

## Mediaciones, culturas y comunicación: la foto de familia

Yannick Geffroy

El 31 de diciembre de 2001, Paul Byers se apagaba en Nueva York. Con él desaparecía uno de los últimos colaboradores cercanos de Margaret Mead. En cualquier caso, el primero al que confió la tarea de poner en marcha, en la Universidad de Columbia, una enseñanza sobre las funciones y los usos de la fotografía en antropología. Las perspectivas de formación que abrió entonces no podrían reducirse a establecer y a dar valor a un método visual (cf. Marcus Banks 2001), susceptible de garantizar una aproximación mejor a algunos datos de campo.

Si la enseñanza de Paul Byers ofrecía efectivamente a los estudiantes el fruto de una experiencia y de una práctica, permitía también sacar de ella lecciones. Su aportación didáctica debe concebirse, pues, como los auténticos reflejos y fundamentos de una elaboración teórica que él nunca dejó de perseguir. Eso es de lo que ya dan cuenta sus primeros escritos personales (Paul Byers 1966) así como su obra realizada con Margaret Mead (1964). Fotografiando esos “Congresitos” pluridisciplinares, reunidos por Margaret Mead y G. Bateson bajo los auspicios de la Fundación Macy, Paul Byers impone con agudeza en esa obra una manera de ver que nos conduce a interrogarnos sobre las relaciones entre imagen, interacción y comunicación, entre comportamientos y conveniencias.

Ya nos refiramos a los trabajos principales de M. Mead y de G. Bateson (1947), a los de Paul Byers (1966), de John Collier (1967) o, entre otros más, a los de Pierre Bourdieu (1965) o de Erving Goffman (cf. José Antonio González Alcántud 1998), nadie podría dudar hoy de que la fotografía, en tanto que práctica, pueda formar parte de una metodología de investigación antropológica.

Quedan los documentos mismos, productos y testimonios anónimos (salvo para los interesados y para sus descendientes) de los progresos, de la evolución de esta técnica y de sus usos en el seno de nuestras sociedades desde los primeros momentos de su aparición (cf. G. Freund 1974).

Admitimos ya aquí que se nos ofrecen como auténticos *objetos culturales*, constitutivos de un patrimonio visual (Y. Geffroy 1990). Por lo menos en lo que concierne a documentos que, muy pronto, han podido imponerse en el marco de un *género* fotográfico. La foto de familia, al formar parte de lo que algunos han podido relacionar con todo un arte del retrato (F. Dillaye 1920), entra en esta categoría.

Desde entonces, las propiedades características de estos objetos culturales familiares nos cuestionan sobre los valores y las funciones que la antropología podría realmente atribuirles. Y pueden surgir numerosos interrogantes cuando se considera la posible extensión de la diversidad de los enfoques diferenciales de tales objetos.

Estos objetos son objetos “testimonios” en más de un sentido. Por ser espejos de cristal o de papeles, retratos individuales o colectivos de individuos tomados en un momento dado de su existencia, no apelan menos a los sistemas de representación de una institución (la familia) y a los índices de su evolución que a usos y prácticas con un valor simbólico ante la mirada de los medios de expresión de una sociedad (P. Bourdieu 1965).

D. Bounoux no deja de subrayarlo: “un instrumento técnico es siempre una relación social”, y “nuestras relaciones sociales están informadas y mediatizadas por dispositivos técnicos” (1998: 70). Sin contar que, dada la especificidad de estas fotografías, su supervivencia material por su transmisión no ha cesado —no cesa todavía hoy— de engendrar otros usos sociales. El fenómeno es *especialmente* sensible cuando nos referimos, por ejemplo, al notable trabajo realizado recientemente por Gianna Bonacini (2002) sobre las *Cuevas*.

Se puede considerar que las propiedades hacen de ellas objetos cuyas funciones tienen que ver por más de una razón con la categoría del “intermediario” y del “articulador” (cf. R. Kaës 1980; 1983). Es por esta razón por la que pueden suscitar una interrogación sobre el lugar y el poder que conviene darles, en particular con relación a lo que se llama hoy la *mediación cultural*.

## I. Mediaciones y “mediación cultural”

Desde hace tiempo, la noción de “mediación” forma parte de discursos conocidos, ante todo reservados a los campos de la política y de la justicia. Habida cuenta de sus lazos tradicionales de sentido con el principio mismo de una formación de compromiso, de una negociación o de una resolución, en caso de disensión, de conflicto o de litigio, ha venido a designar igualmente bajo el término de “mediadores” empleos dedicados tanto a la *ayuda* judicial, como seguidamente a la ayuda social y familiar.

Por otra parte, la idea misma de “mediación” no es extraña a los sociólogos, a los etnólogos o a los antropólogos, si se tiene en cuenta la aproximación que hace a ella E. Durkheim en sus trabajos sobre *Las formas elementales de la vida religiosa*. El mediólogo O. Hennion (1990-1993) ha sabido recordar toda su riqueza, subrayando el lugar que es conveniente conceder a los objetos culturales en los procesos de representación. Una “representación” precisa, que hay que concebir como “práctica que representa a lo social mismo que se *pone en forma*”. Refiriéndose a los “emblemas” avanzado por Durkheim, O. Hennion precisa que ciertos objetos “culturales” no obtienen su fuerza de ellos mismos, sino del colectivo del que son símbolo (1993: 689). ¿Cómo situar desde entonces las fotos de familia bajo esa perspectiva?...

A lo largo del último decenio, es en Francia donde se ve aparecer primero la noción de *mediación cultural*. Esta aparición ha estado ligada al desarrollo de los nuevos medios de comunicación y se ha beneficiado de un efecto de contagio, habida cuenta de las asociaciones posibles entre “media”, “mediatización” y “mediación”. Pero hay que señalar igualmente que ha habido un auténtico movimiento, político y cultural, tendente a crear una especie de institucionalización de esta noción en Francia.

Aparece, en efecto, por primera vez, a fin de responder manifiestamente a la necesidad de renovar y de “encuadrar” ciertas formaciones universitarias de información y comunicación. Jack Lang, entonces ministro de Educación y Cultura, se esfuerza por arreglar la mala prensa que podían tener los Primeros Ciclos de Comunicación (demasiados estudiantes, falta de salidas: un auténtico “engaño”, subrayaban los medios). Toma la decisión, pues, de dar a estas formaciones en 1.º y 2.º curso un título más matizado: “Mediación cultural y Comunicación”. Al relacionarlos esencialmente a un campo disciplinar que cubría a la vez las Letras y las Artes, planteaba, sin embargo, los primeros jalones institucionales de una entrada de la mediación cultural en el campo todavía incierto de las nuevas profesiones de la cultura y de la mediación.

Muy rápidamente, en efecto, la expresión va a ser retomada en los discursos oficiales del nuevo ministro de Cultura (Catherine Trautman) marcando la voluntad política de poner de relieve todo un conjunto de empleos, especialmente empleos jóvenes. Es en medio de esta iniciativa donde se pudo crear, en la Universidad de Niza, el diploma europeo de estudios superiores especializados “Mediterráneo: Identidades, Culturas y Mediación del Patrimonio”...

De hecho, bajo el título “mediación cultural”, la noción de mediación ha llevado con ella toda una herencia semántica y simbólica. En todos los casos ha venido a ocupar progresivamente un sitio (todavía hoy mal definido) en un campo en el que algunos no la esperaban *a priori*: el de la cultura. Comprender esta incursión y esta instalación, es en realidad medir la influencia de todo un contexto de crisis. Una *crisis* anunciada desde 1979 por R. Kaës como la “de la cultura, de la comunicación y de la sociabilidad” y que obligaba a medir las relaciones instauradas desde entonces entre cultura y comunicación en el seno de las sociedades actuales.

La emergencia de esta noción en los medios de la educación y de la cultura, sus desarrollos y sus implicaciones en los usos, van a hacer de ella, durante estos últimos años, una especie de *excepción cultural*. Hace poco tiempo, en efecto, que diversos países de Europa y del mundo empiezan a descubrir su existencia, su significado, sus implicaciones, especialmente con vistas a la extensión posible de todo un sector de empleo.<sup>1</sup>

De hecho la progresión de los usos de la noción de “mediación cultural” parece estar a la medida de la multiplicación de los enfrentamientos entre diversos grupos sociales, viniendo a testimoniar con insistencia sobre procesos de fragmentación y de desligamiento sociales (ciudades, barrios, suburbios) que se afirman en el seno de las sociedades industriales. Se deja sentir entonces la importancia no de la cultura, sino de *las* culturas. Paralelamente al acrecentamiento de la intensidad de los problemas de integración de las minorías culturales, se asiste igualmente a la puesta en marcha de nuevas redes técnicas y sociales que se imponen ellas mismas como soportes de difusión de la cultura y de nuevas corrientes que pasan muy rápidamente de la marginalidad a la primera línea.

Una de las resultantes de estos efectos de “superposición entre mediación social y mediación cultural” es que el término y las funciones de “mediador” se encuentran a la vez revisados en su concepción y ampliados en sus aplicaciones. Los mediadores son actualmente ampliamente introducidos en los sectores, cada vez más asociados o confundidos, de lo *social* y de lo *cultural*. Este último término, ya pluridimensional, reenvía simultáneamente a la cultura de origen, a la cultura a la que se pertenece y a la cultura en el sentido más amplio.

Colocada a menudo para oponerse y conjurar la “exclusión”, la “ruptura” o la “fractura social”, la noción de “mediación” simboliza cómodamente la negociación de la

relación: relación con el otro, incluso extranjero, pero también con conocimientos y saberes emanados de tradiciones culturales de orígenes diversos.

Estas apuestas no conciernen solamente a las relaciones mejor conocidas entre lo social y lo cultural, sino también a aquellas, por una parte todavía inéditas, que se instauran entre cultura y comunicación. Una de las consecuencias mayores de la creciente puesta al día de las relaciones entre cultura y comunicación, es que encuentran hoy en el marco del crecimiento reticular de la “tela” mundial, un terreno privilegiado de retos y debates.

Esta doble referencia a la relación social y a la cultura en sus diversas acepciones han permitido a la noción de mediación cultural asegurar otro relevo. No solamente ha sustituido a la noción de *comunicación* sino también a la noción de *transmisión*, haciendo emerger otra dimensión de las relaciones de los individuos y de las comunidades con la cultura. En efecto, considerando la evolución de la cultura y de la comunicación a lo largo de los decenios recientes, los desarrollos de técnicas y de tecnologías han precipitado y reforzado “el paso de la noción de transmisión a la de mediación” (cf. R. Debray 1998). Sabiendo que *el crecimiento de lo cultural es el índice del movimiento que transforma al “pueblo” en “público”* (M. de Certeau 1993: 172).

Hay que añadir por fin que partir de sus fundamentos y de sus ramificaciones etimológicas —la noción de “medio”— nos reenvía a metáforas: del espacio, del territorio y del movimiento. Habría que tomarse el tiempo de medir las implicaciones, hasta en las perspectivas abiertas por Augustin Berque (1996). Sabiendo que A. Berque, al subrayar la *nostalgia de la simbiosis* (1996: 56-64), se une en ciertos aspectos a las teorías de L. Bleger (1967/1975).

De hecho el término “mediación” apela a nociones de continuidad y de contigüidad. En el momento en que Francia piensa cada vez más la cultura (y otras intervenciones de lo político) en términos de *proximidad*, las metáforas asociadas a la mediación se señalan con una propiedad común: el principio de una no-separación, de una unión o de una re-unión significativas. Pone en relieve el carácter *a priori* irónico de una conjura de lo lejano, de la alteridad y las virtudes de una posible alianza que se revela de repente. Las imágenes a las que hoy reenvía la mediación son las de la relación, la sutura —¿de la cicatriz?...—, pero también las del paso o el “puenteo” (cf. R. Kaës 1979), no sin evocar la figura del “barquero” (Cf. M. de Certeau 1993; W. Benjamin 1998)...

La noción de *mediación cultural*, tal y como se ha impuesto recientemente, tendría también el mérito de sellar y de simbolizar la triple alianza entre sociedad, cultura y comunicación. Hoy concurren un cierto número de factores para colocarla más claramente bajo el signo de la *comunicación social*, susceptible —en el extremo de algo ideal— de conferir a las prácticas y a las políticas centradas sobre la relación intercomunitaria, los acentos de un verdadero “humanitarismo cultural e intercultural” (Y. Geoffroy 1995/1998).

Quizá conviniera entonces considerar la foto de familia en tal perspectiva: al servicio de esta capacidad de lo colectivo, no solamente de *ponerse en forma*, para seguir aquí a E. Durkheim (1912) y a A. Hennion (1990), sino también *ponerse en escena* según las perspectivas de E. Goffman (1973)...

## II. Un patrimonio visual

### *Un descubrimiento*

Fue con ocasión de una serie de trabajos centrados sobre las fiestas y los festines tradicionales de la región de los Alpes Marítimos y llevados a cabo en el marco del Laborato-

rio de etnología de UNAS, bajo la dirección del profesor P. Bessaignet, cuando P. Accola y yo mismo tuvimos la posibilidad de tomar conciencia del interés que podía representar el desarrollo de investigaciones sobre las fotos de familia.

En efecto, en 1971 nos encontramos encuestando sobre un festín de un pueblo situado a una hora de camino de Niza: Utelle, en el valle del Vesubie. Este pueblo relativamente escarpado (a 600 m de altura), por su situación y por su pasado, poseía numerosas características interesantes. Éstas no tenían solamente relación con la existencia de una fiesta patronal considerada tradicional. Permitían igualmente inscribir la vida de esta comunidad rural en una problemática, muy sensible en los años setenta, con respecto a la evolución histórica de esta región, que concernía a las relaciones entre ciudades y campo, entre costa, interior y montaña.

Las cuestiones de la urbanización y de la reurbanización no dejaban de encontrar en este contexto geográfico terrenos de investigación especialmente significativos. Pero un tal contexto debía aparecer igualmente propicio a favor de la medida, del análisis y de la comprensión de otros retos: los de la tradición y de la transmisión, de la memoria y del patrimonio cultural...

Como parte de los cuatro museos fundados sobre la colina de Chaillot en 1937 —pero desplazado en 1969 a la entrada del bosque de Boulogne— el Museo de las Artes y de las Tradiciones Populares se encontró así progresivamente en el corazón de ciertos debates esenciales concernientes a la cultura y al patrimonio (cf. M. Abélès 1980; J. Cuisenier 1980). El interés suscitado hoy por los museos de sociedad, las preocupaciones recientes que oponen lo local y lo global (en vistas a los retos de una mundialización de la cultura), no dejan de tener eco de manera especial en tales debates.

A principios de los años setenta interesarse en Francia en las fotos de familia podía parecer un poco extraño. Quizá se consideraba que P. Bourdieu (1965) había dicho sobre ellas suficiente. En efecto, los Estados Unidos, especialmente en el ámbito de las investigaciones llevadas a cabo por la Universidad de Temple (Filadelfia), tanto en el campo de las Artes visuales y de la Comunicación visual como de la Sociología y la Antropología visuales, manifestaban un interés constante en la película y la fotografía. Los dominios de la creación (un ejemplo actual habría que encontrarlo en ciertas obras de Ch. Spengler 1991), así como los de los métodos documentales, estaban concernidos, y conferían a documentos “desconocidos” —para algunos no se conoce ni los autores ni los objetivos iniciales a los que se supone que servían— el encontrar un lugar y un sentido. Basta recordar, por ejemplo, las colectas de documentos anónimos o personales, realizados por ciertos fotógrafos e investigadores como M. Lesy (1973) o como Larry Sultan (1976, 1992).

Por el contrario, en Francia, en Europa o incluso en otros países, la fotografía sólo representaba esencialmente una técnica de recogida de datos y, lo más frecuentemente, un medio de ilustración de las notas y los cuadernos de campo. Hay que subrayarlo: si se exceptúan algunos trabajos, relativamente más tardíos, como los del departamento de Antropología Cultural y Visual de la Universidad de Miskolc en Hungría (cf. Erno Kunt 1985)<sup>2</sup> pocas investigaciones estaban dedicadas entonces a ciertos géneros fotográficos. Incluso al principio de los años ochenta, en los que se constata en Francia un interés creciente por las “autobiografías” y por los “relatos vitales”, especialmente por la posible desaparición de ciertos modos de vida tradicional. Y sobre todo, aparentemente, los documentos más o menos anónimos que existían ya, su importancia y su valor en tanto que tales, no parecían dignos en ese tiempo de constituir objetos y de abrir campos de

investigación a las ciencias humanas y sociales. ¿Quizá porque en el “estilo documental” de estos objetos, según la expresión definida en 1971 por Walker Evans (cf. O. Lugon 2002), se encontraba demasiado mezclada —como una marca (o una tara...) de origen— la parte del arte?... Todavía hoy, archivar sistemáticamente placas y clichés de origen privado al servicio de una investigación, exposiciones como las del Centro Ángel Ganivet o una iniciativa como la realización reciente de *Um mundo de sonhos* en el Museo de la Imagen de Braga (Portugal), siguen siendo procedimientos todavía relativamente poco frecuentes.

### *María o el poder simbólico de una fuente*

En Utelle, el día más importante de la fiesta del pueblo (el 16 de agosto, fecha de san Roque), se desarrolla uno de los últimos ritos de paso que existen en Francia, haciendo rivalizar en un combate ejemplar a los hombres solteros y a los casados. El verano, el aire sano para los niños hace que el pueblo, que cuenta con unos 60 habitantes en invierno, pueda alcanzar en periodo de vacaciones y sobre todo durante el festín una población de cerca de 400 personas, en su gran mayoría originarios del pueblo.

El deseo de conocer el pasado y la evolución de las tradiciones de Utelle nos ha conducido a buscar con los ancianos del pueblo el máximo de informaciones y de documentos. Por lo que nos dicen algunos, existían fotos del festín que se remontaban al año 1900 o incluso antes. Sabíamos que ningún fotógrafo se había instalado nunca en Utelle, incluso en los tiempos pasados en los que el pueblo representaba todavía una etapa importante en la Ruta de la Sal.

Una señora mayor nos dijo un día que creía que tenía una foto de aquéllas. Volverla a encontrar para conocer ese documento fue el punto de partida para un largo proceso antes de llegar en definitiva a diez años de investigaciones sobre el terreno y a la realización de una película de 16 mm.<sup>3</sup>

Esa mujer, a la que todos llamaban familiarmente “Marie” o “Tata Marie”, se había casado con “el mejor campesino del pueblo”. Y ya lo sabíamos: se había convertido en un personaje temido por la comunidad. Más de uno decía que tenía ciertos poderes “ocultos”. Y, a decir verdad, el hecho de que un accidente la hubiera privado de un ojo, contribuía a darle, a causa de ese ojo único en su cara pequeña completamente arrugada, una mirada que podía parecer extraña.

Lo que nos iba a enseñar de su historia, a lo largo de largas veladas en su casa, era de tal naturaleza que nos permitiría darnos cuenta de hasta qué punto sus funciones ocasionales y rituales en el pueblo daban una cierta luz a la “leyenda” de la que se le rodeaba. Le había valido rápidamente la reputación secreta de ser una *masca*, una “bruja”...

Esa noche nos esperaba en su casa, en la cocina minúscula que daba directamente a la calle principal del pueblo. De la cocina de leña estallaban a menudo haces de chispas, pues los troncos sobresalían un poco, por el lado por el que se introducían.

“¡Ah! ¿Oyen?... La familia X acaba de llegar. Los reconozco por el coche”, dijo inclinada sobre el hornillo desde donde nada podía ver. Y nosotros, por la ventana que daba a la calle, vimos que eran ellos efectivamente (la familia X...) quienes llegaban para pasar el fin de semana en el pueblo. Y añadió, con tono de entendida, que sabía perfectamente cuándo llegaba cada uno: por el ruido de un motor simplemente o por los sonidos de unos pasos que subían o bajaban por la calle...

A la renovada petición de poder consultar esa antigua foto del festín, Marie respondió sonriendo con amabilidad. Y con un brillo malicioso en el fondo de su único ojo se alejó del hornillo...

H. Guibert (1981) ha recordado, varias veces, el papel tan importante de *la caja de zapatos*, como lugar habitual de conservación de las fotos de familia. Y sin duda esperábamos que Marie sacara una de esas viejas cajas, un poco abombadas o desencajadas, pues forman parte de nuestras representaciones familiares de los lugares o de los escondrijos tradicionales donde se pueden encontrar las fotos y los álbumes familiares.

En realidad, Marie se dirigió a la alacena —mueble empotrado en los muros encajados, que se encuentra a menudo en las casas de la región. Y, ante nuestra sorpresa, con una gran fuerza para una persona tan pequeña y menuda, sacó el gran cajón central y lo colocó sobre la mesa de la cocina, bajo la lámpara.

Ese cajón estaba lleno a rebosar de fotografías. Retratos individuales o de grupos, su número y su diversidad daban testimonio del mayor desorden, pero también de una singular riqueza. A medida que Marie revolvía esas masas anónimas para encontrar la “foto del festín”, podíamos ver mezclados una multiplicidad de formatos. Ciertamente todas las fotos eran en blanco y negro. Pero a veces se podían ver esos matices pardos o amarillentos de los documentos antiguos, con cartón y rígidos, al lado de los 6 x 6 de bordes recortados, tan ligeros y flexibles en comparación, testigos de los años cuarenta-cincuenta.

Marie venía de una familia muy pobre. Nos sorprendimos, en medio de sus gestos y de sus movimientos revolviendo esas fotos dispuestas en desorden, al encontrar por azar fragmentos de caras y de cuerpos, signos-testigo de la presencia de un *Señor* con sombrero y traje con solapas, de una *Dama* con una blusa llena de puntillas, con vestido de seda o de satén...

Marie encontró por fin la foto, identificó para nosotros a todos los personajes, contó ciertos ritos festivos. La pregunta estaba allí, a punto de salirnos. Surgió: “¿Tata Marie, todas las fotos que tiene usted aquí, son de su familia?”...

Hubo un silencio. Luego una sonrisa. Y dijo entonces con un tono casi solemne: “A menudo, cuando alguien muere aquí, la gente tira muchas fotos. Y a mí me hace daño dejarlas marchar así. Después de todo, son personas. Entonces las recojo y las guardo”.

De hecho, Marie poseía, en ese cajón, fotos de varias familias del pueblo. Nos enseñó algunas, se puso a comentarlas. Hizo gala entonces de una “memoria que llegaba tan atrás” (F. Zonabend 1980) que nos dimos cuenta en ese momento de la importancia de tal procedimiento. Había allí el enfoque posible de una gran fuente de conocimientos sobre lo que pueden proporcionar los recuerdos reavivados así de las tradiciones y de la vida cotidiana de una comunidad de un pueblo.

Fue así como todo comenzó para nosotros. Nos conduciría a recoger pronto varios centenares de fotos de familia entre los habitantes de Utelle. Y esta experiencia fue renovada seguidamente en otra comunidad campesina del interior nizardo (cf. P. Accolla e Y. Geffroy 1981), Y. Geffroy (1990, 1994). Es un itinerario —en plural— que algunos han necesitado constatar un día en singular (cf. A. Duperey 1992).

Habría todavía mucho que decir sobre el descubrimiento que a menudo se hace, “por azar” de ciertos seres, cuando se manifiestan como informadores esenciales sobre el terreno. Es, sin duda, un factor no despreciable que debe tenerse en cuenta en las perspectivas de una “historia del encuentro”, tal como ha podido plantearla F. Affergan (1987: 8).

Marie no se acordaba realmente de cómo se habían establecido un día esas relaciones especiales con las fotos de familia. Su certeza era que, desde que se acuerda, su padre se encargaba de los muertos en la comunidad: de vestirlos para el último viaje. En el momento en que “tuvo la edad” (según su expresión), ella lo ayudaba en el cumplimiento de esas tareas piadosas. A la muerte de su padre, asumió a su vez completamente esas funciones que le valieron respeto y supersticiones por parte de los habitantes de Utelle.

De esta larga experiencia, Marie había extraído una concepción muy particular de las fronteras entre la vida y la muerte y de la manera en que algunas personas las atraviesan, tanto se trate de vivos como de muertos. Así ella conversaba cada día con su padre y con su madre, arrodillándose delante del altarcito que había erigido en su habitación. Allí, unas al lado de otras, se encontraban sus fotos delante de las cuales ardía permanentemente una vela. Y ese altar era como los consagrados a los *lares*, genios tutelares de las casas romanas entre los que figuraban a menudo, sobre todo entre los patricios, las *imagines* de los seres queridos desaparecidos. Pero, por otra parte, un día en que echaba pestes contra un vecino que se había portado mal con ella, había exclamado, en una especie de imprecación: “¡No te preocupes!... ¡A ti también te lavaré un día la cara! [...]”. “La imagen es pesada”, escribía R. Barthes (1983), insistiendo a lo largo de *La Chambre claire* sobre las relaciones privilegiadas entre la fotografía, la muerte y el luto. Luto que hay que traspasar, pero que está inmediatamente inscrito en esta influencia de la vista del Otro sobre uno mismo que hace que uno se convierta en “Todo-Imagen, es decir, la Muerte en persona” (1983: 31; *id.*: 143-147). Luto sensible, completamente simbólico también, elaborado en el vértigo querido de uno de los grandes momentos festivos que, en todas las tradiciones, no han dejado nunca de apelar a la fotografía, al vídeo, a la imagen, numérica o no: la boda. ¿No es en efecto en ese paso determinante donde se trata de enterrar la vida de soltero?...

Prácticas de luto, asociadas en fin a todo un imaginario colectivo de la muerte. No olvidaremos en efecto ese momento en que una vecina vino a rogarnos que retiráramos una foto de un grupo de jóvenes de la pared de la exposición de fotos de familia realizada en un pueblo vecino. En primer plano, figuraba una joven que se había suicidado arrojándose a las aguas crecidas del Vesubie...

Habría todavía mucho que decir sobre las relaciones entre la fotografía y la muerte. Basta con poner en paralelo la preocupación tan presente que tienen los vivos por su aliño personal (en el fondo una estrategia de apariencias planteadas, destinada a dar la “mejor imagen de uno mismo”) y nuestro descubrimiento de las fotos de familia, por medio de Marie. Esta mujer, ¿no es la que, según un ritual tan antiguo, lleva a cabo los gestos necesarios del último aliño? Así encontramos trazada, en la aventura misma del terreno, una forma singular de relaciones entre el aliño de los vivos y el aliño de los muertos...

### *Figuración de las relaciones*

#### *Un ideal cultural*

Sin duda P. Bourdieu (1965), como a su manera G. Freund (1979), tuvieron razón al subrayar la importancia de los orígenes de la fotografía y de sus usos. Bajo la influencia de las condiciones sociales que habían presidido los desarrollos de tal práctica, sus rasgos originales se señalan, aún hoy, por la insistencia de *lo natural, que es un ideal cultural*



(1965: 117). El fenómeno es especialmente notable, cuando se consideran las fotos de familia que se inscribieron en la historia de nuestras sociedades industriales entre 1850 y 1950. Si se trata efectivamente entonces de un modo de apropiación de la técnica, es primero el de una apropiación colectiva, o con más precisión, de una aproximación que permanece socialmente codificada y —en su origen— al servicio de una cultura de clase.

De manera insistente en las fotos “posadas” en estudio, retratos individuales o de grupo, la toma de vistas parece en efecto una “toma de palabra” e incluso toma de poder. La presentación de sí mismo constituye entonces, desde un punto de vista comunicacional, una forma de enunciación de lo que podría reconocerse como una grupalidad “convenida” de sí mismo. La fórmula es sin duda extraña. Pero incluso cuando la fotografía se conjuga en singular (como en ciertos retratos que figuran en el álbum familiar), las expectativas de un colectivo, de un conjunto tal como “la” familia, obligan a cada individuo a adoptar normas posturales, vestimentarias o ciertos tipos de artefactos que reenúan a las representaciones sociales de un grupo implícito, “conveniente” y “presentable”. Por otra parte, incluso en su conclusión, abordando lo que llama la *fantasmagoría íntima* (que relaciona con el trabajo de luto), P. Bourdieu precisa que *es la sociedad todavía la que proporciona los símbolos de ese culto personal* (1965: 327).

La familia, a finales del siglo XIX, promovida realmente al rango de institución, avanza sobre la escena social como una especie de emblema de la “cosa pública”, mientras que por otra parte permanece en lo cotidiano en el espacio de lo íntimo, incluso del secreto. La foto de familia se encuentra así en la obligación de hacer público lo que es de orden privado, pero respondiendo a las necesidades de un privado públicamente aceptable. Exige la puesta en marcha de todo un sistema codificado de figuraciones emblemáticas, no solamente de los suyos y de uno mismo, sino también de su inscripción en toda una jerarquía socio-cultural, según modalidades que hoy se diría quizá “políticamente correctas”.

Esta característica es especialmente sensible cuando nos referimos a la lectura de un cierto número de revistas y de manuales consagrados a la fotografía a principios del siglo XX. ¿No escribía en 1906 F. Dillaye evocando las reacciones posibles de los individuos a las tomas fotográficas: “El campesino aparece generalmente menos agradable. Pero es porque a menudo es feo, casi siempre mal vestido y sobre todo porque teme ser objeto de risa por parte del habitante de la ciudad”?...

Así, se daban instrucciones precisas a los aprendices y a los fotógrafos aficionados, como las enunciadas por G. de Chambertrand (1926): “El retrato debe decirnos inmediatamente a qué clase de la sociedad pertenece la persona que representa”. ¿Hay que sorprenderse entonces de encontrar ciertos detalles ostentatorios en las prácticas de estudio, como la paja cubriendo el suelo y al lado, de manera extraña, la balaustrada clásica que sirve de decorado corriente a los retratos burgueses?

### *Una doble perspectiva*

El rigor de estos principios, la observancia de sus reglas, hacen que la foto de familia (de la que no se puede dissociar el retrato individual) constituya una fuente especial de documentación sobre la *manera en que una familia* (individuo o grupo) *debe y puede presentarse en público*.

El matiz entre “deber” y “poder” debe mantenerse. Pues el *encuadre* y el *marco* (términos que escojo aquí, no sin referencia a las concepciones de E. Goffman 1973/

1991) han sabido hacer sensibles reglas de presentación y de representación de *la familia en público*. Sin embargo, es considerando precisamente el poder normativo de este cuadro como conviene contemplar la foto de familia. De hecho, según dos perspectivas totalmente tributarias una de la otra.

La primera se abre sobre el valor indicial de tales documentos, respecto a símbolos y códigos social y culturalmente instituidos. Estos códigos se manifiestan especialmente en posturas y posiciones características de quien (o quienes) contribuye(n) en tanto que actor(es) a la construcción del *eidolon*. Los estatus, las funciones y los roles que esta puesta en escena fotográfica pueden atestiguar están aquí concernidos, poniendo aquí en evidencia igualmente juegos de diferencias (cf., por ejemplo, la importancia de la distinción hombres/mujeres y la distribución de los sitios según los géneros).

La dimensión social y psico-social es aquí dominante. Su carácter público está considerado como el más sobresaliente. La inscripción social de la familia y de sus miembros —hasta la toma prestada de un rol o la anticipación de ciertos roles (cf. Y. Geffroy 1990: 406)— sigue siendo el fenómeno más importante. Incluso si uno está obligado a constatar en algunos casos, después de una pesquisa, que se trata aquí solamente de “efectos especiales” tributarios de una estrategia de las apariencias. Artificio o trampa, hay entonces numerosas variaciones posibles en el registro del parecer y del presumir.

La otra perspectiva, indisociable de la primera, permite captar lo que se mide con la vara de la distancia, o al menos lo que indica el margen con relación al marco, en este último están implicadas reglas o normas interiorizadas y habitualmente fijadas. Esta perspectiva concierne más a la emergencia indicial de *lo privado* en lo público. Con relación a las distinciones que opera E. Goffman (1974/1991: 19), tal perspectiva indicaría de alguna manera una parada en una *secuencia*, testimoniando la pregnancia de un *compromiso subjetivo* de los individuos concernidos, los unos frente a los otros, en el momento de la toma de las fotos. Y es aquí donde se impone la dimensión que yo diría *dramática* de la fotografía. Es decir —en el sentido etimológico del término—, la que atestigua un movimiento (interior), de un momento vivido (“fuera de un campo”, diría yo: fuera del contexto preciso que justifique la toma actual), en este caso sobre la escena familiar.

Ciertamente, el uso de términos como “dramatización” (propio del teatro en su origen) y con mayor razón de “secuencia” (generalmente utilizada con referencia al cine), al reenviar los dos, más a las artes vivas y, en consecuencia, a las artes de la animación y del movimiento, puede parecer paradójico. Pero sin duda hay que aceptar que se mantenga la riqueza de esta aparente paradoja, uniéndonos a R. Barthes cuando escribe: “No es, sin embargo (me parece) a través de la pintura sino del teatro cuando la fotografía toca el arte” (1980: 55). R. Barthes recuerda muy justamente entonces las primeras actividades del Daguerre que se apropia de la invención de Niepce. Daguerre tenía, en efecto, la dirección de un “teatro de panoramas animados por movimientos y por juegos de luces”. Y además, si la fotografía le parecía a R. Barthes “más cerca del teatro”, es también —dijo excusándose de esta visión quizá demasiado personal— “a través de un intermediario especial: la muerte”.

El conjunto de estas reflexiones no deja de evocar la metáfora de “la imagen fantasma”, escogida por H. Guibert para el título de su primera obra consagrada a la fotografía. Lo que tiene que ver con el “jus imaginum” envía sin duda al culto de los muertos y a la teatralidad de algunas prácticas de un ceremonial familiar antiguo. Pero en este caso, hay que constatar igualmente cuántos “muertos” pueden ser así evocados por la imagen, aún hoy. Y más precisamente esos “cadáveres en los armarios” que continúan

despiertos. He aprendido demasiado, a favor de ciertas entrevistas y a pesar de la discreción de algunos marcadores simbólicos, lo que los álbumes familiares son capaces de revelar en materia de secretos de familia: incluso en los documentos más “oficiales”.

Las posibilidades ofrecidas por la foto de familia, aquí desde un punto de vista más propiamente psicológico y “clínico” (cf. J. Favez-Boutonnier 1990), han sido raramente explotadas.<sup>4</sup> Sin embargo historias, “sagas” y secretos de familia encuentran aquí un terreno de expresión especialmente llenos de sentido. He podido personalmente evaluar sus poderes en otros contextos, más directamente concernidos por este tipo de enfoque.

Hay que insistir de nuevo, estas dos perspectivas están íntimamente ligadas. La foto de familia es un género que podría (y, en algunos casos, debería...) enfocarse realmente teniendo en cuenta este conjunto de factores de sentido que ella conjuga. Sin embargo, para el *spectator* que somos, en el movimiento que nos conduce al encuentro de la obra de un *operator* (identificado o anónimo), más allá de lo que nos ofrece una simple semiología de la imagen fija, ciertos instrumentos conceptuales serían necesarios para pensar la foto de familia.

Por ejemplo, teniendo en cuenta su analogía, sería interesante evaluar las relaciones posibles entre los conceptos de *marco* y de *secuencia* en E. Goffman (1974/1991) y los que plantea J. Bleger (1967/1975) subrayando la diferencia entre *marco* y *proceso*. Tanto más cuanto que J. Bleger adopta un enfoque analítico cuyos componentes permitirían sin duda limitar mejor en el plano teórico fenómenos que dependan de una articulación propiamente psico-social. Además, el interés que revisten las teorías de J. Bleger; con relación al estudio de situaciones de crisis individual y colectiva, puede también proporcionar una fuente de comprensión suplementaria de datos sensibles propios de ciertos álbumes familiares; desde el instante al menos en que este análisis se apoya sobre relatos de informadores directamente concernidos.

En efecto, la distancia manifiesta con relación a la imagen esperada del individuo, de la pareja o del grupo fotografiado, puede revelarse especialmente significativa a este respecto. Durante nuestras entrevistas sobre ciertas fotografías de Utelle o de Lantosque, E. Goffman no dejó nunca de llamar nuestra atención sobre tal postura, tal gesto, tal diferencia de orientación de la mirada, pues ello constituía una ruptura con respecto a la armonía querida del contexto de la escena fotografiada: signo-testigo de una “ausencia” o de una diversión con relación a lo que se supone que cada uno debe reunir, “aquí y ahora”, en una unidad de tiempo y de lugar, bajo la mirada del mismo fotógrafo.

Las posibilidades ofrecidas por este tipo de análisis no son interesantes solamente sobre el azar y las especificidades de una historia o de una *saga* familiares. El *operator* mismo puede estar concernido. Desde el instante en que, a lo largo de una obra, se elabora una manera personal de fotografiar; incluso un verdadero “estilo” de retratos. Desde entonces la medida de ciertas distancias con relación al conjunto de la obra —o incluso la aparición de rasgos comunes que se pueden distinguir en dos o varios retratos— pueden estar llenos de enseñanzas. Un ejemplo muy significativo nos es presentado por José Antonio González Alcantud (1998), cuando se ocupa del análisis de los retratos de Ángel Ganivet y de Amelia Roldán, en su prefacio dedicado a la galería de retratos del taller Nyblin.

Ya en 1977, en *La piedra y el centeno*, Bernard Dufour se había dedicado a aislar, agrandar y revelar fondos o detalles particulares de ciertos documentos fotográficos, señalando la existencia de otras “escenas” diferentes de la que se suponía que constituía manifiestamente el objeto central o el tema principal. Esas vistas “involuntarias”

que el encuadre pone discretamente a un lado, vistas tomadas pero aparentemente “ignoradas”, ponen de manifiesto un vuelco singular de la relación figura/fondo. Cada una de estas “aproximaciones” da acceso a todo un contexto de “la imagen madre”. A veces cada fragmento parece despegado de ella (como indiferente...), se le opone, o viene a ampliar el ambiente de la imagen tomada. Estos detalles se muestran como una (o varias) imagen(es) en el interior de la imagen; siguiendo el ejemplo del papel que algunos pintores le conceden a los reflejos de un espejo: desvelar lo que el pintor no ha querido mostrar directamente o de frente. Y sucede que ese detalle, llamado a pasar *a priori* “desapercibido” en la aventura inmediata de la mirada, puede revelarse efectivamente susceptible de participar de un *punctum* propio de la imagen producida. “Este azar —dice R. Barthes— que me señala en ella (pero también me lastima, me aprieta)” (1980: 49). ¿Azar del objetivo...? *Azar objetivo* diría, sin duda, André Breton...

Asimismo, sería importante confrontar estas nociones avanzadas por E. Goffman con las que debía establecer ulteriormente R. Barthes (1981). Pues, incluso si el enfoque de cada autor sigue siendo muy especial, es importante acordarse que R. Barthes definió el *studium* como una “extensión”, un “campo”: “que yo percibo con bastante familiaridad en función de mi saber y de mi cultura” (1980: 47). Es así como, en referencia a la recepción de la fotografía por el *spectator*, evoca el principio de un “afecto medio”. Este afecto, ¿no podría imponerse en lo que nos concierne aquí, en respuesta a “un arte medio”? En ese caso, a semejanza del acto fotográfico mismo, completamente sometido a las exigencias adquiridas por el *operator* que participa en él, “la emoción pasa por el intermedio razonable de una cultura moral y política”, y “es *culturalmente* como yo participo en los aspectos, en los gestos, en los decorados, en las acciones” (*ibíd.*: 48).

Y Barthes añade más adelante: “Pues la cultura (con la que tiene que ver el *studium*) es un contrato entre los creadores y los consumidores” (1980: 51). Personalmente, yo diría que ese *contrato*, eminentemente *narcisista* (cf. P. Aulagnier 1975/1981: 182-192) es igualmente, y por más de una razón, un contrato social. Hay que recordar en efecto que “[...] la fotografía no puede tener sentido (apuntar a una generalidad) más que cogiendo una máscara. Es precisamente esa palabra la que emplea Calvino para designar lo que hace de una cara el producto de una sociedad y de su historia” (R. Barthes, 1980: 61).

Algunas particularidades de los términos de ese contrato explican sin duda la capacidad que tenemos de pasar de nuestra relación con la realidad del mundo a nuestra aprehensión de un *simulacro del mundo* en el que creer, a “make-believe world” según la expresión de E. Goffman (1976: 91). Y esta *máscara* es precisamente lo que autoriza a considerar en las fotos de familia efectos de descubrimientos inesperados sobre los cuales fundar una forma singular de epifanía de las relaciones *intra-familiares*.

### *Figuras de la relación*

Habida cuenta de la importancia de esta doble perspectiva, no podríamos suscribir totalmente las palabras de S. Sontag sobre la foto de familia, cuando escribe: “Gracias a las fotografías cada familia construye su propia historia en imágenes —una serie de clichés que estorban poco y que atestiguan relaciones parentales. *Los gestos y las actividades que son captados así tienen poca importancia* —el subrayado es mío—, es la fotografía misma la que cuenta y los sentimientos que se relacionan con ella. La fotografía se convierte en un rito de la vida familiar [...]” (1973/1979: 18).

Pero quizá haya que ir más allá de esta única mirada, por excesivamente directora de toda una “fantasmagoría íntima” (P. Bourdieu 1965: 327): tiene tendencia efectivamente a limitarnos a considerar la poca importancia de estos gestos y de estas actividades. Sin embargo, desde otro punto de vista más objetivo, separado de estas exigencias demasiado personales, nunca se prestaría suficiente atención a ciertos detalles de esos gestos detenidos. Ya sean las enseñanzas ya antiguas de la proxemia (E.T. Hall 1959) o de una manera más general las de la comunicación no verbal (cf. J. Cosnier y A. Brosard 1984), estos puntos de vista más propiamente comunicacionales —que las Ciencias de la Información y de la Comunicación parecen descubrir de repente hoy...— son susceptibles de aclarar su sentido.

Y si la foto de familia no deja de presentarse como un rito de la vida familiar, muy pronto heredó tanto los rigores de un protocolo (al que un *parecer juntos* familiar debe *socialmente* sacrificarse) como las posibilidades de distanciamientos con relación a él. En lo que yo llamaría “aportes visuales”, completamente personales o cómplices, voluntarios o no, surgen “figuras de la relación” que suscitan o sugieren esas obligaciones y —de todas maneras, a su pesar— revelan.

Es así como se presenta ante nosotros esa familia de las más ordenadas, por lo menos a primera vista. La foto, tomada en el patio de entrada a la casa, reagrupa a varias generaciones. Pero no hay que equivocarse. Se trata, sí, en el centro de la foto, en el banco, del padre y de la madre de familia. Detrás de ellos se han dispuesto los mayores. Lógicamente en el primer plano deberían encontrarse los más jóvenes. ¿Un chico y una chica?

Verdaderamente no... el chico sí está ahí, cerca de su madre. Sin embargo, después de la entrevista, la chica que está situada cerca del padre es ciertamente una chica de la casa, pero en realidad es “su criadita”, como se decía en el pueblo.

Sin embargo, se puede evaluar lo que llama la atención en esta toma y que turba el orden, no obstante cuidado, querido por el fotógrafo: la manera en que la arquitectura del grupo familiar, en primer plano, vacila, dada la postura respectiva del padre y de la madre. Uno con respecto al otro marcan una inclinación contraria: la madre hacia el hijo, el padre hacia la criadita. Y de hecho, cuando se conoce la historia de esta familia, todos sabían que a esta inclinación correspondía en la realidad una verdadera inclinación entre los interesados. La madre siempre manifestó un amor un poco excesivo por ese hijo, el benjamín. En cuanto a la joven, estaba empleada en ese hogar: “au pair” —“para el padre”, si se puede decir así—, puesto que el hijo nos aseguró que fue durante mucho tiempo la amante del dueño de la casa...

### *Mediaciones culturales*

El conjunto de las perspectivas abiertas precedentemente, las lecciones que se pueden sacar sobre las propiedades de este tipo de objeto, ponen en primer plano ciertas funciones que puede cumplir “la” foto de familia, como *medium* y como *operator* de la mediación cultural. Sin tener en cuenta todas las implicaciones efectivas de lo que estos objetos culturales pueden representar a los ojos del investigador, se pueden vislumbrar sin embargo aquí algunas direcciones de reflexión.

La primera tiene que ver con sus propiedades a la vez emblemáticas y de memoria. Si se sostiene la hipótesis de que ciertos soportes y medios de comunicación han sido puestos al servicio de una “escritura” de las relaciones sociales, la foto de familia se

ofrece para descifrar lo que R. Barthes llamaba *semio-sociolectos*. Un corpus suficientemente consecuente puede informarnos sobre la manera cómo, a lo largo del tiempo, se ha operado el paso a la imagen de la familia: tanto respecto de una cultura de clase, que está en el origen de sus normas y de sus modelos, como de su evolución. Algunas etapas señalan manifiestamente transiciones y mutaciones en los modos de representación del retrato individual y del grupo familiar:

Sin embargo, la parte que corresponde a los progresos de las técnicas de la imagen no basta para dar cuenta de estos cambios. Tiene sin duda razón B. Latour (1993) al hablar de ciertos objetos como de *híbridos socio-técnicos*. Con la condición de no olvidar la influencia del memorial cultural sobre “el trabajo social que atraviesa su apropiación” (A. Hennion 1990). Pues, a lo largo del tiempo, persisten modelos que informan sobre la insistencia de un juego de correspondencias simbólicas entre sitios, posturas, poses y roles familiares y sociales.

El fenómeno es especialmente sensible, todavía hoy, mirando las fotos que celebran los principales ritos de paso. Y hay que contar sin duda con el papel que desempeñan los álbumes de familia, en tanto que compilación de objetos de transmisión familiar. Basta considerar los trabajos realizados muy pronto por R. Chalfen (1975) sobre los *home modes of visual communication*: sus desarrollos han permitido especialmente investigaciones sobre películas familiares. Pero nos equivocaríamos al limitarnos solamente a la familia personalizada y singular y a las funciones que cumplen las fotos de familia como verdaderos *barqueros de la memoria* (A. Muxel, 1996) en el seno de un grupo familiar. Está la dimensión propiamente social de este tipo de procesos de memoria. Así R. Kaës (1976) no duda en subrayar su poder de “conservas culturales”, midiendo su influencia en tanto que guardianes de la supervivencia de modelos de ser y de tener y en tanto que formas icónicas de resistencia a los cambios. Los juegos de anticipación de los roles sociales que atestiguan ciertos documentos dicen suficiente sobre los poderes de transmisión y de reproducción que afirman estas puestas en escena, “pro-activas” según los términos de R. Kaës (1976).

Sin embargo, si estos documentos hacen así perdurar los modelos de presentación y de representación de ella misma que adopta la familia, su llegada hasta nosotros hace de ellos hoy una parte importante de nuestro patrimonio visual. Y frente a las mutaciones sociales y culturales que se han producido, frente a la evolución de la familia misma en tanto que institución, ese patrimonio puede incluso suscitar nuevos intereses. Sus propiedades permiten hoy en efecto el advenimiento de diversas formas de uso y de re-apropiación colectiva de estos objetos culturales. La mirada dirigida a la historia y a las tradiciones de una comunidad o de una colectividad se encuentra con ello especialmente reavivada. Y numerosas actividades culturales se ponen así en marcha, a través de prácticas reencontradas o inventadas.

Lo que se ha producido en el marco de nuestras investigaciones ilustra bien ciertos aspectos. La importancia tomada por la foto de familia con ocasión de las entrevistas sobre el terreno (en un principio en el pueblo de Utelle), nos permitió rápidamente evaluar no solamente la riqueza de un conjunto de datos fundado sobre relatos de vida cruzados, sino también la manera como operaron estas entrevistas en el seno de la comunidad del pueblo.

Nuestra actuación era explícita y oficial. Fue sin duda amplificada todavía más por el rodaje de la película. En 1973, procedimos a la realización de una primea exposición de las fotos recogidas y a la proyección de un primer montaje de la película sobre el

festín de Utelle. Otros investigadores se nos han unido sobre el terreno, como P. Bessaig-net y E. Tripley, pero también F. Lancelot, que vino a estudiar las trazas aún vivas en este contexto de las figuras propias de las farándulas populares.

Nunca hubo un fotógrafo titular en Utelle que fuera capaz de haber asumido un volumen unitario que justificara la transmisión, el descubrimiento y la promoción de un patrimonio visual común. Así pues, para cada habitante del pueblo, lo que contenía el álbum o la caja de cartón de fotos de familia había permanecido como un bien *privé* cuya riqueza, a escala colectiva, no podía ser sospechada. “Mediadores” por más de una razón, nosotros mismos aseguramos con nuestra actividad un paso de lo privado a lo *público*, en el espacio restringido de la colectividad. Emergió de repente la realidad de ciertos rasgos que atestiguan una referencia posible, común, de documentos considerados hasta entonces sin más interés que el particular.

Desde entonces, se desencadenó un movimiento de movilización colectiva alrededor y a partir de las fotos de familia y de las tarjetas postales del pueblo, que ha reunido tanto a los habitantes permanentes como a los miembros de las familias que van a Utelle para el fin de semana, las vacaciones o para el festín. Entonces se multiplicaron veladas, reuniones y encuentros a todas horas entre los lugareños que se intercambian fotos, comidas improvisadas de mayores que reunían a los más implicados en el trabajo de recogida y de memoria... Los habitantes reanudaron igualmente en esa ocasión algunas tradiciones, por ejemplo la práctica del juego de bolos que practicaban antiguamente las mujeres, en el momento del festín.

Una multiplicidad de campos relativos a las experiencias vividas por cada uno, con relación a la historia y a la cultura locales, a través de los recuerdos reavivados de las tradiciones y de las costumbres, se valorizaron o revalorizaron. Relatos en momentos de convivencia reencontrada, ya no circulaban solamente fotografías, sino también leyendas, anécdotas y conocimientos “olvidados” relativos a prácticas y a tradiciones como las de la caza o incluso de la cocina... Además, se establecieron lazos entre las distintas generaciones. Nuestra edad y nuestro estatus de estudiantes, la duración de nuestras estancias en el sitio, nos habían permitido establecer contactos con los ancianos así como con los más jóvenes. Y estos últimos se implicaron progresivamente en la recogida, encontrando en ella formas renovadas de diálogo con los padres y con los abuelos. Y el hecho es que recogimos en Utelle más de 700 “nuevas” fotos de familia, tras la primera exposición, cuando nos habían asegurado justo antes que ya “no tenían nada más”.

Estas actividades, las prácticas que suscitan, tienen que ver, por diversas razones, con la mediación cultural. Continuarían a lo largo de los años siguientes con la recogida de fotos de familia y con las manifestaciones que *La Carta Cultural de los Alpes Marítimos* permitió realizar. La elección del pueblo de Lantosque, situado al fondo del mismo valle, desde hace tiempo y aún rival de Utelle ( que nunca dejó de reivindicar su superioridad en tanto que pueblo “colgado”...), no fue indiferente.

En 1978, la exposición *D'un temps Lantousca* vio bajar de Utelle a más de un vecino, sabiendo que más allá de las rivalidades se habían trabado a lo largo del tiempo pasado, bodas y alianzas entre las dos comunidades. Los miembros de los dos pueblos, reunidos para una larga velada en diembre de ese año, se encontraron frente a un gran álbum de familia. Sus rasgos esenciales daban nuevamente testimonio de una comunidad de representación de sí misma y de los suyos, muy reveladora de las propiedades de una cultura local, pero también de los poderes más extendidos de esos documentos en tanto que objetos culturales.

Para nosotros, tales trabajos de investigación sobre las fotos de familia están lejos de estar agotados. Pero estos años pasados sobre el terreno, en un contexto sin embargo ampliamente marcado por la especificidad de las identidades y de las culturas locales, nos han permitido darnos cuenta que las fotos de familia, si no son objetos sin fronteras, son al menos objetos suficientemente familiares para extender ampliamente sus fuerzas en tanto que soportes de entrevistas y catalizadores de la memoria. Su coexistencia en un espacio público compartido, el relato a varias voces que las acompaña, ponen de relieve la inscripción sensible de la multiplicidad de pequeñas historias, familiares y particulares, en el crisol mucho más vasto de la Historia mayúscula de una sociedad, de una cultura y de su evolución.

Abrirse realmente a esta dimensión de las fotos de familia, conduciría quizá entonces a precisar qué destino pueden reservar a estos objetos culturales las Ciencias Humanas y Sociales. Queda todavía por definir mejor los instrumentos teóricos y los métodos de análisis que permitan distinguir más rigurosamente las relaciones de una sociedad con la representación de sí y de los otros, y sobre todo comprender sus modos de apropiación de una técnica como la fotografía. Ésta parece que vino, hace casi dos siglos, a sobrepasar el grabado y la pintura con el fin de elucidar los secretos y plantear más profundamente los enigmas sobre las relaciones del hombre con la imagen.

### Elementos de bibliografía

- ACCOLLA, Patrick e Yannick GEFROY: *L'empreinte des jours*. Niza: Ed. Serre, 1981.
- AFFERGAN, Francis: *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'Anthropologie*, París: PUF, 1987.
- APERTURE, n.º 97, noviembre de 1984. Nueva York: Elm Street, Millerton, 12546.
- APRAXINE, Pierre y Xavier DEMANGE (dirs.): Catálogo de la exposición *La Comtesse de Castiglione par elle-même*, organizada en colaboración con la Fondation Howard Gilman (Nueva York), Museo d'Orsay, 12 de octubre de 1999 / 23 de enero de 2000, París: Réunion des Musées nationaux, octubre de 1999.
- BANKS, Marcus: *Visual Methods in Social Research*, Londres: Thousand Oaks; Nueva Delhi: Sage Publications, 2001.
- BARTHES, Roland: *Mythologies*, París: Points, Seuil, 1957.
- : *S/Z*, París: Points, Seuil, 1970.
- : *La chambre claire*, París: Seuil, 1983.
- BATAILLE, Georges: *Histoire de l'oeil*, París: J.J. Pauvert, 1967.
- BATESON, Gregory y Margaret MEAD: *Balinese Character. A Photographic Analysis*, Nueva York: G. Wilbur, Valentine Editor, publicación especial de la New York Academy of Sciences, vol. II, 7 de diciembre de 1942.
- BLEGER, José: *Symbiose et ambiguïté*, París: PUF, 1973.
- BONACINI, Gianna: *Cuevas*, Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro Ángel Ganivet, 2002 (*Hombres, Campos, Ciudades*, n.º 2).
- BOURDIEU, Pierre: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París: Editions de Minuit, 1965.
- BYERS Paul: "Still Photography in the systematic recording and analysis of behavioral data", *Human Organisation*, vol. 23, n.º 1: 78-84, primavera de 1964.
- : "Cameras don't take pictures", *Columbia University Forum* 9: 27-31, 1966.
- CASTORIADIS-AULAGNIER, Piera: *La violence de l'interprétation. Du pictogramme à l'énoncé*, París: PUF, 1975/1981 (Le fil rouge).



- 
- CHALFEN, Richard: "Introduction to the Study of Non-professional Photography as Visual Communication", en *Conference on Culture and Communication* ("Toward Ethnographies of Visual Communication. Studies in the Home-Mode"), Temple University, Filadelfia, Pennsylvania: inédito, 1975.
- CHAMBERTRAND, Guy de: "Le portrait photographique", *La Photo pour tous*, n.º 25, 1926.
- COLLIER, John, Jr.: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*, Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- : "Photography and Visual Anthropology", en *Principles of Visual Anthropology*, La Haya, París: Mouton Publishers, 1975.
- COMAR, Philippe: *La perspective en jeu. Les dessous de l'image*, París: Découvertes Gallimard, 1992.
- COSTA, Mario: *Della Fotografia senza soggetto. Per una teoria dell'oggetto tecnologico*, Génova-Milán: Costa & Nolan SRL, 1997.
- : *L'estetica della comunicazione*, Roma: Castelvechi, 1999.
- DANEY, Serge: *Le salaire du zappeur*, París: P.O.L. Editeur, 1993.
- DE CAUNES, Jacky: *Flânerie de Pau à l'Aubisque, 1901-2001*, Pau: edición a cargo del autor, diciembre de 2001.
- DEBRAY, Régis: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, París: Gallimard, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de La Salpêtrière*, París: Macula, 1982.
- DILLAYE, François: "Le droit de photographier", en *Les nouveautés photographiques*, París: J. Tallandier Ed., 1906.
- : *La pratique en Photographie. Avec le procédé au gélatino-bromure d'argent*, París: J. Tallandier Ed., Librairie illustrée, 1911.
- : *L'Art en Photographie. Avec le procédé au gélatino-bromure d'argent*, París: J. Tallandier Ed., Librairie illustrée, 1920.
- DUBOIS, Philippe: *L'acte photographique et autres essais*, París: Nathan-Université, 1990.
- DUPEREY, Anny: *Le voile noir*, París: Seuil, 1992 (fotografías de Lucien Legras).
- DURKHEIM, Emile: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París: PUF, 1912.
- Explosante-Fixe. Photographie & Surréalisme*, París: Centro Georges Pompidou, Hazan, 1985.
- FAVEZ-BOUTONNIER, Juliette: "La clinique aux mains nues", entrevista realizada por Y. Geffroy y S. Parrini, *Bulletin de Psychologie*, t. XLIII, n.º 395, abril-junio de 1990, pp. 340-347 (*Audiovisuel et Psychologie Clinique*).
- FERRAROTI, Franco: *Histoire et histoires de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales*, París: Les Méridiens, 1983.
- FREUND, Gisele: *Photographie et société*, París: Seuil, 1979.
- FULCHIGNONI, Enrico: *La civilisation de l'image*, París: Payot, 1969.
- GARAT, Anne-Marie: *Photos de Famille*, París: Seuil, 1994 (Fiction & Cie).
- GEFFROY Yannick: "Family Photographs. A visual Heritage", *Visual Anthropology* (ed. J. Ruby), vol. 3, n.º 3, Nueva York: Harwood Academic Publishers GmbH, 1990.
- : "Family Photographs: Visual Communication and Visual Patrimony". Comunicación al *XIIIème Congrès International de Sociologie*, 18-23 de julio de 1994, Bielefeld (Alemania).
- : "Préface", en *Portraits de Cité*, Toulon: Editions Sténopé, 1998.
- : "Méditerranée: Identités, Cultures et Médiation du Patrimoine". Actas de la Conferencia Internacional de Dubrovnik, "The Mediterranean: Cultural Identity and International Dialogue", 5-7 de diciembre de 1997, *Culturelink*, Series n.º 2, Zagreb: Institut des Relations Internationales, Maison de l'Europe, 1999.
- : "Préface", en *Plans. Photographies d'E. Bourret*, Marsella: Editions du Sténopé, 2000.
- GOFFMAN, Erving: *La mise en scène de la vie quotidienne*, París: Editions de Minuit, 1973, t. I y II.

- 
- : “Gender Advertisements”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 3, n.º 2, Filadelfia: publicación de la Society for the Anthropology of Visual communication (ed. Sol Worth), University of Pennsylvania, 1976.
- : *Façons de parler*, París: Minuit, 1981.
- : *Les cadres de l'expérience*, París: Minuit, 1991.
- GONZALEZ ALCANTUD, José Antonio: “El retrato de Ángel Ganivet en el Atelier Nyblin: Consideraciones fisiognómicas al hilo de la amistosa idealización del escritor”, en *Galería de Retratos Ganivet en el Atelier Nyblin*. Catálogo de la exposición realizada en la Casa Molino “Ángel Ganivet”, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1998.
- GULBERT, Hervé: *L'image fantôme*, París: Minuit, 1981.
- HADFIELD, John (ed.): *The Saturday Book* 26, Londres: Hutchinson, 1966.
- HENNION, Antoine: “De l'étude des médias à l'analyse de la médiation: esquisse d'une problématique”, *Médias Pouvoirs*, n.º 20, octubre-diciembre de 1990.
- HIRSCH, Julia: *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*, Nueva York: Oxford University Press, 1981.
- KAËS, René: *L'appareil psychique groupal. Construction d'un groupe*, París: Dunod, 1976.
- : *Crise, rupture et dépassement*, París: Dunod, 1979.
- : “Eléments pour une psychanalyse des mentalités”, *Bulletin de Psychologie*, t. XXXIX, n.º 350, 1980.
- : “La catégorie de l'intermédiaire et l'articulation psycho-sociale”, *Bulletin de Psychologie*, t. XXXVI, n.º 360, 1983.
- Konteksty, Antropologia Kultury, Etnografia, Sztuka*. Catálogo de la exposición “Malinowski-Witkacy, Photography: between Science and Art” realizado en el Centre d'Art Contemporain, Chateau Ujazdowskie (Cracovia), del 29 de septiembre al 29 de octubre de 2000, Varsovia: Instytut Sztuki PAN, 2000.
- KUNT, Erno: “Préface”, en Catálogo de la exposición *A Mulandosag Szobra*, Budapest: Galéria Kiallítóházaban, 1985.
- : “The Study of Family Photographs as a Research Tool in Sociology. ‘How to read Family Photographs’” (presentación multimedia). Comunicación al *XIIIème Congrès International de Sociologie*, 18-23 de julio de 1994, Bielefeld (Alemania).
- “La photobiographie”, *Les Cahiers de la Photographie*, n.º 13, París: ACCP, 1983.
- LATOUR, Bruno: *La Clef de Berlin et autres leçons d'un amateur de sciences*, París: La Découverte, 1993.
- “Le corps regardé”, *Les Cahiers de la Photographie*, n.º 4, París: ACCP, 1981.
- “Le fantôme de la vérité”, *Traverses*, n.º 8, París: Centre Georges Pompidou, invierno de 1993.
- “Le simulacre”, *Traverses*, n.º 10, París: Minuit, 1978.
- LECOEUVRE, Fabien y Bruno TAKODJERAD: *Les années Roman-Photo*, París: Editions Veyrier, 1991.
- “Les Historiens et le travail de mémoire”, *Esprit*, 8-9, agosto-septiembre de 2000.
- “Les mythes de la publicité”, *Communications*, n.º 17, París: Seuil, 1971.
- LESY Michaël: *Wisconsin Death Trip*, Nueva York: Random House, Pantheon Books, 1973.
- : *Time Frames. The Meaning of Family Pictures*, Nueva York: Pantheon Books, 1980.
- : *Visible Light. Four creative Biographies*, Nueva York: Times Books, 1985.
- : *Dreamland. America at the Dawn of the Twentieth Century*, Nueva York: The New Press, 1997.
- “L'incroyable et ses preuves”, *Terrain*, n.º 140, París: Ministère de la Culture et de la Communication, marzo de 1990.
- LINDEKENS, René: *Essai de sémiotique visuelle*, París: Klincksieck, 1976.
- LUGON, Olivier: *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, París: Macula, 2002.
- MARIN, Louis: *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, París: Seuil, 1993 (L'ordre philosophique).
- MASPERO, François: *Les passagers du Roissy-Express*, París: Seuil, 1990 (fotografías de Anaik Frantz).

- MEAD, Margaret y Paul BYERS: *The Small Conference*, París, La Haya: Mouton, 1968.
- MIGNOT LEFEVRE, Yvonne y Suzanne POULET (dirs.): "Multimédias en recherche", *Xoana*, 6/7, 1999, París: Jean Michel Place (*Images et Sciences sociales*).
- MONS, Alain: *L'ombre de la ville. Essai sur la photographie contemporaine*, París: Editions de La Villette, 1994.
- : *La traversée du visible*, París: Editions de la Passion, 2002.
- MORGAN, Terri y Samuel THALER: *Capturing Childhood Memories*, Nueva York: Berkley Books, 1996.
- MUXEL, Anne: *Individu et mémoire familiale*, París: Nathan, col. Essais et Recherches, 1996.
- Mythologies du photographe*, Dijon: Editions Universitaires, 1991 (*FIGURES*, n.º 8).
- NEGRE, Joseph: *La Riviera de Charles Nègre. Premières Photographies de la Côte d'Azur (1852-1865)*, Aix-en-Provence: Edisud, La Calade & TAC-Motifs, Spéracédes, 1991.
- NEGRI, Antonio: "Sous l'histoire, la mémoire", *Dialectiques*, n.º 30, otoño de 1980.
- PHÉLINE, Christian: "L'image accusatrice", *Les Cahiers de la Photographie*, n.º 17, París: ACCP, 1985.
- "Psychanalyse des Arts de l'image", *Colloque de Cerisy* (11-12 de julio de 1980), París: Clancier-Guénaud, 1981.
- ROCHE, Denis: *Le boîtier de mélancolie. 100 photographies*, París: Hazan, 2000.
- "Roland Barthes", *Communications*, n.º 36, París: Seuil, 1982.
- ROUDAUT, Richard, Florence TREBAOL y William WEELER: *Souvenirs de Première Communion*, París: L'Aventurine, 1997.
- SCHAEFFER, Jean-Marie: *L'image précaire. Du dispositif photographique*, París: Seuil, 1987.
- SONTAG, Susan: *On Photography*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1973. Trad. fr.: *La photographie*, París: Seuil, Fiction & Cie, 1979.
- SOULAGES, François et alii: *Photographie et inconscient*, París: Editions Osiris, 1985.
- SPENGLER, Christine: *Une femme dans la guerre*, París: Ramsay, 1991.
- SULTAN, Larty: *Pictures From Home*, Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1992.
- THIBAUT-LAULAN, Anne-Marie: *Le langage de l'image*, París: Editions Universitaires, 1971.
- TISSERON, Serge: *Psychanalyse de l'Image. De l'Imago aux images virtuelles*, París: Dunod, 1995.
- TRACHIENBERG, Alan (ed.): *Classic Essays on Photography*, New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.
- Um mundo de sonhos. Fotografias do arquivo aliança*. Catálogo de de la exposición realizada en el Museu de Imagem. Callara Municipal de Braga, Portugal, 23 de noviembre de 2001 / 6 de enero de 2002.
- "Usages de l'image", *Ethnologie française*, 2, abril-junio de 1994, París: Armand Colin.
- WEIL, Pascale: *L'image des femmes dans la Publicité*, París: Agence Publicis, junio de 2001.
- WIAZEMSKY, Anne: *Album de famille*, París: Editions du May, 1992.
- WOODRUFF, Una: *Amarante. La flore et la faune d'Atlantis*, París: Alexander Mosley Publications, 1982.
- ZONABEND, Françoise: *La mémoire longue. Temps et histoires au village*, París: PUF, 1980.

## NOTAS

1. Cf. M. Melabotta, comunicación al Coloquio Internacional *The Challenges of Pluriculturalism in Europe*, Europe House, Zagreb, 8-10 de abril de 1999.
2. O incluso las investigaciones de Clara Gallini: cf. "Appunti su alcuni riti fotografici", *La ricerca Folklorica. Cultura popolare e cultura di massa*, 7, 1983: 145-149.
3. Cf. P. Accolla e Y. Geffroy: *Rites et mémoires: le temps d'une fête*, filme en 16 mm, B&N, su óptica, 56 minutos: coproducción CNRS y Laboratorio de Etnología de la UNAS, 1983.
4. Cf. "Audiovisuel et Psychologie Clinique", *Bulletin de Psychologie*, número especial, t. XLIII, n.º 395, abril-junio de 1990.