat de la petroquímica [a Tarragona], que van posar una bomba i tot el món se'n va anar corrent i ma mare estava sola amb les quatre i va dir: bueno me'n vaig [...]"]

Sembla, per tant, que les memòries personals d'individus d'un mateix grup familiar tenen predilecció, de vegades, per les mateixes fotografies per vehicular els seus records en les seves preferències sobre total de fotografies conservades. Òbviament aquesta coincidència en fotografies també implica coincidència en moments vitals que es consideren rellevants del relat vital de cada individu (per exemple, per a una mare i una filla la fotografia que tot el grup familiar es va fer amb el pare tot just abans que ell partís cap un llarg viatge de treball és una fotografia important). Això ens apunta línies d'investigació sobre si la coincidència es dona perquè el relat familiar col·lectiu va influenciant o determinant el relat individual de cada individu del grup (la qual cosa sembla lògica), i si aquests moments cronològics rellevants que es recorden per part de varis individus són producte de la rellevància vital del moment o bé de la rellevància de la fotografia que el testimonia (una fotografia que sovint s'ha caracteritzat com a "bona" o "bella" per part dels individus del grup familiar). En tot cas són línies d'investigació sobre la relació psíquica amb les fotografies i amb l'elaboració dels records que tenen ja autors de referència (veure, per exemple, alguns dels assaigs inclosos per Pierre Bourdieu-ed-, 1965) i que, excedeixen, el nostre àmbit d'estudi actual.

6.1.4.4. La recollida a través d'activitats en grup

En diversos moments de la recollida de fotografies, i a través de diferents estratègies, hem tractat de plantejar activitats amb grups de persones que substituïssin l'entrevista individualitzada per recollir i documentar fotografies domèstiques i relats de vida. Un dels objectius era buscar metodologies per optimitzar esforços, pensant que, d'alguna forma, una acció en grup podia fer que gairebé el mateix temps dedicat a entrevistar

a una sola persona servís, en realitat, per entrevistar simultàniament a varies d'elles i recollir fotografies i relats de varies persones alhora.

Els resultats per aquesta via han estat realment escassos, en molts casos nuls. Podem valorar les circumstàncies de cada estratègia concreta i apuntar hipòtesis sobre les raons del seu fracàs en particular. Nogensmenys, però, en global, sembla que les estratègies d'entrevistes en grup no funcionen. Sembla que quan a diverses persones conjuntament se'ls proposa de parlar de les seves fotografies domèstiques davant el grup i cedir-les a un arxiu públic la resposta acostuma a ser negativa, o més aviat evasiva. Sembla que resulta més fàcil que el ciutadà accedeixi a una entrevista personal, en condicions d'intimitat. Ja sigui per aquesta condició d'intimitat al parlar de coses personals, ja sigui perquè se li sol·licita la col·laboració de forma personal, directa, explicant de forma individualitzada què farem i perquè. En l'entrevista individual, sembla, el ciutadà es sent personalment escollit per participar en quelcom col·lectiu. També és cert que en l'activitat en grup l'antropòleg o entrevistador es presenta con un estrany, aliè al grup. En les entrevistes personals, en canvi, sovint hi ha una relació entre ells, una amistat comú que ha introduït l'entrevistador a l'informant, establint-se alguna mena de vincle de confiança mútua.

Explicarem algunes d'aquestes activitats en grup desestimades o fracassades. Recordem que havíem parlat ja d'aquell projecte de proposar una activitat amb fotografies domèstiques a tots els escolars d'una determinada edat de la ciutat de Tarragona, i que els professors consultats ens van aconsellar de desistir-hi. D'alguna manera aquella també era una activitat grupal.

Exposem ara altres exemples d'activitats en grup que sí vàrem tractar de tirar endavant. El primer d'ells va ser una proposta a un grup de persones que seguien un curs d'informàtica en un equipament municipal de Tarragona, concretament un curs de d'imatge digital. El vam tractar de dur a terme al període maig-juny de 2011, quan comptàvem amb la pàgina web interactiva de "Capsa de Sabates 2.0." ja disponible a internet. L'activitat intentava fer una activitat grupal perquè diferents ciutadans, simultàniament, emplenin un àlbum familiar propi en aquesta pàgina web. A tal efecte, la direcció de l'Arxiu Històric Municipal de Tarragona ens va facilitar el contacte amb l'àrea de la Societat de la Informació de l'Ajuntament de Tarragona. Aquesta àrea, a través d'una xarxa d'equipaments anomenats "telecentres", proposa tot un seguit de cursos als ciutadans, cursos per ensenyar l'ús d'eines informàtiques i d'internet. La nostra proposta va consistir en incloure un mini-taller de dos o tres sessions en alguns d'aquests cursos. El taller consistiria en què cada un dels participants en el curs s'obris un àlbum al web 2.0. al web de "Capsa de Sabates" i pugés imatges i relats al seu àlbum personal. D'aquesta forma es practicaria la navegació per internet, la participació en una xarxa soci-

al d'interès ciutadà de l'arxiu municipal, familiaritzar-se amb processos com ara obrir-se un perfil, assignar una contrasenya/password i, sobre tot, ensenyariem a digitalitzar fotografies analògiques (com s'usa un escàner correctament, etc.). La proposta va ser escoltada per la direcció de Telecentres (agraïm a la tècnica Maite Martorell el seu temps) i finalment se'ns va convocar per a fer aquest taller com activitat afegida a un curs que es deia "imatge digital", on s'ensenyava els alumnes a utilitzar un programari lliure anomenat "GIMP" de tractament d'imatges fotogràfiques (similar en utilitats al cèlebre programa Photoshop de l'empresa Adobe). Aquest primer taller serviria doncs per veure la possibilitat d'afegir l'activitat en altres cursos d'informàtica diversos. Se'ns va posar en contacte amb el professor del curs qui, efectivament, va valorar l'activitat com a interessant, bàsicament perquè en el temari del curs no havia tingut l'oportunitat d'ensenyar a digitalitzar/escanejar una imatge en paper i valorava que seria un complement útil. Ens vàrem presentar (maig de 2011) als alumnes el darrer dia de classe ordinària i vàrem proposar al grup d'unes 15/20 persones que havien seguit aquell curs de fer dues sessions més, dedicades a obrir un àlbum de cada un d'ells al web de "Capsa de Sabates" on afegirien unes poques fotografies familiars seves, les que volguessin, alhora que nosaltres els ensenyariem a escanejar-les correctament. La presentació la vàrem fer jo mateix i l'antropòloga Elisa Alegre que aleshores era becària del projecte. Responguérem a totes les preguntes que ens van formular els alumnes que, a priori, semblaven interessats en allargar dues jornades més el curs d'Imatge Digital per fer aquesta activitat amb "Capsa de Sabates". Un dia abans de començar el taller, però, ens va trucar el professor del curs comentant-nos que no calia que anéssim ja que finalment els alumnes li van dir que no estaven interessats en fer l'activitat. Significativament quan els hi vàrem proposar de fer l'activitat i, possiblement davant el nostre entusiasme plantejant tot plegat, no s'hi van negar, però després, amb més calma, van decidir no participar-hi. Les raons poden ser múltiples. Persones consultades, vinculades a l'Ajuntament, ens van explicar que la major part de l'alumnat d'aquests cursos eren persones en situació d'atur que tenen, lògicament, interès en obtenir el certificat d'assistència a aquests cursos, perquè els pot interessar per trobar feina o per justificar activitats formatives en relació a ajuts econòmics als aturats. Potser plantejar l'activitat com a complementària era un error, un cop s'ha acabat el temps oficial del curs i ja tenen el seu certificat d'assistència i aprofitament. De tota manera no té sentit que participar en un arxiu de memòries personals, quelcom tan íntim, es faci a través de mecanismes obligatoris o clarament coaccionadors. Les raons perquè els participants en el curs finalment van desestimar de col·laborar en "Capsa de Sabates" podien ser infinites i no podíem consultar als interessats perquè van desistir a participar-hi. Sigui com sigui, sembla lògic pensar que aquesta resistència a participar en el taller ha de tenir molt a veure amb la manca d'èxit que hem trobat en la resta de procediments de recollida: perquè jo he de perdre temps en fer públic quelcom tan personal com són les meves fotografies domèstiques?

Aquesta és la reflexió, expressada de forma planera, que pensem que es fan molt ciutadans i que els fa desistir de col·laborar aportant fotografies domèstiques a arxius públics.

Molt significatius han estat, també, els nostres intents de plantejar activitats amb escoles d'adults de la ciutat de Tarragona. Les escoles d'adults estan especialitzades en l'alfabetització d'adults, per tant ens semblava que col·laborar amb elles ens apropava a una sèrie de col·lectius socials que difícilment participarien en el projecte de Capsa de Sabates a través de les vies de la crida pública o la web 2.0. El baix nivell acadèmic d'aquestes adults va lligat, en molts casos, a persones relacionades, per exemple, amb els barris de la perifèria de la ciutat, les classes obreres, les persones procedents de processos de migració nacional als anys 1960' ó 70', ó processos de migració transnacional als 1990' i 2000', etc. Semblava una oportunitat per treballar en la línia de la representativitat sociològica dels ciutadans participants en el projecte. De fet, ja que la classe social és el criteri més clàssic de classificació sociològica, ja hem dit que les classes mitges eren majoritàries entre els participants a la crida ciutadana.

Una primera experiència amb Escoles d'Adults la vàrem tenir amb el "Centre de Formació d'Adults Tarragona", al barri de Riu Clar, a un dels barris de ponent, barris obrers de la ciutat de Tarragona. L'experiència va tenir lloc al mes de novembre de 2010, en el període que estava oberta la crida pública per aportar fotografies a l'exposició al Palau de Congressos. A partir de les converses amb els professors de l'Escola que es van fer a iniciativa nostra, es va arribar a l'acord de plantejar als seus alumnes una classe sobre coneixements bàsics de fotografia (que impartiria jo mateix) i que al final de l'activitat –avisats prèviament pels seus professors- els seus alumnes podrien portar fotografies familiars seves destinades a l'exposició i, nosaltres, dialogar amb ells sobre aquestes imatges i sobre els seus relats de vida. La nostra expectativa era que l'activitat es fes amb un grup d'uns 10 alumnes per poder establir un diàleg adequat a partir de les fotografies. Finalment el dia que vàrem anar a fer aquesta activitat a l'Escola es va constatar que no havia hagut prou diàleg i comprensió entre els professors i nosaltres. Vàrem arribar i ens vàrem trobar amb una aula repleta de més de 50 ó 60 alumnes. Lògicament, en una sola sessió, no era possible establir un diàleg amb ells sobre les seves fotografies i ens vàrem conformar a tractar d'improvisar una mena de conferència "magistral" amb pinzellades bàsiques d'història de la fotografia. L'alumnat el conformaven bàsicament persones de 40 a 70 d'edat, moltes d'elles dones procedents de processos de migració transnacional, bàsicament dels països del Magreb i de Pakistan. Significativament les úniques persones que van portar fotografies domèstiques per parlar sobre elles i per aportar-les a l'exposició eren les poques persones originàries d'Espanya, persones grans que havien arribat a Tarragona en els processos de migració dels anys 1960' de les zones rurals de l'interior de la Península Ibèrica.

L'estudiant de fotografia de l'Escola d'Art i Disseny de Tarragona que ens acompanyava en l'activitat, Natàlia Estadella, va digitalitzar les imatges per a l'exposició, però va ser impossible registrar de forma adequada un relat biogràfic d'aquests ciutadans i, encara menys, els seus relats al voltant de les fotografies. De fet, registrar aquests relats demana un procés de foto-elicítació on l'entrevistador ha d'anar formulant preguntes que desencadenin que l'informant elabori relats extensos i detallats de les memòries que té al voltant d'aquestes imatges. La resta de persones que hi havia a l'activitat, bàsicament, dones magrebines havien fet cas omís de la invitació dels professors a portar fotografies familiars seves per a una exposició. La qual cosa ens sembla completament comprensible. De fet, va ser ben simptomàtic que les professores de l'Escola d'Adults, orgulloses de tenir una aula plena d'alumnes escoltant una conferència, varen tractar de fer unes fotografies per registrar-ho per a la memòria del centre i resultava evident que aquestes dones magrebines no volien deixar que els seus rostres fossin retratats per les professores, posant de manifest lo diferent que és la seva cultura respecte a allò que es considera privat i públic, respecte la imatge personal i respecte la fotografia i els conflictes que genera en aquests espais. Va ser molt interessant, també, que una noia pakistanesa ens va ensenyar, envoltada de les seves amigues del mateix país, les seves fotos de noces. Eren unes fotografies extraordinàries en tant que documentaven models fotogràfics i rituals de noces completament diferents als habituals al nostre país. Destacaven fotografies on els nuvis apareixien vestits de gala sobre el llit nupcial tot envoltats dels regals rebuts pels assistents a la boda. La noia, somrient, ens va dir en un espanyol rudimentari que era molt feliç de posseir aquelles fotos però que, de cap manera, les faria públiques en una exposició. Era d'agrair la seva resposta negativa franca i directa. Evidenciava que per a ella és un conflicte traspassar les imatges familiars de l'espai privat de la família a l'espai públic d'una exposició o un arxiu. Un conflicte que, tot ho apunta, també tenim els espanyols i tot els occidentals. La diferència era que la seva negativa a participar en l'exposició era directa i sincera, a diferència de les respostes evasives que sovint rebem quan als nascuts a Espanya els demanen de participar en un arxiu públic de fotografies domèstiques, potser conscients que sí fem públiques altres imatges similars en altres contextos, com ara les xarxes socials a internet. Molts antropòlegs ens explicarien que la frontera entre públic i privat existeix en totes o gairebé totes cultures, però que en els països musulmans aquesta frontera és molt intensa, generant espais pràcticament estancs (i que a l'assignar les dones a l'espai privat els determina un clar aïllament d'aquest gènere de tot el que té correspon a l'esfera pública)¹

¹ En aquest sentit ens resulta molt interessant com Sarah Pink (2004, pàg 77) parla de les diferències en l'apreciació de la pols a la llar entre els seus informants britànics (que diuen no veure-la i no donar-li importància) i els seus informants espanyols (que diuen que no la suporten i que l'han d'eliminar immediatament). La pols a la llar, en paraules dels informants espanyols, ve de fora i el desig permanent d'eliminar-la sembla indicar una profunda necessitat de escindir la casa (espai privat) del carrer (espai públic). El major contacte històric de la cultura espanyola amb la cultura àrab, sembla, dona sentit

. Lògicament si fer una exposició (o un arxiu) de fotografies familiars és una intromissió en tota regla a la vida privada de les famílies, tal com afirma Chema Conesa (Conesa -ed-, 2009), això entre persones de cultura musulmana és directament un acte d'una violència inadmissible.

Al mes de maig/juny de 2011 vam tractar de tirar endavant una altra activitat en grup en una escola d'adults, en aquest cas l'Escola de Formació d'Adults Josepa Massanés i Dalmau, també de la ciutat de Tarragona, també comptant amb el suport de l'antropòloga Elisa Alegre. Vam tractar de dissenyar una activitat en grup que evités les circumstàncies del fracàs de l'anterior. L'activitat es va fer també quan la pàgina web interactiva "Capsa de Sabates 2.0." estava disponible a internet i, com en el cas del curs d'informàtica, la idea era que els alumnes dediquessin el temps de classe a obrir-se un àlbum personal a l'arxiu "Capsa de Sabates", emplenant-la amb les seves fotos i els seus relats, rebent suport en tot el procés tecnològic que això implica. La professora Teresa Peñafiel d'aquesta escola d'adults, responsable del grup d'aprenentatge instrumental d'aquesta escola (adults que estan consolidant habilitats bàsiques com llegir i escriure), va acceptar d'incorporar l'activitat amb entusiasme i la va plantejar al seu grup d'alumnes (uns dotze alumnes). Al taller de "Capsa de Sabates" es dedicarien les dues darreres setmanes del curs, quan el currículum acadèmic fonamental ja estava explicat. Semblava una bona cloenda del curs. Els alumnes, amb el suport de la professora i des dos col·laboradors de "Capsa de Sabates" (l'antropòloga Elisa Alegre i jo mateix), anirien obrint-se un àlbum i explicant les seves històries de vida. Els relats els havien de tractar d'escriure prèviament en una llibreta per poder corregir els errors gramaticals i ortogràfics més importants i donar una imatge pública adequada de si mateixos. Cada alumne explicaria la seva vida als companys, amb el suport de les fotografies, i es sentirien "importants" al participar en un projecte públic de la ciutat visible a través d'internet. Com en els casos anteriors, aquesta era la teoria aparentment perfecta. Com en el cas del curs d'informàtica, quan vam plantejar l'activitat als alumnes semblava que tothom estava molt animat a participar-hi. Fins i tot, vam reparar que hi havia una dona d'origen magrebí que no va manifestar tenir cap inconvenient en fer l'activitat. Finalment de la dotzena d'alumnes només cinc d'ells van obrir-se un àlbum familiar (albums 64 a 68 de "Capsa de Sabates"). La resta o bé van fallar a les classes (potser l'activitat no els semblava adequada) o bé no portaven fotografies (descuit?, manca d'interès? incomoditat?). La dona d'origen magrebí, per exemple, va deixar d'assistir a les classes en les últimes jornades, presumiblement perquè li resultava incòmode o inadequat haver de participar en una activitat que implicava fer pública una part de la seva intimitat familiar. Certament, els alumnes que sí van participar semblaven força contents de l'activitat, es van sentir afalagats quan van mostrar a la resta de companys els seu àlbum –ja integrat a

a que els espanyols com els països de cultura àrab erigeixin barreres més clares entre lo privat i lo públic, si més no en comparació amb països de cultura anglosaxona.



fig. 6.22 "Capsa de Sabates 2.0". Àlbum de Elena Gómez, fotografia núm. 1 "[Mi día de Comuni3n, 1967](#)" ["El día de la Comuni3n, tenia nueve años, y la hice en Torreforta. La foto es en mi casa. Hice la comuni3n en la Iglesia de Torreforta y lo celebramos en casa, en el campo. En la foto se ve la ropa tendida, que era el lavadero, que mi madre no tenia lavadora y ella tendia la ropa en cuerdas. Yo ayudaba mucho a mi madre en casa. De hecho podia ir poco al colegio, pues eramos 12 hermanos y mi padre estaba enfermo. Yo era la mayor y [...]"]

la web- a través d'un projector digital. Resultava evident, però, que els resultats, quantitativament, no eren pas excel·lents. Una mica més del 50% dels alumnes van desistir de participar. Resultava molt interessant observar l'àlbum que va obrir una d'aquestes alumnes, (àlbum 66, Elena Gómez) ja que va afegir fotos on única i exclusivament apareixia ella sola. Segurament no era pas un exercici de narcisisme (era una dona madura amb una història heroica de cuidadora, des de ben petita, d'una família obrera amb molt pocs recursos), sinó producte que va considerar inadequat fer públiques fotografies on apareixien altres membres del seu grup familiar, i només es va sentir autoritzada a utilitzar la seva pròpia imatge. Qui sap, si fins i tot, va tenir una conversa amb el seu marit i els seus fills sobre el projecte de l'Escola d'Adults i aquests li van demanar que no fes públiques fotografies on apareixien ells. Dels diversos intents de fer activitats en grup, aquests ha estat l'únic que no ha estat un fracàs absolut. Però l'èxit ha estat molt relatiu, fins i tot per sota de les expectatives de la professora que ens va acollir que creia que tots els alumnes participarien activament en l'activitat. Per descomptat agrair, de tota manera, la recepció que vam fer del nostre projecte la direcció de l'Escola d'Adults Josepa Massanés de Tarragona, la professora Teresa Peñafiel i tot el grup d'estudiant d'Instrumental del curs 2010/11, amb independència de si van aportar –o no- fotografies i relats a aquest projecte.

Ens sembla evident que es genera un conflicte al demanar a les persones que facin públiques les seves fotografies familiars i els seus records per a un arxiu públic, tot abordant-les en un grup, sense atendre personalment els seus dubtes i recances de cada un d'ells. Abordar els participants en un arxiu de fotografies domèstiques a través de grups encara fa més "violenta" la sol·licitud i fa més difícil obtenir col·laboracions dels ciutadans.

Un altre intent d'activitat en grup, completament fallida, va estar relacionada amb l'Associació de Pares i Mares de l'Escola "Pràctiques" de

Tarragona. Aquesta escola, tal com hem explicat, havia participat en l'exposició "Capsa de Sabates, històries domèstiques dels tarragonins" amb aquelles capsas de sabates que els nens van elaborar per a l'exposició com una activitat escolar dins de l'àrea de plàstica. Existia, ja, un vincle positiu i de confiança entre el nostre projecte d'arxiu i aquesta Escola. Posteriorment es va intentar fer un taller en grup sobre àlbums familiars amb l'Associació de Mares i Pares d'aquesta escola (AMPA del CEIP Pràctiques). Hi havia una grup de mares, voluntàries a la biblioteca escolar, que regularment es reunia a la biblioteca per fer activitats diverses en horari extraescolar. La proposta, cercant un intercanvi beneficiós per a tots, era oferir-les una petita xerrada sobre les característiques i els significats dels àlbums familiars arreu del món i, a la seva volta, que aquestes mares portessin algun dels seus àlbums familiars i els mostressin a les seves amigues fent les explicacions que elles volguessin. La idea era que el diàleg entre elles sobre els àlbums familiars es fes al principi del taller i que la nostra xerrada teòrica es fes al final, per tal de no interferir en el que les mares explicarien a les seves amigues tot mostrant les seves fotos familiars. El projecte, a nosaltres, ens entusiasma perquè semblava que resolvia un procediment que feia temps que buscàvem. Ens atansàvem a la possibilitat de registrar els relats dels informants sobre els seus àlbums familiars sense que aquest relat el generés la situació artificial i un tant incòmoda d'una entrevista realitzada per un antropòleg/investigador. Sempre havíem somiat en poder escoltar i registrar, d'amagat, les narracions que sorgeixen de forma espontània a les reunions familiars quan es dedica un temps a mirar junts els àlbums familiars (per bé que Joan Prat (Prat, 2004, pàg. 71) ens recorda que tampoc es pot parlar de relats completament espontanis quan existeix la presència d'algú o la simple sol·licitud d'un investigador, que només podem parlar de major o menys grau de llibertat en el relat formulat pels nostres informants). Mentre aquestes mares que es reunien periòdicament en la biblioteca escolar es mostressin els àlbums fotogràfics les unes a les altres nosaltres ens estaríem silenciosos en un extrem de la sala, però havent pactat que podíem transcriure els relats per al projecte de "Capsa de Sabates". L'espai de la biblioteca escolar resultava familiar a les informants i entre elles hi havia un vincle d'amistat previ. Per descomptat que la nostra presència silenciosa (i el nostre ordinador gravant les converses) introduïa una certa biaix en la situació, no podríem mai dir que eren explicacions completament "pures", espontànies i lliures, però era el màxim al que podíem aspirar, pensàvem. Lògicament, tots els estudis sobre la utilització d'entrevistes en el treball de camp antropològic fan esment que la presència de l'entrevistador, de l'aparell que registra la conversa, i les pròpies preguntes formulades per l'entrevistador introdueix una situació artificial que necessàriament ha d'afectar als relats que elaboren els informants (Roca et al., 2014, p. 220 i ss.). Se suposa l'antropòleg/investigador de tractar de minimitzar aquest biaix dins de lo possible. Aquesta proposta de taller en grup ens semblava una forma interessant de neutralitzar l'efecte més intrusiu de l'entrevista individual. Doncs bé,

el taller no va es realitzar mai. Vàrem enviar-nos diversos mails amables per una i altra part parlant de la possibilitat de realitzar-ho, vam tenir una reunió força llarga amb la mestra responsable del grup de mares voluntàries de la biblioteca explicant els objectius i mecanisme dels tallers. Tot semblava que hi havia interès mutu. Finalment, però, mai vam arribar a rebre una convocatòria formal per fer el taller en una data concreta. Segurament la manca d'invitació real per fer el taller és una mostra més de l'intrusiu que resulta pels ciutadans col·laborar en un projecte que els demana dedicar el seu temps d'oci a fer públiques les seves fotografies familiars i els seus relats de vida. Tot i que la proposta es va considerar inicialment de forma positiva per part de l'associació de mares i pares, finalment mai es va arribar a dur a terme, mai es va poder trobar la data adequada.

6.1.4.5. La recollida a través de la web interactiva

De fet, també hauríem d'afegir un quart mètode de recollida de fotografies i relats per a "Capsa de Sabates" que ha estat el propi mecanisme web 2.0. que havia de permetre la participació directa i autònoma dels ciutadans a través d'internet. El podem considerar un mètode, encara més dràsticament que els tres anteriors, sense resultats rellevants. A través d'aquesta via a finals de 2014 només s'havia generat un sol àlbum completament nou (àlbum de Adela) de vuit fotografies domèstiques aportades autònomament per un ciutadà amb el qual no hi ha cap coneixença directa o indirecta per part de les persones que treballem en el projecte. Es una aportació que s'ha donat molt posteriorment, concretament al març de 2014. Ens sembla significatiu que són vuit imatges antigues (semblen dels anys 1940, 1950) que corresponen a allò que socialment es considera una fotografia familiar "de valor" (tant des del punt de vista patrimonial, antic, com des del punt de vista estètic –són belles i curioses-). Les imatges han estat pujades al web amb una descripció brevíssima (del tipus "aeroport de Reus, el meu pare") que no es podem considerar un relat, només una descripció de qui apareix i poc més. L'àlbum tampoc va acompanyat d'un relat de vida global que l'introdueixi. Només és una única aportació però pensem que és representativa el que podem esperar de la participació autònoma dels ciutadans en projectes de fotografia domèstica, és allò que ells consideren d'interès general i que té a veure amb el model d'arxius historicistes de fotografies domèstiques que hem comentat en l'apartat 5.1 de la investigació. Els ciutadans poden comprendre bé que compartim fotos velles (i també belles), semblen que siguin imatges interessants per a tothom, però els relats personals semblen únicament rellevants per a l'esfera privada més immediata. En tot cas, sobre les fotos el ciutadà aporta el lloc i la data, és a dir dimensions bàsiques per a la història, però no pas per a un document de memòria pròpiament dit.

Posteriorment entre el novembre de 2014 i el juny de 2015 s'han obert 6 àlbums més de nous ciutadans, però tenen a veure amb una sèrie de noves iniciatives des de l'àrea de comunicació de l'Ajuntament de Tarragona que analitzarem en el proper apartat 6.1.6. d'aquesta investigació.

Sí que hi hagut altres participacions en el web per part dels ciutadans; algunes persones entrevistades per nosaltres al poder accedir al seu àlbum a internet han optat per afegir noves fotos (com el cas referenciat de l'àlbum de Joan Manel Mellado) i, sobre tot, hi hagut comentaris escrits pels ciutadans sobre les fotos publicades.

Certament, el software de la nostra web no és el més intuïtiu i eficaç per facilitar la participació activa dels ciutadans des de casa seva a través d'internet. A més, ens consta que durant molt de temps hi hagut errors de funcionament en aquest software (per un error de configuració al servidor, el ciutadà no rebia el mail de resposta conforme havia generat un nou compte d'usuari en aquesta comunitat i, per tant, no rebia el link que havia clicar per fer darrera validació del seu compte, a l'obrir un àlbum propi). De tota manera, tenim el convenciment que aquesta manca de participació a través del mecanisme 2.0. no es deu únicament a millores que es podrien haver fet en el disseny del nostre web o en el seu correcte funcionament tecnològic; tots els projectes que es basen en compartir fotografies familiars a través d'internet semblen tenir escassos resultats, sobre tot si s'espera que aquestes fotografies vagin acompanyades de relats de memòries. Explicar memòries exigeix una actitud activa per part del ciutadà que, a més, difícilment es dóna sense un interlocutor al qual adreçar-li el nostre relat, un interlocutor que hem de trobar en un context de confiança i escolta activa. A més la societat està acostumada, tal com exposàvem al capítol 5, als arxius patrimonialistes i a les exposicions esteticistes (de fotografies domèstiques o d'altres objectes) però no als arxius de memòries dels ciutadans. Bona part de la societat occidental compren el valor de compartir les seves velles fotografies, però no "adverteixen" la bellesa i interès dels seus relats en relació a aquestes imatges.

Podem proposar com a prova d'aquesta asseveració el fracàs de participació a través d'internet que han tingut altres arxius de memòries com va ser l'Arxiu Virtual de Memòria Local de la Conca de Barberà i la Baixa Segarra¹. Aquest arxiu es va nodrir de vídeo-entrevistes a gent gran i de fotografies comentades. El projecte tenia manifestament el desig de conformar un arxiu públic de memòries dels ciutadans d'un determinat territori (en aquest cas dues comarques veïnes a la zona rural d'interior de la demarcació de Tarragona). Els continguts es van generar a partir de diversos mecanismes en els quals els impulsors del projecte havien estat actius demanant als ciutadans la seva participació. Per exemple es van

1 <http://www.arxiuvirtual.cat/> [consulta 18/12/2010; posteriorment hem pogut comprovar que aquest contingut ja no està disponible a través d'internet]

fer programes de ràdio (a Ràdio Montblanc) amb entrevistes pensades per recollir memòries de persones grans. També es van organitzar tallers com activitats escolars als instituts de secundària d'aquestes comarques demanant als joves que realitzessin vídeo-entrevistes als seus avis per preservar les seves memòries de vida. La web permetia també aportar noves memòries i noves imatges des de casa (a través d'un mecanisme més propi d'una web 1.0., essencialment a través d'un mail de contacte). Els propis responsables del projecte ens van explicar que mai van rebre continguts, fotografies i relats de memòria, a través de la participació autònoma dels ciutadans des de casa seva fent servir internet. La gent visitava la pàgina, però no hi havia aportacions de memòries directament per part dels internautes. Els impulsors, Jordi Martorell i Lúdia Porcar, són a més persones que hem de considerar "artistes", tant per la seva trajectòria professional dins de l'art contemporani com per la seva formació, no són arxivers professionals, documentalistes, historiadors, etc. Novament trobem aquesta vinculació dels projectes d'arxius de memòries amb les pràctiques de l'art contemporani. De fet, Jordi Martorell forma part també dels responsables més directes d'un altre projecte d'arxiu públic de memòries amb presència a internet al qual també hem fet referència: "[El Llibre de la Vida](#)".

Per contra, si parlem d'èxit de participació a través d'internet ens hem de fixar en projectes com la ja comentada pàgina de facebook de "[Tarragona Antiga](#)". Com explicàvem en el capítol 4, aquest és un projecte en el qual es comparteixen fotografies amb valor patrimonial (antigues), barrejant fotografies familiars i postals fetes per professionals i sense entrar a formular relats de memòria que expliquin la nostra vinculació personal amb aquestes imatges. Un projecte d'arxiu patrimonialista, o fins i tot esteticista, pot tenir una participació molt activa a través d'internet. Un projecte de memòries visible a internet pot rebre moltes visites, però no hem d'esperar que internet sigui la via per rebre les aportacions dels ciutadans a aquest arxiu. Recordant una màxima clàssica de Marshall McLuhan, "el mitjà és el missatge" i internet no vehicula els valors d'intimitat, sinceritat i escolta activa que espera un ciutadà quan relata les seves memòries de vida.

6.1.4.6. El conflicte entre públic i privat: resistències dels ciutadans a participar en la recollida d'imatges i en el projecte

Hem proposat un arxiu de fotografia domèstica que vol esdevenir un dipositiari d'imatges i també de narracions sobre les experiències de vida dels ciutadans, conformant una documentació sociològica d'enorme interès. El projecte assumeix el posicionament que l'esfera privada de les persones (i els documents que s'hi relacionen) té interès per a la col·lecció, un interès que ha d'estar desproveït de qualsevol mirada tafanera o voyeurisme malentès (una curiositat malèvola sobre la vida íntima

<http://llibredelavida.wordpress.com>

<https://www.facebook.com/tarragonantiga>

del nostres conciutadans, que pretén jutjar conductes o escampar detalls personals en contra de la voluntat de les persones). De tota manera, sempre ens ha agradat l'afirmació irònica i polemitzadora que tot antropòleg no és res més que un tafaner amb mètode científic. Per als diferents col·lectius d'experts en ciències socials (sociòlegs, antropòlegs, historiadors, etc.) la legitimitat científica i moral de l'estudi sobre les vides privades queda fora de dubte. Hi ha tota una branca de la història social dedicada a aquest àmbit, que té com a gran obra de referència l'extensa "Història de la vida privada" editada per Ariès i Duby (Ariès; Duby (eds), 1984).

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.

De tota manera, no oblidem que hem l'anàlisi que hem fet al capítol 5 de diversos casos d'estudi d'arxius públics de fotografies domèstiques hem pogut constatar que els casos estudiats d'arxius amb fotografies domèstiques que només guarden la imatge o, en tot cas, alguna dada breu sobre el lloc i la data poden arribar a contenir milers i milers d'imatges cedides pels ciutadans (arxius historicistes i/o esteticistes), però tots els casos estudiats d'arxius que conserven aquestes fotografies junt amb històries i relats de vida es mouen en xifres de fotografies i de persones col·laboradores molt i molt més reduïdes.

El projecte de Tarragona ha tingut moltes mancances en la participació per part dels ciutadans. Recordem que el projecte a juliol de 2011 contenia relats de 71 ciutadans (amb unes 800 imatges accessibles a través d'internet), quan Tarragona té una població que ultrapassa els 100.000 habitants. D'altra banda la inversió de temps i persones per tal de recollir aquestes imatges ha estat considerable, treballant diverses estratègies – fins a quatre de principals- per arribar als ciutadans i persuadir-los de participar, algunes d'elles difoses a través de molts mitjans de comunicació local (diversos diaris, ràdios, televisions, internet, etc.). Tot fa pensar

que la raó principal d'aquesta manca de participació és la resistència a fer públics detalls de la vida privada de cada u. De fet, hem rebut reaccions molt clares d'alguns ciutadans que expressaven que la rel del conflicte estava en lo inapropiat que resultava per a ells fer públics les seves imatges i relats, molt especialment quan aquestes imatges i persones impliquen, és clar, a altres persones del seu nucli familiar i d'amics. Citem alguns exemples de reaccions que hem constatat al respecte d'això en el projecte:

- ciutadans que accedeixen a ser entrevistats en un primer contacte, i finalment han declinat de participar perquè han vist que la resta de membres de la seva família no volien fer pública la seva imatge (un cas clar al respecte, amb una de les estudiantis d'antropologia col·laboradores)

- ciutadans que accedeixen a ser entrevistats i fer públiques les seves imatges domèstiques però tenen una cura extrema en què en les imatges no apareguin altres persones que no siguin ells mateixos, entenent que molt possiblement la resta de membres de la família podrien no estar d'acord (dos casos clars al respecte, com ara els àlbums de Alex Soro i de Elena Gomez)

- ciutadans que accedeixen a participar en el projecte, els seus relats i les seves imatges han estat integrades a l'arxiu i a la pàgina web, i passat un temps es repensen la seva col·laboració i demanen que s'eliminin les imatges i relats de la pàgina web, ja que els incomoda veure en un domini públic informació relativa a la seva vida personal (dos casos clars al respecte, de dos àlbums que hem eliminat sencers de la versió pública de la web a petició del ciutadà).

- terceres persones que demanen que una fotografia on apareixen ells i que ha estat cedida per un familiar seu al projecte sigui retirada (en aquest cas hem tingut un cas, d'una persona que apareixia nua en una fotografia amb les seves germanes, era un nu infantil de nenes de 6/8 anys i la persona va manifestar que tot i ser un nu infantil no ho trobava apropiat de fer públic, sobre tot perquè ella era mestra i no volia que els seus alumnes poguessin, potencialment, accedir a aquest tipus d'imatges d'ella quan era nena).

Per aquest motiu entenem que és especialment adequat que aquest tipus de projectes d'arxius de fotografia domèstica es faci sobre col·lectius socials (i territoris) d'una dimensió mitja o gran, i no en societats molt petites. Tot i que tenim múltiples exemples que demostren que és més fàcil que la gent col·labori aportant fotos personals quan es vol fer una exposició (o qualsevol altre projecte públic) sobre un poble petit o qualsevol altre col·lectiu reduït (un carrer, un petit club esportiu, etc.). Per exemple una de les estudiantis de la URV (Anna Fonoll) es va centrar en

fig. 2.23 [esquerra] "Capsa de Sabates 2.0." Àlbum de Andreu Garcia, Fotografia núm. 1. " [Sant Pere, 1961](#)"
Entrevista Anna Fonoll, estudiant d'Antropologia URV.



fig. 6.24. [dreta] "Capsa de Sabates 2.0." Àlbum de Jordi Albiol, Fotografia 9, "[El tauró \(cap els anys 70'\)](#)", Entrevista Anna Fonoll, estudiant d'Antropologia URV.



entrevistar pescadors del barri marítim de Tarragona (El Serrallo) i li va resultar força més fàcil que a la resta de companys de trobar ciutadans disposats a fer l'entrevista i cedir imatges. Tot apunta a que la raó va ser perquè les persones creien que era per representar el barri seu en concret i no pas els ciutadans de tota la ciutat i de tots els barris. De fet, poc més tard una mostra molt similar de persones grans del barri Serrallo també van participar en un arxiu de fotografies domèstiques sobre el barri només, un arxiu historicista sobre el que hem fet referència en el capítol 2 de la investigació (el projecte, "El Serrallo, ahir, avui"). També a internet (tal com hem exposat al capítol 4) podem constatar com les pàgines de Facebook on s'exposen fotografies antigues i domèstiques d'un territori tenen, proporcionalment, una participació més intensa i de ciutadans més diversos com més petit és el poble. Així ho podem constatar si comparem el perfil de Facebook sobre Tarragona amb més de 100.000 habitants (Tarragona Antiga) i el perfil sobre l'Ametlla de Mar només amb menys de 10.000 habitants (La Cala en Imatges). Segons sembla, la gent es sent molt més protagonista i molt més vinculada simbòlicament amb col·lectius més propers.

En un col·lectiu de ciutadans ampli, com és el cas de la ciutat de Tarragona, tot i que pot resultar més difícil aconseguir la participació ciutadana es té el gran avantatge de desplaçar enormement l'element tafaner en la consulta d'un arxiu públic de fotografia domèstica. En un col·lectiu social més ampli, com és una ciutat d'uns 100.000, hab. és més fàcil obtenir una mostra relativament representativa de ciutadans que col·laboren en el projecte (per exemple cent o mil ciutadans col·laboradors) i que la identitat d'aquests ciutadans resulti personalment desconeguda per a la majoria de persones que consulten l'arxiu. Resulta més fàcil doncs que usar l'arxiu per aprendre a mirar i a reflexionar sobre les fotografies domèstiques i sobre les experiències de vida dels seus veïns, però deslligant la consulta a un interès en descobrir coneguts personals i detalls íntims

i privats de les seves vides que ells mateixos els oculten en altres espais de relació social.

6.1.5. La web 2.0. “Capsa de Sabates” en el període febrer de 2011- novembre de 2014

“[Capsa de Sabates 2.0.](http://capsadesabates.tarragona.cat/index.php/)” es presenta, des de la seva presentació el 2 de febrer de 2011, com una pagina web on els ciutadans de Tarragona poden participar activament des de casa seva. Se’ls convida a “pujar” a la plataforma web unes poques imatges del seu àlbum familiar, i a acompanyar-les amb relats. Tots els continguts (imatges i comentaris) són moderats (a posteriori) per l’administrador de la pàgina (que fins a novembre de 2014 érem nosaltres mateixos). El funcionament és similar a moltes xarxes socials a internet, ja que cada usuari té una carpeta pròpia, amb el seu nom i un password propi, això li permet afegir, modificar i eliminar els continguts de la seva carpeta. A diferència, però, d’algunes xarxes socials, els continguts sempre tenen caràcter públic per a tots els visitants a la pàgina. Amb tot, sempre estan deshabilitades les funcions per descarregar les fotografies en l’ordinador dels visitants a la pàgina.

Es interessant advertir que en els anys de vigència del projecte s’han generat un nombre significatiu de comentaris en les fotografies, al voltant d’uns 50 comentaris. La majoria es van donar, és clar, en els primers mesos quan la majoria de continguts eren nous. Per tant, per bé que els internautes difícilment pugen nous àlbums i noves fotografies domèstiques a la web, sí que comenten amb certa assiduitat els continguts ja existents. De fet, això no és pas diferent en la majoria de xarxes socials. Els comentaris són de tot tipus; hi ha comentaris afalagadors sobre la imatge (dient que és molt bonica) i comentaris afalagadors per el ciutadà que ha obert l’àlbum (deixant constància que algun amic ha visitat el web i li ha agradat trobar algun conegut o familiar participant). Alguns comentaris venen a completar o corregir la informació històrica que acompanya el relat d’una imatge; per exemple precisen el lloc geogràfic o la festivitat que apareix representada en la imatge, o bé corregeixen una ubicació errònia que fa el custodi de la imatge en el seu relat. Lògicament, tot plegat té a veure amb què la majoria estem acostumats a apropar-nos i valorar les fotografies com a documents històrics i no tant com a suports per a la memòria, per tant ens sembla rellevant aportar dades precises o corregir els errors històrics que contenen els relats de memòria (imatge 2 de l’àlbum de l’Alex Soro, que ell en el seu relat ubica a Montblanc i un comentari li corregeix la ubicació). Curiosament també s’ha fet un comentari que contenia expressava una forta indignació respecte a la publicació d’una de les imatges del web. Concretament es refereix a l’àlbum de Gerard Roig, on hi ha una imatges de la seva àvia ja difunta al llit [figura 6.28] (imatge que, amb l’anterior del seu avi, ha de correspondre a la vetlla de la difunta a la casa familiar). El comentari

<http://capsadesabates.tarragona.cat/index.php/>

Fig. 6.25. "Capsa de Sabates 2.0." Impressió de pantalla [02/02/2011], *Album Dolors Corbella, fotografia 5, "Como recuerdo de nuestros tristes tiempos, Cartagena, 1/9/1941"* [" El meu pare i amics seus. Al darrera hi ha anotat "Como recuerdos de nuestros tristes tiempos, Cartagena, 1941". S'ho prenién en conya! Segurament el van obligar a fer el servei militar durant tres anys, després de la guerra. Si això sí que ho se, va fer la mili no sé fins quan."]

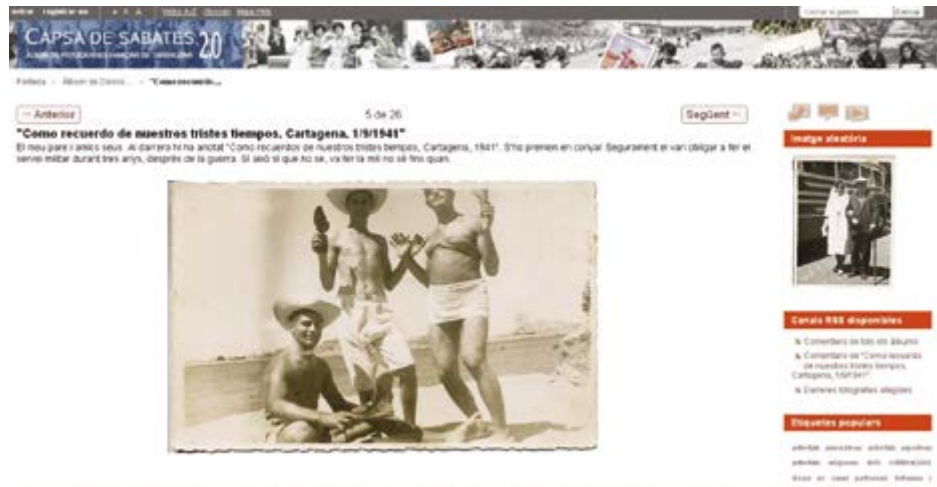


Fig. 6.26 "Capsa de Sabates 2.0." Impressió de pantalla [02/02/2011], *Àlbum d'Alba Manteiga, fotografia núm. 4, "aquí salgo de pequeña... ¿Diez años? Estaba hablando por teléfono, estaba en Galicia. Estaba hablando con mis padres por teléfono y me hace gracia porque yo me pasaba allí dos o tres meses y yo no los echaba de menos y ellos me llamaban cada día. Y bueno, aquí salgo explicándoles, a mi madre o a mi padre, las veces que me había caído ese día[...]"*



Fig. 6.27 "Capsa de Sabates 2.0." Impressió de pantalla [02/02/2011], *Recerca de fotografies amb el tag/descriptor "platges", usant el motor de recerca que incorpora el web*

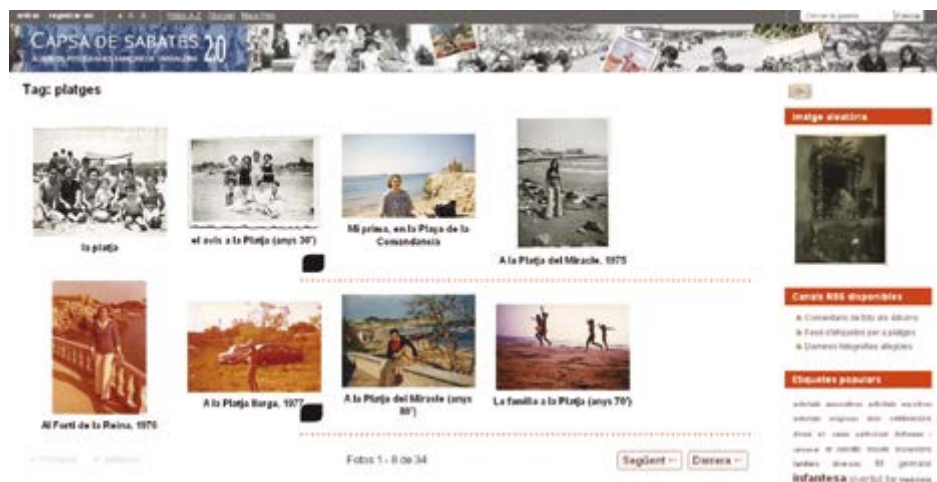




Fig. 6.28. Capsa de Sabates 2.0., Album Gerard Roig, fotografia núm. 6, "[la besàvia difunta, anys 50](#)" [Comentari afegit a la foto per un internauta: al 2014-Apr-13 16:17:44 stéphane va dir "El respecte als morts! és una foto que no hauria d'existir i menys encara d'estar exhibida com si fos un espectacle"]

és en el sentit que li resulta indignant que es mostri un difunt, que s'ha de tenir més respecte sobre les persones –mortes-. Entenem que aquest comentari evidencia lo dificultós que és el tema de la mort, i la seva exhibició a través de les imatges en la nostra societat. Des del nostre punt de vista, el ciutadà participant havia triat lliurament aquesta imatge i li semblava oportú de mostrar-la, nosaltres hem tractat en tot moment de ser el més neutres possibles sobre les tries que efectuaven els ciutadans participants.

Cal subratllar que els relats que apareixen a la web tenen petites variacions respecte la transcripció original i integra de les entrevistes amb els ciutadans participants. Aquesta versió integra, però, es troba dipositada en l'arxiu històric de la ciutat per a la possible consulta per estudiosos i especialistes. S'ha realitzat una versió lleugerament "adaptada" per a la versió pública de la web. En alguns casos s'han resumit relats molt amplis o repetitius (reiterar expressions –"coletillas"- i explicacions pot resultar simptomàtic només per a un especialista, però resulta una mica contraproduent per a la imatge pública del ciutadà). En altres casos s'han eliminat referències especialment íntimes o delicades (per exemple detalls molt concrets sobre malalties de familiars, etc.) que s'han considerat que el ciutadà ha expressat en el context d'una entrevista personal amb l'antropòleg però que, segurament, no considera apropiat de fer públic en una web. Aquest procés de síntesi i filtratge del contingut de l'entrevista per a la web l'ha fet l'equip de treball del projecte (essencialment jo mateix i Elisa Alegre). L'etiquetatge de les imatges en paraules clau ha estat realitzat també per l'equip de treball, és una eina més que proposa la web 2.0. per fer cerques temàtiques entre les imatges. Posteriorment, cada ciutadà participant ha rebut un password propi al seu àlbum que li ha permès canviar o corregir aquells continguts que li han semblat oportuns (situació que sí s'ha donat en casos diversos).

Fig. 6.29. "Capsa de Sabates 2.0.", [Àlbum de'Alicia Pons](#), fotografia núm. 4



Com exemple del que és una entrevista íntegra (sense modificacions) i de les modificacions que ha sofert en la seva versió pública a la web, a l'annex 5 d'aquesta investigació hem reproduït l'entrevista a Alicia Pons que vam realitzar nosaltres mateixos al Palau de Congressos el 29 d'octubre de 2010. Es pot observar que la introducció sobre el seu relat de vida ha estat abreujat. Més significatiu és la diferència entre el relat íntegre respecte la fotografia núm 4 d'aquest àlbum [figura 6.29.] ["La mare i la meua tia la Platja del Prat, anys 50"] i la versió feta pública per nosaltres a la web respecte aquesta imatge. Transcrivim primer el text transcrit de forma íntegra sense modificacions:

"Aquesta és la meua àvia [es deu tractar de la seva mare, un error], la de l'esquerra, i la meua tieta. Tieta que no era tieta, que també hi havia una història aquí. Però la deixarem en privat. Bueno és bonica, perquè de fet es va quedar sola i els meus avis la van recollir a casa, com si fos una filla, i la van casar com si fos una filla i sempre ha sigut una filla. I sempre ha sigut la meua tieta. Normalment anàvem a la platja a Gavà, Castelldefels, Viladecans... en aquell tros. Aquell tros és on anaven sempre.

... sí la foto deu ser dels 50'. La meua mare es va casar amb 20, i aquí devia tenir uns disset, no se...

... jo recordo molt la meua mare i la meua àvia, d'estar sempre amb elles. Físicament eren molt semblants, això [assenyala un part del rostre] ho tenim igual."

A continuació transcrivim la versió resumida i lleugerament "censurada" per discreció que s'ha fet pública a internet:

"Aquesta és la meua mare, la de l'esquerra, i la meua tieta Carmen.

Normalment anàvem a la platja a Gavà, Castelldefels, Viladecans... en aquell tros és on anaven sempre. La foto deu ser dels 50'. La meua mare es va casar amb 20 anys, i aquí devia tenir uns disset.”

Com es pot observar en la explicació original la informant acaba desvetllant un petit secret familiar: que la tia no era una tia i, per tant, no era filla dels seus avis, sinó una òrfena de guerra acollida com a filla pels seus avis (en una imatge anterior, explica que el seu avi havia desaparegut uns anys després de la guerra per por a represàlies). Sembla que la informant primer no vol desvetllar aquest detall sobre la tia, però ho acaba fent perquè, al cap i a la fi, honora els seus avis i la seva família com a bona gent (i, qui sap, si compromesos amb els orfes de famílies represaliades pel franquisme), i potser també animada per les condicions de conversa entre dues persones, relativament íntima, en què té lloc l'entrevista. En la versió pública hem decidit no desvetllar aquest secret, pensant que potser davant una audiència potencialment tan àmplia com internet la informant optaria per no explicar-ho. Sempre, per tant, tractem d'interpretar que és oportú de fer públic i, davant del dubte, preferim ser molt més aviat protectors i “recelosos”. D'altra banda en la identificació de les persones de la foto hi ha un error, perquè primer diu que una persona de la foto és l'àvia i després diu que és la mare i, significativament en el relat, explica que eren dues persones molt similars. Nosaltres en la versió pública del web hem preferit no mostrar aquest error, un descuit de la informant, per mantenir la seva bona imatge i perquè, intuïm, és un descuit que no cal donar més importància.

Amb tot, en la majoria de fotografies de tots els col·laboradors no ha calgut intervenir i modificar de forma manifesta el relat en la versió pública. Sí que diversos relats vitals introductoris s'han eliminat algunes explicacions accessòries per mantenir una llargada similar en tots els participants.

Aquesta doble versió de les entrevistes amb els relats dels col·laboradors –la versió íntegra, original, dipositada a l'Arxiu Històric de Tarragona i accessible als estudiosos; i la versió pública de la web, accessible a tothom, amb petits aspectes resumits i d'altres modificats per qüestions de discreció amb els informants- posa de nou en evidència la dificultat que es genera, i el debat, entre allò públic i allò privat que està present en tot el nostre projecte. Amb tot, nosaltres sempre hem considerat que l'arxiu “Capsa de Sabates” ha de tenir un caràcter públic a internet (fora d'aquests petits detalls), i no ser únicament un document d'accés restringit per a estudiosos en un arxiu. No és una qüestió únicament de donar més accés als continguts, de fer-los més accessibles a través d'una eina tan immediata i utilitzada com internet, sinó que fent manifestament públics les fotografies i els relats de “Capsa de Sabates” assenyallem que tracta de ser un arxiu adreçat a tota la població, perquè l'interès de conservar públicament les fotografies domèstiques, els relats i les memòries

Fig. 6.30 "Capsa de Sabates 2.0." Impressió de pantalla d'incí de navegació -home page- [02/02/2011] Servei d'Arxiu i Documentació Municipal (Ajuntament de Tarragona), administrador: Francesc Perramon. Programació: David Amorós.



des les persones ("els sense nom de Walter Benjamin) és un interès que volem manifestar a tota la població, no únicament als estudiosos i especialistes. D'alguna forma el projecte no només vol nodrir els especialistes de dades, imatges i relats per estudiar, sinó participar en un debat públic sobre què ha de ser considerat patrimoni col·lectiu, i situar les memòries de les persones, de totes les persones, en el centre d'aquest debat.

La web del projecte, amb format de xarxa social 2.0. interactiva, ha estat sempre accessible des de la seva presentació al febrer de 2011 i, per tant, els seus continguts han tingut caràcter inevitablement dinàmic (alguns ciutadans han tancat l'àlbum, altres han afegit fotos o han obert un àlbum nou, s'han afegit comentaris...). Durant aquests anys (2011-2014) la web ha rebut una mitjana de 3.000 a 3.400 visites l'any, i una mitjana de 28.000 visualitzacions/any de les seves diferents fotografies. Ha estat una web relativament visitada (per exemple, la web general de l'arxiu històric de l'Ajuntament de Tarragona amb 150.000 documents digitalitzats, 26.000 dels quals són fotografies i altres documents audiovisuals, rep una mitjana de 8.000 visites/any). Amb tot, com en tants projectes a internet, el públic visita la pàgina però a penes afegeix nous continguts. Hi ha nous comentaris sobre les fotografies però només un sol ciutadà havia obert ell sol un nou àlbum (fins al març de 2014) aportant les seves fotografies domèstiques (sense relats).

D'aquesta forma els continguts del web han estat pràcticament idèntics, sense ampliacions molt significatives, en el període de juliol de 2011 a novembre de 2014.

En el projecte "Territorio Archivo" de la comarca de Condado-Carueño de León (Espanya), dut a terme amb posterioritat al projecte de Capsa de Sabates i que recentment ha publicat textos que detallen aspectes metodològics d'aquest projecte s'han plantejat també, lògicament aquest



Fig. 6.31 "Capsa de Sabates: el teu record, un tresor" Impressió de pantalla d'inci de navegació -home page- [30/12/2014] fig. 6.3. Home Page Web Servei d'Arxiu i Documentació Municipal (Ajuntament de Tarragona), Administrador: Mireia Solé [àrea de comunicació -Ajuntament de Tarragona-] Programació: David Amorós.

conflicte en lo públic i lo privat, tot i optar per fer públics també els continguts dels seu arxius per internet.¹ De les paraules dels seus responsables s'infereix que també s'ha fet una intervenció en els documents per evitar que alguns detalls especialment íntims i sensibles es facin públics per internet. Donat, però, que els registres de les seves entrevistes als informants es fan públics a través dels arxius d'audio digitals, sembla que l'opció ha estat eliminar, "expurgar"² alguns dels documents més sensibles, en comptes d'adaptar-los en la seva versió pública, tal com havíem fet nosaltres.

6.1.6. La web 2.0. "Capsa de Sabates" en el període novembre de 2014 en endavant

Molt més recentement, al novembre de 2014, la web ha tingut un nou període de redinamització impulsat, en aquest cas, des de l'àrea de Comunicació Corporativa de l'Ajuntament de Tarragona (moment en què jo

1 "El sitio web www.territorioarchivo.org es fruto del esfuerzo por acercarnos a esta idea y extenderla, hasta presentar a través de ella el archivo en un formato sensible a la lógica de uso de Internet. No dejamos de cuestionarnos, con independencia de las licencias abiertas para la distribución de contenidos que empleamos, lo pertinente de abrazar un espacio tan violento con lo privado como es Internet. Los documentos que hemos acordado compartir pueden resentirse en el flujo indiscriminado de contenidos de la Red. ¿Es un cauce «adecuado»? Hemos debatido con crudeza la información que se trasvasa a este medio, en el que todo se amplifica y genera memes y relaciones de poder inmediatas" (Llamas; Puente, 2014, pàg. 11)

2 "Territorio archivo se ha acercado a lo privado antes que a lo íntimo. Parte del expurgo documental se ha producido para respetar esa delicada sensibilidad de lo segundo frente a lo primero. Las horas compartidas por todo el equipo, incluidos los conservadores domésticos, han generado vínculos muy estrechos, que exigen reforzar el sentido de la responsabilidad a la hora de discernir entre ambos espacios y cuidarlos, y ello implica acuerdos y tomas de decisiones complejas." (Llamas; Puente, 2014, pàg. 13)

he deixat de responsabilitzar-me de supervisar els comentaris i canvis a la pàgina). Aquesta àrea de l'Ajuntament de Tarragona gestiona el Facebook corporatiu i ha proposat alguns canvis en "Capsa de Sabates.". De fet la web deixa d'anomenar-se "Capsa de Sabates 2.0.: l'àlbum de fotografies familiar de Tarragona" i passa anomenar-se "[Capsa de Sabates: el teu record, un tresor](#)". La idea principal ha estat iniciar una campanya al canal de facebook municipal per revitalitzar el projecte suggerint als ciutadans, a través d'aquest potent canal comunicatiu, que hi participin amb nous àlbums domèstics i nous relats (en les reunions amb les persones d'aquesta àrea i l'Arxiu Municipal nosaltres hem tractat d'insistir molt en el valor de les fotografies domèstiques vinculades a relats, a documents de memòria). Aquest "revitalització" passa també per accions amb col·lectius específics de gent gran de la ciutat ("Gent Gran Activa"), especialment en els equipaments municipals dedicats a apropar a la ciutadania internet ("telecentres"). En els primers mesos d'aquesta nova etapa del web (novembre/desembre de 2014) s'han obtingut noves aportacions, per bé que força desiguals (s'han obert catorze nous àlbums, per bé que només cinc d'ells amb fotografies, algunes acompanyades de relats, altres sense).

Des d'aquesta àrea s'ha propiciat un redisseny de la pàgina principal/d'inici de navegació de la web amb canvis de disseny tipogràfics i cromàtics. Ens sembla rellevant, sobre tot, com en aquest redisseny (del qual no hem estat coautors) s'ha canviat el banner superior de la pàgina. L'original mostrava multitud de fotografies domèstiques i l'expressió "Capsa de Sabates 2.0. Àlbum de fotografies familiar de Tarragona", el nou mostra un rellotge antic i altres objectes "vells" així com l'expressió "Capsa de Sabates: el teu record, un tresor". Tot això posa en evidència, des del nostre punt de vista, que ara el model de la web són els projectes que pretenen guardar essencialment els records de la gent gran, i no tant les memòries i les fotografies de totes les persones, de totes edats. En el període 2011-14 el plantejament era que ens interessa crear un repositori de memòries de qualsevol persona de la Tarragona, des de memòries de fets recents a d'altres més llunyans, de persones grans i de persones joves. De fet, les persones que gestionen ara la web (principalment Mireia Solé de l'àrea de Comunicació Corporativa) ens han expressat el seu interès per projectes web com el "[Banco de los Recuerdos](#)" de la Fundación Reina Sofia, projecte que hem estudiat en l'apartat 5.3. de l'estudi . Com en "[Memoro project](#)" i el "[Banco de los Recuerdos](#)" de la Fundación Reina Sofia no hi ha un desinterès explícit en les memòries de les persones joves, però es pressuposa que només les memòries de fets relativament llunyans (memòries de persones grans sobre la seva infància i joventut) són d'interès col·lectiu, segurament perquè aporten informació sobre fets i vides notablement diferents a les actuals, que contenen una informació en "perill de perdre's".

<http://bancoderecuerdos.cvirtual.org/>

<http://www.memoro.org/es-ca/>

L'eslogan actual del web apel·lant als “records” i no a les “memòries” també ens sembla significatiu. Memòria i record són paraules properes, però la utilització de cada una d'elles en ciències socials és característica d'entorns amb perspectives molt diferents de per a què es destina un arxiu de fotografia domèstica. Com hem vist en l'apartat 3.3. hi ha tota una bibliografia i una àrea d'estudiosos que s'han interessat específicament per la memòria (especialment des del text seminal de Pierre Nora -1984- fins la conceptualització de la postmemòria de Marianne Hirsch -1999 i 2008-). Per tant, l'expressió memòria es utilitzada per molts especialistes en ciències socials amb un sentit molt precís que es refereix a la vivència –plena d'emotivitat- que tenim els individus quan, des del present, rememorem els episodis del passat. Per contra la paraula “record” resulta més neutra i més freqüent en tot tipus d'aproximacions a les persones grans i la informació que expressen sobre el passat, tant pot referir-se al record d'una dada objectiva de caràcter històric (“m'enrecordo que el novembre de 1989 va caure el mur de Berlin”) com referir-se a un acte de memòria pròpiament dit (“recordo que el dia que vaig veure les portades dels diaris amb la notícia de la caiguda del mur de Berlin vaig sentir que era el principal fet polític que vivia en present dins de la meva curta vida”). La paraula “record” és habitual en les perspectives que no troben necessari diferenciar els posicionaments de la història i la memòria, i usen aquesta expressió que sembla englobar tots dos. De fet en castellà i català record equival també a “souvenir”, és a dir, a un objecte tangible que té relació amb vivències del passat. Memòria, en canvi, insistim, és una expressió usada en moltes ocasions per destacar la subjectivitat, allò no objectiu, una perspectiva humanista sobre el passat que entén com a positiu i interessant allò que d'individual i diferent hi ha en la relació de cada persona amb el seu passat particular.

6.1.7. L'exposició “En Capses de Sabates”, el discurs proposat per la comissària

Com hem comentat anteriorment en aquest capítol, al llarg de tot el procés de treball dins de l'equip de “Capsa de Sabates” es van trobar dues perspectives molt distintes d'abordar el projecte, perspectives que van conviure sense que es generessin conflictes, més aviat les vàiem com a producte d'un treball en grup amb pensaments heterogenis. La comissària de l'exposició abordava el projecte sota els paràmetres del que hem anomenat en el capítol 5.2. una “exposició esteticista” i jo, en canvi, abordava el projecte des d'una perspectiva d'interès sociològic i, sobre tot, interessat en generar el que hem anomenat “un arxiu de documents de memòries”.

Per posar un exemple; la comissària va considerar oportú que només s'exposarien fotografies anteriors a 1985, aproximadament. Com en altres projectes “esteticistes” de fotografia domèstica, Sílvia Iturria consi-

6.32. [esquerra] "Capsa de Sabates", Àlbum de Núria Serrano, "[Quan el fotògraf venia a casa, 1976](#)" [fotografia inclosa per la Comissària entre les 200 imatges exposades "En capsas de sabates: històries domèstiques dels Tarragonins"]



6.33. [dreta] "Capsa de Sabates", Àlbum de Núria Serrano, "[Carnestoltes, Sitges, 1991](#)" [fotografia no inclosa per la Comissària entre les 200 imatges exposades "En capsas de sabates: històries domèstiques dels Tarragonins"]



6.34. Targetó d'invitació a la inauguració de l'exposició: "En Capses de Sabates. Històries Domèstiques dels Tarragonins" Ajuntament de Tarragona / Palau de Congressos de Tarragona, gener de 2011 [Disseny: àrea de disseny de l'Ajuntament de Tarragona]



Josep Fèlix Ballesteros Casanova
Alcalde de Tarragona

Es complau a convidar-vos a la inauguració de l'exposició
EN CAPSES DE SABATES.
HISTÒRIES DOMÈSTIQUES DELS TARRAGONINS

que tindrà lloc el proper dimarts 25 de gener, a les 19 h,
al Palau de Congressos.

Se servirà una copa de cava un cop acabat l'acte d'inauguració.

Tarragona, gener de 2011



6.35. Imatge de l'exposició "En capsas de sabates, històries domèstiques dels tarragonins" Fotografia Cristina Aguilar ("Més Tarragona", núm. 1716, 25 de gener de 2011).



Unes 250 imatges sobre la vida quotidiana dels tarragonins

TARRAGONA L'exposició, al Palau de Congressos fins al 27 de febrer. **P3**

derava que les fotografies domèstiques digitals i també les que a penes compten amb cinc ó deu anys d'antiguitat estan absents d'interès per ser exposades (no tenen, sembla, un valor “especial”, “estètic”, etc.). Per contra, per a mi totes les fotografies domèstiques que es conserven en les col·leccions personals o familiars són interessants i rellevants per a un arxiu públic que les pretengui salvaguardar, que siguin fotografies digitals o d'un any d'antiguitat no els resta pas interès.

Un altre signe d'aquesta doble perspectiva que convivia en el projecte de Tarragona està relacionat amb el “conflicte” de quantes fotografies demanar a cada ciutadà col·laborador. Per a la comissària era interessant que cada ciutadà aportés un nombre força ampli de fotografies domèstiques al projecte, sobre tot si aquestes fotografies eren “diferents” respecte a les que es veuen en la majoria d'àlbums familiars (especialment si eren fotografies plenes d'una poesia relacionada amb l'humil, l'espontani, el melancòlic, lo bell, etc.). Com més fotografies aportés cada ciutadà hauria més per triar per a l'exposició. Com més millor, doncs. A més els responsables institucionals del projecte estaven interessats en què es pogués parlar d'èxit en paràmetres quantitativs respecte del projecte, que hi hagués moltíssimes fotografies cedides i molts ciutadans col·laboradors (de fet, en la presentació a la premsa sempre es va donar molta importància als aspectes quantitativs, tant per part dels responsables de l'Ajuntament, com per part dels propis periodistes)¹. Amb tot, cal dir-ho, els responsables institucionals del projecte mai ens van imposar els aspectes quantitativs en el nostre treball com una prioritat ineludible. De fet, sempre va haver un clima de confiança mútua, entenent els requeriments institucionals d'una banda i els requeriments científics, d'altra i tractant de trobar punts d'acord. A mi m'interessava que el nombre de fotografies aportades per cada ciutadà fos més aviat reduït (deu, per exemple) per a què donés temps de registrar informació biogràfica sobre cada ciutadà i, sobre tot, registrar els relats i memòries que evocaven els ciutadans al mostrar les imatges. En el fons, per a mi les fotografies domèstiques que no van acompanyades d'informació contextual, de relats de memòria dels seus custodis, no resulten interessants per a un arxiu públic de memòries que les ha de conservar per al futur. Per a la comissària, aquesta informació contextual era interessant però no pas imprescindible.

Com hem explicat en les activitats amb grups, la comissària va fer un procés de recollida paral·lel d'imatges a través d'uns tallers amb escoles de primària on ella feia de monitora de l'activitat. Aquest procés tenia aspectes pedagògics i d'expressió artística molt interessants per als nens, però les fotografies ingressaven sense informació precisa sobre el donant

¹ veure annexos 2.1. i 2.3. amb les notes de premsa emeses pel Palau de Congressos en relació a l'exposició i que van anar acompanyades d'una roda de premsa amb la presència dels representants institucionals de l'entitat municipal, de la comissària de l'exposició i de jo mateix (nota de premsa de 13 d'octubre de 2010 com inici del procés de recollida de fotografies, i nota de premsa de 24 de gener de 2011 com a presentació de l'exposició).

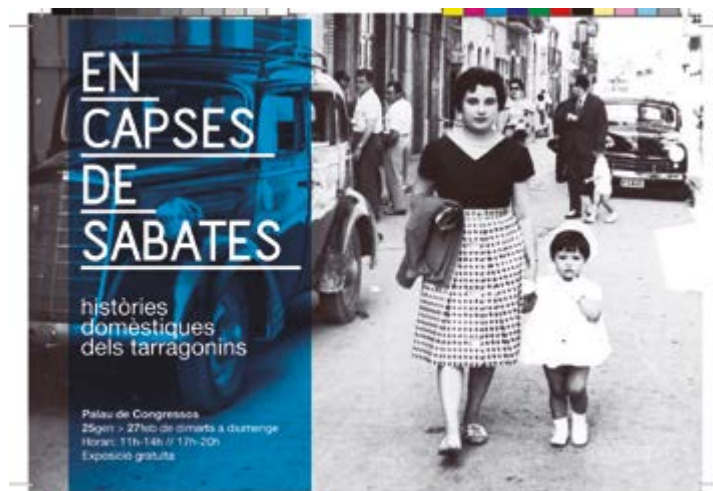
6.36. Imatge de l'exposició "En capsas de sabates, històries domèstiques dels tarragonins" Fotografia: Cristina Aguilar ("Més Tarragona", núm. 1716, 25 de gener de 2011).



6.37. Imatge de l'article de premsa "Un gran àlbum col·lectiu amb més de dues-centes fotografies domèstiques" text: Carme Mas ("Més Tarragona", núm. 1716, 25 de gener de 2011). (annex 2.5.)



6.38. Portada del llibre/obsequi de vint pàgines publicat per a l'exposició "En Capses de Sabates. Històries domèstiques del Tarragonins". Text: Sílvia Iturria Disseny Gràfic: Martí Gasull / ccpEstudi (annex 2.14)



de la imatge i sense registrar un relat al voltant de la imatge. Aquestes fotografies van nodrir també l'exposició però no han format part de l'arxiu web, on totes les fotografies compten amb major o menor informació contextual i relats de vida.

Per tant, per moltes raons, l'exposició i l'arxiu web van ser dos projectes paral·lels, que es van ajudar mútuament, tot i tenir formats, objectius i metodologies força diferents.

L'exposició va mostrar unes dues centes fotografies (reproduccions de les mateixes) en un espai expositiu que evocava nostàlgia i intimitat, ja que cada fotografia semblava que es trobava dins d'una capsa de cartró similar a les capsas de sabates, amb un llum dins la capsa que il·lumina la imatge de forma tènue. El dispositiu expositiu (les capsas de cartró) servien de metàfora sobre l'origen de les imatges però també per generar una aproximació més intimista a les imatges, en un format que recorda molts dels dispositius expositius de l'artista Christian Boltanski quan treballa amb fotografies, sovint de grups de persones anònimes. El disseny expositiu era obra de la dissenyadora d'interiors Asun Vidal que havia treballat, lògicament, en diàleg amb la comissària Sílvia Iturria.

Les imatges estaven disposades seguint temes recurrents en les fotografies familiars (infància, viatges, etc.), per bé que la disposició de les fotografies formant una mena de retícula d'escacs però en ziga zaga en un ordre aparentment aleatori permetia transitar d'un tema a altre de forma progressiva, aprofitant fotografies amb elements comuns entre un tema i el següent. Els temes, però, no s'assenyalaven de forma explícita amb cartell o paraules de reforç.

L'espectador contemplava les imatges dins d'aquests "altars" intimistes, sense rebre cap informació sobre el donant de la imatge, sobre la seva datació o sobre el relat que s'hi vinculava. Només podia observar les imatges, admirar la seva bellesa i, segurament, projectar imaginativament històries sobre elles. De fet molts visitants de l'exposició ens van comentar aquesta experiència; de sentir que aquelles fotografies eren com les teves pròpies, sentir-se identificat amb aquelles imatges d'altres persones, sentir que evocaves històries teves sobre aquestes fotografies familiars tot i que no coneixies les persones que apareixien en elles. Un fenomen que Christian Boltanski coneix bé que passa amb les fotografies familiars dels altres:

"En Julio de 1971 –escribe el autor- pedí a uno de los amigos, Michael D.D. que me dejase el álbum de fotografías de sus padres. No sabía nada de ellos, pero quería reconstruir su vida usando estas imágenes que, tomadas en momentos significativos, debían permanecer después de su muerte, como prueba de su existencia. Pude descubrir el orden en que las fotografías fueron tomadas y las relaciones que existían en las personas presentes en ellas. Pero me di cuenta de que no podía ir más lejos,

6.39. Conta-Portada interior del llibre/obsequi de vint pàgines publicat per a l'exposició "En Capses de Sabates. Històries domèstiques del Tarragonins". Text: Sílvia Iturria Disseny Gràfic: Martí Gasull / ccpEstudi (annex 2.14)// àlbum Rosa Mari Plana Garriga, fotografia núm. 9 "[Boda, Anys 60](#)" [Això era una boda, en un restaurant de per aquí a Tarragona. Els nuvis van vindre amb aquest cotxe i llavors ens vam posar tots]



6.40. Portada interior del llibre/obsequi de vint pàgines publicat per a l'exposició "En Capses de Sabates. Històries domèstiques del Tarragonins". Text: Sílvia Iturria Disseny Gràfic: Martí Gasull / ccpEstudi (annex 2.14)// Àlbum Maria del Carmen Reina, Fotografia núm. 5 "[Al terrat de casa, cap a 1956](#)" [Es al terrat d'on vivíem abans, al carrer Apodaca, perquè es veu el port. El que te la pilota és el Fèlix que vivia al primer pis, el meu germà. i jo. Devíem pujar al terrat a jugar, [...]]



6.41. Imatge pàg. 5 del llibre/obsequi de vint pàgines publicat per a l'exposició "En Capses de Sabates. Històries domèstiques del Tarragonins". Text: Sílvia Iturria Disseny Gràfic: Martí Gasull / ccpEstudi (annex 2.14)



por el hecho que estos documentos pertenecían a la memoria común de una familia, que cada persona podía reconocerse a sí misma en un día de vacaciones i de aniversario. Estas fotografías no me enseñaron nada de la Familia D., más bien las integré en mi propia memoria.” (Christian Boltanski, citat per Rebecca J. DeRoo, citat per Guasch, 2011, pp. 57-58).

Lorie Novak (1996, 2007) al seu projecte d'arxiu web “Collected Visions”, tal com hem comentat a l'apartat 5.3., potenciava aquesta forma d'aproximar-se a les fotografies familiars d'altres persones, proposant que cada u escrivís un relat a partir de les fotografies exposades en el seu arxiu.

Totes les imatges de l'exposició de Tarragona havien estat impreses en un paper amb la mateixa mida (equivalent a un DIN A4), donant un to democràtic i homogeni a la multitud de records i de ciutadans als quals evocaven. El paper tenia cert gramatge, una certa textura, un to clar sense ser un to blanc intens, estaven impreses amb plotter (tendint a apaivagar la saturació dels colors)... tot plegat, junt amb la il·luminació evocava alguna cosa vella i plena de records nostàlgics. Per tant, independentment de la mida de la fotografia original totes les fotografies es mostraven a “En Capses de Sabates, històries domèstiques dels Tarragonins” en la mateixa mida, i fins i tot i que es respecta el color i el contrast original de cada imatge, totes tendien a unificar-se una mica en aquest sentit.

Significativament, en una sala annexa una pantalla es projectava un vídeo –amb el so atenuat- de les entrevistes realitzades per mi durant el procés de recollida al Palau de Congressos. El visitant de l'exposició intuïa, doncs, que havia llargues converses i històries al voltant de les imatges exposades, però el so del vídeo era poc audible i la seva durada era llarguíssima (hores d'enregistrament), per tant no pretenia que l'espectador rebés informació precisa sobre cap foto en particular, només suggeria les memòries relacionades amb les fotos sense precisar-les. Semblava més aviat una peça de vídeo-art que no pas un document arxivístic o sociològic del qual extraure informació concreta. Era una mena de mantra sonor de converses poc intel·ligibles que ens acompanyava mentre es contemplaven les imatges descontextualitzades de l'exposició mostrades en les sales principals.

Per fer-nos una idea del contingut de la tria proposada per la comissària es pot recorre, com a material imprès, a un petit llibret o fulletó de mà de vint pàgines que s'oferia gratuïtament als visitants de l'exposició (veure annex 2.14). En ell hi havia un breu text introductorí signat per la comissària (i sobre el qual vam dialogar i consensuar els aspectes bàsics) i una tria seqüencial de dinou imatges, una per pàgina. Les dinou fotografies eren presents, també, en la tria de les 200 imatges exposades. El llibret pretén tenir la seva autonomia i, per tant, genera el seu propi ritme visual i temàtic al llarg de les seves vint pàgines, jugant amb els encadenats visuals de les imatges al passar pàgina i en les dobles pàgines.

6.42. Imatges de l'article de Marc Vargas (2011, 11 de febrer) "Tarragona en una capsa de sabates (una exposició recull fotografies domèstiques enviades pels ciutadans" (a La Vanguardia num. 46.459, Suplement Què Fem? P. 20) [en línia] Disponible a [www: http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/02/11/pagina-20/85814054/pdf.html](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/02/11/pagina-20/85814054/pdf.html) [consulta 01/02/2012]



6.43. Captura de Pantalla de "Telenotícies migdia Tarragona /Tv3", emissió 25/01/2015, minut 7:00 minireportatge referent a l'exposició "En Capses de Sabates, Històries Domèstiques dels Tarragonins" [al fons de la pantalla àrea de l'exposició amb les capses -amb secrets- fetes pels nens/nenes de les tres escoles col·laboradores] <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/Telenotícies-comarques---Tarragona/video/3333690/> [consulta 25/08/2015]



6.44. Imatge de l'article a la premsa referent al projecte web de Capsa de Sabates. Norian Muñoz, (2014, 16 de novembre) "TGN construye su gran àlbum familiar" (a Diari de Tarragona, diumenge 1 de novembre de 2014, pp. 12-13) [annex 2.15]



El dispositiu expositiu, més fragmentari i complex, menys seqüencial, també tenia el seu propi ritme visual i temàtic. Les imatges del llibret són molt significatives del global de fotografies que la comissària va triar per a mostrar a la sala. Abunden els retrats col·lectius de grups de persones ben integrats expressant unitat i felicitat; ens sembla, curiosament, un model molt similar a les fotos que també es destacaven en el material editat per promocionar l'exposició de Chema Conesa "Madrileños, un àlbum colectivo". També abunden les imatges relatives a la infantesa, amb nens i nenes en actituds entremaliades, juganeres, espontànies.... Les imatges es centraven en les dècades dels 1950 a 1970. De fet, eren l'època a què corresponien la majoria de les fotografies aportades pels ciutadans, però que són a més "dècades vintage", sobre les quals hi ha una certa tendència en els productes visuals contemporanis a revisitar-los, a fer-ne un referent estètic, una mena de moda basada en la "falsa nostàlgia", segons la terminologia proposada per Andrés Hispano (Hispano, 2004).

Cal subratllar que l'exposició va ser un èxit sota molts aspectes. Es va presentar dins de les dates que havia programades –per bé que les dates de producció eren prou ajustades i el pressupost disponible era discret, propi de l'època de crisi econòmica que es vivia a totes les institucions públiques catalanes del moment- i va rebre una molt bona resposta de públic¹. També va haver una molt bona resposta per part dels mitjans de comunicació cobrint informació relativa a l'exposició. Els diaris impresos amb edició específica per a Tarragona ("Diari de Tarragona", "El Punt" i "La Vanguardia, edició de Tarragona") es van fer ressò tant del procés de recollida de les fotografies com també de la presentació de l'exposició. També les televisions van dedicar breus reportatges per als seus telenotícies sobre el procés de recollida i també sobre la pròpia exposició, tant el canal local de televisió TAC 12, com el canal autonòmic TV3 per a l'edició de Tarragona del seu telenotícies. Diversos suplementos culturals i d'oci també es van fer ressò de l'exposició, com ara el suplement "Què Fem?" que acompanya l'edició dels divendres del diari "La Vanguardia" o bé el suplement "Encuentros", suplement cultural –sense periodicitat establerta- del diari "Diari de Tarragona". També es van publicar notícies en diversos diaris digitals, així com en nombrosos blogs. També se'ns va convidar a participar per tres vegades en entrevistes radiofòniques vinculades amb l'exposició a les emissores locals de Tarragona, En annex 2 a aquesta investigació trobareu una relació força àmplia de referències de la difusió dels projecte als mitjans de comunicació local.

Es força significatiu, per exemple, que l'exposició va rebre clarament més interès per part dels mitjans de comunicació que no pas la presentació de la pàgina web 2.0. vinculada al projecte, per bé que totes dues activitats es van presentar a través d'una roda de premsa específica amb presència del representant polític de cada àrea (el responsable del Palau de Con-

1 "Más de un millar de personas ya han visitado la exposición "en capsas de sabates, històries domèstiques dels tarragonins" <http://www.palaucongréstgna.com/esp/noticias/006.html>

6.45. Imatge de l'article a la premsa referent a l'Exposició "En Capses de Sabates. Històries Domèstiques dels Tarragonins", Esteve Giralt (2011, 26 de gener) "Tarragona en la memoria (una exposición de 1.200 fotos viaja por los recuerdos familiares de tarraconenses anónimos" (a La Vanguardia, núm 46.443. Suplement Vivir p. 6) [en línia] Disponible a [www: http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/01/26/pagina-6/85639017/pdf.html](http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/01/26/pagina-6/85639017/pdf.html) [consulta 5/02/2015]

LA VANGUARDIA W I V I R MIÉRCOLES, 26 ENERO 2011

Ciudadanos

Una exposición de 1.200 fotos viaja por los recuerdos familiares de tarraconenses anónimos

Tarragona en la memoria

ESTEVE GIRALT
Tarragona

Un llamamiento público pidió a los tarraconenses que hicieran llegar sus recuerdos en forma de fotografías. La proclama surgió en el Palau Fòrum. En un espacio de historias domésticas de los tarraconenses. La muestra colectiva de Tarragona es así en este instante: una fotografía por cada familia. La recopilación de más de 1.200 fotografías, desde principios del siglo pasado hasta los años sesenta, con Tarragona como escenario público y privado, acaban por tejer la identidad de la ciudad.

Aunque cada imagen responde a momentos íntimos, la suma de todas, universales, muestran a esas personas cotidianas reconstruyendo de forma inconsciente el paisaje social de Tarragona, visto por el objetivo de varias generaciones de tarraconenses. "Hay un mensaje de ciudad, una identidad colectiva", destaca Francisco Ferraman, coordinador de la muestra.

Destaca la enorme cantidad de instantáneos capturados en las plazas, escenarios predilectos del ocio. Las fotos exponen también las preferencias culinarias por los distintos aspectos. En los años treinta, muchos se fotografian en el Pla de la Seu, junto a la catedral. En los cuarenta y cinco, la salida dominical se celebraba mayoritariamente en el paseo de las Palmeras, junto al hotel de los Indiferentes. Y más tarde, en los sesenta y setenta, la plaza Imperial Tarraço se erige en símbolo de modernidad y progreso, así el sitio ocupado para conmemorar recuerdos. "Las fotografías han allí porque era el lugar del desahogado", cuenta Ferraman.

La relación de la ciudad con sus plazas y el desplazamiento de los vecinos por el litoral también se muestra. En los años cuarenta la playa por excelencia, precisamente la única, es la del Mirador, la zona urbana, por la facilidad de acceder sin largos desplazamientos. Hasta los sesenta y setenta no llega el boom de la playa Llarga. Antes era un lugar excepcional, último para celebrar la fiesta de Pascua.

Las fotos son diversas pero también parecidas entre vecinos, vecinas, familias vecinales y cercanas. La muestra no es sólo educativa. También puede observarse la evolución de una sociedad que rural hasta los años sesenta, con

Las imágenes acaban por tejer la identidad colectiva de la ciudad, desde los años treinta hasta los noventa

Un parvulo de fin de semana y su familia junto al Mirador o Tarragona.

Participaron a la donación de fotografías en las cincuenta y cuatro de las personas participantes en el proyecto, sean tarraconenses de toda la vida, investigadores, pescadores del marisco, con la coordinación de la Escola d'Art i Disseny de Tarragona y la participación del departamento de Antropología de la URV. "Son fotos que han pasado a formar parte de un álbum colectivo. En la poesía de un álbum colectivo", apostilla Silvia Iturria, comissària de la exposició.



Una madre pasea con su hijo por una Tarragona con pocas coches



Un grupo de niñas posa antes de una celebración

gressos en el cas de l'exposició, i de l'Arxiu històric en el cas de la pàgina web). Entenem que l'exposició era, des del punt de vista periodístic, un producte més visual i singular que la pàgina web. Al cal i la fi una nova pàgina web és un fet menys noticable, des de molts punts de vista, que una exposició amb fotografies dels ciutadans amb una producció prou professional. De fet, ens crida l'atenció que diversos mitjans van explicar la pàgina web com un mer complement a internet de l'exposició presentada al Palau de Congressos, per bé que la roda de premsa la va voler presentar com un producte cultural relacionat amb l'exposició però que tenia entitat per ell mateix. Així el diari "El Punt" va titular la seva breu notícia al respecte de la següent forma: "L'exposició del Palau ja té una versió 2.0"¹.

Sense pretendre fer un anàlisi detallat de com la premsa va abordar el projecte ens sembla oportú destacar que el tractament de bona part de les notícies, en especial respecte l'exposició, va ser prou satisfactori i reflectia –lògicament amb un registre de llenguatge apropiat per a una premsa generalista- les intencions principals que motivaven el projecte. Aquest és el meu punt de vista, com a responsable de la recollida i del projecte d'arxiu, i també el punt de vista de la comissària de l'exposició, Silvia Iturria, amb qui van tenir oportunitat debatre sobre com la premsa estava tractant el projecte. Diversos periodistes van saber explicar prou bé el valor central que tenia la memòria en tot el projecte, i com les fotografies i les històries que es recullen per a l'exposició i per a la pàgina web eren instruments per visualitzar la importància que cal atorgar a les persones anònimes –els sense nom- i les seves vides comuns, però plenes de valor. Posem, a tall d'exemple alguns fragments de l'article d'Esteve Giralt per a "La Vanguardia":

1 L'exposició del Palau ja té una versió 2.0." (a El Punt, dijous 3 de febrer del 2011, p.6)

“Tarragona en la Memoria: una exposición de 1200 fotos viaja por los recuerdos familiares de tarraconenses anónimos”

(...) La memoria colectiva de Tarragona está en este insólito viaje fotográfico, porque la muestra no es un ejercicio de exhibicionismo. La recopilación de más de 1.200 fotografías, desde principios del siglo pasado hasta los años noventa, con Tarragona como escenario público y privado, acaba por tejer la identidad de la ciudad.

Aunque cada imagen responde a recuerdo íntimos, la suma de bodas, aniversarios, bautizos o escenas cotidianas reconstruye de forma inconsciente el paisaje social de Tarragona, visto por el objetivo de varias generaciones de tarraconenses. “ (Giralt, 2011, 21 de gener, La Vanguardia, Vivir –Tarragona- pàg. 6)

6.2. Anàlisi d’opcions metodològiques i conceptuals diferenciadores de la proposta “capsa de sabates”

6.2.1. A mode de resum de la proposta conceptual de “Capsa de Sabates”

El projecte ha conformat un arxiu de fotografies domèstiques i de relats amb l’objectiu de conèixer i preservar les memòries dels ciutadans de Tarragona. S’ha treballat preocupats per una representativitat sociològica de la ciutat i preocupats per la validesa antropològica dels registres obtinguts. Conceptualment el projecte vol oferir una mirada àmplia i inclusiva sobre la diversitat de les experiències de vida dels Tarragonins, les seves fotografies domèstiques i les seves memòries.

El projecte demana, certament, als ciutadans que transfereixin imatges i històries des de la seva esfera privada o familiar a l’esfera pública, però sempre des de la participació voluntària i respectant els criteris de tria d’imatges i les formes d’articular el relat que efectua cada ciutadà. Tot-hom que ha col·laborat és sabedor que està contribuint a un arxiu públic. La seva participació queda gratificada únicament per la satisfacció de veure’s representat en un fons col·lectiu (posant en valor i dignificant la seva memòria personal i familiar) i pel fet de rebre el valor afegit que les seves fotografies domèstiques (i els seus relats) seran custodiades a llarg termini per l’Arxiu Històric de la Ciutat. Cal no oblidar que la conservació de fotografies digitals a llarg termini no està resolta en l’esfera privada i en els ordinadors de particulars, ja que és necessari que periòdicament s’actualitzin els suports de memòria i els programes que descodifiquen els arxius digitals. Aquests processos periòdics de còpia i migració de les imatges i arxius digitals tenen més garanties a llarg termini en el si

d'una institució especialitzada en la conservació de documents, com és el cas de l'Arxiu Històric de la Ciutat i el seu futur Centre de la Imatge. Si més no, sembla lògic esperar aquestes millors garanties de conservació que no pas en l'àmbit domèstic i particular, més vulnerable a l'obsolescència dels suports i programes de tecnologia digital. De fet, el propi Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona, com a part del Servei d'Arxiu i Documentació de l'Ajuntament de Tarragona entre el 2010 (quan es va iniciar el projecte) i el 2015 (quan revisem aquest text) ha fet millores substancials en els instruments i protocols de conservació a llarg termini dels seus fons digitals. Per exemple, un dels grups de treball de la Xarxa d'Arxius Comarcals (XAC) vinculada al Servei d'Arxius de Catalunya (SAC) del Govern Autònom té per objecte el treball sobre el "repositori segur de la documentació digitalitzada"¹. Per tant, la transferència de les fotografies domèstiques i dels relats de vida dels ciutadans a aquest arxiu no només pretén posar-los en valor com a part del nostre patrimoni sinó també donar respostes a la seva conservació a futur, la seva preservació a llarg termini.

"Capsa de Sabates 2.0." ha tractat de contribuir, nogensmenys, al debat al voltant de la fotografia familiar, l'arxiu i la memòria. D'una banda aportem un projecte que s'ha d'entendre dins del paradigma contemporani d'arxiu. El nostre arxiu es centra en fotografies domèstiques, d'entrada el tipus de fotografia més massiva de la cultura occidental i que, des de la perspectiva sociològica, és aliena al qualsevol criteri de tria qualitativa: totes les fotografies domèstiques són igual de valuoses a l'hora de representar una societat. En el nostre projecte cada ciutadà construeix la seva biblioteca particular de memòria (tria unes fotografies i explica allò que considera oportú), però el projecte únicament acumula aquestes biblioteques personals, sense jerarquitzar-les o valorar-les. Alhora, el fet de ser un projecte present a internet i que fa ús de tecnologies interactives (tecnologia 2.0.) el situa en la relació intrínseca de l'arxiu i internet i la digitalització en el moment contemporani. Al cap i a la fi, la informació a internet (el nostre repositori principal d'informació avui dia) s'estructura principalment a partir del paradigma contemporani d'arxiu, no com una biblioteca –en el sentit de tria del saber- ordenada i narrada de forma unitària.

El projecte ha volgut participar també, amb modèstia, en el debat sobre la diferenciació de la història i la memòria. Capsa de Sabates 2.0. opta per ser, essencialment, un arxiu de documents de memòria, no de documents històrics. Les fotografies domèstiques, certament, poden ser vistes com a documents històrics que testimonien carrers, indumentàries, pràctiques socials del passat, etc.. En aquest sentit, les fotografies domèstiques podran ser utilitzades pels historiadors per al seu anàlisi científic sobre el passat. Capsa de Sabates 2.0., però, acumula essenci-

¹ http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpc/temes/arxius_i_gestio_documental/sistema_d_arxius_de_catalunya_sac/grups_de_treball/repositori_segur

alment tries de fotografies realitzades pels ciutadans en el moment actual i relats que descriuen allò que recorden ara mateix sobre els seus avantpassats o sobre la seva pròpia vida. Registrem, doncs, les visions subjectives dels Tarragonins actuals en relació al seu passat, a la seva forma particular de reviure i empatitzar ara amb aquests episodis pretèrits. I cada memòria individual es registrada de forma independent. L'arxiu únicament ofereix múltiples memòries individuals juxtaposades. La seva transformació en una interpretació del que seria una “memòria col·lectiva” o del que és la interpretació científica i històrica de la vida privada dels Tarragonins queda fora de l'arxiu pròpiament dit. “Capsa de Sabates 2.0.” es mou per la necessitat de registrar les memòries individuals dels tarragonins, pel seu evident valor sociològic. Volem desvincular aquestes memòries individuals de qualsevol transformació en una suposada “memòria col·lectiva” o en una “lectura oficial” de fets històrics. Els participants en el projecte han aportat la seva subjectivitat, la seva veritat, i el repositori les manté amb neutralitat com a tals.

Admetem, però, que el nostre projecte té com a motor ideològic important posar en valor el protagonisme de la individualitat (diversa i fragmentada) en la representació del conjunt social i en la futura construcció dels relats històrics. Capsa de Sabates 2.0. ordena els seus continguts donant protagonisme al nom del ciutadans que han col·laborat en el projecte. El nom de cada ciutadà actua com a eix vertebrador dels continguts (les imatges i els relats) de l'arxiu. Si bé les fotografies domèstiques de les famílies tendeixen a ser astoradorament similars, gairebé intercanviables entre elles (al cap i la fi la fotografia domèstica és un llenguatge fortament codificat que tots els occidentals dominen amb gran competència), els relats contribueixen a què cada fotografia sigui encara més única, i cada història personal més irrepètible. El projecte posa èmfasi en la necessitat –segurament utòpica– de conservar les memòries de tots els individus que han conformat la ciutat, un projecte que ha de ser el més plural i inclusiu possible, permetent a cada individu articular el seu propi relat, i mostrar-lo de forma que no es dissolgui en un discurs col·lectiu preestablert. S'assumeix la existència d'una col·lectivitat que aplega a tots els membres del grup social, en aquest cas la ciutat de Tarragona, però no és vol renunciar a mostrar la pluralitat que conté aquest col·lectiu, la fragmentació i la diversitat de l'experiència humana que, en paraules de Foucault, es resisteix a tot poder de síntesi.

Mirar les fotografies familiars dels Tarragonins, escoltar els seus relats de vida, no hauria de veure's com un exercici de tafaneria o voyeurisme. Afortunadament en una ciutat de més de 100.000 habitants com Tarragona reunir aproximadament un centenar d'àlbums familiars, escollits pels propis ciutadans, pot ser significatiu a nivell sociològic però difícilment pot fer que l'objectiu principal del visitant de l'arxiu a través d'internet sigui descobrir la intimitat del seu veí que, per probabilitat estadística, gairebé seria un miracle trobar-lo entre els participants. El dis-

fig. 6.46. "Capsa de Sabates 2.0," àlbum de Lidia Cintas, imatge núm. 7, "[Los Hombres de la Casa](#)", Torreforta, anys 60" [Aquí "los hombres de la casa". Aquesta em fa molta gràcia perquè eren els homes de la casa... I aquell dia era el cumpleaños del meu germà mitjà. Ell va estar bastant malalt. I el van operar...van fer malament l'operació i va tenir una hemorràgia i ell pobret casi se'ns queda. I eren uns dies que les estàvem passant canutes també, perquè va costar molt l'operació. Mon pare era d'allò, passàvem gana però si [...]]"



seny del projecte també fa impossible que aquest ciutadà reveli alguna informació que prefereix no fer pública. En canvi mirar els seus rostres, escoltar els seus relats és una oportunitat única per aproximar-se a la riquesa i diversitat de les experiències humanes, coneixent allò que és més rellevant per a cada individu sobre la seva pròpia vida. Observar aquest arxiu és una oportunitat per conèixer "l'altre", com a categoria ètica, social i filosòfica. Cada lector de l'arxiu decidirà si aquesta experiència humana és essencialment similar entre els diversos ciutadans, i tots som "una gran família" tal com defensava l'humanisme ecumènic que es va imposar a Occident just després de la 2a Guerra Mundial. O decidirà, per contra, si són essencialment experiències diverses i incomparables, com sovint defensa el pensament contemporani, postmodern i postestructuralista. Descobrirem que els ciutadans de vegades fan referència a èxits professionals o socials a l'hora de presentar-se, però molt més sovint fan referència als fets més íntims en relació a la família i els amics. És cert que el llenguatge altament codificat de la fotografia domèstica constreny enormement els temes dels relats de cada ciutadà articula sobre el que ha estat la seva vida, ja que se'l demana que parli a partir de les fotografies familiars. En fotografia domèstica, per exemple, es considera fotografiable una celebració familiar, com un dinar d'aniversari, però no es considera fotografiable un moment d'avorriment i tedi. És molt interessant observar com les fotografies domèstiques presenten una visió altament idealitzada de la vida dels ciutadans (i tot són somriures, naixements, celebracions, etc.). Encara més interessant, i presentat clarament en aquest aquest projecte, és observar com en els relats sobre aquestes imatges molts ciutadans sí fan referència al dolor i als fracassos que queden en el "fora de camp" d'aquestes imatges de felicitat estereotipada. Podem observar com és freqüent que un ciutadà comenti una bonica fotografia d'aniversari i no s'estigui de fer menció de les penúries econòmiques, les malalties o els conflictes familiars que amaga aquesta

escena tan perfecta¹. Cada ciutadà ha articulat el seu relat amb llibertat, no s'ha de considerar pura informació històrica, sinó un acte de memòria personal, i per això mateix és una oportunitat única per accedir a "l'altre", respectant allò que ell vol oferir sobre si mateix. Podem aprendre sobre allò que diu... i també sobre allò que calla.

De l'anàlisi de les principals estratègies metodològiques del nostre projecte, formulem ara aquelles propostes que considerem més diferenciadores i que, d'alguna forma, proposem com a transferibles a altres arxius de fotografia domèstica interessats en ser repositoris de documents de memòries dels ciutadans. Aquestes serien quatre estratègies principals:

- . l'opció de mantenir el ciutadà i el seu nom com a principi de consignació dels documents a l'arxiu
- . l'opció de mantenir l'arxiu com una suma de biblioteques
- . l'opció de recollir un nombre reduït i "estandarditzat" de fotografies domèstiques per cada ciutadà participant
- . l'opció de recollir els relats dels ciutadans com a documents de memòria vinculats a les fotografies domèstiques

6.2.2. l'opció de mantenir el ciutadà i el seu nom com a principi de consignació

"A menudo elaboro listados de nombres (suizos muertos, obreros de una mina de Inglaterra del S. XIX) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida por unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia"

Christian Boltanski

L'estratègia que utilitza qualsevol arxiu per mantenir la seva neutralitat interpretativa en la conservació dels documents és la seva consignació del document atenent al principi de provenença o procedència (Bernal, Àngels; Magrinyà, Anna; Planes, Albert (eds.), pp. 15-16) (Guasch, 2011, p. 16). L'arxiver consigna el document en funció del seu origen, sense establir cap valoració sobre el contingut del mateix. La procedència del document és una dada prèvia, externa del document que no exigeix estudiar el seu contingut, la dada més neutra possible per a l'autoritat arxivant.

En aplicació d'aquest principi, si un arxiu rep les fotografies domèstiques dels ciutadans d'un territori proposem que aquestes no quedin ordena-

¹ Veure, per exemple, la imatge la imatge 7 de l'àlbum de Lidia Cintas ("Los Hombres de la Casa", Torreforta, anys 60') [figura 6.46.] com a imatge estereotipada d'una família feliç i unida i el comentari/memòria que l'acompanya, que no evadeix els problemes de salut i les penúries econòmiques que passava la família en aquell moment

des per sèries temàtiques o ubicacions geogràfiques, o sèries cronològiques, o qualsevol altre criteri que impliqui un anàlisi o valoració del contingut de la imatge per part de l'arxiver. El principi de procedència aconsella, entenem, a què siguin els noms del ciutadans que cedeixen les fotografies el principi rector per establir les sèries documentals¹. Totes les fotografies cedides pel mateix ciutadà, per tant, han de conformar una mateixa sèrie documental, possibilitant sempre la seva visualització i estudi com un conjunt. Aquest ha estat el format que hem donat a l'arxiu vinculat al projecte "En capsas de sabates". Fem una valoració positiva d'aquest aspecte del projecte. Per descomptat que no existeix la neutralitat absoluta, que l'acte d'ordenar les fotografies familiars en sèries basades en el nom de la persona que les custodiava en el moment del seu ingrés a l'arxiu no està absent de determinades intervencions/interpretacions per part de l'arxiver, però entenem que és el criteri més neutre dels possibles. Per exemple, certament, el nom del donant ens remet al conflicte perquè determinades persones estan representades en l'arxiu de fotografies domèstiques i altres no, ja que assumim que és una utopia l'arxiu que contingui de forma pública imatges de totes les persones que han format part d'una comunitat extensa, com ara una ciutat o una nació.

Altres criteris de procedència potencials, penso, no serien apropiats. Em refereixo, per exemple, al nom de l'antropòleg o documentalista que ha intervingut en la donació i documentació d'aquelles imatges per a l'ingrés en l'arxiu, o bé el nom de la campanya institucional que ha endegat la recollida de les fotografies, o la data de l'ingrés de les imatges en l'arxiu, o bé el lloc de residència dels donants dins de la geografia urbana d'aquella ciutat, etc.. De fet, la NODAC (Norma de Descripció Arxivística de Catalunya), en la seva aplicació de la teoria i la pràctica arxivística, no deixa cap espai per al dubte que les fotografies familiars haurien d'ingressar a l'arxiu tenint com a descriptor principal el nom de la persona que les va cedir i, permetent, que totes les fotografies d'un mateix ciutadà formin una sèrie ben identificable².

¹ Un arxiu es diferencia d'una mera col·lecció perquè disposa d'un ordre als documents segons el principi de procedència, mentre que la col·lecció és un conjunt artificial de documents produït amb criteris distints de l'origen (Guasch, 2011, p.16). Aquest ordre, sotmès al principi de procedència, estableix les sèries documentals. Si bé l'arxiu conceptualment no jerarquitzava i no predetermina itineraris de lectura dels seus documents no s'admet, tampoc, l'atomització radical de tots els documents d'un arxiu. No pot ser que cada document arxivat conformi una unitat isolada. Les sèries documentals resguarden l'arxiu d'un perill al qual tendeix: la fragmentació definitiva i irrevocable de tots els documents i de tots els sabers.

² "La Descripció Arxivística es Basa en el Respecte al Fons: Partint d'aquest principi, els documents generats (creats, rebuts o conservats) per una persona física o jurídica han de restar agrupats d'acord amb l'ordre original, si s'ha mantingut, i no s'han de barrejar amb els documents d'una altra persona física o jurídica. Aquest principi inclou dos altres principis que li són subordinats: el de provenença i el de respecte de l'ordre original.

Consignar les fotografies domèstiques a partir del nom i la identitat de la persona que fa donació de les imatges i de les històries personals és una forma d'afirmar la importància de les individualitats i de les identitats personals dins del conjunt social. Afecta directament a com pensem l'arxiu i a com pensem el significat de l'individu en el món contemporani. Afirmar el valor que donem al nom de cada ciutadà i, sobre tot, a la seva individualitat i memòria personal. Mostra també una visió de la societat que assumeix la seva fragmentació i la individualitat de les experiències, i que cada ciutadà és una unitat indissoluble (tot i que també pugui ser un unitat indeterminada i en constant procés de determinació i dissolució per a la que el nom no és més que una excusa –certament- de continuïtat de sentit vital¹). En tot cas fer públiques i accessibles a tothom, a través d'internet, els records de les persones comuns destacant el nom de cada persona com la clau d'accés principal als documents reivindica la importància de les individualitats en els dispositius de representació col·lectiva. Jacques Derrida² afirma que la forma en què l'arxiu ingressa el contingut afecta a la vida del contingut fora de l'arxiu. L'acte d'arxivament també és una actuació sobre el món que té la seva transcendència en el present i en el futur. De fet, per a Derrida³, l'acte d'arxivament no és únicament un acte de preservació del passat, si no sobre tot una actuació sobre el present i el futur. Arxivament a partir del nom de cada persona és una forma d'intervenir sobre el futur de la importància que donarem a aquella persona (i al seu nom a vinde convencional de la nostra cultura amb la mateixa).

Pensem, doncs, que la proposta d'un arxiu de fotografia domèstica destinat a preservar les fotografies i les memòries dels individus que s'articula i dóna protagonisme al nom com a designació de la identitat de cada ciutadà particular i esdevé una forma d'actuar sobre la rellevància històrica i ètica que atorguem a les persones com a individualitats. Unes persones que des de l'arxiu de fotografies domèstiques els atorguem valor per elles mateixes, amb total independència de si van adquirir, o no, notorietat respecte a la resta del grup social en qualsevol aspecte (polític, social, econòmic, esportiu,...). L'arxiu passa a ser, doncs, un instrument per fer

1.1. *El principi de provenença significa que els documents generats per una persona física o jurídica han de ser representats com un conjunt diferent dels documents que provenen de qualsevol altra persona física o jurídica.*

1.2. *El principi de respecte de l'ordre original significa que el sistema d'organització establert pel productor dels documents s'ha de conservar tant com sigui possible, per tal de preservar les relacions que existiesen entre els documents i el valor de testimoni que confereix aquest ordre.”*

(Bernal, Àngels; Magrinyà, Anna; Planes, Albert (eds.), p. 15)

1 "Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos" (Jorge Luís Borges, "Elogio de la Sombra" 1969).

2 "La estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento". (Derrida, 1994, p.13-14).

3 "Y como empeño imposible. El archivo ha sido siempre un aval y como todo aval, un aval de porvenir." (Derrida, 1994, p. 15)

una afirmació de dimensió ètica que es comunica al conjunt social. Reivindicar la importància de tots els ciutadans, dels sense-nom en la terminologia de W. Benjamin, i no perquè vagin a formar part d'un conjunt social col·lectivitzador (ja s'anomeni ciutat, pàtria o com es vulgui), si no per ells mateixos, sense renunciar a la importància de tots i cada un dels ciutadans aïlladament. L'arxiu, al cap i a la fi, és el lloc de l'autoritat, té un caràcter instituïdor i conservador (Derrida, 1994). Conservar i ressaltar el nom, la imatge i la memòria de cada persona defensa i construeix la seva importància en la història, i en el conjunt social present i futur. Al nombrar i donar protagonisme al nom de cada ciutadà, anunciem alhora la seva mort i tractem de neutralitzar l'oblit al que sabem que s'haurà d'enfrontar. Com assenyala Jacques Derrida, l'arxiu és indissociable de la pulsio de mort, el que ell anomena el mal d'arxiu¹. Perquè l'acte arxiu, de posar en un calaix per al futur quelcom, implica voler-lo conservar però també –inevitablement– dominar-lo, fixar-lo. No hi ha forma d'evitar-ho no hi ha arxiu sense destrucció, sense “pulsio de mort” en paraules de Derrida.

Situar el ciutadà (i el seu nom) com eix vertebrador de la nostra proposta d'arxiu de fotografies domèstiques ens apropa als plantejaments de l'antropologia de “relats de vida”. Amb aquesta branca de l'antropologia compartim metodologies i plantejaments conceptuals. Una antropologia que és conscient del seu posicionament humanista, amb una càrrega filosòfica i ideològica contrària a aquells plantejaments científics positivistes que dissolen les identitats individuals per considerar-les irrelevantes, anecdòtiques, en la recerca d'una veritat objectiva que es creu necessàriament despersonalitzada:

"En canvi, aquells que defensen el mètode i el discurs biogràfics destaquen la riquesa que aporta amb relació a la interpretació del comportament i el pensament humans, davant d'altres plantejaments de caire positivista en què s'obvia o minimitza la significació de la presència de l'individu i on la societat retratada sembla desenvolupar-se en un plànol en què no hi té cabuda un discurs més humanista" (Joan Prat, coord., 2004, pàg. 28)

"(...) la vida esdevé un mirall en el qual convergeixen i es reflecteixen subjectivitat i objectivitat, individualitat i societat. En altres paraules, la importància del mètode i el discurs biogràfic radica en la potencialitat de l'experiència de vida per aprofundir en el coneixement social des d'una

¹ *"Si no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de la repetición, de la reproducción, de la re-impresión, entonces, acordémonos también que la repetición misma, la lógica de la repetición, e incluso la compulsión a la repetición, sigue siendo, según Freud, indisoluble de la pulsión de muerte. Por tanto, de la destrucción. Consecuencia: en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a la destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo a priori el olvido y lo archivológico en el corazón del monumento. En el corazón del "de memoria". El archivo trabaja siempre y a priori contra sí mismo.(...) La pulsión de muerte no es un principio. Incluso amenaza toda principalidad, toda primacía arcóntica, todo deseo de archivo. Esto es lo que más tarde llamaremos el mal de archivo." (Derrida, 1994, p. 10)*



Fig. 6.47. Memorial als Veterans de Vietnam, Washington D.C. (USA.) [Fotografia: Bjohnston024, 31/07/2012]

perspectiva més humanista en la qual l'individu es converteix en subjecte d'estudi" (Joan Prat, coord., 2004, pàg. 29)

Joan Prat, en aquest llibre que estem citant, llegeix aquest posicionament científic centrat en els individus (individus, a priori, anònims i irrelevants en la gran història oficial tradicional) com una expressió cultural d'una època que ha de contrarestar els moviments globalitzadors i impersonals del nostre temps:

"Davant d'una societat complexa com l'actual, immersa en una dinàmica de canvis constants i mutacions profundes, i en la qual parlem contínuament de processos de globalització i mundialització, sorgeixen nombroses manifestacions de naturalesa diversa que reivindiquen el fet individual i el culte a la memòria, individual i col·lectiva. Paraules com recuperar, patrimonialitzar i commemorar, profusament escoltades en els darrers temps, són un reflex d'aquesta emergència de la particularitat dins la globalitat. Les polítiques culturals que porten a terme moltes institucions també són una prova de la importància que s'atorga a conèixer el passat i buscar en les formes de vida passades elements identitaris que mostrin la singularitat d'un poble o d'un territori" (Joan Prat, coord., 2004, pàgs. 37-38)

Hi ha moltes versions de monuments contemporanis que donen èmfasi a guardar el nom i cognoms de cada un dels individus d'un col·lectiu, sobre tot en memorials funeraris de víctimes d'episodis tràgics. Des del Monument a l'Estació de Atocha/Madrid a les víctimes dels atemptats de Madrid de l'11 de març de 2004, fins al cèlebre Memorial dels Veterans de la Guerra de Vietnam, a Washington amb més 58.000 noms gravats a la pedra. Els memorials de l'holocaust jueu sovint tenen, també, aquest format. No en va conservar la memòria, especialment la dels desapareguts, sembla una preocupació especialment intensa en la cultura jueva. De fet, quan l'artista (de pare jueu) Christian Boltanski proposa les

fig. 6.48. Christian Boltanski,
"Els habitants de Malakoff"
(2007), Maison de les Arts de
Malakoff



seves instal·lacions aquestes sovint mostren les fotografies domèstiques de persones anònimes en una atmosfera alhora íntima i alhora tràgica. Al·ludeix a l'arxiu, a la memòria, a la por a l'oblit, etc. Algunes d'aquestes instal·lacions mostren fotografies juntament amb el nom de les persones desaparegudes, com ara en algunes versions de "Els Suïssos Morts" (1991).

*"A menudo elaboro listados de nombres (suizos muertos, obreros de una mina de Inglaterra del S. XIX) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida por unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia"*¹

El nostre projecte d'arxiu de fotografies domèstiques ordenat pel nom dels ciutadans també té una certa dimensió de memorial gairebé funerari. Sobre aquesta dimensió de monument funerari tornarem a les conclusions finals de la investigació (Capítol 8) quan ens referim als arxius de documents de memòries com heterotopies del S. XXI. Ens resulta especialment interessant la similitud formal i també semàntica del nostre projecte d'arxiu (Capsa de Sabates) amb alguns projectes de Christian Boltanski. Una similitud més intensa en aquells projectes en què Christian Boltanski aborda la preservació de la memòria de col·lectius de persones vives, alienes a qualsevol esdeveniment dramàtic evident, com ara "Les habitants de Malakoff" (2007), on aplega imatges dels habitants actuals del barri on l'artista resideix.

Certament el nostre és un projecte que aspira a la utilitat científica, el treball de Christian Boltanski és, en canvi, un treball artístic que aspira a elaborar un discurs de dimensió simbòlica i emotiva. Amb tot, trobem algunes similituds que poden ajudar a assenyalar preocupacions comuns,

¹ Christian Boltanski, citat per Gloria Moure, citat per Anna Maria Guasch (2011, pàg. 59)



fig. 6.49. Christian Boltanski,
"Els habitants de Malakoff"
(2007), Maison de les Arts de
Malakoff

molt presents al món contemporani i sobre les que aprofundirem també en el capítol 7. A "Les habitants de Malakoff" (2007) Christian Boltanski recorre a velles fotografies d'infants que ell presenta descontextualitzades aconseguint evocar de forma molt eficaç temes com la memòria i la nostàlgia. A partir d'una fotografia antiga, sense nom, tots acabem projectant els nostres records personals, l'apadrinem com si es tractés de la fotografia d'un familiar nostre. Aquest és un recurs que, amb múltiples variacions ha aplicat en altres instal·lacions anteriors ("Infants de Dijon" -1986-, per exemple) . Hi ha, però, una altra part de "Les habitants de Malakoff" on l'artista proposa diverses formes de retrats col·lectius dels nens que avui dia viuen al barri de Malakoff. Hi ha una instal·lació on, per exemple, va projectant retrats dels nens que resideixen al barri tot mesclant-los en una mena d'identitat col·lectiva ja que divideix els rostres en tres bandes horitzontals, i mescla parts de rostres de nens diferents alhora. Veiem una mena de rostres inexistentes que són la suma de diversos retrats individuals. L'àudio d'aquesta projecció correspon a una sèrie de preguntes que s'han fet als diferents nens sobre el seu nom i els seus interessos (registrant, per tant, noms i memòries de nens). En un altra part de l'exposició es convida als nens a fer una fotografia (amb càmeres d'un sol ús disposades a la sala) imprimir-la i penjar-la en un mural col·lectiu que es va formant amb la participació dels nens del barri. Es una forma d'evocar potentment la identitat dels ciutadans del barri a través dels seus rostres fotogràfiats parlant de la necessitat de preservar les identitats individuals, les quals contribueixen a formar una col·lectivitat sense dissoldre's en ella. Per descomptat que els nens actuals també desapareixeran, com els nens dels retrats dels anys 50' que et reben impreses sobre unes teles a l'entrada, ja sigui com a infants -al fer-se adults- o fins i tot com éssers vius. L'arxiu, doncs, parla de la preservació del seu record en un moment en què són plens de vitalitat, per bé que s'assumeix la fragilitat i el caràcter efímer de tot ésser humà, fins

fig. 6.50. Christian Boltanski,
"Els habitants de Malakoff"
(2007), Maison de les Arts de
Malakoff



fig. 6.51. Christian Boltanski
Christian Boltanski "Personnes"
(2010), Grand Palais, Paris,
Fotografia: Peter Caine



fig. 6.52. Christian Boltanski
"Personnes" (2010), Grand
Palais, Paris, Fotografia: Peter
Caine



i tot dels seus records en la memòria col·lectiva. En paraules del propi artista d'origen francès:

“Boltanski is fascinated by the singularity of human experiences and the ephemerality of human life. “I am interested in what I call ‘little memory’, an emotional memory, an everyday knowledge, the contrary of the Memory with a capital M that is preserved in history books”, Boltansky says. “This little memory, which for me is what makes us unique, is extremely fragile, and it disappears with death. This loss of identity, this equalization in forgetting, is very difficult to accept”¹

En relació al que seran les conclusions finals d'aquesta investigació, del treball de l'artista Christian Boltanski ens resulta també molt interessant l'ús que fa de robes i altres objectes personals, no només de fotografies familiars. És evident que la memòria és un tema central de la seva obra. El desig utòpic, impossible, de no deixar perdre les memòries i les identitats dels individus després de la seva desaparició física és una de les idees que expressen amb més claredat les instal·lacions de Boltanski, que apelen a l'arxiu, als noms i a les fotografies personals com a instruments per a tal fi. El projecte “Capsa de Sabates” també utilitza les fotografies personals i la preservació del nom de les persones amb una intenció molt similar. Però el catàleg d'objectes que apareixen a les instal·lacions de Boltanski no són únicament fotografies personals i noms; Boltanski pot utilitzar també molts altres objectes. Un dels més recurrents són les robes i també objectes d'ús personal que han sigut oblidats (sobretot als mitjans de transport públic). Aquests tipus d'objectes són protagonistes en exposicions seves com “Reserva del Museu dels Infants” -1989-, on hi ha grans muntanyes de roba, o a “Lost: New York Projects” -1995-, amb objectes que poden anar des de paraigües a cascs de futbol americana oblidats al metro. Ens hem d'adonar, doncs, que per a Boltanski, i per a molts arxius de memòries contemporànies, les fotografies familiars no són un objecte a arxivar per si mateixes, sinó com a instruments per tractar de fixar memòries i identitats que s'esvaeixen. Les fotografies domèstiques només són instruments, especialment privilegiats, però pot haver-hi molts d'altres com ara robes i qualsevol altre objecte d'ús personal.

“If there is one theme that dominates Boltanski’s work it is memory – its necessity and unreliability. In previous installations he has reproduced the photos of people from obituary columns and the faces of those who died in the Holocaust. He has made inventories of people’s possessions, and assembled mountains of old clothing that make one think – inevitably – of the dead. All these faces and articles of clothing lead to the most melancholy reflections.” (Mc Donald, 2014)²

1 Christian Boltanski, Les archives du coeur, (The Heart Archive) 10 July – 8 August 2010 [en línia]. Disponible a www.serpentinegallery.org/2010/07/christian-boltanski-the-heart-a.html [consulta 08/08/2012]

2 <http://johnmcdonald.net.au/2014/christian-boltanski/>

6.2.3. l'opció de proposar l'arxiu com a suma de biblioteques

Un arxiu públic de fotografies domèstiques articulat en unitats documentals per a cada ciutadà que són una tria limitada de l'immens fons de fotografies domèstiques privades de cada individu proporciona una altra contribució interessant per al debat sobre el paradigma postmodern d'arxiu i el seu aparent enfrontament amb el paradigma modern de la biblioteca (entenent la biblioteca com la metàfora del dispositiu que guarda un saber a partir d'una tria qualitativa dels documents, un saber que algú triat en tant que el considera amb els sabers veritablement importants). Demostra, segons sembla, que una suma de biblioteques genera, a la seva volta, un arxiu. Dit d'altra forma: la suma iterativa de biblioteques, annexades les unes amb les altres de forma no jeràrquica, construeix un arxiu. Això implica, semblaria, que l'arxiu pot contenir la biblioteca, però no a la inversa.

Passo a explicar en què baso aquesta afirmació. Quan proposem construir un arxiu de fotografia domèstica de les persones que formen part d'un conjunt social no pensem en annexar totes les fotografies domèstiques que guarden tots els ciutadans. Aquest seria l'arxiu absolut, la utopia completada, l'"aleph" mundial de la fotografia domèstica complet. Per descomptat que aquest projecte "quijotes" implicaria un repte econòmic i tecnològic d'una dimensió molt i molt extraordinària, molt superior a la dimensió del projecte que estem proposant, ja de per si ambicions. D'alguna forma no pensem que aquest projecte hagi de ser quelcom a perseguir tot i que sigui una naturalesa d'utopia molt pròpia de la nostra època (Hispano, 2009). En tot cas, aquest seria un projecte "borgià" de naturalesa molt distinta del que presentem i proposem. Estem d'acord amb Derrida (Derrida, 1994) que tot arxiu implica una selecció i, en definitiva, una destrucció -de la part no conservada-. De tota manera, la destrucció que implica l'arxiu és aquella "inevitable", no la que és producte d'una d'un desig bibliotecari de preservar únicament les grans contribucions del saber.

El que hem proposat i dut a terme en "Capsa de Sabates" ha estat que un nombre ampli i significatiu d'individus, atenent als nostres recursos, el més representatiu possible del conjunt social, faci una donació d'unes quantes fotografies del seu fons de fotografies domèstiques i que, en fer la selecció, tracti d'expressar els records que té en relació a aquestes imatges. La proposta era una selecció aproximada de d'unes deu fotografies per ciutadà, relatades en una entrevista d'uns 40 minuts dedicats al procés de fotoelicitació (Harper, 2002). Les entrevistes fetes a casa dels informats permetien relats més extensos i les entrevistes al Palau de Congressos (en l'espai institucional de recollida per a l'exposició) eren inevitablement més breus. Un element clau és que la selecció de les imatges l'ha fet el propi ciutadà. La selecció de les imatges mai l'ha fet

l'investigador/entrevistador en funció de cap criteri "expert" o de recerca de determinades fotografies per a l'arxiu. Es evident, per tant, que estem sol·licitant al ciutadà que construeixi una "biblioteca" a partir del seu "arxiu" de fotografies domèstiques. Li demanem que en faci una tria, que jerarquitzari unes deu imatges sobre la resta de centenars o milers d'imatges conservades, i alhora que les narri, que les doti d'un cert relat que interpreta el seu sentit. De fet els relats, fets tots de forma consecutiva, acostumen a establir connexions, coherències i narratives que enllacen unes imatges amb les altres, entre les deu imatges triades. El ciutadà elabora una "biblioteca" a partir de les seves fotografies i relats de vida, i nosaltres construïm un arxiu a base de dipositar les "biblioteques" de molts ciutadans les unes al costat de les altres, tractant per tot els mitjans de no jerarquitzar-les (ni les diverses biblioteques, ni, per tant, els diversos ciutadans). El lector que accedeix a l'arxiu no troba a priori cap proposta d'itinerari de consulta, cap suggeriment sobre relacions significatives entre les diverses biblioteques, cap suggeriment explícit d'interpretació dels continguts per part de l'autoritat hermenèutica que construeix i custodia l'arxiu. Quan el lector tria atzarosament la consulta de la sèrie documental d'un ciutadà concret, de la seva "biblioteca", aleshores accedeix a una narració de textos i imatges que explica una vida que, feliç o dissortada -o totes dues coses alhora,- té una linealitat i un ordre. El ciutadà/informant ens diu què hem de mirar -i gairebé sentir- en cada imatge. També ens diu què hi ha de rellevant sobre aquella vida, i què ha quedat fora de l'enquadrament fotogràfic que cal explicar.

Es ben interessant que tots els informants tendeixen a presentar les seves fotos domèstiques en una seqüència cronològica relativament clara i ordenada, així com ho fan amb les seves explicacions. Tot plegat fa pensar que la gent experimenta la seva vida com quelcom que ha tingut un sentit i una linealitat relativament clara. Els informants elaboren una "biblioteca" de la seva vida, no pas un arxiu fragmentari i inconnex de fets vitals totalment dispersos. De fet, l'Equip de Recerca Biogràfica de la Universitat Rovira i Virgili, també coincideix a què la majoria de ciutadans quan són interpel·lats a fer un relat de vida generalment presenten relat força coherent, marcat per una linealitat cronològica (que de vegades es pot barrejar amb un eix temàtic), i ens molts casos donant la sensació de totes les etapes anteriors han estat passos per arribar a la situació actual, en un successió força lògica i lligada dels esdeveniments.

"Hi ha pocs relats de vida mancats d'una justificació, perquè hom intenta dotar de continuïtat i coherència la situació que viu en el present. D'aquí que hom vulgui trobar la complicitat i l'aprovació de qui fa l'entrevista, especialment quan hi ha algun tipus de lligam personal o social" (Prat - ed.-, 2004, pàg. 83)

Aquest Equip de Recerca Biogràfica constata que els relats de vida presenten estructures narratives, lo qual ens torna a portar a la conveniència d'aprofundir en l'estudi de les pròpies estructures narratives per

interpretar convenientment els continguts (White, 1987). També constaten que sempre és present un desig estètic en aquesta estructuració narrativa, demostrant que els individus tenim interioritzat que d'explicar, d'alguna forma una vida bonica i, si pot ser, presentada també de forma bonica. Pocs són, per tant, els informants de la mostra de dues-centes persones entrevistades per aquest grup de recerca que presentaven un relat dispers, amb salts temporals endavant i enrere, sense presentar relacions lògiques entre uns esdeveniments vitals i uns altres (pocs, però no pas inexistent) (Prat –ed.–, 2004).

En la nostra proposta d'arxiu es desenvolupa una tensió entre el caos de l'arxiu i l'ordre de la biblioteca, entre l'obertura total que implica l'instrument global de l'arxiu que hem construït a "Capsa de Sabates" respecte del sentit i l'ordre que tenen les "biblioteques" particulars de cada un dels ciutadans que han col·laborat en el projecte. Les persones tendim a explicar la nostra biografia com un univers amb sentit, com feien els mites que ordenaven el caos de l'experiència del món a través de la narració. El pensament postmodern, deconstructiu i fragmentat, rarament accepta certeses i ordres tancats. La nostra proposta d'arxiu ens sembla interessant perquè d'alguna forma assumeix el discurs postestructuralista i postmodern respecte la globalitat del món i la societat, i ho fa a través del paradigma d'arxiu, però alhora reclama el discurs modern i humanista quan la mirada es diposita en cada ciutadà en particular, permetent que aquest sí empri el paradigma de biblioteca per relatar la seva experiència de vida, tot destacant com a documents privilegiats unes poques fotografies domèstiques de les centenars o milers que podria haver aportat.

Ens sembla una paradoxa interessant. El projecte planteja un discurs sobre la globalitat de la societat (i sobre ell mateix) que assumeix el seu caràcter fragmentari. Un discurs que recela d'articular grans meta-relats que unifiquin sentits i individualitats en funció d'una veritat (o idea de progrés) que menysté els elements de fragmentació i de dubte, de contingència de qualsevol proposta de sentit. Un discurs, pensem, que és el que correspon a la posició crítica del pensament postmodern i del qual són fills la immensa majoria de pensadors contemporanis (Cusset, 2003). Aquest discurs d'arxiu, fragmentari, és el que en nostre projecte correspon a l'autoritat, a la perspectiva global del projecte. Per contra, en el projecte, cada persona col·laboradora articula un discurs propi sobre ell mateix, i aquesta persona podria optar també per assumir un caràcter fragmentari basat en la impossibilitat de relatar certeses i narracions amb sentit sobre ell mateix i sobre el món, o bé optar -com fan la majoria- per explicar-se trobant un sentit i un relat articulat i ordenat sobre la seva vida. El format general del projecte és d'arxiu, la globalitat del discurs és postmodern i obert, però no s'imposa a cada ciutadà l'obligatorietat de relatar la seva vida sota els mateixos paràmetres d'incertesa postmoderna. De fet, quan la gran part dels ciutadans opten per explicar

les seves fotos i els seus relats com una biografia amb sentit (feliç o plena de dificultats), de la que extrauen conclusions certes, aquests ciutadans estan actuant des de la llibertat. El projecte, en global, defensa un pensament obert i sense certeses, precisament, perquè no imposa aquests dubtes a qui en vol fer una lectura tancada i amb sentit de la seva pròpia experiència. El projecte defuig, penso, de qualsevol “feixisme” del pensament postmodern sobre cap ciutadà en particular. El projecte proposa que la mirada sobre la societat ha de ser diversa, fragmentària, sense certeses, però no imposa aquesta visió al ciutadà respecte a la visió que té de la seva pròpia vida i de la seva relació amb el conjunt social.

D’alguna forma sabem que la tendència a posteriori serà fer estudis qualitius i interpretacions sobre el contingut de l’arxiu –les fotografies i els relats- que presentem (que és la suma d’una sèrie de biblioteques representatives d’individus molt diversos). Però nosaltres optem conscientment per no fer aquestes lectures, interpretacions i estudis del contingut, per mantenir l’arxiu sense interpretar, obert, defugint de l’acte d’interpretació que restringeix el sentit del document, per defugir d’alguna forma, encara que simbòlica, del “mal d’arxiu” al qual apel·la Derrida. Per aquest motiu, bàsicament, l’estudi qualitatiu de les imatges de “Capsa de Sabates” que està present en la pròpia web i té caràcter públic la va fer l’antropòloga Elisa Alegre (annex 6 a la investigació) a proposta seva, quan era becària en el projecte, i sense la nostra intervenció en el mateix, limitant-nos a respectar el desig dels altres a interpretar aquestes imatges i aquests relats, sense ocultar-los, però sense proposar-los nosaltres mateixos.

6.2.4. L’opció de recollir un nombre limitat de fotografies per informant

Una de les bases principals del mètode del projecte “Capsa de Sabates” és aquesta demanda que hem fet als informants perquè triïn només unes deu imatges de tota la seva col·lecció d’imatges domèstiques, per tal de parlar sobre elles i cedir-les a l’arxiu públic. La instrucció es dona de forma laxa i cada informant l’aplica amb un grau d’exigència divers: hi ha que trien deu imatges exactes, hi ha que trien set o vuit, hi ha que trien quinze, i també hi ha tries de vint i de trenta fotografies. En tot cas s’ha fet tot el possible perquè sigui una tria clarament reductora, sense admetre tries de cent imatges o dues-centes imatges.

Aquest requeriment que fem als ciutadans sobre la seva col·lecció de fotografies domèstiques, ho acabem de comentar, implica formar una “biblioteca” a partir del seu immens arxiu privat i contribuir amb aquesta tria reduïda, a un gran arxiu públic.

Hi ha, de tota manera, tota una llarga sèrie d'objectius, implicacions i beneficis que es deriven del fet de recollir un nombre limitat de fotografies domèstiques de cada ciutadà escollides per ell mateix. Analitzem-los amb detall:

- **[Reduïm el volum quantitatiu documental de l'arxiu]** Un primer objectiu és d'ordre pràctic per a l'arxiu, ja que un nombre reduït d'imatges per ciutadà fa el projecte molt més viable en molts aspectes. Al reduir el volum de documents a conservar en l'arxiu, reduïm espai d'emmagatzemament i complexitat de tot el sistema de descripció i gestió de la informació continguda. Pretendre ingressar tot els fons de fotografia domèstica d'un individu abocaria el projecte a tenir unes dimensions de milions i milions de documents, quelcom inviable per moltes raons, especialment d'ordre econòmic.

- **[Possibilitant un nombre elevat de ciutadans participants aconseguim una major representativitat col·lectiva de la mostra]** Reduir el nombre d'imatges per individu permet que el nombre d'individus representats sigui més ampli, sense haver de recórrer a un artefacte arxivístic de dimensió superlativa. Ens sembla més oportú que un arxiu de fotografia domèstica contingui 100 imatges que corresponen a 10 individus (cada un dels quals ha cedit 10 imatges), que no pas un fons de 100 imatges que corresponen únicament a dos individus (cada un dels quals ha cedit 50 imatges). Representar un nombre ampli de ciutadans -encara que no sigui el total d'individus d'aquell col·lectiu- contribueix al valor sociològic de la mostra de fotografies domèstiques. Com més ampli sigui el nombre de ciutadans més fàcil és que resultin representatius del conjunt social i, fins i tot, és més senzill fer estratificacions de la mostra (per gèneres, edats, classes socials, origen geogràfic,...) que permetin revisar la representativitat de la mostra atenent a múltiples criteris sociològics.

- **[Subratlla una voluntat ètica de representar tots els individus que conformen aquella societat o, si més no, el nombre més elevat possible]** Un nombre elevat de ciutadans participants també contribueix a aquest gest d'ètica històrica reivindicant la importància social i històrica de tots els individus que han format part d'un conjunt social en una determinada època. Evoca el caràcter obert i participatiu del projecte, no exclouent de ningú, emetent a la diversitat i complexitat social. Per tant l'amplitud i diversitat dels individus participants en l'arxiu ho entenc com un valor positiu que es facilita a través de què cada individu aporti un nombre de fotografies familiars enormement reduït.

- **[Un major nombre de ciutadans representats facilita establir tendències socials pel que fa a les pràctiques fotogràfiques, als continguts de les fotografies domèstiques, i**

als propis relats de vida] D'altra banda, certament, els continguts de les fotografies domèstiques acostumen a ser molt reiteratius dins d'un mateix àlbum familiar, com també són enormement similars entre elles les imatges d'àlbums familiars d'individus diferents. Un arxiu de fotografia domèstica que contingui, per exemple, 10.000 documents, i que aquests corresponguin a 1000 ciutadans en comptes de 10, pensem que té un contingut documental més rellevant, si més no a nivell sociològic. Dit d'altra manera, sembla més informatiu a nivell històric i sociològic tenir 10.000 fotografies de celebracions d'aniversari que corresponen a 1000 famílies distintes que no pas 10.000 fotografies que corresponen només a 10 famílies distintes. D'una banda s'eviten determinades reiteracions poc eloqüents pròpies de quan tenim un nombre altíssim d'imatges del mateix grup familiar que documenta sovint el mateix context físic i social (per exemple una família que fotografia 15 vegades la mateixa taula de la mateixa cuina amb un plànol força tancat del pastis d'aniversari amb totes les espelmes enceses, però mai el fotografia amb les espelmes apagades, o bé el pastis a mig repartir entre els convidats). D'altra banda, encara que les 10.000 fotografies de l'arxiu continuïn semblant-se molt les unes amb les altres, tot i pertànyer a famílies distintes, aquesta dada és sociològicament molt rellevant, ja que demostra objectivament que les fotografies familiars dels individus d'un mateix grup social són molt similars (afirmació que sovint es formula sense una demostració empírica) i concreta, a més, quins continguts són més reiteratius. Atès que sempre hem defensat l'interès de documentació sociològica d'aquesta proposta d'arxiu, per sobre d'un potencial interès documental de caràcter psicològic, s'entendrà que és més rellevant veure que 1000 individus fotografien un pla tancat del pastis d'aniversari amb les espelmes enceses, que no pas documentar que 10 individus fan aquesta fotografia una mitja de 100 vegades en la seva vida (atenent a tots els aniversaris dels seus fills, esposa, pares, etc. en els quals els ha pertocat el rol de fotògraf).

- [Subratlla la voluntat ètica de representar per igual a tots els ciutadans del col·lectiu, atorgant-los el mateix grau d'importància a tots ells, a través d'un mecanisme de participació que iguala el nombre de documents que cada u aporta a l'instrument de representació col·lectiva]

A l'aportar cada ciutadà un nombre similar de fotografies es cerca que tots ells semblin igual d'importants en el conjunt global, mentre que la diversitat de fotografies i de relats de cada un d'ells preserva la seva individualitat i especificitat. Fins i tot que el nombre de fotografies sigui una mica laxe contribueix a respectar la individualitat i diversitat de cada individu, fent el possible perquè això no afecti a la importància que es dona a tots i cada un d'ells.

- **[facilita que els ciutadans accedeixin a col·laborar en el projecte al demanar-los una participació relativament escassa]** L'objectiu té un sentit pràctic en relació a facilitar la col·laboració dels ciutadans en el projecte. Davant de la resistència dels ciutadans a cedir voluntàriament fotografies domèstiques -considerades que formen part de l'espai privat- a un arxiu -considerat espai públic-, és molt més provable que el ciutadà accedeixi a col·laborar si el que es traspasa a l'arxiu és un petit nombre d'imatges que ell mateix pot triar.

De fet, no hem d'oblidar que la nostra proposta no és que el ciutadà cedeixi la imatge original sinó una còpia digital de la mateixa. Això vol dir que en el cas d'una fotografia analògica (de la qual obtindrem una reproducció digital, bàsicament a través d'un escàner) el ciutadà té la sensació que ell té la imatge autèntica i que el que ha cedit a l'arxiu és un producte menor (una còpia).

Per altra banda, la cessió d'aquestes imatges es fa a través d'una entrevista (per documentar les imatges) d'uns 30 a 60 minuts, màxim. Per descomptat, que a molts ciutadans participar en una entrevista de 30 a 45 minuts encara els semblarà un temps excessiu, que no disposen de tant de temps, o en tot cas no ho dedicaran a una activitat que els desperta un interès relatiu. Amb tot, les diverses proves d'entrevistes per documentar fotos ens porten a pensar que 30 minuts és el temps mínim necessari perquè hi hagi probabilitats altes de què els resultats de l'entrevista siguin satisfactoris (que s'ha pogut enregistrar un relat de vida amb certa informació sociològica i alguns relats i memòries coherents sobre les fotografies seleccionades). D'altra banda sí que hem pogut comprovar que, encara .que no sempre, efectivament hi ha un nombre relativament alt de ciutadans que estan disposats a dedicar una hora a participar en una entrevista d'aquest tipus (i a cedir una còpia d'unes deu imatges domèstiques del seu àlbum familiar).

- **[Possibilita una millor documentació de les imatges i dels relats de vida per part del ciutadà al centrar l'entrevista en un nombre d'imatges idoni, no excessivament extens]**

Un altre objectiu és millorar, potencialment, l'eficiència i eficàcia de l'entrevista que acompanya el procés de recollida de les fotografies domèstiques per al seu ingrés en l'arxiu. L'experiència ens ha permès observar que una entrevista de foto-elicítació esdevé més fructífera quan el ciutadà té un nombre limitat de fotografies sobre les que conversar. Una sola imatge és poca cosa per establir una conversa sobre la vida i la identitat de la persona entrevistada, però una desena és un nombre adequat. Aquesta és la constatació pràctica que havíem tingut en una sèrie d'entrevistes prèvies realitzades al 2009/2010, i que el projecte "Capsa de Sabates" al 2010/2011 es va reiterar i con-

firmar. Si, en comptes de conversar sobre unes deu imatges, estructurem l'entrevista a partir de quaranta o cinquanta els relats generals sobre la vida de l'informant i sobre les imatges en particular no es fan més extensos, tot al contrari, tendeixen reduir-se. Davant un nombre molt alt d'imatges a comentar, el ciutadà es centra únicament en identificar el lloc, l'època i les persones que apareixen en la imatge. Si el ciutadà sap que té explicar moltes imatges, aleshores, va de pressa i totes les explicacions esdevenen telegràfiques. Davant un grup no excessivament ampli d'imatges –i d'algunes preguntes oportunes de l'investigador- és més factible que l'entrevistat elabori una memòria de vida pròpiament dita, que evoqui les vivències que li evoca cada imatge, els detalls que recorda sobre tot el que va envoltar la presa de la imatge, que comentï relacions entre les imatges, que faci valoracions subjectives comparant el passat amb el present i a l'inrevés, etc. L'experiència ens ha ensenyat que una entrevista molt i molt llarga no implica obtenir relats més elaborats ja que els ciutadans en una entrevista molt llarga acostumen a cansar-se i articular respostes més evasives o repetitives.

Si l'objectiu de l'entrevista és recollir relats sobre les imatges domèstiques un nombre limitat d'imatges (unes deu) ajuda al bon desenvolupament de l'entrevista. Fins i tot, hem observat que és més interessant comentar varies vegades, en dies diferents, les mateixes imatges, que no pas comentar en un sol dia en una entrevista llarguíssima un nombre elevadíssim d'imatges. Com en qualsevol procés d'entrevista i de treball de camp antropològic, altres factors tenen una gran importància a l'hora de què el ciutadà elabori explicacions àmplies i sinceres: la seva predisposició personal a col·laborar, el clima de confiança i diàleg que pugui establir l'entrevistador/antropòleg sobre l'entrevista, l'oportunitat de les preguntes de l'entrevistador per desencadenar relats, l'especial vinculació afectiva que tingui aquell ciutadà respectes a les seves fotografies domèstiques, etc. etc.

- [atorga un caràcter lúdic i participatiu a l'entrevista; permet que la conversa entre l'entrevistador i l'entrevistat tingui un punt de partida fàcil, centrant-se en explicar una mica perquè es trien unes determinades imatges i no unes altres]. De fet, costa que la gent expressi memòries sobre les seves fotografies domèstiques davant un desconegut, haver d'explicar perquè ha triat unes fotografies i no unes altres dona un punt de partida fàcil, concret, que facilita enormement l'inici de la conversa.

- [l'exercici de la tria -quins tipus d'imatges queden incloses i quines en queden excloses- té un interès documental sociològic per ell mateix. No només fa la recollida més viable, sinó que la tria és una pràctica de l'entrevistat científicament interessant per ella mateixa]. Tal com assenyala Don

Slater (Slater, 1995, p. 184) un àlbum familiar té el poder de privilegiar determinades fotos dins del global de fotografies generades per un grup familiar, esdevenint un procés d'edició d'imatges en símbols i en línies narratives que estableixen la identitat familiar. Són molts els autors que s'han proposat "deconstruir" els significats que implica la tria elaborada per qualsevol àlbum familiar¹. Per tant l'àlbum familiar (tant en un sentit més literal com més metafòric) ja és un procés de selecció d'imatges i de creació de narratives científicament interessant. El nostre procés de participació demana al ciutadà que elabori un àlbum de l'àlbum, una biblioteca de la biblioteca, una selecció de la selecció. En aquest sentit demana una intensificació radical del procés de tria d'imatges, i de construcció de símbols i línies narratives a partir de la tria. Es un procés interessant que ens dóna una informació molt densa i alhora força analitzable, manejable, ja que es basa en un volum d'informació (imatges i relats) reduït, condensat.

Es cert que moltes imatges poden haver estat escollides per raons anecdòtiques –per exemple és de les primeres imatges que van sortir a l'obrir la caixa de fotografies a l'iniciar l'entrevista- però hem d'admetre que aquests aspectes atzarosos estan presents en tota tria i si l'individu no hi oposa resistència (i no busca activament una altra foto per triar) és perquè proporcionen tries amb les quals els ciutadà participant ja s'hi sent còmode o identificat.

També és cert que moltes imatges són triades qüestions anecdòtiques de la imatge que no tenen a veure amb la significació "a priori" principal de la imatge. Puc escollir una fotografia d'aniversari perquè apareix fotografiat un pastís de nata que al ciutadà li recorda alguna cosa, tot i que el l'aniversari fotografiat no sigui un esdeveniment especialment recordat i la persona retratada davant el pastís no sigui, tampoc, un familiar especialment significatiu per mi. Novament, però, l'atzar és sempre present en qualsevol procés de tria i els relats poden ajudar a interpretar la tria

1 Jo Spence (Ribalta (ed.) 2005) va profunditzar molt en aquest línia. Ho podem veure a "Beyond the Family Album" (1979), que és tant una exposició/instal·lació d'aquesta fotografia com un text/assaig que deconstrueix els usos i significats de l'àlbum familiar. Quan va presentar aquesta obra a la Hayward Gallery del Regne Unit, molt possiblement, era el primer cop que un fotògraf presentava una obra creativa seva construïda, de forma íntegra, a partir de fotografies domèstiques preexistents, estratègia que després ha estat utilitzada per nombrosos artistes, des de tractaments conceptuals i formals molt diversos, com ara Christian Boltanski des dels anys 80'. En aquesta obra Jo Spence examina com ella mateixa ha estat representada pels altres en els retrats del seu àlbum familiar, i com el conjunt de fotografies presenta una personalitat "encorsetada" pels valors socials vigents i que, ella viu, des de la insatisfacció i la infelicitat. A partir d'ara vol prendre control del com vol ser fotografiada i com vol autorepresentar-se en la seva col·lecció de fotografies familiars. Aquesta autointrospecció a partir de la "deconstrucció" del seu propi àlbum familiar és a la base de moltes de les activitats de "fototeràpia" que va proposar en els darrers anys de la seva trajectòria com a crítica i fotògrafa. De fet molts dels seus treballs artístics i tallers de fototeràpia son, en el fons, la proposta d'un "contra-àlbum familiar" que persegueix una funció crítica o terapèutica segons un context de producció o un altre (Ribalta, 2005, P. 98-99).

tant o més que les pròpies imatges. En tot cas ara estem destacant el valor de la tria de les imatges, sense afirmar necessàriament que nosaltres siguem capaços d'interpretar sempre les raons que l'han motivada.

Assumim, per descomptat, que hi ha una diferència qualitativa important entre el valor documental de la tria inicial que implica l'àlbum familiar pròpiament dit, i la tria sobre la tria que obtenim quan demanem als ciutadans de participar en aquest projecte d'arxiu (i en l'entrevista associada). Assumim que la segona tria ha estat induïda per l'investigador, com a part del nostre treball de camp. En aquest sentit aquesta segona tria té un valor documental relatiu ja que inevitablement ha de contenir factors de biaix. L'àlbum familiar, en canvi, és una pràctica social totalment extensa, no induïda per cap estudi, i que és el resultat d'una sèrie de codis i valors socials independents de la investigació que, a posteriori, puguem fer des de la sociologia o des qualsevol altre àmbit científic. Això fa els àlbums familiars enormement interessant. Examinar, però, què inclou i què exclou un àlbum familiar en general implica un volum d'imatges i relats tan gran que només es pot escometre si centrem l'estudi en molts pocs casos (ja corresponguin a individus o grups familiars). Això és aplicable tant per als casos més ambiciosos que serien aquells en què pretenem estudiar el global de fotografies conservades per un grup familiar (en qualsevol espai i format: en capses, exposades a la llar, en àlbums enquadernats, a internet o en altres dispositius d'emmagatzematge digital), com fins i tot els casos més restrictius en què estudiem un únic "àlbum familiar" enquadernat i que aquell grup familiar considera el principal (fins i tot en aquests casos estaríem parlant d'una col·lecció que acostuma a contenir més d'un centenar d'imatges, adés dels milers d'imatges que han quedat fora d'aquesta selecció privilegiada). La investigació de Richard Chalfen "Turning leaves (the photograph collections of two japanese american families)" (Chalfen, 1991) resulta molt interessant al respecte. Segurament un dels interessos principals d'aquesta recerca de Chalfen (molt en la línia dels Estudis Culturals ja completament difosos aleshores) era conèixer el contingut de les col·leccions fotogràfiques de grups socials minoritaris a Estats Units (en aquest cas els immigrants procedents de Japó) i observar les diferències respecte al grup "normatiu" (els blancs d'origen anglosaxó). Metodològicament, la investigació de R. Chalfen es centra en l'estudi global de col·leccions fotogràfiques de famílies concretes. Els resultats són enormement interessants, però és ben significatiu que per fer-ho viable s'ha tingut que limitar només a dues famílies (que han accedit a ser entrevistades en múltiples ocasions) i, tot i així, la investigació es centra en uns pocs individus i uns pocs àlbums fotogràfics que, per ells mateixos, aporten informació abundosa i significativa. Molt més recentment tenim l'estudi de Mette Sandbye (Sandbye, 2014) del Departament d'Arts i Estudis Culturals de la Universitat de Copenhagen en el qual es deté en l'estudi de tres àlbums familiars, dos d'origen danès i un d'origen japonès i on considera les potencialitats de l'estudi detallat de les pàgines d'un àlbum familiar

fig. 6.53. Detall d'una doble pàgina d'un àlbum familiar íntegre d'una de les participants en el projecte "Capsa de Sabates", abans de fer la tria reduïda d'imatges a cedir al projecte.. La primera i segona fotografia -superior esquerra- corresponen a les imatges primera i segona de les finalment triades per María Rodríguez Páez ([àlbum María Rodríguez Páez](#)).



fig. 6.54. Pàgina d'un àlbum familiar danès, durant una estada turística a la Costa del Sol -Granada, Espanya- a l'agost de 1971 [donat a la Royal Library de Copenhaguen] Font: [Sandbye, M. \(2014\). "Looking at the Family Photo Album: A resumed theoretical discussion of why and how."\]](#)



fig. 6.55. Pàgina d'un àlbum familiar de Yuko, Japò, ca. 2005 Font: [Sandbye, M. \(2014\). "Looking at the Family Photo Album: A resumed theoretical discussion of why and how."\]](#)



complet i, lògicament, les diferències culturals que expressen les imatges pel fet de procedir de famílies amb d'entorns geogràfics i culturals molt distints.

L'artificialitat que introduïm en el nostre estudi (demanar que el propi ciutadà faci una tria només de deu imatges per a l'arxiu públic) permet tenir un conjunt que no deixa de tenir un cert valor documental (són imatges de les col·leccions privades de les persones, triades per ell) i en un volum tant petit per ciutadà que fa molt viable l'estudi en profunditat de la mostra de cada ciutadà i del seu àlbum familiar "reduït" i, alhora, fa viables les comparacions entre àlbums (entre criteris de tria de cada un d'ells) i no únicament les comparacions entre imatges aïllades (i els significants i significats aïllats d'aquestes imatges).

Sempre insistim, però, en què ha de ser el propi ciutadà el que elabori la tria de deu imatges que cedeix al fons, i que l'investigador ha de mantenir-se al marge de les opcions que realitzi (únicament ha de demanar que esculli deu imatges, les que vulgui, perquè li agraden més, perquè li semblen més significatives...). Assumim doncs que la tria de 10 imatges introdueix un biaix en la documentació, tot i que tractem que sigui el mínim possible.

6.2.5. L'opció de recollir les fotografies domèstiques per propiciar un arxiu de memòries

Les fotografies domèstiques com a totes les fotografies són actes d'arxiu del passat (Sontag, 1973) i tenen naturalesa de document rellevant per a la ciència històrica. Totes les fotografies documenten amb objectivitat (tot i que també amb subjectivitat) espais físics, objectes, indumentàries, actituds, aparences físiques dels individus etc. Tota fotografia, inclosa la fotografia domèstica, és també un "índex" o "empremta" de les aparences visuals objectives del món. Aquest és un fet característic de la fotografia que la semiòtica i la teoria de la fotografia no es cansen de subratllar (José Javier Marzal, 2007, p. 56 i ss.), per bé que la digitalització de la imatge fotogràfica i la generalització de programes de retoc fotogràfic com Photoshop –que permeten retocar l'arxiu RAW original de la imatge digital- fan que la traïció voluntària al caràcter d'índex de la fotografia –que ha estat possible des del mateix inici de la història d'aquest medi a mitjans del S.XIX- sigui accessible a tothom i estigui en permanent debat. Des d'aquesta perspectiva, és clar, qualsevol col·lecció de fotografies domèstiques és una col·lecció de documents del passat rellevants per a la ciència històrica. També pot ser, com hem exposat en apartats anteriors, una col·lecció conformada amb criteris estètics.

Però el model de col·lecció que proposem es basa en grups d'imatges seleccionades i relatades pel propi ciutadà per tal de cedir-les a l'arxiu.

Entenem que aquesta opció potencia el valor sociològic de la col·lecció i, sobre tot, potencia la naturalesa de fons de memòries de l'arxiu resultant. Ho potencia de tal forma que el caràcter de fons històric o de col·lecció artística queda en un segon terme.

Hi ha tres aspectes claus que emfatitzen l'orientació de dipòsit de memòries (i no de documents històrics) que té la nostra proposta de model d'arxiu:

- La tria d'imatges com acte de memòria
- El relat de les imatges com acte de memòria
- El relator de les memòries com a protagonista: la postmemòria i el tractament dels errors històrics en els relats

6.2.5.1. La tria d'imatges com acte de memòria

La tria de fotografies que realitzen els ciutadans sobre el conjunt de fotografies que conserven és, sens dubte, un acte de memòria. Correspon, per tant, a la sociologia i no pas a la història observar els trets característiques de les tries, observar i relatar quin tipus de persones i grups socials trien determinades categories d'imatges domèstiques. Quan un individu ha de triar unes poques imatges de la seva immensa col·lecció d'imatges ho fa, sens dubte, mogut per les circumstàncies del moment, del present en què fa la tria. Selecciona aquelles imatges domèstiques del seu passat que li semblen rellevants i apropiades des de la personalitat que té ell o ella en el moment present. Cada fotografia independent té un caràcter de document històric respecte a un moment determinat del passat d'aquella persona, però el conjunt de la selecció d'imatges triades s'ha de llegir des del present, des de la perspectiva d'allò que es vol recordar i allò que no es vol oblidar en el present. De fet el mateix criteri de lectura des del present opera per a les persones que se'ls demana un relat de vida, sense que vagi connectat amb una selecció de fotografies¹.

Un dels aspectes més interessants és veure quins familiars o amics tenen més presència en la tria de fotos realitzada per cada informant. Sembla lògic inferir que a més presència d'un familiar en la tria més valor emotiu i simbòlic es dona a aquella persona i al seu rol en la identitat personal de l'informant. En molts casos, sembla molt clar que són les circumstàncies

1 " D'alguna manera els relats de vida, de les nostres vides, són construccions momentànies que reflecteixen la identitat, la nostra identitat, fruit d'un temps i un espai concrets" (Prat –coord.-, 2004, pàg. 23)

"(...) el relat de vida és fruit d'un procés de rememoració i de construcció en un moment i en un espai determinats i dirigit a algú en concret, d'alguna manera estem dient que els relats no són fixes ni estàtics; són construccions efímeres, en el sentit que són fruit d'un instant, que tenen la possibilitat de variar si varia l'escenari en què sorgeixen." (Prat –coord.-, 2004, pàg. 78-79)

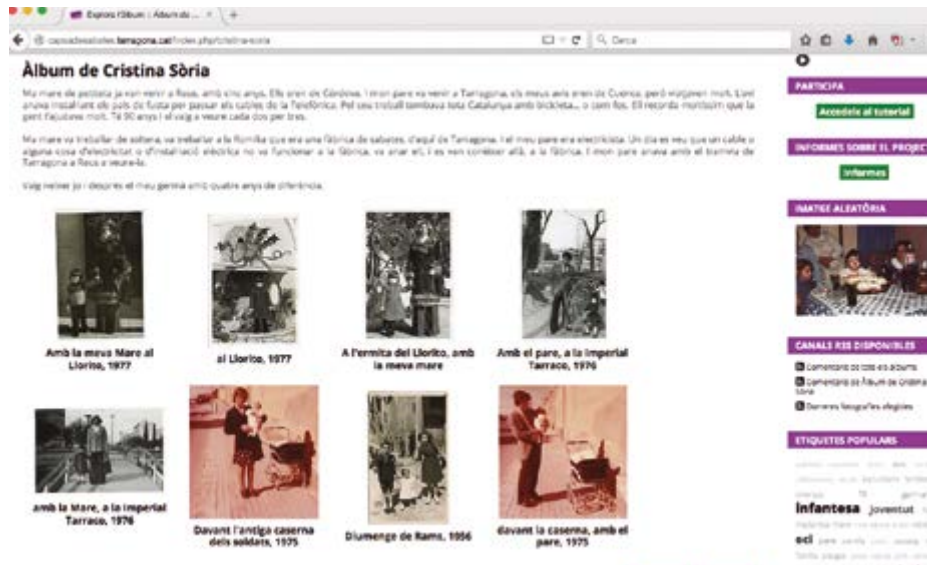


Fig. 6.56. "Capsa de Sabates 2.0.", [àlbum de Cristina Soria](#)

del present les que tenen més pes a l'hora de destacar la major presència d'un familiar o un amic entre les fotografies triades. S'evidencia que no estem davant d'una "història en imatges" sinó davant "d'un acte de memòria" a través de les fotografies. Sovint la persona més representada en un àlbum és precisament aquella que fa poc temps ha mort o bé que es troba força malalta en l'actualitat. Es com si el ciutadà afirmés a través de la tria, davant d'ell mateix i dels altres, l'enorme estimació que ara té per aquella persona, ajudant-se a superar el dol per la seva mort, o bé preparant-se per a una pèrdua que sembla imminent. Per exemple l'àlbum de Cristina Sòria [figura 6.56.] dona un gran protagonisme a la seva mare, un familiar que actualment es trobava en una malaltia que tenia molt preocupada a la seva filla. Durant l'entrevista, la informant va fer una al·lusió absolutament discreta, gairebé accidental, al fet que la seva mare es trobés malalta, per aquest motiu es va decidir no fer menció a aquesta circumstància en la versió pública de l'àlbum a través de la web. En canvi els seus comentaris sobre lo bella que era la seva mare en aquestes fotos de jove eren reiteratius i molt explícits i aquests, per descomptat, no van ser "eliminats" en la versió pública de l'àlbum a internet. Des d'una perspectiva més social, la proximitat "emotiva" de Cristina envers la seva mare, actualment malalta, es pot relacionar amb el rol de "cuidadores" que s'adverteix amb més freqüència entre les dones que entre els homes que apareixen en els diversos àlbums familiars i que tenen a veure amb l'assignació de rols de gènere que tradicionalment han rebut les dones (Prat –ed.- 2004, pàg. 101 i ss). . L'atenció als familiars i amics més febles sembla en la nostra societat una pràctica reservada principalment a les dones. I certament moltes dones que han participat en el projecte de "capsa de sabates" sembla que han fet una tria de fotos que són, en gran part, una relació de les persones de les quals han tingut cura al llarg de la seva vida (veure també, per exemple, àlbum d'Alicia Pons, de Dolors Corbella, de Maria del Carme Martínez [figures 6.57 i 6.58], etc.).

Fig. 6.57. i 6.58. "Capsa de Sabates 2.0. Àlbum de Maria del Carnen Martínez.

[esquerra] "Cuidant gallines, Reus, inicis anys 60' [Aquesta és la primera foto que jo vaig tenir a Reus. Que està feta en aquesta casa de Reus. I teníem gallines... Teníem de guanyar-se la vida! [...] Jo he treballat d'això. També vaig estar cuidant un nen, també. I ara m'he cuidat durant quatre anys d'una senyora de la meva escala, d'una veïna, que estava a la residència, i anava a cuidar-me d'ella. Cada dia del món! Fins que es va morir.]



Es cert, a més, que la tria d'imatges domèstiques és una acció que està operant permanentment al llarg dels anys i de les generacions. Quan demanem a un ciutadà que triï unes deu fotografies per cedir-les a l'arxiu farà la tria que en el present vol fer mogut pels criteris que li semblin oportuns en aquell moment, però també farà la tria que podrà fer a partir de les fotografies que en aquell moment conserva. No podrà triar aquelles imatges que no conserva, ja sigui perquè va optar per no fer la fotografia d'aquella situació, o perquè un cop realitzada la va destruir, o la va deixar perdre, o la va col·locar en un lloc tan secundari que ara no recorda on és, etc. Les fotografies que componen el nostre àlbum familiar és una tria que està en permanent formació i en permanent transformació.

Em va sorprendre molt un comentari formulat per una mare i recollit en un treball sobre fotografia domèstica realitzat per l'estudiant d'Història de la Fotografia Marta Martínez Alemany en el curs 2005/06 a l'Escola d'Art i Disseny de Tarragona (jo des del 1998 sóc professor d'Història de la Fotografia en aquesta escola). En la recerca l'alumna reparava en el nombre estranyament petit de fotografies domèstiques conservades per la seva família, un nombre que no guardava relació amb el nombre elevadíssim d'imatges domèstiques que generaven les càmeres familiars cada any. L'alumna no recordava, però, cap moment en què es destruïssin les fotos que no es volien conservar. L'alumna relatava una conversa amb la seva mare sobre aquestes fotos "desaparegudes estranyament". L'estudiant deia "la meva mare diu que les fotos arriba un moment que es perden". Amb aquesta afirmació semblava que tot plegat fos producte d'un procés on les persones no intervingen directament, com si fos producte d'un automatisme de la pròpia foto, o bé producte d'una acció del destí. L'afirmació de la mare resulta entre poètica, inaudita i extraordinàriament interessant. De fet, podríem entendre que una col·lecció familiar de fotografies domèstiques és una estructura en el sentit del pensament estructuralista més ortodox (Eco, 1968; Dosse, 1992). Es a dir,



fig. 6.59. "Capsa de Sabates 2.0." Àlbum de Andrea Eidenhammer, fotografia núm 1. "[Ella Apfel \(2005 aprox.\)](#)" ["Esto fue hace cinco años. Muestra el cambio de liberarse de mi abuela. Lo encuentro muy interesante."]

un àlbum o col·lecció familiar és un conjunt de signes que té una cohesió interna -estructura- que supera la consciència individual dels subjectes que els empen per comunicar-se. Aquesta cohesió o estructura només és accessible a través de l'estudi comparatiu de diversos àlbums familiars, permetent observar propietats similars en sistemes aparentment diversos. I parafraçant a Claude Lévi-Strauss que deia que "los mitos se piensan en los hombres sin que ellos los noten" (Claude Lévi Strauss, citat per José Pérez Mundaca, 1983, pàg. 2), podríem dir que "els àlbums familiars es pensen en els homes sense que ells ho adverteixin". I el procés permanent de selecció d'imatges que conformen l'àlbum és, per descomptat, una part central de l'estructura o cohesió d'aquest sistema i de la seva capacitat per comunicar valors i memòries sobre els individus que apareixen en aquestes fotografies.

6.2.5.2 El relat de les imatges com acte de memòria

Quan, en el decurs d'una entrevista, es demana a un ciutadà que parli sobre una de les seves fotografies domèstiques el relat, per descomptat, és un acte de memòria. No és un discurs històric. El ciutadà evocarà una situació del passat (representada en la fotografia) des del record que té en el present. Reviu subjectivament aquell moment (amb una intensitat variable, és clar). I és des de l'òptica i la personalitat present que selecciona allò que li sembla pertinent d'explicar de la situació presentada amb la fotografia. Les associacions que fa durant el relat amb altres moments i persones no representades en la fotografia responen, també, a l'òptica del present. El seu relat, en tot cas, es pot considerar un document històric del moment en què s'ha elaborat el relat, no del moment que apareix representat en la fotografia que està tractant de narrar.

fig. 6.60. "Capsa de Sabates 2.0." Àlbum de Andrea Eidenhammer, fotografia núm 5 "*Etern Hochzeitsbild (1936)*" [*"Mis abuelos, que se casaron en el 36."*]



Per exemple, Andrea Eidenhammer (àlbum núm. 61 de "Capsa de sabates") escull com a primera foto del seu àlbum una fotografia recent de la seva àvia materna (Ella Apfel) [figura 6.59]. La seva àvia és força present en la tria de l'àlbum, ja que apareix en cinc de les quinze imatges triades, i esdevé un dels clars protagonistes del relat i de l'àlbum articulat per la nostra informant. Andrea és una jove austríaca resident a Tarragona des de fa anys. En la primera imatge la seva àvia apareix com una persona gran, vella, però molt somrient i espontània, amb una patata a punt de menjar a les mans. La narració de la neta assenyala que en aquesta foto es percep el canvi, "l'alliberament" de la seva àvia. La valoració de l'alliberament pensem que s'ha de considerar un acte de memòria, una valoració subjectiva que fa la neta, des de la seva òptica personal. La neta viu en una societat, pensem, on cada individu rep el mandat de realitzar-se personalment; en el món actual cada u ha de ser "ell mateix", i en el cas de les dones aquesta autorealització passa (anem a caricaturitzar una mica el discurs feminista dels anys 70') per no ser esclaves passives de les decisions dels homes i per superar l'exigència de tenir un cos prim i esvelt que les obliga a restringir permanentment el menjar. La neta vincula la felicitat de l'àvia amb la seva realització individual, com a dona independent amb gustos propis, despreocupant-se per normes socials tradicionals que l'obliguen, entre d'altres, a tenir una figura prima i un posat en públic elegant i seriós. De fet en altres fotos de l'àvia [retrat de jove, retrat de noces -figura 6.60.-, retrat del viatge al Tirol -figura 6.61-] s'adverteix una actitud més seriosa i formal (de dona "no alliberada" segons s'infereix en el relat de la neta). De fet, el relat que fa la neta de la foto del viatge al Tirol als anys 50' [figura 6.61], com l'únic viatge que han fet els seus avis en tota la seva vida de casats, sembla evocar una vida de la seva àvia com esposa i mare plena de renúncies a la felicitat personal. En el decurs de l'entrevista el relat de la neta va ser encara més explícit sobre el fet que la seva àvia ara menjava de tot i s'havia engreixat molt i això no la preocupava gens. Aquest detall es va obviar en la versió públic



fig. 6.61. "Capsa de Sabates 2.0." Àlbum de Andrea Eidenhammer, fotografia núm 12, " *Südtirol (1950)*" ["Este es el único viaje que han hecho mis abuelos en todo su matrimonio, que duró sesenta y pico de años, ha sido solo una vez a "Tirol del Sur" en el norte de Italia. Eso fue cuando ya tenían hijos en los años cincuenta. Era como su viaje de novios retrasadísimo."]

a la web, entenent que era un detall que els valors actuals podia resultar massa ofensiu o massa indiscret i que, a més, es podia inferir a través de la part del relat no obviada. Que la neta esculli fotografies dels seus avis i les interpreti des dels seus valors personals propis del present, per descomptat, no és una lectura objectiva pròpia d'un historiador. Es tracta, és clar, un acte de memòria de la jove sobre les fotografies dels membres del seu grup familiar¹.

Ennuegar-se quan es revisita el passat a través dels relats i quan es parla d'unes fotografies personals ens sembla la prova irrefutable que estem davant actes de memòria, i no únicament descripcions del passat. En el procés d'entrevistes realitzades als ciutadans de Tarragona per al projecte "Capsa de Sabates 2.0." van tenir lloc algunes entrevistes en què es feia evident que relatar episodis del passat portava a alguns ciutadans a situacions emocionals molt intenses. Com hem comentat en un apartat anterior d'aquesta investigació, aquestes reaccions van ser relatades especialment per l'estudiant d'antropologia Elisa Alegre en una sèrie de cinc entrevistes a joves de la seva edat que procedien de processos de migració recents d'Argentina a Espanya. Sembla que les condicions d'edat

¹ Igual que són actes de memòria, com diem, les fotografies que escullen i els relats que elaboren el ciutadans, també ho són les fotografies que no es trien i els relats que es silencien. En aquest cas, observant l'àlbum familiar d'aquesta noia jove d'origen austríac resident a Tarragona, Andrea Eidenhammer, és fàcil intuir que si el seu avi era un jove austríac casat al 1936 –amb la que serà l'àvia d'Andrea– i que va sobreviure a la Segona Guerra Mundial (1939-1945) doncs el veiem en un viatge als anys 50', el seu avi segurament va formar part de la "Wehrmacht", de l'exèrcit alemany, com ho van fer gairebé tots els joves alemanys i austríacs de la seva generació. En l'àlbum d'Andrea no hi ha cap referència visual ni cap relat que en faci menció, la qual cosa és del tot respectable. Andrea, en el moment de pactar l'entrevista, ens va comentar que guardava algunes fotografies del seu avi amb l'uniforme de la Wehrmacht i que no creia oportú de fer-les públiques. Per descomptat aquesta decisió, completament legítima és una decisió des del present, en què per a una gran de la població un uniforme de la Wehrmacht implica que el seu portador és un Nazi i, per tant, una persona ignominiosa.

i confiança amb l'entrevistadora, junt amb els processos de migració recents contribueixen a aquestes relacions tan emotives al reviu de determinats moments del passat.

6.2.5.3. El relator de les memòries com a protagonista: la postmemòria i el tractament dels errors històrics en els relats

L'estructura d'arxiu que proposem estableix com a element central -que ordena les sèries documentals- el ciutadà que cedeix les imatges, aquell qui ha fet la tria i elabora el relat, el "conservador domèstic" en la terminologia del projecte "Territorio Archivo" de Chus Domínguez. Es determina com a criteri de consignació el nom de la persona que elabora els actes de memòria, no qui va elaborar la fotografia o qui apareix en elles. Es un nou acte d'afirmació de la importància de la memòria en aquest dispositiu d'arxiu, ja que el relator de la memòria no necessàriament és el protagonista de les imatges o, fins i tot, del relat que formula.

En una gran part dels casos el ciutadà decideix conformar un àlbum familiar per a l'arxiu recuperant fotografies de generacions anteriors; dels pares, dels avis, etc. De fet, la majoria de ciutadans trien fotos antigues com a les més importants; ja sigui per un criteri historicista, esteticista o bé perquè són les fotografies que els vinculen a les seves memòries més valuoses. Les fotografies apareixen en l'arxiu públic narrades per la persona que les ha triat, registrant els records que ell té -o creu tenir- de situacions que sovint ell no ha viscut i no és el protagonista, i que li han arribat a través de les narracions escoltades als seus familiars. En termes de Marianne Hirsch (2008) estem parlant, més exactament, de "postmemòries".

Sovint aquestes postmemòries contenen errors des de la perspectiva històrica. Són certes i correctes, però, des de la perspectiva subjectiva de la memòria, no de la història. Els fets que creiem recordar sobre els nostres pares o avis sovint contenen errors sobre dates o circumstàncies de context que resulten evidents per a l'historiador que coneix amb detall les circumstàncies objectives dels anys representats en la imatge. Aquest error de fidelitat històrica dels actes de memòria pot passar, fins i tot, respecte a situacions pretèrites viscudes per nosaltres mateixos, amb les nostres pròpies memòries de vida.

La nostra proposta és no corregir el relat en aquests errors històrics, ja que volem preservar la fidelitat respecte a la memòria formulada pels ciutadans, no respecte a la història objectiva. Proposem un arxiu de memòries, no de documentació històrica, per tant hauria de ser exacte respecte als records que es tenen en el present, tot i que sigui manifestament inexacte o erroni respecte la informació objectiva del passat. D'altra banda l'actuació en dispositiu d'arxiu sempre ha de ser neutra respecte els



Fig. 6.62. "Capsa de Sabates 2.0.", Àlbum Gerard Roig, fotografia núm. 5, "[El besavi difunt, 1952](#)"

documents que ingressen i, per tant, no sembla lògic "corregir-los" des de l'autoritat de l'arxiver.

En el projecte de "Capsa de Sabates 2.0.", on hi ha una pàgina web que exposa públicament i permanentment una part important de l'arxiu de fotografies domèstiques, hem optat per una doble estratègia al respecte del contingut de les memòries que advertim que són clarament inexactes respecte als fets històrics. En la transcripció íntegra de l'entrevista realitzada hem tractat de reflectir les memòries del ciutadà amb total fidelitat. En la versió del relat publicat a la web, però, hem fet canvis perquè el relat sigui més correcte a nivell històric o en tot cas fent ús de parèntesis hem "corregit" errors històrics importants. Hem pensat que d'aquesta forma evitàvem malmetre la imatge del ciutadà que col·labora en el projecte (que no quedi com un incult o un despistat), o bé no induir a errors importants en la comprensió de les imatges per part del públic que visita la web.

Dos casos prou clars d'aquestes circumstàncies serien els següents. El primer seria l'àlbum de Gerard Roig (àlbum 5 de Capsa de Sabates) [figura 6.62]. En aquest, les imatges 5a i 6a són retrats de familiars difunts, fotografiats mentre els vetllaven a casa. L'informant expressava en el decurs de l'entrevista (aquesta era la seva memòria) que aquestes imatges eren de familiars molt i molt llunyans en el temps, potser de cent anys enrere, o més. Tots els aspectes tècnics de les fotografies evidenciaven que no eren fotografies del S. XIX (paper de còpia, color i contrast de la imatge, etc.). De fet, només calia mirar el revers de la imatge i veure que la còpia estava datada al 1952 pel fotògraf que, segurament, havia obtingut la imatge i, segur, havia venut la còpia. De fet, un dels dos difunts semblava que era la mateixa persona -la besàvia- que apareixia en altres fotos i que ell havia identificat com la seva besàvia en fotos de poc després de la guerra civil. En cap moment, durant l'entrevista, se li va

fig. 6.63 "Capsa de Sabates 2.0.", àlbum de Dolores Sánchez, fotografia núm 1, "[30 de gener de 1940, Desfilada de la Victòria a Tarragona](#)" ["Esto es el desfile que se hizo al año de cuando entraron las tropas de Franco en Tarragona. Mi marido era camarero y cocinero y esto es el desfile de los de Hosteleria. Desfiló toda la ciudad, cada profesión con su ropa"]



assenyalar a l'informant que la seva memòria fos històricament errònia i que aquelles fotos no tenien una antiguitat de més de cent anys, ja que a penes tenien cinquanta anys d'antiguitat. En tot cas, sembla interessant intentar interpretar aquest "error de memòria" des d'una perspectiva actual, pròpia d'un anàlisi sociològic. Aquest error de memòria, pensem, sembla evidenciar que hi hagut un canvi tan profund en les pràctiques socials i valors relacionats amb la mort que ara som reticents a admetre que, a penes quatre dècades abans, els nostres familiars fotografiaven els seus difunts per tal de mostrar la imatge als seus coneguts i participar tots plegats en un dol col·lectiu molt visible. Sembla evidenciar com la societat tarragonina dels anys 50' estava completament imbuïda d'uns valors religiosos i socials molt tradicionals que han canviat radicalment al llarg de la segona dècada del S. XX. Un canvi de valors i pràctiques socials que la resta d'àlbums, penso, testimonien des de moltes altres perspectives. En el decurs de l'entrevista no vàrem corregir mai a l'entrevistat advertint-lo que la seva memòria era inexacta respecte als fets històrics. Com a molt li vam demanar que repetís el relat i comprovar, de nou, que situava les fotos amb una antiguitat mínima de cent anys. L'entrevista va ser transcrita literalment, però en la seva versió resumida per a la web la fotografia va ser penjada amb una datació històricament correcta, pensant que el contrari podria induir a un error als visitants de la web.

Un altre exemple d'error similar correspondria a l'àlbum de Maria Dolores Sánchez (àlbum 17 de Capsa de Sabates). En la primera foto del seu àlbum presentava una desfilada de cambriers a la ciutat de Tarragona celebrant la victòria dels militars nacionals sobre les tropes republicanes. La informant situava la fotografia al 1939, en la mateixa setmana que van entrar els militars franquistes a Tarragona, com si la ciutat fos capaç d'organitzar-se per fer una gran desfilada a penes un dies més tard de l'entrada de l'exèrcit franquista. El personal de l'Arxiu Històric de la ciutat de Tarragona ens va ajudar a datar la fotografia en l'any següent, al

1940, en la celebració del primer aniversari de la “victòria” franquista. A l’entrevistada no se li va corregir l’error de datació (que només era d’un any, tot i que era un detall relativament important) però en la pàgina web la imatge apareix amb una datació correcta. En el moment històric actual, en què redactem aquesta recerca, sembla que s’espera dels ciutadans catalans un record ple de dolor i ressentiment respecte als primers anys del franquisme, destacant en molts anàlisis històrics el caràcter dictatorial i de penúries econòmiques d’aquells anys. En la memòria d’aquesta ciutadana, que és lògicament la memòria d’una persona concreta, res posa en evidència un record dramàtic dels anys de la dictadura franquista (quan, en canvi, havia estat una jove molt entregada a la cura dels malalts durant la Guerra Civil). Datar aquella desfilada de la fotografia a l’any 1939 i no al 1940 en fa pensar en una memòria que evoca una ciutat receptiva al nou règim polític que va tancar el període de la Guerra Civil. En tot cas ella emfatitza l’orgull i la memòria de què el seu marit va participar en una desfilada davant tota la ciutat representant el gremi d’hoteleria del qual formava part, sense fer cap comentari irònic o despectiu sobre el context falangista de la desfilada.

Ens interessa sempre reflectir el relat, la memòria, tal com l’elabora el custodi de la imatge. La memòria és la veritat de les persones, elaborada des del present i des de la subjectivitat, que el nostre projecte es proposa de preservar, si més no en la versió íntegra de les entrevistes que dipositem a l’arxiu. Els documents i relats que recollim en aquest projecte poden ser interessants, precisament, per valorar la diferència entre les memòries elaborades en el present i l’objectivitat dels fets històrics, però no pas per corregir o invalidar l’interès de les memòries expressades pels ciutadans. El cas més freqüent són les fotografies guardades en un àlbum que tenen anotacions al revers (són gairebé sempre anotacions fetes en un moment pròxim a la presa de la imatge i, generalment, per la persona que va guardar la imatge per primer cop). La seva situació al revers de la imatge (i no a l’anvers) fa que, sovint, els familiars actuals elaborin un relat al voltant d’aquesta imatge ignorant o contradient la informació precisa que apareix en el revers i que els ha passat inadvertida (com en el cas de la besàvia difunta que hem assenyalat anteriorment). Altres casos, més extraordinaris, serien per exemple aquelles fotografies que presenten familiars i èpoques de les quals guardem correspondència, retalls de diari, o qualsevol altre document accessori a la imatge. Des de la perspectiva històrica, és clar, té més fiabilitat la informació continguda en aquests documents que són de la mateixa època de la imatge que no pas el relat actual dels hereus de la imatge. De tota manera, en aquest arxiu s’ha volgut privilegiar el fet de reflectir les memòries i no pas els documents històrics. Es des del present, i des de la sociologia (no des del passat i des de la història), que cal tractar de trobar explicacions a perquè es donen aquestes transformacions en el relat i perquè ha obviat o transformat dades importants del moment representat en la imatge.

Reprement les paraules de Karen i Peck sobre la memòria:

“memory, as we prefer to see it here, is mediation. It is the set of processes through which the past comes to us, but not just the uninterrupted transit of the past to the present. Memory is, in a sense, designed and shaped by the laws and practices of the present, which provide the structures for remembrance to take place.” (Cross, Karen; Peck, Julia, 2010, p. 127).

6.3. Síntesi: aprenentatges i conclusions del projecte propi d'un arxiu públic de fotografies domèstiques com a documents de memòria, “Capsa de Sabates” (Tarragona, 2010-2011)

Al llarg d'aquest capítol hem tractat de descriure amb detall la gènesi d'aquest projecte, el procés de treball del mateix, així com les principals característiques del resultat final, sobre les quals hem tractat de valorar les seves intencions i també les seves aportacions conceptuals implícites.

Hem tractat de ser especialment detallats en la descripció del procés participatiu de recollida de les fotografies i dels relats dels ciutadans col·laboradors, entenent que aquest és un aspecte imprescindible del projecte per tal d'obtenir resultats, per aconseguir un arxiu de fotografies domèstiques (especialment com un repositori públic de documents de memòries de les persones). A més, aquest mecanisme de recollida, la seva metodologia, els seus èxits i els seus fracassos, no són visibles consultant només el resultat final de l'arxiu i, per tant, calia explicar-ho amb detall en aquest estudi acadèmic sobre el mateix. D'altra banda, després d'haver realitzat un estudi previ d'altres arxius de fotografies domèstiques de diverses tipologies i en diverses ubicacions geogràfiques, el nostre projecte propi sobre un arxiu de fotografies domèstiques a Tarragona l'hem dut a terme per poder reflexionar amb més profunditat i coneixement sobre aquests dispositius però també per poder fer una transferència detallada a futurs projectes de les metodologies de treball, i advertir de quines semblen donar resultats satisfactoris i quines no. D'una eventual aplicació de les nostres recomanacions metodològiques en futurs projectes similars es podria derivar un coneixement empíric molt més informat i contrastat amb diverses casuístiques i circumstàncies.

En tot cas, entenem especialment útil sintetitzar doncs les principals reflexions i conclusions de caràcter metodològic, potencialment aplicables a futurs projectes, que hem derivat de la nostra experiència a “Capsa de Sabates” a Tarragona:

- ***Els mecanismes de participació dels ciutadans en la recollida de fotografies domèstiques (i els seus relats) han de tenir aspectes de recerca activa per part dels entrevistadors.*** És inevitable haver de recórrer a convidar activament a les persones a participar en el projecte, ja sigui parlant del projecte amb els nostres coneguts, amb els coneguts dels nostres coneguts, o bé establint punts públics de recollida on també s'explica el projecte a les persones que visiten el punt públic per pura curiositat i sense tenir la intenció inicial de participar en el projecte. El nostre projecte i d'altres anteriors (per exemple el projecte de la col·lecció "l'Abans" de l'editorial Efadós del Papiol) corroboren que les crides públiques als mitjans de comunicació i amb cartells perquè els ciutadans col·laborin a penes donen resultats, els ciutadans s'han de sentir personalment convidats, explicar-los el projecte de forma personal, donar-los confiança parlant amb una persona que recollirà les seves fotografies i relats. Ja que la recerca dels ciutadans ha de tenir un caràcter actiu i es fa, inevitablement, a partir de les coneixences de persones i d'associacions dels entrevistadors que participen en el projecte, és important que els entrevistadors siguin diversos, amb edats i cercles socials diversos i, fins i tot, que cada un d'ells faci un esforç per intentar que la mostra de persones convidada a participar en el projecte d'arxiu de fotografies domèstiques sigui sociològicament diversa i, en la mesura del possible, representativa del global del col·lectiu social en el qual l'arxiu s'inscriu.

De fet els participants en el procés de recollida són en la seva immensa majoria persones amb les que hi ha un vincle previ, directe o indirecte, entre ella i l'entrevistador. L'entrevistador i el participant es coneixen, o bé tenen un amic comú que els posa en contacte. Una persona completament desconeguda rarament accedeix a participar en una entrevista personal. Hem d'assumir que aquesta circumstància és així, sense que això invalidi completament el valor científic (antropològic, sociològic) de l'entrevista i del procés de participació en el projecte.

- ***La participació autònoma dels ciutadans en projectes d'aquesta índole a través d'internet no genera resultats positius a nivell quantitatiu i qualitatiu.*** Igualment que hem de buscar activament els voluntaris a participar en l'arxiu i no obtenim bons resultats a través de crides genèriques a través de premsa i cartells, tampoc tindrem col·laboracions quantitativament significatives a través de mecanismes interactius (2.0) en la versió a internet del propi arxiu. Si aquestes escasses col·laboracions es produeixen moltes seran desiguals, sovint amb relats i memòries pràcticament inexistents acompanyant les imatges. Així ho hem comprovat en el nostre projecte, de nou, i també ho havíem advertit en diversos projectes d'altres territoris analitzats prèviament ("l'Arxiu de Memòria

Local de la Conca”, “Madrileños, un àlbum col·lectivo”, “Territorio Archivo” de la Fundación Cerezales, etc).

- **No proporciona resultats positius plantejar mecanismes pensats perquè la totalitat de les persones d'un grup determinat col·laborin en el projecte.** No és viable plantejar que totes les persones, per exemple, que formen part d'un grup/classe d'una escola o taller, o tots els membres d'una associació cultural, o d'un club esportiu participin en el projecte. Els mecanismes han de buscar activament les persones sense coaccionar-les a participar, tant per evitar intromissions èticament no acceptables per ser molt forçades, com perquè en la pràctica aquestes mecanismes de participació grupal generen més evasives i respostes negatives que les recerques individuals de persones a les quals se'ls suggereix de participar.
- **S'obtenen millors resultats de participació quan es plantegen arxius que han de representar col·lectius socials relativament reduïts;** per exemple s'obtenen millors resultats de participació comparativa si l'arxiu ha de representar un petit barri d'una ciutat, que no pas tota una gran ciutat. També s'obtenen millors resultats comparatius en municipis petits, que no pas en municipis grans. Segurament és perquè els individus em sentit més identificat amb aquests col·lectius més propers, perquè sentim que la nostra col·laboració és més necessària per a l'èxit del projecte –que no volem que fracassi-, i perquè sentim la necessitat d'afirmar públicament la nostra pertinença a aquest grup i al seu patrimoni comú.
- **Amb tot, defensem l'interès de construir arxius de fotografies domèstiques i de relats del ciutadans sobre col·lectius socials relativament amplis,** com ara va ser el cas de la ciutat de Tarragona –al nostre cas-, que comprèn unes 100.000 persones. El motiu que argüim és que el resultats quantitatius i qualitius del procés participatiu sobre un col·lectiu tan ampli també són positius (de segur que no tant si el col·lectiu fos més reduït) i ja que es planteja el projecte com un arxiu a fer públic a través d'Internet, pensem que es neutralitza força que l'interès de les consultes a l'arxiu des d'una perspectiva inoportunament tafanera –només per conèixer detalls familiars i íntims de persones conegudes- i les consultes es realitzen bàsicament motivats per interessos en les fotografies, i en la diversitat i riquesa de les memòries de les persones, amb les quals ens podem identificar tot i no conèixer personalment.
- **Si busquem construir un arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria cal assumir que els resultats quantitatius seran significativament menys nombrosos que el d'altres tipologies d'arxius de fotografies**

domèstiques que, a recursos de temps i humans similars, recullen les fotografies domèstiques amb menys informació contextual, sense demanar als col·laboradors un relat de vida del custodi de les imatges i una memòria i relat vinculat a cada imatge.

- ***Per construir un arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria les preguntes a formular durant l'entrevista, perquè aquesta sigui el mes breu i profitosa possible, en la nostra experiència han resultat enormement eficients demanar primer al col·laborador un breu relat biogràfic seu i després demanar-li que ens mostri algunes fotografies domèstiques seleccionades per ell, demanant que ens parli dels seus records relacionats amb aquestes imatges particulars***, fent breus preguntes sobre durant aquest procés de foto-elicítació per contribuir a l'articulació d'aquest relat de memòria (perquè has escollit aquesta foto? Què et recorda? Qui són els que apareixen a la imatge? Etc). En general una entrevista de 20 a 30 minuts pot ser un temps suficient per completar aquest procés amb continguts i narracions ben contextualitzats.

- ***Les entrevistes per recollir fotografies i relats han de tenir caràcter individual***. No funcionen les activitats en grup, com ara demanar a un grup d'amics, que simultàniament portin les seves fotografies domèstiques per ser entrevistats de forma grupal. Entenem que en gran part, el fet que les entrevistes grupals no funcionin està relacionat amb el fet que els individus reaccionen millor quan se'ls demana personalment de participar i els mecanismes "més coercitius" de proposar a tot un grup de persones de compartir aquesta informació relacionada amb l'esfera de l'íntim genera més aviat respostes evasives i negatives.

- ***En el cas d'entrevistar individualment –i separatament– a persones del mateix grup familiar és freqüent que alguna de les fotografies escollides*** com a favorites per comentar i cedir a l'arxiu sigui una fotografia coincident amb les escollides per altres membres de la mateixa unitat familiar, tot i que la col·lecció global d'imatges a triar de cada família és sempre immensa. Tot i així, els relats sobre la mateixa imatge acostumen a tenir caràcter diferent, tot i que no ser contradictoris o excloents entre ells.

- ***Demanar la participació de les persones en un arxiu públic de fotografies domèstiques i de relats de vida personals genera reticències i dificultats però és un projecte viable***, i comptem amb el nostre projecte com exemple, a més de molts altres projectes en diversos països occidentals (Espanya, Estats Units,...). No tenim constància de la viabilitat d'iniciatives de característiques similars en altres àmbits culturals del món, per bé que

hem tenim indicis que hi ha altres àmbits culturals on les reticències de les persones són majors i el farien inviable. Hem pogut constatar, al respecte, reticències en persones de cultura musulmana.

• **Resulta eficient i aconsellable, per a la participació dels ciutadans en un arxiu públic de fotografies domèstiques, que la iniciativa vagi acompanyada d'una exposició en una sala cultural amb les imatges recollides o d'una publicació impresa amb les fotografies recollides o d'un documental audiovisual al respecte.** Aquesta iniciativa més concreta i visible complementa el projecte d'arxiu i propicia una major participació dels ciutadans en veure un objectiu més immediat i concret que visualitzarà de forma més evident la seva contribució a aquest projecte cultural col·lectiu. Tot i que es persegueixi un arxiu que tracti les fotografies domèstiques i els relats com a documents de memòria, aquests altres productes culturals visibles del projecte (l'exposició, publicació o muntatge audiovisual) poden tenir un enfoc més historicista o bé més esteticista al tractar les fotografies recollides en el projecte; aquest doble enfoc dins del projecte és compatible i, fins i tot, fa que la visualització més immediata del projecte tingui un enfocament més compartit per la ciutadania en general i pels col·laboradors en particular. No es tracta pas, d'ocultar que es volen registrar i valorar les memòries de les persones vinculades a les seves fotografies domèstiques, però una mostra d'aquestes fotografies amb un enfoc més historicista o més esteticista és perfectament compatible.

Pel que fa a les reflexions de caràcter de més teòric sobre l'experiència amb aquest projecte concret d'arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria trobem pertinent destacar les conclusions que indiquem tot seguit.

Dissenyar un arxiu de fotografia domèstica com a repositori públic de les memòries dels ciutadans té motivacions fonamentades per fer-lo públic de forma permanent a internet, mantenint la majoria dels continguts -fotografies i relats- consultables per tothom. Defensem que no ha de ser únicament un arxiu d'accés restringit per a estudiosos i científics. No és una qüestió, només, de donar més accessibilitat als continguts, de fer-los més consultables a través d'una eina tan immediata i utilitzada com internet, sinó que fent manifestament públics les fotografies i els relats d'arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria, com ara "Capsa de Sabates", assenyalem, des d'una perspectiva conceptual, que tracta de ser un arxiu adreçat a tota la població, perquè l'interès de conservar públicament les fotografies domèstiques, els relats i les memòries des les persones ("els sense nom de Walter Benjamin) és un interès destinat a posar-se de manifest a tota la població, no únicament als estudiosos i especialistes. D'alguna forma el projecte no només vol nodrir

els especialistes de dades, imatges i relats per estudiar, sinó participar en un debat públic sobre què ha de ser considerat patrimoni col·lectiu, i situar les memòries de les persones, de totes les persones, en el centre d'aquest debat.

Les reticències de les persones a participar en el projecte venen marcades, en gran part, perquè hi ha un conflicte entre lo que es considera íntim i privat (com ara les meves memòries personals i les meves fotografies domèstiques) i allò que es considera de fer públic. El fet de construir un arxiu accessible a través d'internet profunditza en aquest conflicte i ens ha obligat, en el cas del projecte "Capsa de Sabates", a diverses estratègies per tractar de minvar aquesta problemàtica, que no deixa d'estar present.

Per tant, aquest caràcter públic de l'arxiu a través d'internet ens ha portat a adoptar l'estratègia d'adaptar alguns dels continguts de les transcripcions dels relats sorgits durant les entrevistes pel que fa a la versió pública a internet. L'adaptació s'ha fet sempre sobre els relats; les imatges mostrades a internet no presenten necessitat d'adaptar-se, les fotografies són totes fotografies aportades pels ciutadans, sense exclusions. En els relats transcrits sí s'han fet petites variacions en detalls que, en el nostre projecte, hem considerat excessivament íntimes per als nostres valors culturals i que, segurament, l'informant expressava en el context d'una entrevista personal, en un ambient de confiança amb l'entrevistador, però que –intuïm nosaltres- preferiria no fer públic a internet. També s'ha optat per fer alguna síntesi d'alguna explicació molt llarga o bé amb reiteracions i recursos verbals que resulten inoportuns en una versió escrita (i en canvi són habituals i característics de l'expressió verbal en un context col·loquial). La transcripció íntegra de les converses, sense cap modificació, es manté disponible, però, per als investigadors en el fons de l'Arxiu Històric de Tarragona. Considerem que aquesta estratègia resulta idònia per a projectes d'arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria que han de presentar, de ben segur, problemàtiques similars.

Finalment destacar que hem volgut assenyalar, també, les implicacions teòriques de dos aspectes estratègics importants en com l'arxiu de "Capsa de Sabates" ha construït l'arxiu amb les imatges i els relats aportats pels ciutadans. En primer lloc, senyalar la importàcia que ha tingut en aquest projecte mantenir el nom del ciutadà com a principi de consignació que articula les sèries de documents dins d'aquest arxiu. Hem destacat els múltiples aspectes positius que derivem d'aquesta estratègia que, igualment, proposem per a altres arxius de documents de memòries dels ciutadans. En segon lloc, senyalar l'oportunitat de demanar a cada participant una tria de fotografies a cedir a l'arxiu –i a comentar-les- numèricament força reduïda –establerta en un nombre aproximat de deu fotografies- i que en aquesta tria l'entrevistador intenti adoptar la posició

més neutra possible, que la tria l'efectuï únicament la persona col·laboradora. Novament hem examinat amb detall les implicacions teòriques i també pràctiques d'aquesta opció metodològica que, també, proposem d'aplicar en futurs arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria.

Com a darrer aspecte a considerar, com en la resta de conclusions dels capítols analítics d'aquesta investigació, abordarem els avenços que aquesta part de la investigació ens han proporcionat als efectes de la comprovació o refutació de les hipòtesis que informen aquesta investigació.

Respecte la hipòtesi principal d'aquesta investigació hem pogut aportar un exemple propi d'arxiu públic que conserva les fotografies domèstiques i els relats verbals que els individus formulen a partir de les seves fotografies i comprovar, novament, que el resultat aporta un instrument de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans, ja que els relats i les tries fotogràfiques oportunament registrades en entrevistes seguint un mètode científic són, indubtablement, documents de memòries personals i el dispositiu d'arxiu els preserva per a tota la col·lectivitat.

No disposem de fonts escrites analítiques o valoratives sobre aquest projecte de Tarragona més enllà del tractament periodístic de les notícies a la premsa sobre el projecte i, és clar, dels articles de caràcter més científic i interpretatiu redactats per nosaltres mateixos (i que en aquest segon cas, és clar, no tenen valor de prova per ells mateixos, per manca de neutralitat). Amb tot, en les diverses notícies a la premsa sí que és significatiu que els periodistes opten en moltes ocasions per posar de manifest que aquest és un projecte sobre les memòries dels ciutadans i que preserva per a la posteritat les històries de persones anònimes (Giralt, 2011, 21 de gener, La Vanguardia, Vivir –Tarragona- pàg. 6).

Respecte la hipòtesi accessòria 2a hem pogut aportar un exemple propi d'arxiu de memòries dels ciutadans que efectivament les fa públiques de forma no jerarquitzada i no interpretada i fa ús del nom de cada persona que col·labora en l'arxiu -amb les seves memòries- com a principi de consignació dels documents (de les fotografies domèstiques i els relats). Aquest exemple concret a Tarragona permet també mostrar un dispositiu d'arxiu on cada individu participant es preserva com un individu singular a partir del paper central del seu nom en la presentació pública dels documents, sense que les lectures a posteriori del dispositiu arxivístic hagin de ser necessàriament lectures que obvien la importància dels individus singulars dins de la col·lectivitat que documenta l'arxiu. El dispositiu permet, efectivament, projectar una imatge del col·lectiu social com una suma d'individualitats diverses. Amb tot, no deixa de ser simptomàtic que bona part dels articles de premsa publicats sobre

aquest projecte (veure annex 2) fan referència a la "memòria col·lectiva" i a la "identitat col·lectiva", afirmacions que els periodistes enuncien en diverses ocasions respecte el projecte.

Respecte la hipòtesi accessòria 2b podem constatar que aquesta hipòtesi indicava les principals característiques metodològiques del projecte "Capsa de Sabates" que hem realitzat a Tarragona (és a dir, formar un dispositiu d'arxiu de fotografies domèstiques basat en entrevistes personals, sobre una sèrie reduïda de 10 imatges aproximadament per cada ciutadà, fent que a l'arxiu ingressin les imatges més la informació contextual referent als relats de vida i a les narracions vinculades a aquestes imatges). Amb tot, la hipòtesi accessòria 2b enuncitava que aquest mètode conforma un instrument de preservació col·lectiva de les memòries de les persones més eficaç, en qualsevol grup social contemporani, que els mètodes coneguts fins el moment. Podem concloure, però, que aquesta hipòtesi queda denegada, resulta certa ser incerta. Si comprovem els resultats del projecte "Capsa de Sabates" (1021 imatges relatades com a documents de memòria, 74 ciutadans d'un univers de 100.000 habitants, sis mesos de treball d'un equip que ha comptat amb diversos col·laboradors) aquests no són qualitativament ni quantitativament més eficaços que els desenvolupats per altres projectes que també conformen arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria dels ciutadans tot i aplicar metodologies diferents a les enunciades en aquesta hipòtesi accessòria 2b. Podem referir-nos com a prova, per exemple, al projecte "Territorio Archivo" dirigit per Chus Dominguez per a la Fundacion Cerezales Antonio y Cinia analitzada en l'apartat 5.3 d'aquesta investigació. El mètode aplicat al projecte de "Territorio Archivo" pel que fa a la recollida de les imatges i els relats és diferent al dut a terme al projecte "Capsa de sabates" i també dóna resultats igualment d'eficaços, o majors per construir un arxiu de preservació col·lectiva de les memòries dels ciutadans a través de la fotografia domèstica com eina per a tal fi. En el cas del Projecte "Territorio Archivo" les dades publicades a 2014 són de 800 fotografies domèstiques recollides [cada una amb un relat de memòria en formar d'arxiu d'àudio digitalitzat] de més de 60 conservadors domèstics (Llamas; Puente, 2014, pàg. 6). L'arxiu en globa conté 2000 documents, però en aquest nombre cal incloure documents administratius, arxius d'àudio, audiovisuals etc. (Llamas; Puente, 2014, pàg. 13). El projecte "Territorio Archivo" es va iniciar al 2011 i recull un arxiu de fotografies domèstiques d'un territori rural de la província de León (Espanya), la comarca de Condado-Cerezales que comprèn sis municipis amb una població total de menys de 300 habitants. A partir de 2012 s'ha incorporat a la metodologia del projecte el municipi de Peñaranda de Bracamonte amb 7.000 habitants (Llamas; Puente, 2014, pàg. 12). Per tant resulta evident que Territorio Archivo és, de nou, un cas d'arxiu de fotografies domèstiques que obté proporcionalment més participació dels ciutadans que els exemples d'arxius que busquen la participació i representació de col·lectius socials urbans i més amplis.

Amb tot, les conclusions d'aprenentatges metodològics derivats de l'experiència de "Capsa de Sabates", i del coneixement d'altres projectes, continuen sent vàlides (com sempre, a l'espera de noves informacions i nous criteris de prova). No podem dir, però, que s'hagi demostrat que la metodologia global del mètode "Capsa de Sabates" sigui empíricament la més eficaç dels casos d'estudi coneguts fins a la data pel que fa a arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria.

7. Arxius de preservació de memòries en les pràctiques artístiques contemporànies

*“Perhaps the paranoid dimension of archival art is the other side of its utopian ambition...”
(Hal Foster, 2004)*

7.1. Aspectes preliminars: arxius i memòria en les pràctiques artístiques contemporànies

En les fases anteriors de la investigació hem identificat l'existència de diversos arxius que, en el món contemporani, tenen l'objectiu explícit de preservar de les memòries dels ciutadans. “[Memoro Project](#)” seria un dels molts exemples evidents en aquest sentit. Hem constatat, també, com alguns d'aquests projecte es centren en la fotografia domèstica com a principal recurs per aconseguir aquests objectiu. “[Territorio Archivo](#)” o el propi exemple de “[Capsa de Sabates](#)” són exemples prou clars al respecte.

Cal abordar una conceptualització d'aquest fenomen cultural dins el món contemporani. Quines característiques comunes tenen aquests arxius més enllà d'aquesta coincidència de les instàncies de l'arxiu i de la preservació de les memòries dels ciutadans i, en alguns casos, amb la fotografia domèstica com a instrument? I, sobre tot, és possible abordar una teoria que argumenti l'emergència d'aquests dispositius i de les seves característiques en aquest moment històric precís?

En aquest punt, volem aprofundir en com molts artistes contemporanis s'han aproximat a la problemàtica de l'arxiu i de la preservació de les memòries dels ciutadans. Pensem que l'aproximació de les pràctiques artístiques a l'arxiu i, sobre tot, a la preservació de les memòries ens resultarà especialment clarificadora de les motivacions globals del fenomen dels arxius de preservació de les memòries dels ciutadans tant dins com fora del que es pot considerar l'escenari propi de les practiques artístiques.

No hi ha dubte que tant l'arxiu com la memòria són temes d'interès recurrents en molts artistes contemporanis, en molts casos amb clares relacions entre ambdós temes (Foster, 2004), (Guasch, 2011) (Hirsch, 1999) (Cross; Peck, 2010) (Hispano, 2009) (Antich, 2014). De fet sobre aquest aspecte ja hem fet referència en especial al capítol 3.2 de la investigació. Hal Foster es permet parlar de la paranoia per l'arxiu entre els artistes postmoderns, interpretant que el no-lloc de l'arxiu és una for-

<http://www.memoro.org/es-ca/>

<http://www.territorioarchivo.org/>

<http://capsadesabates.tarragona.cat/>

fig. 7.1. De la sèrie "[Campos de Batalla, España](#)" (1994-96) de Bleda y Rosa. Imatge de la sèrie ("Puente de fierro, Villalar de los Comuneros, primavera de 1521") [Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond., 85x150 cm.]
Font: Ministerio de Educación Cultura y Deporte / [Premio Nacional de Fotografía 2008](#)



ma de recuperar el no-lloc que la utopia havia ocupat en la modernitat (Foster, 2004, p. 22).

En opinió de molts autors, per exemple Andrés Hispano (Hispano, 2009), un moment paradigmàtic d'aquest interès global del món de l'art, i de la crítica d'art, en relació a l'arxiu va ser l'exposició de 2008 "[Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art](#)", comissariada per Okwui Enwezor i presentada al "International Center of Photography" a Nova York (USA.) De les declaracions del seu comissari, Enwezor, es fa ressò Xavier Antich per recollir una interpretació encertada de l'interès de l'art contemporani per l'arxiu, en especial per part dels fotògrafs:

"malgrat la degeneració de la fotografia sota la rapacitat de la maquinària dels mass media, la seva banalització en cultura popular i el seu culte del sentimentalisme, aquests treballs, considerats conjuntament, mostren els complexos interessos que els artistes han desenvolupat, les estratègies conceptuals emprades per transformar les formes provatòries i documentals dels materials d'arxiu en profundes reflexions sobre la condició històrica. [...] Dins "Archive Fever", l'artista opera com l'agent històric de la memòria." (Okwui Enwezor, citat per Antich, 2011, pàg. 18)

Per tant, en paraules del comissari, l'art mira a l'arxiu a la recerca de contingut conceptual per a les seves creacions, sobre tot en el sentit que adquireixen valors documentals que ens relacionin amb la història i la memòria, sense que això impliqui, de moment una diferenciació del àmbits semàntics específics, segons sembla, d'història i memòria. Tot plegat permetrà a Antich concloure sobre la que, apunta, és la causa fonamental de l'interès de l'art contemporani respecte l'arxiu :

<http://www.icp.org/exhibitions/archive-fever-uses-of-the-document-in-contemporary-art>

"És, més aviat, l'arxiu que atorga, a tot allò que conté, la possibilitat de ser llegit com a document i, com a tal, de ser integrat en un sistema de significació" (Antich, 2011, pàg. 18)



fig. 7.2. De la sèrie “[Campos de Batalla, España](#)” (1994-96) de Bleda y Rosa. Imatge de la presentació de part de la sèrie al Museu d’Art Contemporani, MARCO, Vigo, 2005. Font: Ministerio de Educación Cultura y Deporte / [Premio Nacional de Fotografía 2008](#)

7.2. Casos d’Estudi

7.2.1. “Campos de Batalla” de Bleda i Rosa

En el capítol 6.2.2. de la investigació, hem fet referència detallada a l’artista francès Christian Boltanski. Ell treballa tots dos conceptes, arxiu i memòria, i les seves relacions, de forma recurrent. El llistat d’artistes que s’interessen en les relacions entre tots dos conceptes podria ser amplíssim. Els fotògrafs María Bleda y José Maria Rosa (que treballen com un col·lectiu i són, conjuntament, Premi Nacional de Fotografia 2008) serien, també, un bon exemple al respecte en l’escena artística específicament espanyola. Destaquem, com exemple, el projecte “Campos de Batalla, España” (1994-96) de Bleda i Rosa [figures 7.1., 7.2., 7.3]. És un extensíssim treball fotogràfic documental que esdevé un arxiu de paisatges en els quals en el passat ha tingut lloc una batalla, un episodi bèl·lic rellevant. El concepte d’arxiu es troba en l’acumulació iterativa d’imatges informatives sobre un mateix tema, però també en la concepció del treball pròpiament fotogràfic, en la presa de la imatge, i també en el seu format expositiu, de disposició reticular. Tot evoca el principi de neutralitat interpretativa de l’arxiu, la seva no jerarquització de la informació, una classificació rigorosa segons un principi de consignació objectiu. En aquest cas, totes les imatges estan preses amb un enquadrament estrictament similar, una distància focal idèntica i una angulació frontal invariable. Personalment ens entusiasma la fotografia del paisatge que fa referència a l’indret de la Batalla de Covadonga a l’any 718 [figura 7.3.], on la boira del dia de la presa de la fotografia no permet a penes apreciar cap perspectiva del paisatge i, malgrat tot, no s’ha variat res de l’enquadrament per buscar una nova angulació més adequada a aquella circumstància atmosfèrica conjuntural. Tota la sèrie té una mirada que recorda el treball dels fotògrafs alemanys Bernd i Hilla Becher (també

<http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/----espana/>

fig. 7.3. De la sèrie "[Campos de Batalla, España](#)" (1994-96) de Bleda y Rosa. Imatge de la sèrie ("Covadonga, año 718") [Inyección de tinta sobre papel de algodón, montada sobre Dibond., 85x150 cm.] Font: Ministerio de Educación Cultura y Deporte / [Premio Nacional de Fotografía 2008](#)



Fig. 7.4. Fotografia estereoscòpia d'un survey o Missió Fotogràfica del S. XIX. "[On the Color. plateau, near Zion National Park, Utah](#)", fotògraf desconegut, 1871-1874 (data de captura i de la còpia) (New York Public Library)

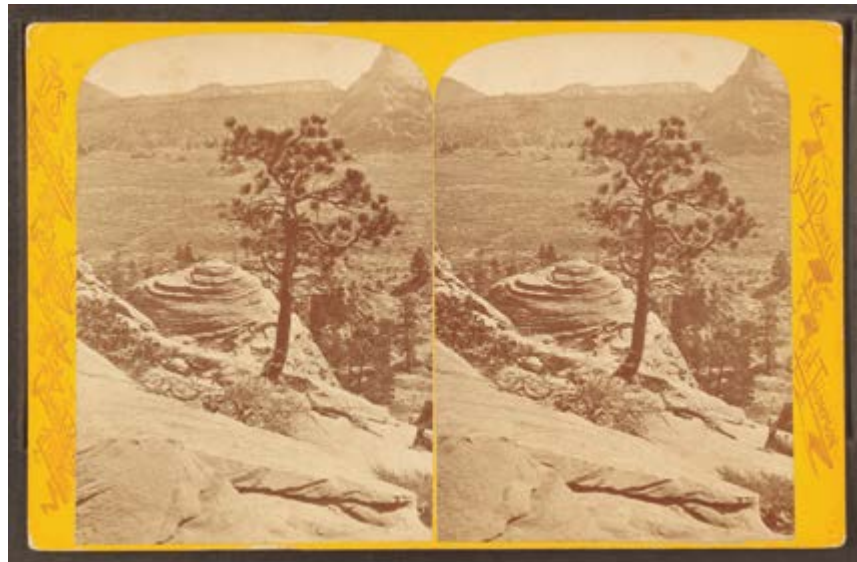


Fig. 7.5. Roger Fenton, "[L'ombra de la Vall de la Mort](#)", 1855, Crímea -durant el setge de Sevastopol- (Library of Congress, USA)



matrimoni de fotògrafs), una mirada sistemàtica, ordenadora, científica, escrupolosa en el procés fotogràfic i en la seva classificació dels elements. La disposició reticular de les exposicions de les sèries fotogràfiques de Bleda i Rosa (com en el cas de la seva presentació al Museu de Vigo al 2005, figura 7.2) evoca també la disposició pròpia dels documents en un dispositiu d'arxiu. S'entén clarament que les fotografies ordenades en una gran retícula no busquen una estructura narrativa que les interpreti a priori, no s'espera que l'espectador miri les imatges seguint un ordre preestablert, com per exemple començar per la primera de dalt a l'esquerra. La mirada de l'espectador en aquesta sèrie divagarà necessàriament a l'atzar entre uns documents no jerarquitzats, creant itineraris imprevisibles i, per tant, interpretacions no definides a priori per la institució arxivista. La democràcia del document i de la mirada sobre ells com és propi del paradigma conceptual d'arxiu. En el cas de "Campos de Batalla" les fotografies de cada paisatge es presenten escindides en dos fragments. Suggereixen així la tradició fotogràfica de les imatges esteoscòpiques, tan habituals en el S. XIX fins i tot en els surveys o grans missions fotogràfiques documentals [figura 7.4]. Evoquen patrimoni bèl·lic però també patrimoni fotogràfic i icònic. De fet, la que és considerada la primera foto de la guerra de la història actual com a referent formal i conceptual directe de la sèrie de Bleda i Rosa; parlem de la fotografia de Roger Fenton al camp de batalla conegut com "L'ombra del Vall de la Mort, a Crimea", realitzada cap al 1855 [figura 7.5]. Semblaria que la sèrie de Bleda i Rosa és un arxiu històric però és, sobre tot, un arxiu que reflexiona sobre la memòria. En aquest cas particular, sobre la memòria de fets que, paradoxalment, han rebut l'interès preferent per les ciències històriques, sempre tan centrades en els fets polítics i en les batalles en particular. Les fotografies estan fetes en el present, i les fotografies no poden fer altra cosa que testimoniar la memòria, o més aviat, l'oblit sobre uns fets pretèrits. Si nosaltres projectem èpica, tragèdia o indiferència sobre aquests paisatges rigorosos és un acte subjectiu de memòria (induït pel text que acompanya cada paisatge, incrustat en la pròpia creació artística) no un testimoni objectiu d'uns paisatges silenciosos, on les ciències arqueològiques a penes són capaces de trobar cap resta material sobre aquestes batalles que van tenir lloc en el passat. Certament, moltes altres sèries fotogràfiques del treball de Bleda i Rosa també reflexionen sobre la relació entre paisatge i memòria, establint dispositius d'arxius sobre paisatges corresponents a llocs que són moltes vegades jaciments arqueològics, com ara les sèries "origen", "ciudades", "estancias", "memoriales", entre d'altres.

Fig. 7.6. 7.7. 7.8. Rufino Mesa, de la sèrie "Alè i Udols" (2011-2014), diverses persones projectant el seu alè en uns tubs de bronze



Fig. 7.9. Rufino Mesa, de la presentació de la Sèrie "Alè i Udols" al CRAI Catalunya de la URV, febrer de 2014



Fig. 7.10. Rufino Mesa, Escultura "Arquitectura i Oblit" (1990), Rufino Mesa dipositant una urna al columbari (La Comella, 2011).



7.2.2. “Alè i Udols” de Rufino Mesa

*“Las preocupaciones humanas, todas sin excepción,
debían quedar en la cara indeleble de la eternidad.”*
Rufino Mesa (“ocultaciones”)¹

Afegirem un nou exemple d’un artista que els seus projectes estan relacionats arxius i biblioteques simbòliques –que és l’àmbit propi de l’art- i, sobre tot, amb la preservació de les memòries dels ciutadans. Ens referirem a l’escultor resident a Tarragona Rufino Mesa, tant perquè es troba en el nostre àmbit geogràfic més proper, com perquè en les seves pràctiques resulta fàcil visualitzar un interès específic per preservar per a l’eternitat allò més intangible i alhora més íntim de cada individu.

Al 2014 Rufino Mesa va presentar l’exposició “Alè i Udols” (del 12 de febrer al 28 de febrer de 2014 a la Universitat Rovira i Virgili, CRAI del Campus Catalunya de la ciutat de Tarragona)². El projecte, com a molts d’aquest artista, té una primera fase a mode performance efímera (de la qual resten documents fotogràfics) i posteriorment es deriva una materialització escultòrica relacionada amb l’acció performativa prèvia, una obra escultòrica que resultaria crítica si es desconegués l’acció prèvia amb la qual es relaciona. En aquest projecte Rufino Mesa havia fos una sèrie de dotze tubs de coure buits, que es tanquen amb una tapa, i va demanar a més de 300 persones que projectessin el seu alè dins els tubs. Un cop havies projectat el teu alè –vam tenir l’honor de ser un dels tres-cents participants-, Rufino Mesa col·locava de nou la tapa al tub i, com un xaman d’una cultura animista, s’emportava el tub amb aquella projecció íntima teva al seu interior. Rufino Mesa parla de la importància de l’aire i de l’alè que ens constitueix com persones, com a éssers. Explica com esdevenim persones en el moment del part, quan agafem el primer alè, i aquest entra als nostres pulmons i arranquem a plorar, i a viure. Com en tants artistes conceptuals la trajectòria biogràfica de l’artista és clau per entendre els seus interessos i els seus símbols. En el cas de Rufino Mesa un dels seus fills, al que cuida de forma exquisida i permanent, sofreix una malaltia producte de no haver entrat prou aire al seu cos en el moment del part. Rufino Mesa també parlava, en la presentació de l’exposició “Alè i Udols” de com al morir expirem i, per tant, deixem anar l’alè que ens ha definit com ésser vius i individus. Feia referència als experiments que s’han fet respecte al canvi de pes del cos de l’individu un cop hem expirat i la cèlebre interpretació que la nostra ànima pesa 21gr. ja que aquest és el pes que perdem a l’expirar. Per tant, aquests tubs que contenen l’alè de més 300 persones són per a Rufino Mesa símbols que volen abastir la transcendència, la perdurabilitat de la nostra individualitat més enllà de la mort. De fet, quan participes en l’acte performatiu de projectar el teu alè dins el tub, Rufino Mesa diu als voluntaris que projectin el seu alè, però també els suggereix que poden projectar els seus

1 <http://www.lacomella.org/es/index.html>

2 <http://www.article.cat/rufino-mesa-un-referent-a-catalunya/>

secrets, els seus planys, etc. En l'exposició a Tarragona, es mostraven algunes fotografies relatives al moment en què es projectava l'alè dins el tub, així com els dotze tubs situats cada un dins d'una caixa de bronze, amb un vidre que permet veure el tub al seu interior, i una inscripció a l'exterior de la caixa de bronze amb unes lletres en les quals es podia llegir una d'aquestes paraules: alè, aliento, udols, aullidos. És com un objecte destinat a la seva permanència per a la posteritat, una caixa que farà inviolables els nostres alès per sempre. El seu aspecte, com en tota la producció escultòrica de Rufino Mesa, és auster, primari, tosc. Semblen fets per perdurar i alhora semblen haver-se trobat en una excavació d'un jaciment d'una civilització molt antiga ja perduda. Tot evoca solemnitat i, perquè no dir-ho, tot té un aire fúnebre. Rufino es presenta, d'alguna forma, com un xamà, un mag, que a través de l'art ens proposa formes de transcendència col·lectives i democràtiques, igualitàries per a tothom. En els seus blogs¹ ell parla explícitament de la seva preocupació per defensar la igualtat de tracte davant la mort, el respecte a les restes dels absents i la creació d'una obra col·lectiva que perduri després de la nostra mort. "Alè i udols" és una biblioteca/necròpolis que conté de forma perdurable i no distingible l'alè d'un col·lectiu anònim d'éssers comuns. No està gens lluny de l'heterotopia que més endavant interpretarem que són els arxius de memòries dels ciutadans que ubiquem al ciberespai.

Aquest projecte de Rufino Mesa s'inscriu dins un conjunt més ampli de treballs seus que anomena "ocultaciones", i el qual havíem citat com a referent formal i conceptual de l'activitat que Silvia Iturria va dur a terme amb els escolars que van participar en l'exposició "En capsas de sabates. Històries domèstiques dels Tarragonins", en les quals en una capsas amb una fotografia domèstica a la part superior, es tancava un secret a l'interior. Als treballs de "Ocultaciones", doncs, l'artista construeix dispositius (tubs, capsas, forats...) en els quals recull i tanca elements simbòlics, bàsicament de caràcter immaterial. De vegades és ell mateix qui oculta quelcom (que no revela què és), però sovint demana a persones diverses que tanquin qüestions íntimes i immaterials (secrets, planys, etc...). Finalment aquests dispositius, en molts casos, el situa en una gran biblioteca glíptica construïda per ell on guarda aquests nombrosos secrets de tants individus. En aquest sentit l'obra de Rufino Mesa es caracteritza per una preocupació constant, a través de les pràctiques artístiques, de reflexionar sobre la transcendència, sobre les memòries i les qüestions íntimes del individu, sovint presentant dispositius que tracten de proposar una forma col·lectiva i igualitària de transcendir la mort. Una forma d'heterotopia (en les conclusions aprofundirem sobre aquest concepte proposat per Foucault) gens llunyana a les motivacions que tenen molts dels arxius públics destinats a preservar memòries dels ciutadans.

1 <https://www.blogger.com/profile/01395130909957030007>

7.2.3. “Monuments” de Mireia Sallarès

*«la UNESCO hauria de declarar allò que cadascú ha fet, amb el que la vida li ha donat o li ha pres, patrimoni de la humanitat»
Mireia Sallarès*

Ens centrarem en l’obra de l’artista Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) com a darrer cas d’estudi específic en l’àmbit artístic en relació a l’arxiu i la preservació de la memòria o memòries. La seva obra és un nou exemple, en el nostre àmbit territorial proper –si més no pel lloc de naixement de l’artista–, de com les pràctiques artístiques tracten i conceptualitzen l’arxiu i la memòria. Un exemple que ens ajuda a establir línies de comprensió sobre l’interès que la societat actual en general està desenvolupant en els arxius de memòries, usant fotografies domèstiques o d’altres instruments per a tal fi.

El Centre d’Art de Tarragona va produir una exposició al 2013 dedicada monogràficament a Mireia Sallarès, l’exposició portava el títol “Monuments”¹ i volia ser un repàs sobre els principals projectes duts a terme per l’artista fins el moment. La comissària de l’exposició, Cèlia del Diego, introdueix aquesta artista amb aquestes paraules:

“Els treballs de Mireia Sallarès apleguen una pluralitat d’històries individuals narrades en primera persona que fan referència a temes tan essencials com la violència, la mort, el sexe, la legalitat o la veritat. D’aquesta manera erigeix monuments col·lectius que incorporen la singularitat de cada experiència específica amb els quals qüestiona la univocitat dels aparells de construcció dels discursos dominants en la nostra societat. (...) l’artista cerca mecanismes que li permetin patrimonialitzar la dessemblança, subratllar allò que les vides dels altres té de particular i irreplicable. Segons Mireia Sallarès, «la UNESCO hauria de declarar allò que cadascú ha fet, amb el que la vida li ha donat o li ha pres, patrimoni de la humanitat». Així, fa bocins la idea de monument que imposa una única lectura de la història per realçar-ne d’altres que incorporen l’heterogeneïtat que el primer oblidava als marges. És per aquest motiu que en els seus projectes l’entrevista té un paper cabdal, en tant que és un format que li permet dibuixar escenaris miscel·lanis que escapen a la representació simplificada per a la memòria i en els quals la diversitat i la complexitat hi són benvingudes.” (Del Diego, 2013).

No hi ha dubte, doncs, que els projectes artístics de Mireia Sallarès tenen molt punts en comú amb els arxius que hem estudiat en el capítol 5.3., tant en el seus objectius i com els seus mètodes. Comparteixen la preocupació per guardar la pluralitat d’històries individuals enteses com a patrimoni col·lectiu. Li interessa subratllar allò que de particular i irreplicable té l’experiència de vida de totes les persones i no únicament de les persones tradicionalment considerades importants a les quals se’ls

<http://www.catarragona.net/projecte/ca/mireia-sallares>

¹ <http://www.catarragona.net/projecte/ca/mireia-sallares>

Fig. 7.11 Del Projecte "Las Siete Cabronas e invisibles de Tepito" de l'artista Mireia Sellarès (cartell tipogràfic)



Fig. 7.12 Del Projecte "Las Siete Cabronas e invisibles de Tepito" de l'artista Mireia Sellarès (imatge que acompanyava l'escolta dels enregistraments sonors en l'exposició al Centre d'Art de Tarragona)



Fig. 7.13 Del Projecte "Las Siete Cabronas e invisibles de Tepito" de l'artista Mireia Sellarès (imatge del grup "cronistas del D.F." visitant el pedestal i l'emplaçament de l'acció vinculada a aquest projecte)



reservaven els monuments (i els arxius). L'entrevista a les persones comuns acaba sent un instrument cabdal per a tal fi en el treball d'aquesta artista.

Analitzem amb més detall dos projectes concrets d'aquesta artista per copsar millor la seva naturalesa. D'una banda, subratllarem el projecte “Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito” -Mèxic, 2009-. Es tracta d'un projecte on Mireia Sallarès recull les històries de set dones que viuen el barri de Tepito, en un context de pobresa i marginació a Ciutat de Mèxic. “Cabrona” és l'apel·latiu afalagador que reben les dones de caràcter d'aquest barri, que tenen la força moral per enfrontar-se a les diverses formes de dominació que pateixen, entre elles la dominació masculista. De fet, vàries d'elles relaten com van enfrontar-se als homes que les maltractaven, a elles i als seus fills, exercint elles una violència que pot considerar-se alliberadora i alhora en defensa pròpia. La instal·lació de Mireia Sallarès recull les entrevistes enregistrades a aquestes set dones, en les quals relaten les seves experiències de vida. Aquests enregistraments sonors es poden escoltar alhora que es contemplen fotografies fetes a algunes d'aquestes dones (no totes, en part per preservar la seva intimitat i anonimat). En les fotografies les dones són a sobre (o al costat) d'un pedestal, propi d'una escultura monumental, situada en una plaça del barri amb una placa gravada amb el nom del projecte. La fotografia és un “contra-monument” efímer que destaca la valentia i la vàlua exemplificant de la vida d'aquestes dones –unes “sense nom” en sentit benjaminià i literal- per a tot el barri i per a la humanitat sencera. La instal·lació compta també amb uns cartells que va dissenyar Mireia Sallarès per convocar els habitants del barri a contemplar aquests monuments efímers (“*el monumento que habla, para las que no se dejan callar*”). Els cartells, fonamentalment tipogràfics, incorporen frases dels relats de vida d'aquestes dones (“*...que amar la vida es quererse a una misma para ver más allá de nuestras narices..*”). Es tracta d'un projecte destinat a preservar i donar a conèixer les memòries i testimonis de persones que han sofert una doble marginació, lligada a la pobresa i a la condició femenina, en una societat altament classista i masculista. Els relats biogràfics són l'instrument bàsic per recollir les memòries de vida, les fotografies juguen un paper més secundari. Tot el projecte ajuda a posar en valor la importància i heroisme de “las Cabronas”, persones que la nostra societat habitualment hauria silenciada o menystingut. Es preserva la memòria de les persones que generalment són oblidades, atorgant-les un valor exemplificant, tot i el dramatisme de les seves històries. El fet que participin set dones en el projecte (set és el nombre simbòlic de la multitud en molts relats mítics, entre ells molts llibre de l'Antic Testament a la Bíblia) parla de diversitat, però fa difícil que puguem referir-nos al projecte com un arxiu “massiu” pròpiament dit.

Ens detindrem en un segon projecte de Mireia Sallarès: “las muertas chiquitas” (Mèxic 2006/2009). Aquest projecte pren forma de llarg-me-

Fig. 7.14 Del Projecte
“Las Muertes Chiquitas”
de l'artista Mireia Sellarès
(imatge presentació al Lanzia
Contemporary Art Center de
Gdansk, Polònia, 2009)



tratge, que en la seva versió més extensa dura més de quatre hores. En el llargmetratge documental, l'artista entrevista desenes i desenes de dones al voltant d'una experiència tan íntima i personal com és l'orgasme (que a Mèxic se'l coneix com “la muerte chiquita”). De fet, la pel·lícula presenta un seguit gairebé infinit de dones que en un pla curt (es veu el seu rostre molt proper i algun detall de l'habitació on es troben) relaten les seves experiències de vida en relació a l'orgasme. La primera de les dones que ho relata, significativament, és la pròpia Mireia Sellarès. Aquest llarguíssim ventall de dones, de totes les edats, de totes les classes socials, de nivells culturals molt diversos, parteixen d'aquest tema de l'orgasme sexual per relatar tot tipus d'experiències i memòries de vida. Com en el cas del projecte anterior, la condició femenina torna a ser una característica de les persones cridades a participar, però ara destaca que el projecte és veritablement un arxiu, un contenidor massiu, infinit, que suggereix el seu desig de ser un receptor infinit d'experiències de vida. Interessa també que ara les persones són absolutament diverses i que qualsevol dona es sent cridada a participar en aquest arxiu d'experiències de vida. Efectivament qualsevol dona pot relatar la seva relació amb l'orgasme, fins i tot aquelles dones que no l'han experimentat mai també tenen una història interessant que relatar, que val la pena de ser escoltada i preservada. Sentir-les parlar d'una experiència tan personal, i alhora tan important (moltes vegades amb una desimboltura que no esperaríem per a determinades edats o condicions socials, o per al gènere femení) és tota una experiència, una catarsi, per a l'espectador. D'una banda exemplifica la irreductible unitat de cada persona i de cada experiència de vida, que qualsevol definició global de la societat és una reducció que deixa fora centenars de matisos que caldria preservar en tota la seva singularitat. De fet, el títol no és “la muerte chiquita”, si no “las muertes chiquitas”, evocant pluralitat i diversitat. Alhora ens aboca a l'experiència de conèixer “l'altre”, de mirar-lo directament en relació a una experiència enor-



Fig. 7.15 Del Projecte “[Las Muertes Chiquitas](#)” de l’artista Mireia Sallarès (captura de pantalla del documental)

mement intima, reconèixer que totes les persones tenim coses que ens fan similars però molts altres que ens fan dissemblants, irrepetibles.

7.3. Proposta d’anàlisi de les motivacions i significacions de les pràctiques artístiques contemporànies d’arxius com a dispositius de memòries de les persones

Podem convenir que al llarg del S. XX i el S. XXI s’ha anat imposant una perspectiva de la producció artística com una pràctica que no es centra únicament en la producció d’objectes destinats a la contemplació estètica i a l’experimentació plàstica. Molts artistes visuals contemporanis entenen l’art com la generació de pràctiques i processos que produeixen productes icònics o audiovisuals –en el cas de les arts visuals, a les que ens referim– que tenen com finalitat principal reflexionar sobre la societat i sobre la cultura. Els artistes continuen produint objectes i processos que no tenen un caràcter utilitari immediat –són de caràcter simbòlic– però no es caracteritzen per la seva dimensió estètica manifesta, si no per la seva voluntat reflexiva i crítica al respecte de la societat. Per tant, així com l’art i els artistes aborden els temes de l’arxiu, la memòria i la fotografia domèstica, certament no substitueixen la necessitat d’una investigació científica sobre aquests dispositius, i la necessitat d’una reflexió filosòfica sobre els seus significats en el món contemporani. Sí que podem assenyalar, però, elements d’interès en les pràctiques artístiques que contribueixen al coneixement científic i, sobre tot, a la reflexió i la comprensió de l’interès que generen determinats conceptes i determinades pràctiques en el món contemporani, dins i fora de l’àmbit artístic.

<https://vimeo.com/66050169>

Les pràctiques artístiques contemporànies, en general, i també les de Mireia Sallarès en particular, són plenes de continguts útils per comprendre la societat contemporània. Les seves creacions no necessàriament han de tenir el rigor conceptual del pensament filosòfic ni la metodologia de treball estricta dels mètodes científics, però aboquen metàfores i símbols que ajuden a il·luminar el coneixement sobre la societat contemporània, fins i tot aboquen idees i connexions d'idees aclaridores per a la perspectiva de coneixement filosòfic o científic. Pensem que el treball de Mireia Sallarès -com exemple d'altres artistes que també treballen temes propers- ens ajuda a entendre molts aspectes de la relació entre arxiu i memòria en el món contemporani, i com la fotografia domèstica és només un instrument –interessant i extraordinari- però només un instrument de la relació cabdal que la societat contemporània ha establert entre l'arxiu i la memòria.

De fet, tots dos conceptes –arxiu i memòria- apelen a la transcendència de l'ésser humà després de la seva mort, a la permanència en el futur de les persones que han poblat aquesta terra. Derrida insisteix que l'arxiu apela a la preservació del passat però sobre tot al pervenir, al futur (*“la cuestión del archivo no es, repetámoslo, una cuestión del pasado (...) es una cuestión del porvenir (...) de una promesa y de una responsabilidad para mañana”*) (Derrida, 1994, p. 44). Alhora, afirma que l'arxiu és indissociable de “la pulsión de mort”: arxivar és voler salvar de l'oblit, construir un monument al cor de la memòria, però també assumir la seva destrucció (*“Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad del olvido, que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finidad o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión, de destrucción”*) (Derrida, 1994, p 27). La memòria, per la seva banda, apela a lo íntim i subjectiu, a la construcció de la nostra pròpia identitat a partir de la nostra relació amb el nostre passat. Fer perviure les nostres memòries implica fer perviure les nostres identitats.

En un societat tan desacralitzada com la societat occidental del S. XXI els artistes són, segurament, les persones que millor ens poden proposar una relació amb la transcendència, amb el nostre futur després de la mort. Són com els nostres xamans de l'època prehistòrica o fins i tot els nostres sacerdots de les èpoques històriques antigues i medievals. L'actuació de Rufino Mesa és especialment metafòrica al respecte. Té sentit, pensem, que els artistes contemporanis siguin els individus que ens parlin de l'arxiu i de la memòria en el moment actual, un moment allunyat de la religió com a forma d'abordar la transcendència.

Per posar un exemple, quan Mireia Sallarès ens enfronta al relat directe d'una sèrie amplíssima de dones parlant de la seva relació amb l'orgasme (quelcom absolutament íntim, completament invisible, i indissoci-

ablement físic i psíquic al mateix temps) ens aboca al tema central de la nostra mirada sobre l'altre, aquella persona que és radicalment distinta a nosaltres i que alhora és radicalment pròxima a nosaltres també. Ens sentim estranys en haver de mirar als ulls una persona relatant quelcom tan personal, però que al cap i a la fi és una experiència que tots hem viscut –amb similituds i diferències alhora-, una experiència important per a tots –tant si hem tingut o hem deixat de tenir orgasmes-. Si diem que ens interessin els altres, que volem conèixer i apropar-nos a les persones que ens envolten aquest llargmetratge hauria de ser una experiència enriquidora pel que hi participa i pel que escolta.

Significativament, coincidint amb l'exposició “Monuments” a la ciutat de Tarragona (al maig/juliol de 2014), el Centre d'Art de Tarragona va programar en una pantalla de grans dimensions –més grans que la majoria de tanques publicitàries- i situada sobre la via pública fragments del film “las muertas chiquitas”. La pantalla es gestiona des del propi Ajuntament i es troba, curiosament, a la façana de l'equipament municipal de “La Tabacalera” on actualment s'ubica la seu de l'Arxiu Municipal (on es troba dipositat el fons de “Capsa de Sabates”). Era gairebé com que l'Arxiu Històric de la Ciutat projectava el documental “Las Muertes Chiquitas” per a tots els ciutadans de Tarragona. Bé, la projecció a la via pública es va retirar als pocs dies d'iniciar-se, molt abans del que estava previst, per un mandat de la regidoria de Cultura al·legant queixes dels veïns de la zona. Semblava que mirar als ulls de l'altre és una experiència incòmoda per a moltes persones (no sabem si per a alguns veïns de Tarragona o per a determinats responsables municipals de la gestió de l'espai públic o altres persones influents -entenguis que la pel·lícula només conté relats de dones parlant de les seves experiències de vida en relació a l'orgasme, cap imatge explícitament sexual-). Escoltar l'altre, amb tota la seva sinceritat, explicant la seva vida és un acte d'escolta valenta.

En aquest sentit, pensem, Mireia Sallarès ens ajuda a comprendre que tot arxiu de memòries de ciutadans comuns, ja sigui parlant de fets completament quotidians com tenir fills o canviar de feina, o de fets més dramàtics o singulars, en realitat ens planteja el repte de mirar a l'altre, el repte de l'alteritat a través de les experiències de vida i les seves memòries. Las “Muertes Chiquitas”, però també “Capsa de Sabates” i “Territorio Archivo”, es proposen l'experiència de reconèixer l'altre en la seva singularitat irreductible i també en la seva proximitat radical amb nosaltres a través de les seves memòries de vida. Judit Butler (Butler, 2005) (Rose, 2010, p. 118) ens recorda que des de Nietzsche el jo i la consciència del jo només s'entén i té lloc a partir del tu, d'aquell que em mira i em dóna compte de mi (“*Nietzsche did well understand that I begin my story of myself only in the face of “you” who asks me to give an account*” (Butler, 2005, p. 11)). Levinas ens diu que adreçar-me a l'altre em constitueix a mi, que l'ego no és una entitat o una substància, sinó un joc de relacions. Explicar les meves memòries de vida en un arxiu destinat a sumar-se

amb moltes altres memòries, pensant en un altre que les escoltarà, permet l'emergència del meu jo, davant un altre al qual li dono notícia de mi¹. I li dono notícia de mi respecte als grans o petits esdeveniments que jo considero que han construït la meua vida i la meua identitat, i que expresso en forma de memòria salvant alguns detalls, i oblidant d'altres, del meu amplíssim passat. De fet, no podem donar notícia de nosaltres si no és a través dels llenguatges, de les narratives, de les convencions retòriques i socials². I el relat verbal és una forma narrativa, una forma retòrica i social, igual que ho és la fotografia domèstica que és índex però sobre tot és també retòrica social.

Joan Prat (Prat, 2002, p. 91-92), seguint Ferrarotti i Sartre, ens recorda que un home –o una dona- no és mai un individu, sinó un “universal singular” que reproduceix en ell mateix la seva cultura i la seva època. De fet, Prat afirma que tots els records són socials (Prat, 2002, p. 89). Tornant a Butler i l'enfrontament amb l'altre, el meu jo no és un acte unilateral, relatar la meua vida –fins i tot íntima- construeix una acció que pressuposa l'altre (Butler, 2005, p.81). I el reconeixement de l'altre es fa sempre suspenent els nostre judici, evitant jutjar-lo. Aquest enfrontament/apropament a l'altre, aquest reconeixement mutu del jo i de l'altre en els fets que ens caracteritzen com a persones és un dels objectius fonamentals que busquen dispositius com “las muertes chiquitas” i els arxius públics de memòries. Tots dos dispositius defineixen una sèrie de característiques que permeten reconèixer l'alteritat i conèixer els altres. Triar que el relat de memòria sigui sobre l'orgasme resulta interessant perquè s'associa a quelcom físic inenarrable, però sobre el qual aquestes dones articulen discursos, sovint fragmentaris, però que són relats de vida, narracions. Butler (Butler, 2005, p. 63) afirma que no es pot viure en un món radicalment no narrable, però lo físic i material efectivament excedeix lo narrable. Relatar una vida (articular una memòria a través

1 *"And yet, to tell the story of oneself is already to act, since telling is a kind of action, performed with some addressee, generalized or specific, as an implied feature. It is an action in the direction of an other, as well as an action that requires an other, in which an other is presupposed. The other is thus within the action of my telling; it is not simply a question of imparting information "to" –cursiva a l'original- an other who is over there, beyond me, waiting to know. On the contrary, the telling performs an action that presupposes an Other, posits and elaborates the other, us given to the other, or by virtue of the other, prior to giving of any information."* (Butler, 2005, pp. 81-82)

2 *"no one survives without being addressed; no one survives to tell his or her story without first being inaugurated into language by being called upon, offered some stories, brought into discursive world of the story. Only later can one then find one's way in language, only after it has been imposed, only after it has produced a web of relations in which affectivity achieves articulation in some form. One enters into a communicative environment as an infant and child who is addressed and who learns certain ways of addressing in return."* (Butler, 2005, p. 63)

"To say, as some do, that the self "must" –cursiva a l'original- be narrated, that only the narrated self can be intelligible and survive, is to say, in effect, that the unconscious threatens us with an insupportable unintelligibility, and for that reason we must oppose it." (Butler, 2005, pàg. 65)

de les narracions) obliga a atendre dimensions retòriques, a qüestions de coherència en la forma, en el llenguatge. Obliga a mentir una mica, perquè tota narració ben lligada té una part de mentida. De fet, la veritat emergeix millor en les formes interrompudes i fragmentàries¹. I una explicació sobre l'orgasme tots assumim perfectament que tingui un caràcter interromput i fragmentari.

D'altra banda les narracions de vida a partir fotografies domèstiques també s'assenten en la retòrica visual de la fotografia domèstica, en un llenguatge icònic que alguns poden pensar que és molt lliure i espontani i, en canvi, és ple de convencions retòriques sobre allò que es pot fotografiar i com es pot fotografiar, com assenyalen Pierre Bourdieu (1965), Richard Chalfen (1987) o Joachim Schmid (2008), entre molts altres. Però com la narrativa de vida que demanen projectes d'arxiu com "Capsa de Sabates" -i altres arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòries- es basa, principalment, en comentar algunes imatges diverses, aquest relat de vida es centra en una sèrie de cronotrops –en el següent epígraf entrarem en aquest concepte- que permeten formular un discurs prou obert, amb elements narratius però també d'interrupció i fragmentació que, pensem, contribueixen a facilitar a la veracitat global del discurs de vida, en la limitada mesura que això és possible. Un relat a partir de deu imatges, sense cap mandat per lligar els comentaris d'una imatge amb l'altra, com un tot global amb sentit, permet formes narratives coherents –filles de la retòrica- però també deixa algun espai per a certa fragmentarietat en el discurs, on és possible que emergeixi una veritat que no sempre és present en les formes discursives més coherents. De fet, el relat de la persona a partir d'unes fotografies ja conegudes viatja de la retòrica verbal en la que està construint el seu discurs, a la retòrica de la imatge que li serveix de desencadenant. I cada un dels discursos –verbal i icònic- té les seves convencions pròpies. D'aquest contacte entre dues retòriques distintes és més possible que sorgeixi una fugida de les fórmules discursives preestablertes que donen alguna possibilitat a la veritat inenarrable. De fet, la bona fotografia, en la valoració de Roland Barthes (Barthes, 1980) es caracteritza per posseir "punctum" o "punctums", elements eloqüents que excedeixen la retòrica, lo predictable, lo narrable seguint receptes².

1 *"If we require that someone be able to tell in story form the reasons why his or her life has taken the path it has, that is, to be a coherent autobiographer, we may be preferring the seamless of the story to something we might tentatively call the truth of the person, a truth that to a certain degree, for reasons we have already suggested, might well become more clear in moments of interruption, stoppage, open-endedness in enigmatic articulations that cannot easily be translated into narrative form"* (Butler, 2005, p. 64)

2 *"un detalle arrastra toda mi lectura; es una viva mutación de mi interés, una fulguración. Gracias a la marca de "algo" –cursiva a l'original- la foto deja de ser "cualquiera". Ese "algo" me ha hecho vibrar, ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un "statori", el paso de un vacío"* (Barthes, 1980, pàg. 96)
"(...) por el contario la lectura del "punctum" (de la foto punteada, por decirlo así) es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera." (Barthes, 1980, p. 97)

Igual que Foucault ens recorda que no existim fora dels nostres discursos i no podem pensar fora d'ells i de les formes que aquests ens permeten (Foucault, 1969), els formats d'aquests dispositius de memòries (de Mireia Sallarès o de “Capsa de Sabates”) prescriuen en bona part com serà aquest enfrontament amb l'altre i el coneixement que rebrem dels altres. La nostra capacitat de reflectir-nos a nosaltres mateixos, de dir la veritat sobre nosaltres mateixos, està limitada per allò que el discurs ens permet dir. De fet, Butler recorda també que per a Foucault els discursos ens construeixen a nosaltres i construeixen la realitat sota el preu d'assumir -aquests discursos- formes històriques contingents, però fora dels quals no puc donar compte de la meua identitat i de la meua veritat¹. Un arxiu de documents de memòries dels ciutadans té necessàriament modes de racionalitat històrica –en com recollim les històries, en les persones que triem a participar, en els continguts dels relats que elaboren els participants. Nosaltres tractem d'aprofundir, ara ho farem en el darrer capítol de les conclusions, en les contingències que caracteritzen el dispositiu, en el que permet dir el format d'arxiu de fotografies com a documents de memòria. No interpretem, per tant, les contingències dels discursos de vida elaborats pels participants en aquests dispositius. La forma que donem a aquest arxiu, a aquest dispositiu, determina el que podem aprendre d'ell (“*la estructura técnica del archivo archivante determina asimismo la estructura del contenido archivable en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento*”) (Derrida, 1994, p. 24).

“(…) lo que veo (…) es el detalle descentrado (...); soy un salvaje, un niño –o un maniaco-; olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada.” (Barthes, 1980, p. 98)

1 “He [Foucault] is making clear that we are not simply the effects of discourses, but that any discourse, any regime of intelligibility, constitutes us “at a cost” –cursiva a l'original-. Our capacity to reflect upon ourselves, to tell the truth about ourselves, is correspondingly limited by what the discourse, the regime, cannot allow into speakability.

(…) Here is one such grand proclamation: “My problem is the relationship of the self to self and that of saying the truth” (HM, 248). Although earlier we heard much from him of the matter of power, sexuality, bodies, and desire, he tell us now, as in a moment of self-revision that retroactively extends over his entire past: “My problem never ceased to be always the truth, speaking truth [le dire vrai], war-sagen –that is, the speaking truth- and the relationship [le rapport] between speaking truth and the forms of reflexivity, the reflexivity of self on self [le soi sur soi]. This seems to mean that the forms of rationality by which we make ourselves intelligible, by which we know ourselves and offer ourselves to others, are established historically, at a price. (...)”

In Foucault, it seems, there is price for telling the truth about oneself, precisely because what constitutes the truth will be framed by norms and by specific modes of rationality that emerge historically and are, in that sense, contingent.” (Butler, 2005, p. 121)

Quines formes comunes tenen aquests arxius de memòries, tant els més simbòlics proposats per Mireia Sallarès i molts altres artistes, com els proposats per institucions d'arxiu com "Capsa de Sabates" o "Territorio Archivo"? Pensem que estem, ara, en disposició de proposar unes conclusions al respecte. En disposició de proposar quines són les característiques definitòries -i les motivacions que les marquen- dels arxius que són dispositius col·lectius de preservació de memòries dels ciutadans, generats tants des de les pràctiques artístiques com des de les institucions d'arxiu que es serveixen de fotografies domèstiques per a tal fi.

En el capítol 3 havíem fixat el contingut semàntic dels principals conceptes a tractar en la investigació, i en el capítol 5 hem constatat l'existència d'arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria (a banda d'altres tipologies), dedicant el capítol 6 a l'anàlisi detallat d'un projecte propi d'arxiu de fotografies domèstiques com a documents de memòria. Ara, després d'haver dedicat el capítol 7 a l'anàlisi més detallat d'algunes pràctiques artístiques contemporànies relacionades amb l'arxiu i les memòries de col·lectius socials amplis i diversos, i d'haver interpretat algun dels seus sentits metafòrics principals, pensem que podem abordar amb més coneixement una interpretació de les característiques i de les motivacions dels nombrosos dispositius d'arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria existents en el món occidental actual sense que aquests es presentin, necessàriament, com a pràctiques artístiques.

8.

Conclusions

En les conclusions d'aquest estudi ens proposem, en primer lloc, fer una proposta interpretativa dels motius que expliquen l'emergència en el món contemporani, en l'àmbit occidental, de diversos dispositius d'arxiu de preservació de les memòries dels ciutadans, una proposta interpretativa basada en la informació i les valoracions recollides en el capítol anterior, i en tota la investigació realitzada per nosaltre de forma global. Per tal de fer aquesta proposta interpretativa recorrem a un neologisme derivat de la nostra investigació i que designarem com els “dispositius foucaultians de memòria col·lectiva”.

Posteriorment, i en una segon apartat, abordarem de nou les hipòtesis llençades a l'inici de la investigació per tancar unes conclusions sobre les mateixes. Des d'una perspectiva científica el més rigorosa possible, basada en la informació recollida i en algunes comprovacions empíriques desenvolupades al llarg de la investigació –dins de les limitacions implícites a molts aspectes qualitius que afecten a l'objecte d'estudi- arribarem a unes conclusions definitives per confirmar o refutar les hipòtesis plantejades inicialment.

En darrer lloc, i per tancar la investigació, enumerarem els aprenentatges diversos que hem obtingut al llarg de la investigació en diversos àmbits i, en especial, amb caràcter de coneixements –declaratius- que puguin resultar metodològicament o conceptualment útils per a futurs projectes de construcció d'arxius de fotografies domèstiques com a repositoris de documents de memòria en l'àmbit occidental.

8.1. Els “Dispositius Foucaultians de Memòria Col·lectiva” com a categoria per a interpretar diversos arxius de memòries en el món contemporani

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 transcrites, enregistraments sonors de relats vitals, enregistraments de converses en 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).

Una part significativa d'aquests projectes culturals de preservació col·lectiva de memòries dels ciutadans compleix, a més, una sèrie de cinc característiques que descrivim a continuació:

- Els ciutadans tenen un paper actiu en la conformació del registre del seu relat vital dipositat en l'arxiu. Ells són autors, o coautors, del registre dipositat en l'arxiu en un llenguatge i una retòrica en la qual ells són competents per comunicar-se intencionalment. Són sabedors que, a més, el relat serà registrat i formarà part d'un arxiu públic.
- preserven el relats dels ciutadans en tant que són actes de memòria, no pas com a documents històrics. Es conserva la subjectivitat de cada relat, no es dona un valor prioritari als aspectes objectius i a les dades històriques. En aquest sentit impliquen una valoració, segons sembla, que la col·lectivitat ha d'interessar-se no només en preservar l'objectivitat i la història, sinó també la subjectivitat i les memòries.
- preserven les memòries dels ciutadans mantenint el seu caràcter individual, per exemple destacant el nom o altres dades que identifiquen i individualitzen l'autor del registre. L'arxiu no dona preeminència a les dimensions de grup o de col·lectivitat per sobre de la dimensió individual del registre que construeix cada ciutadà. En aquest sentit instàncies grupals com el barri, la ciutat, el país, la nació, l'ofici, la classe social, etc. poden estar presents en el projecte d'arxiu però no resten presència a la instància personal, individual, en aquest dispositiu d'arxiu (ni en la seva organització de la informació i ens els discursos analítics o valoratius que l'acompanyen).
- preserven les memòries de ciutadans que majoritàriament tenen caràcter anònim, en el sentit que són individus sense notorietat social, ciutadans que abans de participar en l'arxiu no havien estat objecte d'interès rellevant per part dels mitjans de comunicació i/o o destacats per institucions de caràcter polític, econòmic, cultural o social.
- aquestes col·leccions d'històries de vida i/o fotografies domèstiques tenen la consideració d'arxiu ja que conserven sèries documentals que documenten individus diversos, sense que formin part tots d'un mateix grup familiar.

Projectes com “Capsa de Sabates”, “Territori Archivo”, “Collected Visions” o “Memoro Project” (entre molts altres) compleixen aquestes característiques. Las “Muertes Chiquitas” de Mireia Sallarès també les compleix (inclús “Las 7 Cabronas e invisibles de Tepito” les compleix si admetem que l'anonimat dels participants era necessari, així com que set participants és una forma simbòlica d'al·ludir un grup massiu de ciutadans que podríem omplir un arxiu).

Els arxius públics de memòries que compleixen aquests cinc característiques els anomenarem “Dispositius Foucaultians de Memòria Col·lectiva” (que abreuja DFMC.). Tractem de proposar una interpretació històrica de l'emergència en els darrers vint anys de nombrosos exemples de DFMC.

El desenvolupament d'aquests “Dispositius Foucaultians de Memòria Col·lectiva” 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). Es una forma d'expressar la posta en valor de dues instàncies aparentment paradoxals: la dimensió de lo social sense renunciar a allò individual.

Els DFMC. 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 d'arxiu de memòries amb les característiques citades (que hem anomenat “Dispositius Foucaultians 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, a la fragmentarietat i diversitat de lo col·lectiu, i al protagonisme dels individus considerats comuns i anònims.

Admetem que la nostra argumentació difícilment es pot sotmetre a comprovacions empíriques, per bé que resta oberta al debat i a les consideracions que se li vulguin fer, tant per rebatre-la com per aportar punts de vista que l'ampliïn i l'enriqueixin.

Certament hem comprovat l'existència empírica d'aquests DFMC. amb aquestes cinc característiques en diversos projectes culturals i també artístics de la nostra època. Més enllà de la interpretació que proposem sobre els seus objectius i motivacions que donem sobre la seva existència (fent referència a l'assumpció de part de la societat dels arguments propers al pensament de Foucault i de Benjamin), resulta lícit preguntar-se perquè els DFMC. apareixen precisament en el moment actual (en la dècada de 1990 en endavant). I també preguntar-nos si aquesta dimensió

diacrònica, històrica, dels DFMC. sembla corroborar els objectius i motivacions que els hem atribuït.

Hem fet un estudi ampli dels arxius públics de fotografies domèstiques en el món occidental i no hem trobat arxius públics de fotografies domèstiques anteriors a 1990 que compleixin les característiques dels DFMC, tots els que hem localitzat són relativament recents. Es a dir, no hem trobat arxius anteriors al 1990 que utilitzin les fotografies domèstiques fonamentalment com documents de memòria a partir d'arxivar les fotografies juntament amb els relats dels ciutadans que conservaven/custodiaven aquestes imatges en les seves col·leccions familiars. Quan hem detectat, a partir de 1990, aquests arxius de fotografies domèstiques tractades com a documents de memòries ens hem adonat que apareixen paral·lelament a altres arxius que utilitzen altres instruments per preservar les memòries de les persones (relats biogràfics enregistrats en vídeo o en so, altres objectes quotidians, o fins i tot la col·lecció d'alès de Rufino Mesa) o de la llar sobre els quals s'evoquen relats de vida, etc.). Certament no podem afirmar ni negar l'existència de DFMC. anteriors a 1990 centrats en altres instruments de registre de les memòries diferents dels relacionats amb la fotografia domèstica, aquest extrem excedeix amb molt l'àmbit i l'abast de la nostra investigació. Però tot apunta a què els DFMC apareixen, amb les cinc característiques descrites, després de 1990 i que poden utilitzar fotografies domèstiques com a objecte d'arxiu bàsic, però també altres instruments com ara relats biogràfics verbals enregistrats en vídeo, com és el cas de "Las Muertes Chiquitas".

Cal destacar que els DFMC. apareixen en diversos àmbits (arxius institucionals, webs) però en la gran majoria de casos associats a pràctiques artístiques o, en tot cas, estan impulsats per persones vinculades de forma manifesta amb les pràctiques artístiques, en especial de les arts visuals. Lorie Novak (i el seu *Collected Visions*), Chus Dominguez (i el seu "Territori Archivo"), Jordi Martorell (i el seu arxiu de "Memòria Local de la Conca de Barberà i la Baixa Segarra") són alguns dels casos d'arxius públics que integren fotografies domèstiques com a documents de memòries i que han estat impulsats per persones clarament provinents del món de l'art. Chus Dominguez, per exemple, és un artista multidisciplinari amb diverses creacions, per exemple, com videoartista, i la pròpia institució promotora del projecte "Territorio Archivo" assenyala la relació amb les pràctiques artístiques, adés de la intenció documental¹. Altres casos de petites col·leccions de memòries, més modestes en dimensions,

¹ "En adelante veremos que ese orden [l'ordre documental de Territorio Archivo], en nuestro caso, tiene que ver con prácticas artísticas contemporáneas, con lo que ello significa, y que nuestra valoración documental se corresponde con lo que el arte y la historia del arte entienden por valorar y por documento. [...] nos corresponde [als autors de l'article i els seus col·laboradors immediats vinculats a l'àmbit de la documentació i l'arxiu] situar algunos de los criterios generales que nos han permitido descubrir dónde radica el valor de algunos documentos, qué conservamos y qué no, dónde estos definen distintos valores de nuestro territorio o por qué este trabajo forma parte de una línea de producción artística" (Llamas Alvarez; Puente, 2014, pàg. 2)

però amb els mateixos principis, com és el cas de l'obra citada de Michelle Citron o d'Alber Farnós també procedeixen de pràctiques artístiques que acaben tenint una pràctica d'arxiu fotogràfic i antropològic. El nostre propi projecte "Capsa de Sabates" a la ciutat de Tarragona pensem que pot ser inclòs en aquesta categoria. Jo mateix no sóc un artista, però no hi ha dubte que estic vinculat directament al món de les arts visuals per moltes raons (sóc llicenciat en història de l'art, professionalment sóc docent en una escola d'art i disseny, he desenvolupat una certa trajectòria com crític d'art contemporani en l'escena del Camp de Tarragona, etc.). Per tant l'emergència el DFMC. estaria vinculada cronològicament a l'emergència en el mateix període de pràctiques artístiques vinculades a l'arxiu i a la memòria (Boltanski, Bleda y Rosa, per exemple; i els anàlisis al respecte de teòrics de l'art com Foster, Guasch, Antich, etc., etc.).

Una altra interpretació de la dimensió històrica dels DFMC és adonar-nos que, efectivament, l'arxiu ha estat un dispositiu sempre important però que des de la dècada dels 1990' (amb posterioritat, per exemple a l'assaig de Derrida de 1984) ha adquirit un protagonisme cultural indiscutible. La importància que donem a les memòries, a la subjectivitat dels relats, tindria una explicació similar en relació a l'expansió del pensament postestructuralista, l'anomenada als Estats Units "French Theory", els estudis culturals, l'emergència de l'interès en les subjectivitats minoritàries, etc. (Cusset, 2003). Certament podríem trobar, pensem, arxius amb registres de memòries dels individus anteriors a la dècada de 1990, però difícilment tindrien el caràcter de públics, d'instruments culturals que volen anar més enllà de ser instruments acadèmics i que es presenten a la societat en conjunt. Per descomptat que els antropòlegs, i els historiadors orals i de la vida privada han conformat arxius de memòries abans de 1990, però, pensem que no tenien un caràcter públic ni les característiques dels DFMC. En canvi, molts DFMC. estan vinculats a internet, lo qual els permet una clara dimensió pública. Per tant, internet podria estar relacionat amb l'emergència dels DFMC. a partir dels 90'. La difusió d'internet com espai públic de comunicació i de repositori d'informació a partir dels 90' hauria possibilitat l'emergència del DFMC. El medi, com deia Marshall McLuhan, ha estat part del missatge.

En tot cas és una característica definitòria dels DFMC que tenen un caràcter públic obert a tota la població, o bé a través de continguts de caràcter obert a internet o bé a través de presentacions en exposicions públiques en Centres d'Art, projeccions –en el cas de documentals- en sales obertes al públic, etc. Per tant es deriva l'interès de fer partícip al conjunt de la societat –no únicament a científics i investigadors- del valor de les memòries de les persones com patrimoni col·lectiu que cal preservar i difondre.

Sembla, estar a l'origen, també, de l'emergència actual dels DFMC. la imposició massiva de la societat global i globalitzadora i la necessitat que

molts individus senten, en contraposició a ella, de reivindicar el fet individual, la memòria i la subjectivitat (Prat, 2004, p. 37-38). En aquest sentit, sembla coherent l'emergència dels DFMC. en els darrers vint anys. Per tant, si es vol, la reivindicació d'una mirada foucaultiana en aquests dispositius, que posen en valor lo individual dins de l'universal, no és més que una reacció davant la globalització. Es, ahora, una expressió de la crisi del projecte modern de posar lo col·lectiu davant de lo individual, i l'objectiu per sobre de lo subjectiu.

Una altra argumentació, per a la qual novament ens emparem en el marc teòric de Michael Foucault, és que els DFMC. actuen com a nous "cementiris simbòlics" del S. XXI, adaptant-se als valors d'allò que la societat contemporània consigna com rellevant a preservar –a posteritat- de cada un dels individus del conjunt social. Són heterotopies que la societat contemporània situa significativament en el ciberespai i que tenen com a substància la informació –essencialment en forma de relats-, heterotopies pròpies del món contemporani per garantir una permanència de la nostra identitat després de la nostra mort. Heterotopies que utilitzen les nostres memòries de vida com instrument que s'adequa als nostres valors contemporanis sobre el que mereix transcendir de cada u de nosaltres. Michael Foucault ens proposa a "*Of Other Spaces*" (Foucault, 1967) que totes les societats han comptat amb "heterotopies", espais que s'oposen als espais "ordinaris", que són diferents a tots espais però que, malgrat tot, s'hi relacionen amb ells. Les heterotopies són els miralls inversos de les utopies, també una altra forma d'espai diferent a tots els espais. Foucault afirma que totes les societats han comptat amb "heterotopies", algunes de les quals són espais heterotòpics de la divergència, com ara l'hospital, el manicomi o la presó (espais inversos als espais de les persones "sanes" i respectables que, en realitat, els afirmen). El propi Foucault assenyala el cementiri com un exemple paradigmàtic d'heterotopia. El cementiri és un espai que no és la ciutat i, en canvi, s'hi vincula amb tots els espais de la ciutat. Foucault ens recorda –amb la seva singular i característica capacitat de reflexió filosòfica a partir dels coneixements històrics- que el cementiri és un espai que ha existit gairebé sempre en la cultura occidental tot i que ha sofert, al llarg dels segles, importants canvis. Des de l'Edat Mitja i fins el S. XVIII el cementiri es trobava al centre de la ciutat, annex a l'església, i exhibia una clara jerarquia social entre les tombes, especialment en relació a les poques tombes que sí es trobaven dins del propi edifici eclesiàstic (i no en l'espai annex) o fins i tot a l'altar (com a espai principal de l'església i de la ciutat). Importava la resurrecció de l'ànima, i aquesta ànima volia estar a prop de lo sagrat. Al S. XIX, ens explica Foucault, la civilització occidental es va secularitzar, desprenent-se de la religió com element clau de relació amb el món i amb la mort, i el cementiri passa a ser el lloc de les nostres despulles, no de les nostres ànimes. Aleshores el cementiri burgès decimonònic s'instal·la fora de la ciutat perquè rep els cossos, les seves despulles, que ara es veuen com corruptibles i possibles portadores de malalties. Per a

l'època del positivisme després de la nostra mort resta un cos que, empíricament, es corromp i es descomposa. A més tothom té dret a un espai individualitzat per a les seves despulles en aquest espai públic de tots els ciutadans, un espai fragmentat en unitats individualitzades –tombes particulars o familiars- a les que gairebé sempre s'accedeix com a propietat privada –pròpia del règim burgès- ja sigui en règim de compra a perpetu o en concessió/lloguer. De fet, és el S.XIX i el S. XX el moment en què molts cementiris passen a ser gestionats per la municipalitat, no per l'església. S'individualitza la mort per a tots els ciutadans, no només per als notables. La mort com a malaltia ens aboca a allunyar el cementiri de la ciutat, però assenjala la individualitat de cada ciutadà i la importància de les seves restes materials. Tothom aspira a tenir una tomba amb el seu nom o el de la seva família (però amb el nom identificable de tots els membres de la família sepultats). Com no hi ha espais per a tantes tombes i tantes individualitats, desenvolupem els cementiris amb nínxols, com a petits fragments de l'espai del cementiri en horitzontal i vertical que ens permeten identificar l'espai atorgat a les despulles de cada individu.

En la societat de l'era d'internet i de la informació, posterior a 1990, pensem que el ciberespai sembla el lloc adequat per instal·lar un nou tipus d'heterotopia que, d'alguna forma, actua també com una nova forma simbòlica de cementiri. Els DFMC a internet funcionen com un espai heteròpic, permanentment visitable, on el ciutadà tracta de romandre sense desaparèixer per complet, en aquest cas, a través de les seves memòries de vida. Es fa evident que estem en una societat que no només s'ha desvinculat de la religió com a relat col·lectiu bàsic de la transcendència, sinó que ha assumit que no es poden preservar els cossos dels difunts o que aquests no són tan rellevants respecte a la nostra individualitat. S'han de preservar, sembla, les memòries de vida dels individus. Els DFMC són cementiris heteròpics que salven les nostres memòries de l'oblit i, per tant, salven les nostres identitats a partir del que ara considerem rellevant de nosaltres mateixos. Sembla que ara l'essencial en l'home del S.XXI no és la seva dimensió física, empírica i objectiva (el seu cos, important pel positivisme modern), són les seves memòries. I aquestes memòries estan fetes de relats, d'actes de comunicació. Els homes del S.XXI (segons apunten els DFMC.) són essencialment éssers que es comuniquen, que construeixen relats. L'home del S. XXI sembla tenir una dimensió semiòtica abans que física, o així ens ho fan intuir els DFMC com heterotopies de la transcendència. Oportunament Andrés Hispano en l'article "*Hacia el Anarchivo*" (Hispano, 2009) assenjala "*parece lógico que, en la era de la información, el alzheimer se esté convirtiendo en la enfermedad estigma que antes han representado el cáncer o el sida. En un mundo que mide el progreso tecnológico en la multiplicación de la memoria artificial y la velocidad con que procesarla, la pérdida de la memoria en una persona se percibe como un drama magnificada*". Per tant, en l'era de la informació la substància que hem

de preservar simbòlicament per a la posteritat de cada un de nosaltres és informació. Una informació que ha de ser relativa a la nostra individualitat irreductible i que no pot ser altra –si ens referim a totes les persones, als “sense nom”, als que potser no han fet res grandiloqüent per a molts esquemes de valors més enllà de tenir una vida- que les nostres memòries de vida en formes de relats i –per a tots els individus occidentals- que algunes de les nostres fotografies domèstiques. Som informació, verbal i icònica, com a manifestació pròpia de la nostra època i del que hem de preservar en el cementiri heteròpic que ens correspon.

Resulta interessant que moltes pàgines d'internet presenten els seus continguts o arxius (de fotografies, de vídeos, etc.) en forma de retícula. Per tant, molts DFMC. acumulen fotos o vídeos -o altres instruments per preservar les memòries- en forma de retícula també. Així s'accedeix a les fotografies domèstiques dels projectes e “Territorio Archivo” i a les de “Capsa de Sabates 2.0.”. Justament com reticulars eren les estructures dels nínxols als cementiris burgesos del S. XIX i el S. XX. Tots dos, de forma democràtica, posen un al costat de l'altre, sense jerarquia, allò que es conserva de cada individu. Les seves despulles en el cas del cementiri burgès, les memòries en el cas dels DFMC., tots dos destacant el nom de l'individu com a principal clau d'accés al subjecte a preservar. Som una societat tan individualitzada com la societat burgesa del S. XIX, únicament que desmaterialitzada. I no pas centrada en el cos, si no en els nostres actes comunicatius.

Interessem-nos pels DFMC. específicament centrats en les fotografies domèstiques com instrument per a la preservació de les memòries. 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. Un instrument, el de les fotografies domèstiques relatades, especialment eficaç des de diverses perspectives.

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 formulem 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 formulem 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 cronotrops. 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 de vida ja fa ús habitualment del cronotop, les memòries elaborades a partir d’una selecció d’unes poques fotografies domèstiques encara més té aquest caràcter de cronotop, ja que les fotografies són instantànies que remetent 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 instants i espais significatius. Això fa que les memòries es caracteritzin per ser especialment fragmentàries, discontinues. Fragmentàries i discontinues, tal com Butler (Butler, 2005, p. 64) i altres pensadors postestructuralistes actuals pensen que són els relats que millor permeten aflorar la veritat, fora dels recursos més retòrics que ens imposa el llenguatge verbal ben construït segons determinades tradicions novel·lesques. D’alguna forma, doncs, els DFMC. basats en fotografies domèstiques contenen uns relats especialment fragmentaris i discontinus i, per tant, des de diversos punts de vista del pensament actual, més susceptibles d’apropar-se a una veritat sobre les experiències humanes.

Sembla que la naturalesa massiva de les fotografies domèstiques ens aboca als dispositius d’arxiu si les volem conservar. Però l’interessant pels DFMC. de fotografia domèstica és que tothom té una col·lecció de fotografies domèstiques. Per tant es facilita la participació de tots els ciutadans en els DFMC., amb un instrument amb el que ells són força competents, conscients, de la memòria que donen de si mateixos en funció de les fotografies que trien i del relat verbal 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 pas la contingència i subjectivitat característiques de la memòria.

La singularitat del projecte “Capsa de Sabates” dins del DFMC. basats en fotografies domèstiques estaria, d’una banda, en el fet que ha format part d’una investigació més àmplia, que ha estat narrat i valorat amb força detall per les persones que hem participat, fent un esforç perquè fos una experiència analitzable per altres estudiosos i, fins i tot, eventualment fos mètode reproduïble en altres indrets, tractant de generar coneixement a partir dels nostres encerts i dels nostres errors de mètode. Amb posterioritat al nostre projecte a la ciutat de Tarragona (que com

a projecte de recollida d'imatges i de presentació pública va tenir lloc en el període de setembre 2010/juny 2011) hem pogut destacar, però, la importància d'un projecte posterior com "Territorio Archivo" impulsat per la Fundacion Cerezales Antonio y Cinia de la província de León que compleix les característiques d'un DFMC i que hores d'ara (2014) compta ja amb un conjunt d'estudis analítics publicats per diversos autors i que també descriuen amb detall els principals aspectes metodològics del projecte. Per tant "Capsa de Sabates" ha deixat de ser l'únic DFMC en aquest aspecte –del qual teníem constància- i de fet la documentació que ha generat "Territorio Archivo", signada per diversos autors de prestigi, compta amb molt més interès que la produïda per "Capsa de Sabates"¹.

D'altra banda destacar que "Capsa de Sabates" és l'únic DFMC basat en fotografies domèstiques que hem pogut estudiar que ha fet un esforç actiu perquè la mostra de ciutadans participants sigui sociològicament representativa, diversa. Del projecte "Territorio archivo" cal inferir que també s'ha treballat en la línia d'una mostra de col·laboradors diversa, dins del conjunt del col·lectiu a representar en l'arxiu, per bé que no hem trobat en la pròpia web i les diverses publicacions impulsades des de la Fundación Cerezales Antonio y Cinia cap referència explícita sobre un treball de representativitat sociològica dels "conservadors domèstics" a partir de criteris clàssics com, l'edat, el sexe, la classe social, etc. –per bé que sí és evident un esforç en una representativitat territorial, geogràfica, dins de la petita zona rural que queda representada en l'arxiu-. En aquest sentit "Capsa de Sabates" és un projecte que posa un èmfasi especial en què tothom hauria de sentir-se cridat a participar en projectes de DFMC. La diversitat dels ciutadans participants és molt important fins que, qui sap si algun dia, esdevinguin instruments de participació universal. Tothom hauria de poder estar present en el cementiri heteròpic que hem decidit situar en el ciberespai i en el qual preserven el seu nom, les seves imatges i les seves memòries, la dels individus que han format la societat del present.

1 "Territorio Archivo" va iniciar la recollida d'imatges al setembre de 2011 i va presentar els primers resultats públics al 2012. Al 2013 ja es va presentar un estudi analític sobre el projecte signat per Zaida Llamas y Alfredo Puente que són persones vinculades directament a la Fundació Cerezales Antonio y Cinia però que han rebut –segons es manifesta en el text la col·laboració de Carmen Rodríguez López (professora titular del Àrea de Biblioteconomia y Documentación en el Departamento de Patrimonio Artístico y Documental de la Universidad de León), de Mela Dávila Freire (professora convidada a la Universitat d'Hamburg i consultora sobre arxius i art contemporani a la mateixa Universitat) i de Jorge Blasco Gallardo (director del grup d'investigació sobre arxius, art, ciència i societat de la Universitat Autònoma de Barcelona). Aquest estudi analític de Zaida Llamas i Alfredo Puente es va fer públic en el marc de les Jornades "Archivando, 2013" que van tenir lloc a la ciutat de Lleó al 7 i 8 de novembre de 2013 (que organitza anualment "Archivo, Fundación Sierra Pambley" amb la col·laboració, entre d'altres, de l'Associació de Archiveros de Castilla León –ACAL-). Posteriorment s'ha preparat un projecte de publicació impresa, amb diversos assaigs que analitzen el projecte –entre ells articles de José Gómez Isla, Jorge Blasco Gallardo, Araceli Corbo i Mela Dávila, entre d'altres). Aquesta publicació, de la qual no tenim constància de la seva impressió, està accessible en format digital a través de la web de la Fundación Cerezales Antonio y Cinia desde 2014).

Hem pogut constatar que a “Capsa de Sabates” i d’altres DFMC amb fotografies domèstiques que, finalment, les mostres de participants acostumen a ser petites. Desenes o, a lo màxim, centenars de ciutadans que han dipositat les seves fotografies relatades. No coneixem cap DFMC, amb totes les característiques descrites, que compti amb milers o centenars de milers de ciutadans participants. L’altre gran referent analitzat de DFMC amb fotografies domèstiques que és el cas de “Territorio Archivo” compta amb 70 conservadors domèstics participants i 800 imatges comentades –tot i que les memòries no són transcrites i es conserven en l’arxiu únicament en enregistrament sonor-. Són, doncs, dispositius que aspiren a preservar les memòries dels ciutadans amb diversitat i inclusivitat però que es troben amb les resistències dels ciutadans a participar, si més no massivament, i també amb la dificultat del llarg temps que implica obtenir aquests documents de forma adequada (calen entrevistes, amb temps, en condicions de certa confiança mútua, treballada de formes diverses...). Fer públiques les nostres memòries de vida desperta resistències; motivades per una cultura molt arrelada de la preservació de la intimitat (Sennet, 1974) i també per la por a què aquestes memòries de vida s’usin com un espectacle de la intimitat tal qual es fa en moltes xarxes socials a internet. Molts ciutadans accedeixen a participar activament en els DFMC després d’una conversa personal amb responsables de la iniciativa que els expliquen la vàlua que tenen les seves memòries com a part d’un patrimoni col·lectiu. Per tant no hi ha mecanismes automàtics vàlids per participar en un DFMC, calen entrevistes personals o bé alguna mena de contacte directe. Per tant “Capsa de Sabates” i altres DFMC acaben tenint un valor interessant però de naturalesa simbòlica. Assenyalen la necessitat de preservar correctament les memòries dels ciutadans com a part del patrimoni col·lectiu, i ho resolen qualitativament a mode d’exemple. No ho resolen quantitativament. Potser això explica que els DFMC acostumen a estar vinculats a pràctiques artístiques o bé a persones vinculades amb les mateixes, on la dimensió simbòlica acostuma a ser important, tant o més que el resultat pragmàtic quantitativament assolit.

8.2. Conclusions sobre les hipòtesis plantejades en la recerca

Abordarem ara, de nou, les hipòtesis plantejades a l’inici de la investigació per establir unes conclusions sobre les mateixes, producte dels coneixements, aprenentatges i comprovacions que són resultat de la nostra investigació.

Recordem els enunciats plantejats:

Hipòtesi 1 o principal:

“L’arxiu públic que conserva fotografies domèstiques i els relats verbals que els individus formulen a partir de les seves fotografies domèstiques esdevé un instrument de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans.”

Hipòtesis accessòries:

- Hipòtesi 2a

“Els dispositius d’arxiu que preserven les memòries de múltiples ciutadans fent-les públiques de forma no jerarquitzada, no interpretada i fent ús del nom de la persona (o d’altres formes de designació individualitzada) com a principal criteri de consignació, projecten una visió de la societat on es destaca la singularitat de cada individu dins de l’entramat d’allò que és col·lectiu, i la necessitat de preservar com a patrimoni col·lectiu les memòries de tots els ciutadans.”

- Hipòtesi 2b

“Els dispositius d’arxiu que registren entrevistes personals sobre una sèrie reduïda de fotografies domèstiques de cada ciutadà (fixant deu fotografies com una quantitat orientativament idònia) juntament amb els relats de memòria que la persona elabora en relació a aquestes poques imatges esdevenen els dispositius d’arxiu que conformen un instrument de preservació col·lectiva de les memòries de les persones més eficaç en qualsevol grup social contemporani. Aquesta declaració es basa en què el mètode descrit permet que en una entrevista de 30 minuts, aproximadament, per persona el contingut del registre a ingressar en l’arxiu estigui format per una sèrie de fotografies domèstiques de cada ciutadà amb informació contextual significativa i amb relats verbals que registren memòries de vida elaborades i eloqüents sobre experiències vitals significatives per a aquell individu.”

En les conclusions dels capítols 3, 4, 5 i 6 s’ha fet una primera revisió dels avenços que implicava cada capítol respecte de la investigació en relació a les hipòtesis plantejades. El capítol tercer estudiava els conceptes clau de la investigació (fotografia domèstica, arxiu i memòria) i les afirmacions que sobre els mateixos han fet diversos autors de diversos àmbits de les ciències socials i la filosofia en relació a aquests conceptes. En els capítols quart, cinquè i sisè (molt especialment en els dos darrers) s’ha abordat un estudi descriptiu i analític del nostre objecte d’estudi, els arxius públics de fotografies domèstiques. Repassant els diferents avenços expressats en cada capítol establim unes conclusions definitives.

Capítol 3 (Conceptes clau)

De l'estudi detallat del concepte de fotografia domèstica, del paradigma d'arxiu i del concepte de memòria havíem derivat les següents afirmacions relacionades directament amb la hipòtesi plantejada i la seva eventual comprovació:

- L'arxiu és el dispositiu idoni per a la preservació col·lectiva dels documents (entre ells les fotografies domèstiques). És idoni des del punt de vista operatiu (és el dispositiu dissenyat per a tal fi i que rep el mandat social de custodiar els documents del passat) però també des del punt de vista conceptual ja que la seva forma de preservar els documents –amb criteris de consignació i ordenació neutres, sense interpretar els documents o jerarquitzar-los- respon al mandat que la nostra època exigeix a la preservació dels documents segons autors com Miguel Morey, Xavier Antich, Anna Maria Guasch i Jacques Derrida.
- Les fotografies domèstiques es vinculen de forma manifesta amb les memòries dels individus. Les fotografies són actes d'arxiu, i les fotografies domèstiques registren allò que vinculem al nostre context personal a la nostra experiència vital directa (John Berger, Lourdes Roca).
- L'arxiu és també un dispositiu per a la memòria (Cross; Peck), a l'igual que també ho és per a la preservació dels documents històrics del passat, dos objectes –memòria i història- que cal diferenciar.
- En les fotografies domèstiques la dimensió contextual té un paper important ja que ajuda a entendre la relació entre la imatge i la persona o família que la conserva; els relats verbals de les persones que conserven aquestes fotografies com a personals, ajuden a informar-nos d'aquesta dimensió contextual
- Les memòries es vinculen amb expressions subjectives dels individus com ara els seus relats verbals (Pierre Nora, Marie Lavabre, Xavier Antich).
- Aquests relats verbals, amb les seves formes narratives característiques, són formes adequades per comunicar i tractar de fixar les memòries.
- Les memòries es vinculen amb expressions vives dels records (i dels oblidats) per part de les persones i de la seva vinculació subjectiva amb el passat. És difícil fixar les memòries i també és difícil que aquestes fixacions de la memòria ingressin en els arxius (Jacques

Derrida, Alexandre Bauzà) però no es constaten altres alternatives de preservació de les memòries més adequades.

En conseqüència es constata que l'arxiu és un dispositiu idoni per a la preservació de les fotografies domèstiques i que si preserva relats verbals vinculats a les fotografies domèstiques aquesta és una forma idònia per a preservar documents de memòria, tot i la dificultat que per definició té el registre i fixació de la memòria i el seu ingrés en l'arxiu. Per tant la hipòtesi principal, des del punt de vista conceptual, és una afirmació coherent, descriu un objecte possible, amb sentit. En els capítols 5 i 6 constarem empíricament l'existència d'arxius que compleixen aquestes característiques i que tenen aquesta funció de preservació col·lectiva de les memòries dels ciutadans que afirma aquesta funció certa i coherent.

Capítol 4 (La fotografia domèstica en les xarxes socials)

El capítol quatre s'ha centrat en la fotografia domèstica a les xarxes socials. En aquest àmbit on no hem pogut constatar l'existència empírica de casos d'èxit de xarxes socials que es puguin considerar arxius que preservin fotografies domèstiques i relats verbals que els individus formulen a partir de les seves fotografies. Hem pogut descriure, en canvi, diversos casos de xarxes socials (This Moment, Wemories) que pretenien oferir uns continguts d'aquest caràcter però que han estat tancades pels seus impulsors per manca d'èxit –econòmic i de participació d'usuaris- per mantenir la xarxa social. Podem afirmar doncs:

- No existeixen casos d'èxit a les xarxes socials d'internet –fins on hem pogut comprovar en la nostra recerca- d'arxius públics que conservin fotografies domèstiques juntament amb els relats verbals que les persones formulen a partir d'aquestes fotografies. Per casos d'èxit definim projectes amb múltiples fotografies domèstiques de ciutadans diversos, amb relats de memòries que les contextualitzin, i que hagin estat accessibles a internet durant períodes temporals llargs, com ara més de quatre anys.
- Hem pogut constatar, però, casos d'estudi de xarxes socials que han iniciat projectes a internet d'aquesta indole i que han estat tancats i desestimats pels seus gestors després d'un període inferior a quatre anys de presència a internet. "This Moment" i "Wemories" (en especial la seva funció de "Diari on line") són dos exemples comprovats al respecte.

Per tant podem afirmar que respecte la hipòtesi principal, en l'àmbit de les xarxes socials a internet, no hem pogut descriure cap cas d'estudi que serveixi de constatació empírica de l'existència d'aquesta tipologia d'ar-

xius, si més no que existeixin durant períodes extensos en el temps, com ara un període superior a quatre anys.

Capítol 5 (anàlisi d'arxius de fotografia domèstica)

De l'estudi descriptiu i analític de diversos arxius públics de fotografies domèstiques a diversos indrets del món occidental (Espanya, Regne Unit, Estats Units) podem derivar les següents afirmacions relacionades amb la confirmació o refutació de la hipòtesi de la investigació:

- Efectivament constatem l'existència empírica d'arxius públics de fotografies domèstiques que preserven també els relats verbals que les persones formulen a partir de les seves fotografies, per tant la hipòtesi és certa i comprovada. Ja havíem pogut constatar com a coherent i certa la interpretació que la hipòtesi feia sobre aquests tipus d'arxius, però ara hem pogut comprovar, a més, l'existència empírica de diversos casos d'aquests arxius.

Per tant, en la investigació realitzada en el capítol 3 ja havíem pogut comprovar la coherència conceptual de la afirmació de la hipòtesi principal, que deia que d'existir arxius públics de fotografies domèstiques que preservin també els relats verbals que les persones formulen a partir de les seves fotografies aquests arxius esdevindrien instruments de preservació col·lectiva de les memòries. Però ara hem pogut descriure casos concrets d'arxius que permeten comprovar completament aquesta hipòtesi com a coherent i descriptiva de fets objectius.

El cas principal estudiat ha estat l'arxiu "Territorio Archivo" que es va iniciar al 2011 a la comarca rural de Condado-Curueño, província de León (Espanya), i que va presentar en públic els primers resultats al 2012, i que des del 2013 ha generat diversos textos d'especialistes analitzant aquest arxiu. El projecte ha estat dirigit per Chus Domínguez –artista vinculat al vídeo art i el documentalisme- i impulsat per la Fundación Cerezales Antonio y Cinia dedicada al desenvolupament cultural d'aquesta comarca rural. L'arxiu -a 2014- conté 2000 documents, del qual uns 800 són fotografies domèstiques i totes van acompanyades d'un relat verbal formulat en relació a aquella foto, un relat que ha estat enregistrat per Chus Domínguez en entrevistes amb els conservadors domèstics de cada imatge (participen 70 conservadors domèstics). La persona que consulta l'arxiu a internet accedeix al relat verbal a través d'un enregistrament digital (format MP3, MP4 o similar) que li permet escoltar el tall de veu de l'entrevista relacionat amb la imatge que està consultant. En un article publicat per les persones que representen la Fundació que impulsa aquest projecte

d'arxiu ells mateixos assenyalen com a voluntat explícita del projecte preservar les memòries dels residents a la comarca:

"A esta distancia contribuye la memoria, a la que tanta importancia hemos dado en Territorio archivo aunque no hagamos mención permanente. La memoria, identificada en su rol colectivo, como puesta en común –contribución mnémica, dirá Warburg– del acervo jamás perdido." (Llamas; Puente, 2014, "Territorio Archivo: construcción colectiva de la memoria de una comarca, de lo cuantitativo a la cualitativo, con criterios basados en la no ficción" pp. 14-15)

De l'estudi realitzat per nosaltres de tipologies d'arxius de fotografies domèstiques podem enunciar els següents aprenentatges que completen la hipòtesi principal, ja comprovada com a certa:

El caràcter obert a tota la població, a través d'internet, del contingut d'aquests arxius (tant de les fotografies domèstiques com dels relats verbals) fa d'aquests projectes un instrument públic tal com enuncia la hipòtesi principal que es refereix a que aquests arxius són instruments de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans.

- Aquests projectes apareixen en les darreres dècades (després de 1990) i en diversos països occidentals, com ara Estats Units (Cas "Collected Visions" de Lorie Novak) i Espanya. Són impulsats per persones i organitzacions diverses (la New York University per al cas de Lorie Novak, la Fundación Cerezales Antonio y Cinia per al cas de Territorio Archivo) amb tot, tots els casos referenciats tenen en comú una relació amb institucions vinculades a les pràctiques artístiques o persones que tenen el caràcter d'artistes visuals en actiu.

- Aquesta tipologia d'arxius de fotografies domèstiques com instruments de preservació col·lectiva de les memòries dels ciutadans només la compleixen una petita part dels arxius públics que contenen fotografies domèstiques, no es tracta de la tipologia quantitativament més freqüent.

- Es més freqüent, d'altra banda, que la fotografia domèstica ingressi en un arxiu públic com un document històric i que aquest ingrès del document fotogràfic no contingui els relats verbals relacionats amb aquestes imatges elaborats per les persones que posseïem aquestes imatges en el seu àmbit privat originari.

Capítol 6 (Recerca experimental a través del projecte “Capsa de Sabates” a Tarragona).

Com a resultat del disseny, execució i anàlisi d'un projecte propi d'arxiu públic de fotografies domèstiques amb els relats verbals dels ciutadans vinculats a aquestes imatges, presentat a Tarragona al 2011, hem pogut aportar un exemple propi de l'objecte definit per la hipòtesi i del que s'afirma en relació al mateix. Hem aportat un nou exemple d'arxiu públic que conserva les fotografies domèstiques i els relats verbals que els individus formulen a partir de les seves fotografies i comprovar, novament, que el resultat aporta un instrument de preservació col·lectiva de les memòries personals dels ciutadans, ja que els relats i les tries fotogràfiques oportunament registrades en entrevistes seguint un mètode científic són, indubtablement, documents de memòries personals i el dispositiu d'arxiu els preserva per a tota la col·lectivitat. Aquest exemple empíric es suma a d'altres descrits en el capítol anterior (d'altres previs a 2011, d'altres posteriors), per tant hem descrit aquest objecte i les seves funcions en diversos contextos temporals i espaials, per bé que tots són dins de l'àmbit Occidental i posteriors a 1990.

En el cas del projecte de Tarragona hem descrit un conjunt d'entrevistes (sobre fotografies domèstiques i relats de vida), que en el nostre cas corresponen a 71 entrevistes disponibles públicament al dispositiu web a juliol de 2011. Quan aquestes entrevistes passen a estar editades en un únic dispositiu esdevenen, com proposa Jorge Blasco Gallardo, un conjunt sistematitzat que es pot anomenar arxiu i produeixen un muntatge de sentits, alguns previstos i altres inesperats (Blasco Gallardo, 2014, pp. 3-4). Entre els sentits que es deriven del propi dispositiu d'arxiu està el de ser un instrument de preservació col·lectiva de les memòries dels ciutadans ja que tot arxiu sorgeix d'un mandat de preservació per al futur, i el característic d'aquests dispositiu és estar obert a tots els ciutadans que formen part d'un col·lectiu social –en aquest cas la ciutat de Tarragona– amb la condició que aportin algunes fotografies domèstiques vinculades a algunes narracions elaborades per ells sobre les imatges, un document a arxivar que sempre tindrà una condició de document de memòria (tant per la tria de les imatges com per la verbalització del relat sobre les mateixes).

No disposem de fonts escrites analítiques o valoratives sobre el projecte de Tarragona més enllà del tractament periodístic de les notícies a la premsa sobre el projecte i, és clar, dels articles de caràcter més científic i interpretatiu redactats per nosaltres mateixos (i que en aquest segon cas, és clar, no tenen valor de prova per ells mateixos, per manca de neutralitat). Amb tot, en les diverses notícies a la premsa sí que és significatiu que els periodistes opten en moltes ocasions per posar de manifest que aquest és un projecte sobre les memòries dels ciutadans i que preserva per a la posteritat les històries de persones anònimes (Giralt, 2011, 21 de

gener, La Vanguardia, Vivir –Tarragona- pàg. 6). En aquest sentit el tractament periodístic, no especialitzat, també constata la hipòtesi principal com a certa.

Respecte la hipòtesi accessòria 2a¹ a través del nostre projecte propi a Tarragona hem pogut aportar un exemple propi d'arxiu de memòries dels ciutadans que efectivament les fa públiques de forma no jerarquitzada i no interpretada i fa ús del nom de cada persona que col·labora en l'arxiu -amb les seves memòries- com a principi de consignació dels documents (de les fotografies domèstiques i dels relats). Aquest exemple concret a Tarragona permet també mostrar un dispositiu d'arxiu on cada individu participant es preserva com un individu singular a partir del paper central del seu nom en la presentació pública dels documents, sense que les lectures a posteriori del dispositiu arxivístic hagin de ser necessàriament lectures que obvien la importància dels individus singulars dins de la col·lectivitat que documenta l'arxiu. El dispositiu permet, efectivament, projectar una imatge del col·lectiu social com una suma d'individualitats diverses. Amb tot, no deixa de ser simptomàtic que els articles de premsa publicats sobre aquest projecte (veure annex 2) fan referència indistintament a la "memòria col·lectiva" i a la "identitat col·lectiva", com als valors individuals i diversos de cada persona participant. (*“La recopilación de más de 1.200 fotografías, desde principios del siglo pasado hasta los años noventa, con Tarragona como escenario público y privado, acaba por tejer la identidad de la ciudad”* Esteve Giralt, La Vanguardia, 26 gener 2011), (*“ha intentat extreure el rerefons de les més de 1.200 instantànies que han rebut, que documenten les vivències particulars que s'amaquen darrere de cada fotografia i transmeten els valors de cada persona”*, Marc Vargas, Què Fem/La Vanguardia, 11 de febrero de 2011).

Per tant l'experiència del projecte a Tarragona i de la recepció que del mateix en fa la premsa ens porta a la conclusió que aquest dispositiu d'arxiu permet efectivament projectar aquesta lectura sobre la diversitat de les experiències humanes dins del col·lectiu representat en l'arxiu, però que res determina que la lectura de l'arxiu es faci en aquest sentit, o bé es faci en el sentit contrari, destacant constatem els elements comuns i col·lectius que registra el dispositiu, d'identitat col·lectiva on la diversitat de les experiències particulars resta en un segon terme.

Constatar, en l'ordre de corroborar la mateixa experiència en un altre cas d'estudi distint, que les interpretacions publicades respecte del projecte “Territorio Archivo” es fan tant destacant les discontinuïtats dels seus continguts, les individualitats com a quelcom positiu per part dels res-

¹ *“Els dispositius d'arxiu que preserven les memòries de múltiples ciutadans fent-les públiques de forma no jerarquitzada, no interpretada i fent ús del nom de la persona (o d'altres formes de designació individualitzada) com a principal criteri de consignació, projecten una visió de la societat on es destaca la singularitat de cada individu dins de l'entramat d'allò que és col·lectiu, i la necessitat de preservar com a patrimoni col·lectiu les memòries de tots els ciutadans”*

ponsables del projecte, com a destacant l'arxiu com un instrument per conèixer allò col·lectiu:

“Puede que Territorio archivo no sea un archivo eficaz, si quien busca trata de totalizar el territorio como una continuidad, pero, en cambio, es un documental habitable, elocuente en las discontinuidades que refleja. No consta de muchos documentos, unos 2.000, sin embargo estos tienen la calidad de implicar activamente a conservadores y usuarios, a artistas y legos, a habitantes y transeúntes del archivo y del territorio. No está custodiado por arcontes, sus guardianes son ciudadanos de a pie, vecinos que no tratan de imponer su jerarquía, ni visión alguna –acaso negociarla con Chus Domínguez y con otros vecinos–, volcados en aportar su memoria, con las trampas que ello pueda suponer, no ficción.” (Llamas; Puente, 2014, pàg. 13)

Fins i tot les lectures crítiques de persones que han participat en el projecte com a consultors, i no com a responsables directes, es fan també en aquesta línia de destacar que el producte ens parla discontinuïtats plenes de riquesa, i no tant com un arxiu del que emergeix una identitat col·lectiva unitària, que transcendeix clarament la importància del fet individual:

“Si proyectamos una primera mirada distraída a este «conglomerado archivístico», parecería a priori que entre unos y otros álbumes y documentos no tiene porqué haber nada en común para dialogar entre sí. Sin embargo, la intención de Chus ha sido la de desentrañar esa poética oculta que guardan todos esos álbumes privados y dispersos, en tanto que constituyen un archivo extenso de identidades culturales. [...] Este nuevo «territorio visual» que nos propone debe ser entendido más bien como un montaje o un collage que se desarrolla en profundidad, mediante la superposición de diversas narrativas.” (Gómez Isla, 2014, pàg. 10)

De fet, José Gómez Isla assenyala oportunament que si fem una lectura d'allò col·lectiu que mostren els documents de “Territorio Archivo”, és una lectura que fem nosaltres com a espectadors “actius” que establim connexions col·lectives, que no és intrínseca dels documents:

“Se impone pues una poética multicapa que abarca aspectos como la relación entre el tiempo de la imagen y el tiempo histórico, y las distintas autorías narrativas que se concitan en este proyecto, asaber: a) la del autor del proyecto –el propio Chus Domínguez–, b) la del autor individual de cada documento fotográfico y, la más, importante, c) la poética relacional que se establece a la hora de otorgarle un sentido colectivo e identitario a este archivo comarcal, en tanto que espectadores activos.” (Gómez Isla, 2014, pàg. 10)

José Gómez Isla sí que parla de l'emergència d'una identitat col·lectiva, però com a conseqüència de les relacions que estableix el dispositiu d'arxiu, que ajuda a mostrar les relacions preexistents entre els individus, no

que aquesta “identitat col·lectiva” sigui preexistent als individus i l’arxiu la documenti:

“De igual forma, el entramado de nuestras vidas se compone de las relaciones que hemos ido trenzando con los demás. Nuestras propias biografías se nutren de las experiencias con los otros, de los encuentros previstos o imprevistos que hemos ido trazando, de los vínculos con determinadas personas que, a menudo, ni siquiera pertenecen a nuestra propia familia o a nuestro entorno más próximo. Por eso resulta sumamente importante poner en relación un archivo fotográfico con otro, confrontar las imágenes dispersas que se hayan conseguido reunir en la comarca del Condado-Curueño, para que emerja esa suerte de «identidad colectiva», ahora más visual que experiencial, que se genera solamente a través de este nuevo Territorio archivo.” (Gómez Isla, 2014, pàg. 10-11)

“Solo así es posible generar una nueva trama de identidades colectivas tras las que siempre se traslucen (como en una música polifónica) las notas individuales de los participantes en esa red de diálogos entre pasado y presente que ahora me permito rebautizar como Tiempo archivo.” (Gómez Isla, 2014, pàg. 19)

També Jorge Blasco Gallardo, a propòsit d’un text escrit entorn del projecte Territorio Archivo defensa la necessitat que un dispositiu d’arxiu que aplegui multitud d’entrevistes, multitud de testimonis, no proposi una interpretació apriorística del sentit global de totes elles, que el dispositiu ha de mantenir les entrevistes i testimonis sense interpretar:

“Qué hacer con miles de entrevistas cuando en realidad, de algún modo, todas se refieren a un territorio común, sea el holocausto —el judío; los otros no llegan a esas cifras—, o las experiencias de los afroamericanos y el racismo en Estados Unidos. Es fascinante tener ese material a mano en el ordenador a través de la red, pero se desperdician sus posibilidades y acaban siendo curiosamente lineales y poco inquietantes. Por otro lado, debe ser lo que se pretende, llegar a una conclusión, una respuesta tajante que no deje hablar más allá del discurso de las categorías y grupos temáticos creados, que finalmente cuentan lo que ya se dice en la introducción a los proyectos pero con pelos y señales.

No parece que hayamos aprendido mucho del peligro de la construcción de la Historia lineal y justiciera. Evidentemente, hay víctima y perpetrador, aunque esta afirmación ya sea en sí misma complejísima de desgarrar; pero, a día de hoy, ese es el punto de partida, pues la repetición inacabable del testimonio de la tragedia acaba convirtiéndola, para quien no la ha vivido y asiste a su narración, en una pesadilla, somnolencia que tanto pueden facilitar negacionismos como revisionismos. No puede ser que con la libertad de la red se acabe trabajando con el discurso lineal y decimonónico de la web.” (Blasco Gallardo, 2014, p. 4).

I defensa que Territorio Archivo, efectivament, ha defugit de qualsevol a priori que serveixi les entrevistes als ciutadans i les seves respostes en forma de relats ja interpretades per l'entrevistador o pel dispositiu d'arxiu que les reuneix:

“El trabajo que ha comenzado en Territorio archivo tiene una peculiaridad: que no pregunta para encontrar, sino que pregunta por preguntar igual que se tertulia por «tertuliar» (Blasco Gallardo, 2014, p. 6).

Per tant de l'experiència del projecte a Tarragona i en especial de l'experiència del projecte Territorio Archivo (que resulta científicament més rellevant per al nostre estudi ja que no tenim cap relació amb les persones i institucions que han treballat en el projecte, i el projecte ha estat analitzat en diverses publicacions per part de estudiosos d'universitats i institucions culturals diverses) respecte la hipòtesi accessòria 2a podem concloure que és parcialment certa. Així si la hipòtesi inicialment utilitzava l'expressió “projecten una visió de la societat on es destaca la singularitat de cada individu”, ara la substituïm per l'expressió “poden projectar una visió de la societat”. La hipòtesi accessòria 2a descriu una situació que en determinats casos es confirma, però no sempre. No totes les lectures, les interpretacions, dels dispositius d'arxius descrits es fan en el sentit que afirma la hipòtesi, i hem descrit casos que la confirmen i altres que no. Per tant replantegem aquesta hipòtesi accessòria 2a i la reformulem, fins a posteriors investigacions, de la següent forma:

“Els dispositius d'arxiu que preserven les memòries de múltiples ciutadans fent-les públiques de forma no jerarquizada, no interpretada i fent ús del nom de la persona (o d'altres formes de designació individualitzada) com a principal criteri de consignació, poden projectar una visió de la societat on es destaca la singularitat de cada individu dins de l'entramat d'allò que és col·lectiu, i la necessitat de preservar com a patrimoni col·lectiu les memòries de tots els ciutadans”.

Respecte la hipòtesi accessòria 2b¹ podem constatar que aquesta hipòtesi indicava les principals característiques metodològiques del projecte “Capsa de Sabates” que hem dut a terme a Tarragona (és a dir, formar un dispositiu d'arxiu de fotografies domèstiques basat en entrevistes perso-

¹ “Els dispositius d'arxiu que registren entrevistes personals sobre una sèrie reduïda de fotografies domèstiques de cada ciutadà (fixant deu fotografies com una quantitat orientativament idònia) juntament amb els relats de memòria que la persona elabora en relació a aquestes poques imatges esdevenen els dispositius d'arxiu que conformen un instrument de preservació col·lectiva de les memòries de les persones més eficaç en qualsevol grup social contemporani. Aquesta declaració es basa en què el mètode descrit permet que en una entrevista de 30 minuts, aproximadament, per persona el contingut del registre a ingressar en l'arxiu estigui format per una sèrie de fotografies domèstiques de cada ciutadà amb informació contextual significativa i amb relats verbals que registren memòries de vida elaborades i eloqüents sobre experiències vitals significatives per a aquell individu.”

nals, sobre una sèrie reduïda de 10 imatges aproximadament per cada ciutadà, fent que a l'arxiu ingressin les imatges més la informació contextual referent als relats de vida i a les narracions vinculades a aquestes imatges preses en una entrevista d'uns 30 minuts de durada). Amb tot, la hipòtesi accessòria 2b enunciava que aquest mètode conforma un instrument de preservació col·lectiva de les memòries de les persones més eficaç, en qualsevol grup social contemporani, que els mètodes coneguts fins el moment. Podem concloure, però, que aquesta hipòtesi queda denegada, resulta certa ser incerta. Si comprovem els resultats del projecte "Capsa de Sabates" (1021 imatges relacionades com a documents de memòria, 74 ciutadans d'un univers de 100.000 habitants, sis mesos de treball d'un equip que ha comptat amb diversos col·laboradors) aquests no són qualitativament ni quantitativament més eficaços que els desenvolupats per altres projectes que també conformen arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria dels ciutadans tot i aplicar metodologies diferents a les enunciades en aquesta hipòtesi accessòria 2b. Podem referir-nos com a prova al projecte "Territorio Archivo" dirigit per Chus Domínguez per a la Fundacion Cerezales Antonio y Cinia analitzada en l'apartat 5.3 d'aquesta investigació. El mètode aplicat al projecte de "Territorio Archivo" pel que fa a la recollida de les imatges i els relats és diferent al dut a terme al projecte "Capsa de sabates" i també dóna resultats igualment d'eficaços, o majors, per construir un arxiu de preservació col·lectiva de les memòries dels ciutadans a través de la fotografia domèstica com eina per a tal fi. En el cas del Projecte "Territorio Archivo" les dades publicades a 2014 són de 800 fotografies domèstiques recollides [cada una amb un relat de memòria en format d'arxiu d'àudio digitalitzat] de 70 conservadors domèstics (Llamas; Puente, 2014, pàg. 6). El projecte "Territorio Archivo" es va iniciar al 2011 i recull un arxiu de fotografies domèstiques d'un territori rural de la província de León (Espanya), la comarca de Condado-Cerezales que comprèn sis municipis amb una població total de menys de 300 habitants al qual, posteriorment, al 2012, es va afegir el municipi de Peñaranda de Bracamonte de 7000 habitants (Llamas; Puente, 2014, pàg. 12). Per tant les dades quantitatives del projecte no són sensiblement inferior i no serveixen per demostrar que l'afirmació de la hipòtesi accessòria 2b sigui certa. El projecte "Territorio Archivo" recull un nombre de fotografies domèstiques molt similar (800 fotografies) amb un nombre de persones representades molt similar (70 persones) i, a més, s'ha de destacar que l'arxiu proporcionalment és més representatiu i té més participació proporcional, ja que Territorio Archivo representa un col·lectiu social, un univers, de menys de 10.000 persones, quan el projecte de Tarragona representa un col·lectiu social de 100.000 persones. Del projecte de "Territorio Archivo" coneixem que les imatges i els relats s'han obtingut a través també d'entrevistes personals, però no consta que hi hagi una estructura fixada de l'entrevista basada en demanar només un relat de vida introductori i després una tria i comentari d'un nombre limitat de fotografies domèstiques per ciutadà.

Amb tot, de l'estudi d'aquests dos projectes es deriven dos aprenentatges rellevants –per bé que no relacionats directament amb les hipòtesi- respecta a què:

- constatem que un arxiu de fotografies domèstiques obté proporcionalment més participació dels ciutadans (amb fotografies i relats) en àmbits rurals amb grups socials reduïts que no pas els exemples d'arxius que busquen la participació i representació de col·lectius socials urbans i més amplis.

- constatem que els arxius de fotografies domèstiques i relats dels individus sobre aquestes imatges com a documents de memòria obtenen un resultat numèric de fotografies i participants significativament inferiors a d'altres projectes d'arxius que només incorporen les fotografies com a documents visuals sense implicar documents de memòries de les persones (com ara els projectes estudiats de “Family Photographs del Manchester Studies” o “Madrileños: un àlbum colectivo”).

Amb tot, les conclusions d'aprenentatges metodològics particulars derivats de l'experiència de “Capsa de Sabates”, i del coneixement d'altres projectes, continuen sent vàlides (com sempre, a l'espera de noves informacions i nous criteris de prova). No podem dir, però, que s'hagi demostrat que la metodologia global del mètode “Capsa de Sabates” sigui empíricament la més eficaç dels casos d'estudi coneguts fins a la data pel que fa a arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria.

8.3. Síntesi d'aprenentatges metodològics i coneixements aplicables a futurs projectes d'arxius de fotografies domèstiques com a documents de memòria

Al llarg de la investigació ens ha estat possible descriure l'emergència en la societat occidental contemporània d'una sèrie d'arxius que tenen per objectiu preservar les memòries dels ciutadans. Alguns d'aquests arxius utilitzen les fotografies domèstiques narrades pels propis ciutadans com l'instrument principal per registrar aquestes memòries. Paral·lelament hem desenvolupat un projecte propi d'aquestes característiques (l'arxiu “Caspa de Sabates 2.0. / L'àlbum familiar dels Tarragonins” i l'exposició “En Capses de Sabates. Històries domèstiques dels Tarragonins”) presentat al 2011 a Tarragona. Del conjunt d'aquesta experiència derivem les següents declaracions que pretenen transferir coneixements a futurs projectes d'índole similar.

Comencen per declaracions relacionades amb els objectius que poden perseguir aquests projectes:

- Preservar les memòries dels ciutadans a través d'una institució explícitament arxivística –en el nostre cas l'Arxiu Històric de la Ciutat de Tarragona- apel·la per definició al futur com és definitori de tot l'arxiu. Això implica una apel·lació a la transcendència temporal –encara que sigui de naturalesa simbòlica- dels individus que estan representats en aquest arxiu. Simbòlicament són instruments per a la permanència dels individus després de la seva mort (a través de preservar el seu nom i les seves memòries).

- Aquests arxius, per al seu visitant, proposen el repte enriquidor de mirar l'altre com a categoria ètica, d'apropar-se a la seva intimitat que s'ha registrat en l'arxiu per ser comunicada i compartida. Aprenem de l'altre, advertim la seva singularitat irreductible i diversa. Se'ns fa fefaent la dissemblança i alhora la proximitat entre jo i la resta de persones que formen part del col·lectiu social. Per aquest objectiu és important que el dispositiu d'arxiu es mantingui el més neutre possible, que no projecti lectures sobre una possible "identitat col·lectiva" que connecta les memòries dels ciutadans diversos i que ens portaria a llegir les memòries des d'aquests apriorismes conceptuals.

- El dispositiu d'arxiu, amb la seva presentació neutra dels continguts convida a suspendre tot judici sobre els individus. Aquest judici moral suspès contribueix al reconeixement mutu, fonamentalment ètic, entre els individus. Aquest caràcter és adequat per a un dispositiu arxivístic que reuneix les memòries de vida de les persones.

- Aquests arxius apareixen en àmbits diversos del món contemporani occidental, com ara arxius institucionals, projectes d'àmbits d'investigació antropològica, projectes associatius que conformen pàgines web, etc. En tot cas, és molt notòria la relació de la majoria d'aquests projectes amb les pràctiques artístiques i amb persones que desenvolupen la seva activitat amb relació directa al món de les pràctiques artístiques. La relació amb l'activitat artística no invalida la validesa de l'arxiu com a repositori documental, en aquests cas de documents de memòries.

- Aquests arxius estan significativament presents i disponibles a través d'Internet. En general tots els arxius es destinen a preservar i alhora fer accessibles els seus documents; en el moment actual aquest mandat de fer públics i accessibles els documents és lògic i habitual que es faci a través d'internet. Internet com a canal de comunicació global i altament accessible és la manera pròpia de la nostra època de significar que el dispositiu vol ser comunicat a totes les persones i

que, al tractar-se d'un arxiu, convida a reflexionar a tots sobre el que s'han de considerar documents d'interès i patrimoni col·lectiu.

- Els arxius públics de memòries dels ciutadans a internet, actuen com a heterotopies al ciberespai, concretament com a “cementiris simbòlics digitals del S. XXI”, un lloc on preservar la nostra identitat a través de formes i continguts propis de la nostra època. Concordeu amb allò i amb el com la nostra societat considera digne de transcendir de cada individu (que té naturalesa comunicativa, a través de relats i imatges).

Respecte als arxius que específicament utilitzen les fotografies domèstiques narrades pels ciutadans com instrument per preservar públicament les memòries dels ciutadans poder declarar les següents afirmacions producte dels aprenentatges de caràcter més metodològic derivats de la nostra investigació:

- Resulten ser el tipus d'arxiu de memòries de ciutadans que es poden confeccionar de forma més universal, ja que tots els ciutadans tenen fotografies domèstiques –si més no en l'àmbit occidental- i tots comprenen amb facilitat la invitació a narrar les seves memòries a partir d'una tria restringida de les seves fotos domèstiques, expressant les seves memòries en un metarelat (un relat verbal sobre un relat visual) en el qual són força conscients del discurs que construeixen ja que coneixen en bona mesura els codis comunicatius de tots dos llenguatges (els dels relats de vida verbals i els relats icònics de la fotografia domèstica).

- La naturalesa massiva del document de la fotografia domèstica i la naturalesa massiva dels ciutadans que potencialment podrien participar en els arxius de fotografia domèstica fan de l'arxiu i d'internet els dispositius adequats per a aquests projectes.

- Amb tot cal subratllar que la participació dels ciutadans en aquests arxius de fotografies domèstiques tenen èxit qualitatiu quan els relats dels ciutadans són recollits a través d'una entrevista personal, efectuada amb un procés de fotoelicitació amb les fotografies d'aquell ciutadà. Altres processos de participació, per exemple que els propis ciutadans redactin ells sols els seus relats per penjar-los a internet no han donat, que coneguem, resultats qualitativament i quantitativament significatius. El relat de memòria necessita d'un interlocutor al qual adreçar-lo, és a l'entrevistador (ja sigui un antropòleg professional o bé a un amic o familiar que participa en el projecte d'arxiu) qui actua d'interlocutor al qual se li adreça un relat de memòria articulat i passa a ser registrat en l'arxiu.

- Per tant, els arxius de memòries amb fotografies domèstiques es poden desenvolupar en qualsevol indrets geogràfics –si més no de l'àmbit occidental-, però difícilment recullen les memòries d'un nombre massiu de ciutadans. Els ciutadans que aporten les seves memòries en aquests projectes ho fan moguts pel suggeriment d'una persona que els demana directament de participar, que els escolta i registra les seves memòries. No tenim coneixement d'arxius públics de memòries de ciutadans amb relats ben articulats acompanyant les fotografies a partir de fer participar els ciutadans individualment des de casa seva, a través d'una invitació massiva i impersonal a través d'internet o altres mecanismes de participació automatitzats o en grup. Cal recórrer a les entrevistes individuals, amb lo qual les participacions són qualitativament idònies, però difícilment produeixen resultats quantitativament nombrosos. En tot cas un arxiu amb fotografia domèstiques com a documents de memòria té un nombre de documents inferior a la major part d'arxius amb altres tipus de documents, com ara les fotografies domèstiques com un objecte d'interès històric.

- Una part significativa de la població occidental contemporània percep la història i la informació històrica com quelcom que ha de ser preservat com a patrimoni col·lectiu i no ho percep igualment respecte a la memòria i als documents de memòria. Per descomptat que també hi ha un corrent científic i de pensament que vol posar en valor les memòries com a part del patrimoni col·lectiu, un corrent on podem trobar historiadors, antropòlegs, artistes, filòsofs i persones d'àmbits diversos. En tot cas, els ciutadans als quals se'ls demana de participar en un projecte d'arxiu de memòries i se'ls demana de relatar la seva vida a partir de les seves fotografies domèstiques ho fan de forma fluïda, evocant memòries genuïnes, encara que potser ells només es plantegen la història (i no la memòria) com quelcom d'interès per al futur.

- La participació dels ciutadans en els arxius de memòries a través de relats amb fotografies domèstiques és un projecte viable en qualsevol territori, però sempre a escales quantitatives reduïdes. Cal explicar el projecte a cada ciutadà, que compregui el valor del projecte i les condicions de la seva participació com a ciutadà, cal produir una entrevista amb unes condicions de comoditat i intimitat adequades, cal superar determinades barreres culturals i socials respecte a percebre la publicació d'una memòria com una agressió i, de fet, cal publicar aquestes memòries preservant aquells detalls innecessaris o que podrien ferir a terceres persones.

- el mètode proposat a “Capsa de Sabates” consisteix, en síntesi, a convidar als ciutadans a una breu entrevista –generalment entre 20 minuts/40 minuts, segons les circumstàncies i la disponibilitat- en la quals se'ls demana que expliquin breument el seu itinerari vital i so-

bre tot que, tot triant només unes deu fotografies de la seva col·lecció de fotografies domèstiques (han estat advertits prèviament de portar un recull de fotografies domèstiques, sense precisar quantitat) i que expliquin els seus records vitals relacionats amb les imatges. Aquest mètode permet uns resultats qualitius i quantitius equilibrats respecte la informació resultant, el caràcter de documents de memòria de la informació que s'obté i sobre el volum de recursos esmerçats en la recollida dels documents. Amb tot la clau està en el procés de fotoelicitació a partir de les fotografies que necessita d'una entrevista personal i d'un mecanisme idoni per registrar el relat i la fotografia domèstica comentada. Amb aquests dos elements únicament, el projecte "Territorio Archivo" a una comarca rural de Lleó ha obtingut resultats qualitius i quantitius exitosos, sense introduir el relat vital inicial ni la tria limitada d'imatges per persona col·laboradora.

- En reiterats exemples hem pogut comprovar que la participació dels ciutadans en projectes de recull de fotografies domèstiques com a documents de memòria destinades a un arxiu públic són significativament més exitosos en termes quantitius relatius (nombre de persones participants i de fotografies comentades respecte el global de persones que potencialment poden participar) en conjunts socials petits, com ara municipis rurals, que no pas en conjunt socials molt amplis (com ara grans ciutats). Amb tot, hem proposat que en relació a compatibilitzar el caràcter públic de l'arxiu i els seus documents a través d'internet, i la privacitat i intimitat de les persones participants, sembla aconsellable treballar amb col·lectius socials relativament amplis, sense que hi hagi una coneixença personal i directa entre la majoria dels ciutadans d'aquell col·lectiu.