



**ESCUELA DE EDUCACIÓN SUPERIOR TECNOLÓGICA
CENTRO DE LA IMAGEN**

**PROGRAMA DE ESTUDIOS EN DIRECCIÓN DE
PROYECTOS VISUALES Y FOTOGRAFÍA**

**IMÁGENES EN OLVIDO
REFLEXIONES DEL ÁLBUM FOTOGRÁFICO NIKKEI EN UNA
INSTALACIÓN ARTÍSTICA**

**Proyecto de investigación para optar el Grado Académico de Bachiller en Dirección de
Proyectos Visuales y Fotografía**

**LUIS ENRIQUE ISHIKAWA BARRENECHEA
(0000-0002-3497-4917)**

**Lima - Perú
2022**

Resumen Ejecutivo

Imágenes en Olvido consta de una instalación que toma material de desarrollo, análisis y práctica las imágenes familiares de 6 generaciones de la familia Ishikawa (1897-2022). La manipulación de las fotografías, en base a la proyección de imágenes sobre lienzos de papel e imágenes impresas en papel texturado, permitiendo redescubrirlas. El desarrollo de la obra cuestiona las imágenes de nuestro pasado. Para así preguntamos: ¿cómo el imaginario visual genera relación con la memoria, el duelo y la transculturación por medio de las conexiones metafóricas del arte, a partir de una instalación artística, basada en fotografías pertenecientes al álbum familiar de un grupo de inmigrantes nikkei afincados en Ayacucho, Perú?. Desde el inicio se invita al espectador a transitar dentro de ella. Esto incentiva una experiencia sensorial por medio de la proyección de la luz, la materialidad del gran formato y la oportunidad de explorar entre imágenes impresas. En la investigación se encontrarán conceptos que sustentan la propuesta. Uno de ellos es el extrañamiento, de Viktor Shklovski. Este concepto incide en desfamiliarizar al objeto de su entorno y ponerlo bajo una nueva mirada. Por otro lado, en Cuando las imágenes tocan lo real, Didi-Huberman y otros sostienen que las imágenes son una huella de un tiempo determinado y que al acercarnos queremos revivir su contenido. Así mismo, en Sobre la fotografía, Sontag argumenta que las imágenes son citas textuales, que nos ubican en un contexto determinado. Aunado a estos conceptos, Fontcuberta resalta el tipo de lectura que podamos tener sobre las imágenes, dada la inmediatez con que son producidas ahora y nuestra posición ante ellas. Gracias a la técnica apropicionista propuesta por Panozzo, se creó esta instalación, para dar un nuevo significado al álbum familiar.

Índice General

Resumen	2
Introducción	4
Capítulo 1: Estado del arte	6
Capítulo 2: La imagen familiar y la identidad	11
Capítulo 3: La huella visual familiar	13
Capítulo 4: Apropiación e instalación	16
Conclusiones	19
Bibliografía	20
Anexos	21

Introducción

La instalación *Imágenes en olvido* surge a raíz del acercamiento que tengo ante mi propio álbum familiar de manera reflexiva y dolorosa. Al morir mi abuela, en diciembre del 2020, se va aquella persona que nos contaba quiénes eran y cómo eran las personas de nuestro álbum familiar. En medio del duelo vuelvo a ver estas imágenes. Ellas conforman mi historia familiar y reflexiono sobre el efecto directo que estas imágenes con relación a la memoria, la identidad familiar y su huella visual. La investigación, el planteamiento y la ejecución de esta instalación toma como material de desarrollo, análisis y práctica, las imágenes familiares de 6 generaciones de la familia Ishikawa (1897-2022). Al manipularlas, se redescubren estas fotografías. Ellas conformarán el espacio desarrollado por la instalación artística, en base a imágenes proyectadas e imágenes impresas.

Durante la selección de las imágenes grupales e individuales aparecen términos como extrañamiento, desmaterialización, fragmentación y olvido, a causa del enfrentamiento que tengo ante mi propia historia visual, motor de inicio de esta obra. El desarrollo de la obra se basa en un conjunto de abstracciones simbólicas desde la estética, la composición y la investigación. Desde el inicio se invita al espectador a transitar dentro de ella. Esto incentiva una experiencia sensorial por medio de la proyección de la luz, la materialidad del gran formato y la oportunidad de explorar entre imágenes impresas.

El desarrollo de la obra nos cuestiona sobre las imágenes de nuestro pasado. Así, nos preguntamos: ¿cómo el imaginario visual genera relación con la memoria, el duelo y la transculturación por medio de las conexiones metafóricas del arte, a partir de una instalación artística que se basa en fotografías pertenecientes al álbum familiar de un grupo de inmigrantes japoneses afincados de Perú? Esto nos da la oportunidad de discutir tanto el valor que tienen las imágenes familiares dentro de nuestro imaginario y nuestra relación con nuestro pasado visual.

Son las intenciones sensoriales, la reflexión sobre el archivo fotográfico familiar y el valor de la huella misma que posee la imagen fotográfica, que engloban la puesta de la pieza desde la investigación, la experimentación con el archivo familiar y la intencionalidad en la instalación.

Capítulo 1: Estado del arte

Enfrentarnos a nuestro álbum familiar en distintas ocasiones puede tener distintos impactos dentro de nuestras vidas. La manera cómo miramos las imágenes en algunas oportunidades y cómo ellas se conectan con nuestros recuerdos y nuestra imaginación nos permite saber quiénes y cómo fueron nuestros antepasados, en etapas donde nosotros aun no existíamos. Estas posibilidades son brindadas por nuestra visualidad familiar.

La investigación toma como reflexión inicial el concepto de extrañamiento. Este término fue planteado por Shklovski, teórico del formalismo ruso. Shklovski plantea que el extrañamiento “es la manera cómo podemos percibir las cosas desde la desfamiliarización del entorno y el impacto que trae consigo visualizar nuestra historia familiar” (Shklovski, 1916, como se citó en Gamoneda, 2019). Este término es fundamental para poder entender como la realidad puede ser percibida de diversas maneras, Enfocado desde el arte de la fotografía, nos permite modificar las realidades del recuerdo y el olvido. La investigación recoge lo planteado por Didi-Huberman, Cheróux y Arnaldo en el libro *Cuando las imágenes tocan lo real*. Ellos proponen que las imágenes poseen una carga distinta a lo siempre visto. Por tanto, sostienen que:

... al intentar construir nuestra memoria es necesario tener cuidado de no poder identificar adecuadamente el contenido que posee la imagen. Además, las imágenes son en realidad un corte práctico del mundo visible, son una huella de un tiempo determinado o de un tiempo al que no pertenecemos. Así, las imágenes arden, término usado para sugerir que nos acercamos a una realidad atrapada donde intentamos revivir su contenido. (Didi-Huberman et al, 2013, pp. 30-35)

Estas reflexiones sustentan el concepto del olvido usado en la instalación. Así, los recuerdos generados y acompañados por imágenes familiares tienen el poder de revivir siempre dentro del juego de nuestro imaginario. Ellos enlazan el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia visualidad familiar. En base a Didi-Huberman y otros se propone que en nuestra vida nos enfrentamos a nuestras imágenes familiares, donde eventos y personajes han marcado nuestra existencia. Volverlas a ver generan el movimiento de los recuerdos y ello confirma que hemos olvidado. Dicho proceso produce en nosotros la necesidad de tomar esas imágenes y atesorarlas.

Son parte de nuestra identidad: ellas son constancia simbólica que sus habitantes existieron y son ahora nuestros compañeros del pasado.

Dada la relación que tenemos con nuestras propias imágenes familiares, hay interrogantes que la investigación propone tocar desde el desarrollo de la pieza. ¿Qué ocurre cuando el arte se apropia de esas imágenes para poder construir un discurso? ¿Qué veracidad de información tienen esas imágenes luego de pasar por varias generaciones? ¿Qué relación podemos guardar con imágenes que representan familiares que nunca conocimos, aún cuando fueran un padre o una madre? La instalación hace que la memoria y la fantasía configuren nuevas realidades. Susan Sontag, en su libro *Sobre la Fotografía*, propone que “recuperar o ver imágenes del pasado nos ubica en contextos determinados, de manera directa, gracias a la imaginación” (Sontag, 2014). Si las imágenes dentro de libros generan la idea de citas textuales, si ellas poseen un contenido de valor tácito y simbólico, gatillo de diversas lecturas desde la posición del espectador, ¿qué sería el álbum familiar para Sontag?

Las posturas de Sontag influyen en la investigación y originan estas preguntas: ¿El libro familiar es el contenido adecuado para nuestra visualidad familiar o son las imágenes que lo componen el generador de nuestro olvido? ¿Podemos tener diversas lecturas de este tan especial soporte cada vez que lo habitamos o son las imágenes que lo componen las herramientas que generan nuestros recuerdos? En la búsqueda de referentes artísticos que toman el archivo y su relación con la memoria, *Imágenes en olvido* se alinea con la obra de la artista argentina Carla Lucarella como un referente inspirador. En su proyecto, titulado *Mamushkas*, la pieza se nutre desde la intencionalidad conceptual de trabajar con imágenes que abordan la perspectiva directa del álbum familiar. Al conocer la historia de su madre por medio sus imágenes, el uso de su archivo familiar genera un discurso que intenta rescatar el pasado para salvaguardar la memoria, el presente y el futuro de sus recuerdos sobre su madre.¹ La estructura que tiene *Mamushkas* apoya a nuestra investigación: el uso de imágenes familiares preserva nuestra propia historia familiar, indistintamente de la técnica de arte que se proponga. En este sentido, las características de la obra de Lucarella son la base para el uso del archivo familiar del autor, dada la relación de distanciamiento que pueda poseer una propuesta artística con el archivo familiar de su autor.

¹ Lucarella. C. (s/f). *Mamushkas*. Carla Lucarella. Recuperado el 3 de mayo de 2022, de

*Álbum de familia*², obra de la artista uruguaya María Mercedes Aldaz, forma parte de la construcción de *Imágenes en olvido*. El trabajo de Aldaz nos plantea el rescate de las personas que ya no están entre nosotros y que el valor de estas imágenes perdure en el tiempo. Las imágenes, al ser tomadas, procesadas y formadas sobre papel, tienen los días contados por temas de clima o formas de guardianía. La propuesta de Aldaz proporciona a la obra *Imágenes en olvido* la oportunidad de revivir, volver a mirar y reflexionar sobre las diversas generaciones familiares que la fotografía pudo capturar. Mientras las imágenes aún perduran en nuestras manos funcionarán como herramientas de seguimiento a nuestro propio pasado histórico, donde en muchos de los casos podemos encontrar similitudes.

El proceso de construcción y planteamiento físico de la obra crea en cada pieza un diálogo entre la intencionalidad del artista y la participación del espectador. Por tanto, la materialidad de una propuesta tiene un valor sustancial dentro de una obra a desarrollar. Ello permite dentro de la propuesta un aterrizaje más concreto en las intenciones de la obra, aproximando de manera más directa las reflexiones que llevan a crear las piezas, valorando los aspectos de materialidad, tamaño y composición de la instalación. Así, desde el distanciamiento se propone una fragmentación intencionada, que inmaterializa la construcción fotográfica.

Otra fuente del proyecto lo propuesto por Joan Fontcuberta en su libro *La cámara de Pandora* (2015). Uno de sus planteamientos parte desde su relación con la alquimia de la fotografía. El momento de espera versus lo instantáneo del hoy tecnológico resalta el valor de las imágenes antiguas en nuestra vida. Por ello, el autor plantea “el nivel de lectura que podemos tener sobre nuestras propias imágenes, bajo el paradigma que poseen las imágenes y su valor dentro de nosotros” (Fontcuberta, pp. 16-23). En la propuesta de instalación artística se toma como referente la obra de

Christian Boltanski³. Este artista francés interviene los espacios y propone desde sus reflexiones una visibilidad distinta al arte desde la materialidad, la composición y la temática de sus obras. Boltanski incentiva desde lo material e invita al espectador a ser parte de la propuesta. Hace que el mirar ejercite la memoria, una manera de cómo podemos percibir el pasado gracias a una propuesta de arte.

² Aldaz, M. (s/f) Proyectos, María Mercedes Aldaz – Fotografía, Recuperado el 3 de mayo de 2022, de <https://mariamercedesaldaz.com>

³ Boltanski. C. (s/f) Christian Boltanski. El caso. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Recuperado el 3 de mayo de 2022, de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christianboltanski-caso>

En base a lo expuesto, sostenemos que existe un olvido perenne en las imágenes que no son vistas. Imágenes que no se enfrentan con frecuencia ante un espectador y que poseen una carga sentimental fuerte, siendo generadoras de memoria y reconocimiento familiar.

La obra está planteada como una instalación artística. Ella está compuesta por imágenes en video de gran formato sobre una materialidad en particular e imágenes impresas sobre un pedestal. Ambas propuestas visuales buscan generar la participación del espectador sobre la obra y plantear de manera simbólica un ingreso a mi visualidad familiar. Por lo tanto, el desarrollo de *Imágenes en olvido* busca transitar entre la inmaterialidad de los recuerdos, la confirmación del olvido y la contemplación del duelo, siendo la unión de todas las intenciones una experiencia sobre la base de mi propia historia familiar. Como cada historia familiar es distinta y la apreciación de las imágenes de nuestras familias tiene distintos pesos, la obra plantea el simbolismo de nuestro pasado familiar.

En el planteamiento de la obra y su desarrollo la pieza busca de manera directa una complicidad constante con el espectador. Lo invita desde todas las aristas a ingresar a un espacio, donde desde la visualidad, lo sensorial y la búsqueda misma de la imagen pueda ser partícipe de la obra. Todo ello en relación del ejercicio de la memoria, usando diversas herramientas como la proyección de video, las imágenes impresas y la escala de la propuesta. *Imágenes en olvido* tiene, en un primer contacto frente al espectador, las imágenes fragmentadas pertenecientes a mi álbum familiar. Ellas están presentadas en planchas de papel flotantes, que miden entre 90 centímetros de ancho por distintas medidas de largo, entre 1.5 y los 3 metros.

La pieza busca un transitar simbólico a través del álbum de la familia Ishikawa. Así, el espectador caminará dentro de la pieza. Esta movilidad lo llevará a la zona interior: sobre un pedestal blanco habrá una caja con imágenes fotográficas impresas en papel, sueltas y entreveradas. Por medio de su curiosidad, el espectador encontrará más información sobre los miembros de las 6 generaciones de los Ishikawa, quienes habitan las imágenes entre 1896 y 2022. Así, la pieza invita a ver, buscar, transitar, elegir y participar de una propuesta relacionada con la idea de memoria, olvido y duelo.

Capítulo 2: La imagen familiar y la identidad

Si se plantea que el álbum familiar es un repositorio de recuerdos, defino al álbum familiar como un objeto único de memoria. Aquel está compuesto por una variedad de imágenes, seleccionadas por la temporalidad, la jerarquía de sus integrantes, la captura de eventos sociales, los retratos grupales y la diversidad generacional, Es la huella visual de sus integrantes, el resultado del disparo de la cámara fotográfica y la materialización por medio del papel, los haluros de plata o la tinta. En esta instalación hay dos plataformas culturales y religiosas. Por un lado, la tradición japonesa y su conexión con el budismo, representado por el Butsudán (仏壇, altar japonés que conmemora a los familiares muertos, custodiado por el hijo mayor de cada familiar y pasado de generación en generación). El Butsudán tiene el fin de preservar el rastro simbólico de los ancestros familiares. Es eje de una ritualidad dentro de la vida diaria, cómo el acto diario de brindar alimento, bebida, prender incienso u otros elementos, que fueron los favoritos de los familiares muertos.

Por otro lado, está la tradición cultural latinoamericana de altares fotográficos familiares, acompañados de imágenes católicas, casi siempre ubicados en las zonas de mayor tránsito de los hogares. Son espacios organizados de manera premeditada, que muestran la huella visual de los antepasados, familiares que pertenecieron al grupo familiar y cuyas imágenes llegan a tomar un valor de culto a causa del duelo. Simón Arrebola, con su texto de investigación titulado *“Género y memoria: El álbum familiar como huella autobiográfica”* plantea que un archivo fotográfico familiar transmite la percepción de memoria de distintas maneras. Ello abre la posibilidad de generar diversas relaciones entre la fotografía familiar y sus integrantes. En esta cita, aunque larga, incide en el rol de la mujer como la guardiana de la historia familiar. Ello conecta con mi abuela, quien guardaba estas historias y cuya ausencia es el punto de partida de la obra.

¿Cómo se articulan entonces hoy los álbumes familiares? Armando Silva (2013) destaca que se han de dar cuatro componentes para que exista un álbum familiar: “la familia; un objeto que hace posible mostrarla visualmente: la fotografía, (...) un modo de archivar estas imágenes: el álbum de fotografías; (...) el álbum cuenta historias” (p. 21). Sobre esta declaración habría que puntualizar o añadir otro componente esencial y es el que

estamos tratando de defender en este artículo y es el papel de la mujer como hacedora de los álbumes familiares. La importancia de la compiladora de estas imágenes es fundamental porque gracias a ella se pueden entender las narrativas que se derivan de lo que acontece en las fotografías desde prácticas, tradiciones y significados (Ortiz, 2005).

El álbum, como archivo, se configura mediante la recopilación de las imágenes, de su orden y configuración y de ello resultará el relato de nuestra propia vida. Una narración que, no en vano, ofrece la posibilidad de reordenar, añadir y manipular los detalles y los acontecimientos a quien posee dicho álbum, permitiendo nuevas lecturas del mismo. Como dice la curadora Nuria Enguita respecto al álbum familiar: “participa del teatro y de la literatura por la existencia de un argumento y de unos protagonistas, y sobre todo por la inclusión de la voz de un narrador o el autor” (Enguita, 2013, p. 115). La actividad recopiladora del autor-narrador se desarrolla desde la intimidad. Sin embargo, el acto de mostrarlo y/o de narrarlo se enfoca hacia lo público, aunque no exista en primer término una pretensión de que el conjunto fotográfico sea considerado como arte. Aparte, esas imágenes que componen el álbum nacen de un acto bastante teatralizado que “se produce delante y detrás de la cámara, antes y después de hacer la fotografía. (...) todos representamos lo que somos, nos convertimos en actores de nuestras propias vidas” (Vicente, 2013, p. 13). Las personas fotografiadas muestran su identidad hacia el exterior de forma mediatizada, con poses estereotipadas e influidas por convencionalismos sociales y culturales. Por lo que, a nuestro juicio, el álbum familiar constituye una gran mascarada de poses y actitudes, de actores que sustituyen a la verdadera persona. Las escenas se localizan tanto en exteriores como en interiores, pero sin dejar de estar vinculados a acontecimientos importantes o dignos de ser recordados (Arrebola, 2020, p. 25).

Son estas dos tradiciones culturales relacionadas con la imagen familiar, la memoria y la representación del duelo, que generan un ancla de sentido y representatividad en la pieza. Ello posibilita desarrollar un espacio de análisis crítico sobre el álbum familiar.

Capítulo 3: La huella visual familiar

Desde su invención, la fotografía ha tenido como una de sus principales misiones inmortalizar todo aquello que su lente capturara y materializándolo sobre una superficie. Por tanto, la fotografía es una herramienta libre que genera lazos constantes entre nuestra historia familiar y nuestro imaginario. La proyección de luz que forma las luces y sombras de estas imágenes inertes nos lleva a reflexionar cómo las imágenes quedan caladas en nuestra memoria. Ellas toman sentido sentimental, relacionado con el duelo y el recuerdo, generando planos distantes entre unos y otros.

En trabajo final de grado desarrollado por Javier Cruzado, titulado *Álbum Familiar, reticencias y memoria*, el autor toma al álbum familiar como “un objeto de análisis desde el punto de conexión con la memoria y la experiencia de la creación del legado visual familiar, denominándolo libro de arte”. (Cruzado, 2019, p. 15) Así, el autor guarda relación directa entre la idea de relación de la imagen con la representatividad del ser humano. Ello genera sentido al valor de las fotografías familiares y el afán por conservarlas.

La fotografía, por lo tanto, lleva dentro de sí la elipsis, es decir la supresión de elementos; ninguna fotografía es aquello que representa, pero cuando vemos una fotografía de un ser querido, le sentimos un poco más cerca, podemos sentir una parte de él con nosotros.

La reticencia (como forma de elipsis), es inherente al recuerdo y a la memoria. La poética del álbum de fotos reside precisamente en esta característica, en la reticencia, en una pretendida realidad que no es tal pero que tampoco es pura ficción. *Álbum familiar* es fruto de la búsqueda de dicha poética, así como de una intención de conservar y de construir una memoria, no personal, sino colectiva (familiar). Las imágenes que contiene el libro no hacen referencia a fotografías que me puedan recordar nada, porque son anteriores a mí, sin embargo, a través de ellas y de los relatos de mis familiares cercanos, puedo sentir una memoria familiar, que hace que fotografías de lugares y personas que jamás he conocido me resulten familiares, y en cierta manera construyan mi identidad, mi forma de entenderme.

Pero la reticencia no solo está presente en *Álbum familiar* a través de la imagen fotográfica, de hecho, no hay ninguna fotografía en *Álbum familiar*, lo que podemos ver son representaciones de ellas, lo cual convierte en reticente la propia presencia de las fotografías. (Cruzado, 2019. p.15).

¿Qué ocurre cuando nos topamos con una visualidad familiar que no es la nuestra? ¿Qué ocurre cuando perdemos nuestro legado visual? Al ver las imágenes que conforman la pieza me pregunté, durante meses, si esas personas son mi familia. Eran personajes muy lejanos, de otra cultura, con rasgos muy distintos a los míos y sobre una geografía distante. Cuando se armaron grupos entre las imágenes, relacioné la información sobre quiénes habitan esas imágenes. El legado de su existir está en mis manos, me permitió hilar un sentido sobre la huella de mi familia. Ahora podré contar una nueva historia, distante al propósito del álbum familiar como un contenedor de fotografías y con una propuesta desde otras plataformas cercanas al arte.

También surgieron otras preguntas: ¿Qué ocurrió con las imágenes que se extraviaron desde 1899? ¿Se puede generar un lazo de continuidad entre las imágenes que ahora tengo? ¿Cuál es la relación de creatividad que ahora une esas imágenes sueltas? Al ser una familia de migrantes, alguien podría encontrar en sus archivos fotográficos imágenes de mis familiares dentro de su huella familiar. Esa posibilidad planteó la propuesta que ese nuevo imaginario visual se anexa ahora a mi historia familiar.

Finalmente, es interesante suponer en que las imágenes familiares ahora toman un valor y fuerza distinta, más intensa, más puras, más únicas. Martín-Núñez, GarcíaCatalán y Rodríguez-Serrano (2020) proponen la idea de tener a la fotografía familiar como un objeto fetiche, basado en la manera como atesoramos las imágenes familiares y la carga simbólica que poseen esas imágenes en relación con una fotografía que solo desea mostrar situaciones.

Se reserva un espacio en el hogar que sirva para el recuerdo de los seres queridos y las celebraciones importantes —recuerdo discriminatorio, que permite realzar a unos y relegar a otros según la importancia y tamaño de marcos e imágenes— constituyéndose así en una materialización de las relaciones afectivas y de poder dentro de la familia. También adquieren este valor las fotografías que se llevan en la cartera, en contacto con nuestro cuerpo, para poder contemplarlas en la intimidad y recordar a los seres queridos —en este caso, solo los más especiales, como la pareja, los hijos o los padres fallecidos (...). (Martín-Núñez et al, 2020, pp. 1076-1077)

Considero que el valor de las imágenes familiares impulsa en algunos casos, *el fetiche por la imagen y su relación con la materialización del ser que lo habita*. La manera como se veneran las imágenes de los que fallecieron, con quienes no vivimos, es motor de recuerdos conjuntos dentro de una familia; recuerdos simbólicos que serán transmitidos de generación en generación, por medio de la tradición oral.

Capítulo 4: Apropiación e instalación

La apropiación forma parte fundamental del proyecto desde el primer contacto con las fotografías que integran el álbum familiar Ishikawa; su manipulación directa busca la sensación de querer transmitir una visualidad distinta al álbum familiar.

La obra busca, de manera simbólica, representar un sentir con relación a la memoria, la historia familiar y el duelo. Para ello se genera un espacio de sensaciones en torno al legado visual familiar, gracias al papel de gran formato colgado, la proyección de imágenes grupales, la fragmentación que causa de los haces de luz de la proyección sobre el papel y las fotografías impresas sobre el pedestal

Desde su intención simbólica y estética, estas múltiples técnicas usadas en la producción de la obra buscan la participación del espectador como parte de la intención de la obra. Ellas hacen que la disposición, la materialidad, la composición y la estética puedan acoger una mirada reflexiva sobre las imágenes familiares. Esto busca fragmentar la unidad de álbum familiar para comunicar desde una visualidad distinta. Se crea así diálogos diversos entre las zonas formadas por la proyección de la luz sobre las plataformas, lo cual abre posibilidades distintas de lectura

Alejandra Panozzo propone una postura de reflexión sobre la intencionalidad de la apropiación dentro del arte contemporáneo. Así, “las propuestas de arte puedan tomar de manera directa la idea de trabajar otros planteamientos artísticos a partir de trabajos ya existentes” (Panozzo, 2015). En base al trabajo de Sandra Gamarra, Panozzo reflexiona sobre el apropiacionismo:

Esta última idea nos introduce en la práctica apropiacionista, aquella a la que recurren artistas contemporáneos para crear nuevas obras que apelan desde la similitud o el derivativo, con importantes o pequeñas diferencias en la reproducción y representación de signos que se encuentran dentro de piezas artísticas que han sido legitimadas dentro del mundo del arte. Se trata posiblemente de pensar la obra desde su contenido, desplazando su relación contextual; cualidades que conforman su valor único, resultado del momento de su creación. La práctica de la reproducción según Prada (2001), basándose en ideas de Deleuze, se basa en el rescate de las pequeñas diferencias se produce en el proceso de repetición, lo que acaba con la tradicional concepción sujeto/objeto característico de la Modernidad

Uno de sus objetivos consiste en cuestionar en qué medida es necesario poder apreciar el arte desde la observación de un original. Los artistas tratan de representar nuevamente aquellas obras de las que se apropian, desplazando al espectador hacia las condiciones que atribuyen su carácter único, estrechamente vinculado a la posición legitimadora de aquellos que las adquieren, apelando a un pensamiento crítico sobre los discursos que se instauran dentro de la historia del arte.

Este tipo de propuestas intentan romper con el proceso de mitificación y modos de lectura que impulsó durante siglos el pensamiento historicista del desarrollo cronológico del arte. Esta práctica nos permite un análisis político de la representación, no solo de la imagen y del signo representacional, sino también de las instituciones culturales e individuos dentro del campo artístico que se plantean como instrumentos de poder. (Panozzo, 2015, p. 46).

La idea de apropiación de la imagen contribuye a nuestra obra, al generar el inicio de nuevos desarrollos de análisis de investigación. Toda la pieza se plasma en una instalación artística bajo la técnica de la apropiación. En ella existe la proyección luminosa de 25 imágenes grupales familiares, bajo un ritmo azaroso de proyección, sobre las plataformas de papeles. Estas tienen un ancho de 90 centímetros y tamaños entre los 3 y 1.5 metros de largo, extendidas desde el techo, un pedestal central y una caja expuesta con imágenes impresas. La intencionalidad de la magnitud de las plataformas ubicadas a 60 centímetros es poder generar imágenes de gran formato que enfrente al espectador ante la ruptura de intimidad al que estamos acostumbrados sobre una imagen familiar. La distancia entre los papeles de gran formato busca invitar al espectador a transitar entre las imágenes fragmentadas, creando así una experiencia simbólica de ingreso a la historia evolutiva de una familia. Ello propone que el espectador transite entre las imágenes. Esto es creado por los haces de luz sobre las personas que transiten entre las imágenes proyectadas. Así tendrán una experiencia de invasión del recuerdo y la memoria

Luego, el espectador se encontrará con un pedestal, ubicado al medio de la instalación invadida por la proyección de imágenes. Este será un espacio de parada para detener la mirada. Allí podrán buscar entre imágenes que representan temporalidad, multiculturalidad e historia familiar. Dichas imágenes estarán impresas en papel fotográfico texturado, cuya fragilidad da la idea que son imágenes únicas y antiguas.

Toda la instalación en conjunto busca otorgar, por medio de la experiencia visual, transitoria, sensorial y de búsqueda, un momento para reflexionar sobre la importancia que poseen las imágenes familiares en nuestro imaginario, su relación con nuestros recuerdos y la idea de revivirlos a medida que pasa el tiempo. Para ello se emplean múltiples técnicas con una intención simbólica y estética. Ellas en conjunto plantean una re-contextualización de la idea de la imagen familiar y motivan a que el espectador genere nuevas formas de interpretar la visualidad, ya establecida sobre el álbum familiar.

Conclusiones

Las imágenes pertenecientes a una narrativa doméstica proponen, desde el desarrollo de la instalación artística, la búsqueda de conexiones teóricas y experimentales con el uso de la proyección de luz e imágenes sobre papeles de gran formato. Por ello, la impresión de archivo familiar y la unificación de simbolismos alrededor del tiempo y espacios amalgaman la temporalidad, la historia y presencia de un grupo familiar en concreto.

El tiempo, la huella, la fragmentación, la fragilidad de la memoria y el valor de la fotografía familiar son capas simbólicas que se presentan dentro de la obra. Estas conectan un imaginario físico transitable y palpable, permitido visualizar la existencia de una familia migrante de orígenes japoneses y peruanos.

Las imágenes proyectadas, la luz de la proyección, las imágenes impresas, la separación de planos, el tránsito y la búsqueda de imágenes entregan al espectador un espacio de reflexión sobre el valor que poseen las imágenes familiares y su relación con la memoria. Asimismo, en todo momento el espectador transita y hurta entre las imágenes que reúnen una historia familiar. En este espacio la presencia de la luz que emite el proyector es el conector simbólico que genera visibilidad existencial a la obra.

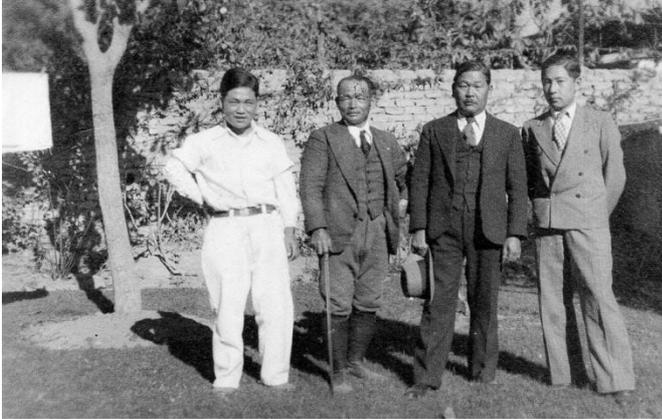
Esta propuesta propone la práctica de poder ver los archivos familiares desde perspectivas distintas al libro. Le otorga al espectador, por medio de la luz, un valor de fragilidad constante y hace que las imágenes impresas susciten la experiencia de extravío, al estar sueltas y a la mano del espectador.

Bibliografía

- Aldaz, M. (s/f) *Proyectos*, Maria Mercedes Aldaz – Fotografía, Recuperado el 3 de mayo de 2022, de <https://mariamercedesaldaz.com>
- Arrebola-Parras, S. (2020). Género y memoria: El álbum familiar como huella autobiográfica. *Arte y políticas de Identidad*, 23, 12-35.
- Boltanski. C. (s/f) Christian Boltanski. El caso. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Recuperado el 3 de mayo de 2022, de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/christian-boltanski-caso>
- Cruzado, J. (2019). *Álbum familiar, reticencias y memoria. Una experimentación personal a cerca de la expresividad del mezzotinto en el libro de artista*. [Trabajo final de grado, Universidad Politécnica de Valencia].
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Fontcuberta, J. (2015). La cámara de Pandora : la fotografi@ después de la fotografía. Gustavo Gili.
- Gamoneda, A. (2019). Lenguaje poético y extrañamiento cognitivo. *Archivum*, LXX (I), 81-94.
- Lucarella. C. (s/f). *Mamushkas*. Carla Lucarella. Recuperado el 3 de mayo de 2022, de <https://carlalucarella.com/index.html>
- Martín-Nuñez, M; García-Catalán, S; Rodríguez-Serrano, A. (2020). Conservar, conversar y contestar. Grietas y relecturas del álbum familiar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 1065-1083.
- Panozzo, A. (2015). LiMAC: la apropiación como práctica contemporánea. *European Review of Artistic Studies*, 6 (2), 41-53
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Anexos

Imágenes de la proyección



Ishikawa, L. (2022). **IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM FOTOGRÁFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA.** Técnica mixta.

Detalle de imágenes 1



**Ishikawa, L. (2022).
FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA. Técnica mixta.**

IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM

Detalle de imágenes 2



Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA



IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM

. Técnica mixta.

Detalle de imágenes 3

Imágenes impresas



Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA. Técnica mixta.



IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM

Detalle de imágenes 4

Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA



Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACION ARTISTICA. Técnica mixta.

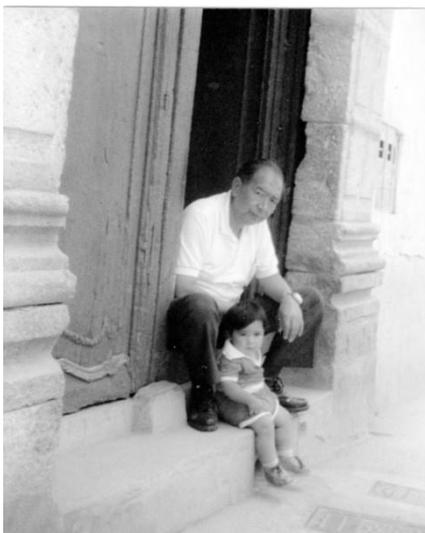
IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM

. Técnica mixta.

Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA

Detalle de imágenes 5



Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA. Técnica mixta.

IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM

Detalle de imágenes 6



Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA



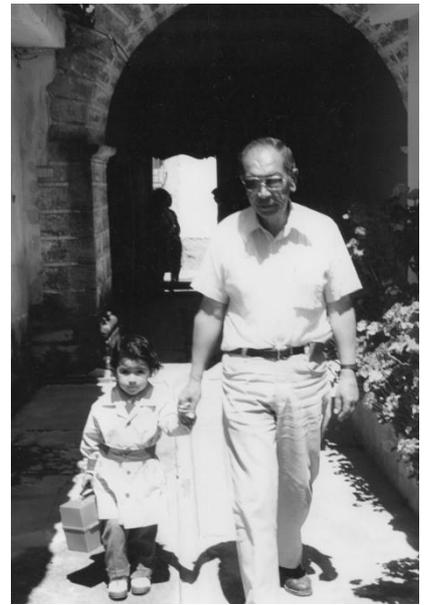
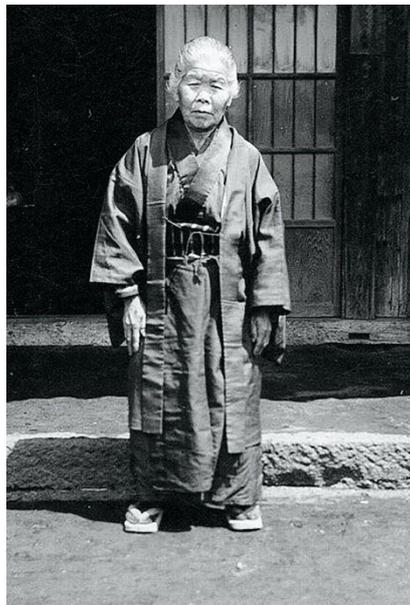
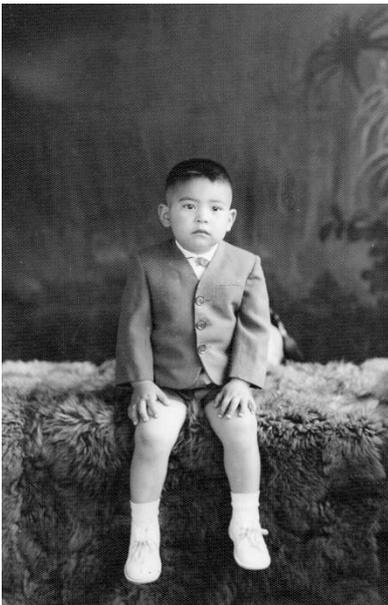
IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM

. Técnica mixta.

Detalle de imágenes 7

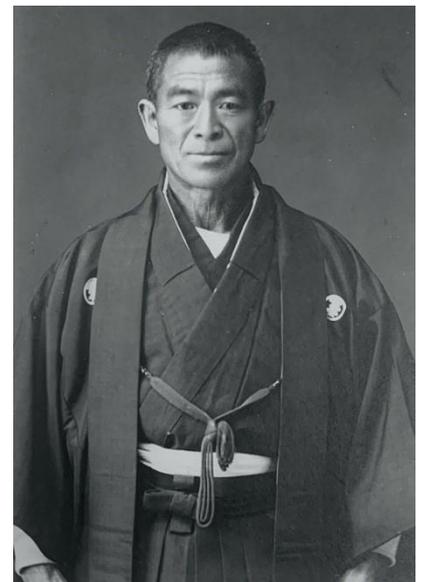
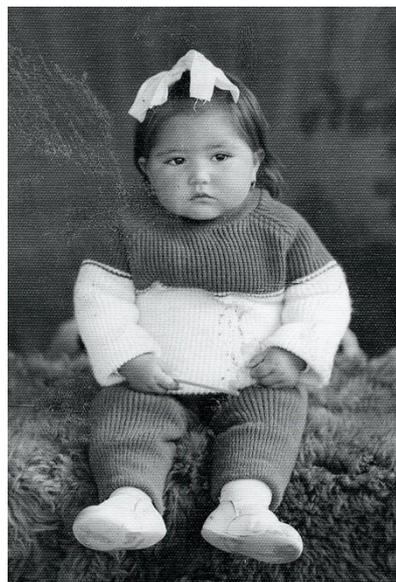
Ishikawa, L. (2022).

FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA. Técnica mixta.



Ishikawa, L. (2022). IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA. Técnica mixta.

Detalle de imágenes 8



Ishikawa, L. (2022). IMÁGENES EN OLVIDO: REFLEXIONES DEL ALBUM FOTOGRAFICO NIKKEI EN UNA INSTLACIÓN ARTISTICA. Técnica mixta.

Detalle de imágenes 9