

UN AIRE FAMILIAR.EL DEVENIR DE LA FOTOGRAFÍA COMPUESTA COMO RETRATO DE FAMILIA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.

Sergio Luna Lozano



UN AIRE FAMILIAR. EL DEVENIR DE LA FOTOGRAFÍA COMPUESTA COMO RETRATO DE FAMILIA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.

A FAMILIAR AIR. THE EVOLUTION OF COMPOSITE PHOTOGRAPHY AS A FAMILY PORTRAIT IN ART PRACTICE.

Autor: Sergio Luna Lozano

Universidad Miguel Hernández de Elche. Universidad Politécnica de Valencia

sluna@umh.es

Sumario: 1. Introducción. 2. El retrato familiar compuesto. 3. Retrato compuesto de padres e hijos. 4. Retrato compuesto de hermanos y gemelos. 5. Conclusiones. Referencias bibliográficas. Índice de imágenes.

Citación: Luna Lozano, S.(2018). Un aire familiar. El devenir de la fotografía compuesta como retrato de familia en la práctica artística. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, nº 7, pp. 217-228.

UN AIRE FAMILIAR. EL DEVENIR DE LA FOTOGRAFÍA COMPUESTA COMO RETRATO DE FAMILIA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.

A FAMILIAR AIR. THE EVOLUTION OF COMPOSITE PHOTOGRAPHY AS A FAMILY PORTRAIT IN ART PRACTICE.

Sergio Luna Lozano

Universidad Miguel Hernández de Elche
Universidad Politécnica de Valencia
sluna@umh.es

Resumen

El artículo traza un recorrido por distintos trabajos fotográficos desarrollados desde el último cuarto del siglo XX hasta la actualidad en torno al retrato compuesto familiar, partiendo del origen histórico de este procedimiento cuyo uso se desarrolló en el ámbito científico decimonónico y abordando otros ejemplos fotográficos, para concluir con una reflexión acerca de su repercusión en la práctica artística y el retrato de familia contemporáneo.

Abstract

Pleasure and gaze are found closely linked and characterized by a gender dimension that responds to the feminisation of the landscape. The object of this paper is to examine the visual and textual elements which are present in the singular narrative of Eugenio Recuenco's photography, in order to materialize this new theory. Certain images of this artist, inspired by literature and painting, will help us to comprehend the representation of women in a landscape context and to defend the existence of a possible utopia: the landscape is feminine.

Palabras clave: Fotografía, familia, carácter, genética

Key Words: Photography, family, character, genetics

1. INTRODUCCIÓN

Con el nacimiento de la fotografía en el siglo XIX, el género del retrato –que hasta entonces era predominantemente pictórico– se vio invadido de

forma masiva con las múltiples representaciones del medio mecánico. Ya desde el daguerrotipo los estudios fotográficos se dedicaron casi exclusivamente al retrato, proliferando por toda Europa y Estados Unidos, abaratándose cada vez más los costes de producción a la vez que se iban reduciendo los tiempos de exposición de cada fotografía con los procedimientos que le siguieron –como el colodión húmedo o la gelatina seca–, hasta conformar una auténtica industria alrededor del retrato que tuvo su punto álgido en la *carte-de-visite*, y que culminó en la cámara manual con película flexible de George Eastman, produciéndose un desplazamiento del retrato fotográfico del ámbito comercial –por encargo– a una práctica potencialmente *amateur*.

Paralelamente al desarrollo de la industria del retrato fotográfico, surgió otro tipo de representación no enfocada a rememorar o ensalzar la figura de una persona, sino al estudio –en un sentido amplio– del individuo, lo que propició además la aparición de un nuevo tipo de rostro (Sicard 2004: 178) en el campo científico. Entre todas las modalidades del retrato surgido en este ámbito, llama la atención particularmente un tipo de fotografía denominada retrato compuesto, que se remonta a 1887 y nace a partir de los experimentos e intereses de Francis Galton (1822-1911), el famoso antropólogo propulsor de la eugenesia moderna. El retrato compuesto se basaba en una representación estadística de un grupo determinado de rostros, donde a partir de la impresión de distintos retratos sobre un mismo negativo –dividiendo el tiempo normal de exposición de una fotografía entre el

número de imágenes que conforman la fotografía compuesta— se obtenía el rostro medio de un grupo de individuos, construyendo una imagen física que daba cuerpo a las teorías estadísticas en torno a la herencia genética y creando un tipo de retrato que no pertenecía a ningún individuo concreto, sino que reproducía un rostro ficticio de origen fotográfico que se formaba con aquellos rasgos más comunes y coincidentes de los distintos sujetos que componían el rostro final.

La práctica del retrato compuesto en el entorno científico estuvo vigente hasta mediados de la primera década del siglo XX. A partir de aquí, su desarrollo principalmente se ha producido dentro de la práctica artística, ampliándose su uso y significado desde un punto de vista conceptual y de sentido, a la vez que desde un enfoque formal y procedimental.

Desde una perspectiva más amplia que excede la técnica del promedio, y teniendo en cuenta los distintos procedimientos artísticos desarrollados en el siglo XX, podemos entender el retrato compuesto fotográfico como aquella representación de un rostro individual elaborado a partir de dos o más retratos fotográficos.

Si bien desde la aparición de la fotografía compuesta se han ido repitiendo las categorías donde se ha desarrollado —como su uso para visibilizar al tipo criminal; otros enfoques relacionados con la belleza; planteamientos de corte etnológico y racial; o abordando el tema del género— en este estudio indagaremos sobre las variantes del compuesto en el ámbito de la representación familiar, es decir, realizando una aproximación a distintos retratos donde se visibilice la construcción de un nuevo rostro inexistente elaborado a partir de los retratos de dos o más miembros de una misma familia, para indagar en sus significados y aportaciones desde la práctica artística.

Por lo tanto, entre los objetivos de este trabajo se encuentra la realización de un estudio acerca de los orígenes históricos del retrato compuesto confeccionado a partir de los miembros de una misma familia, para analizar cuál ha sido su repercusión en la práctica artística contemporánea, pasando de un uso científico o de estudio, a desarrollarse desde una perspectiva crítica y estética.

2. EL RETRATO FAMILIAR COMPUESTO.

Un día, mostramos una fotografía obtenida a partir de los rostros de los miembros de nuestra familia a un visitante que ignoraba el procedimiento. “No conozco —dijo— a la persona del retrato, pero estoy seguro que es alguien de su familia” (Batut 2006: 98).

Aunque si bien los primeros retratos compuestos realizados por Francis Galton fueron confeccionados a partir de series de fotos de criminales y delincuentes, obteniendo un retrato compuesto que representaba, en palabras de Galton, “no al criminal, sino al hombre propenso a cometer un crimen” (Galton 2006: 67), las posibilidades del sistema se abrían a otros campos, entre los que se encontraba una de las grandes preocupaciones de Galton, relacionada con la herencia genética y la raza:

[...] La última aplicación del procedimiento a la que haré referencia es de gran interés en lo que respecta a las investigaciones sobre la transmisión hereditaria de caracteres, ya que nos permite comparar los rasgos medios de los descendientes con los de sus progenitores. Una imagen compuesta de todos los hermanos y hermanas de una gran familia se aproximaría a lo que probablemente sería la media de los descendientes si la familia aumentara indefinidamente. (Galton 2006: 73-75)

Este tipo de sentencias dejaba entrever los propósitos del antropólogo, cuya confianza ciega en la técnica fotográfica la situaba como un sistema de representación extraordinario que visibilizaba aquello que el ojo era incapaz de ver. Galton, en otros textos y conferencias animaba a los fotógrafos aficionados a aplicar su procedimiento, apropiándose de varios negativos de miembros de su familia en condiciones similares de luz para enviarlos a un estudio fotográfico y realizar fotografías compuestas, obteniendo un “resultado que seguro será artístico en la expresión y halagadoramente guapo [...] muy interesante para los miembros de la familia” (Galton 1907: 241). Casi sin quererlo, con ello se inauguraba un tipo de retrato familiar que, sobre todo desde una perspectiva artística, se ha venido realizando de forma más o menos constante durante todo el siglo XX hasta la actualidad.

Ya en la época de Galton encontramos un temprano ejemplo, que pone de manifiesto este tipo de representación familiar, en el caso del fotógrafo francés

Arthur Batut, que entre otros experimentos dentro del ámbito fotográfico aplicó de forma bastante fiel el procedimiento original del retrato compuesto. Batut realizó numerosos *retratos tipo* —como él mismo los denominaba— de forma rigurosa, casi todos ellos con un cierto carácter etnológico, aunque impresionando también en 1887 su particular retrato familiar, sin duda animado por los postulados de Galton:

A veces sucede —y hemos podido comprobarlo por nosotros mismos— que el parecido dominante en el tipo obtenido es el de una persona que no ha participado en su formación, pero que, siendo pariente próxima de las personas que se han tomado como modelo, resume el tipo ideal de la familia de la que forma parte. (Batut 2006: 98)

El retrato se compone de toda la unidad familiar, formado por el propio Batut, su mujer Blanche Tournier y sus hijos Raoul y Gabriel, produciéndose un “retrato de lo invisible” (Batut 2006: 97) dotado de “un sorprendente aire de familia” (Batut 2006: 98) entre el nuevo rostro genérico y los propios modelos que han servido para confeccionarlo.

El paso del tiempo permite un acercamiento a estas prácticas decimonónicas con cierto conocimiento histórico, sabiendo en qué quedaron aquellos presupuestos y hacia dónde llegaron, y posibilitando una aproximación desde una perspectiva mucho más irónica, como en el caso de *Family combinations* (1972) de William Wegman, donde el artista a partir de un retrato propio y los pertenecientes a su padre y a su madre, realiza por medio de la superposición distintas combinaciones binarias entre los miembros familiares. Wegman utiliza una composición reticular para situar en dos filas los retratos individuales del padre, la madre y el suyo propio en la parte de arriba, emplazando en la parte de abajo las combinaciones posibles de los retratos anteriores. A pesar de que este trabajo se enmarca en un tipo de obras realizadas en la década de 1970 donde Wegman emulaba la estética de las fotos de carnet a la vez que intentaba invalidar sus funciones, no deja de ser además un guiño mordaz a los retratos de Galton.

Tanto en el caso de Wegman como en los anteriores la técnica empleada está basada en el promediado analógico que juega con el tiempo de exposición



Imagen 1. William Wegman, *Family Combinations*, 1972. © 2018 William Wegman

de la cámara fotográfica, lo que implica poder apreciar los saltos producidos entre las capas que van formando la imagen. El promedio fotográfico del rostro adquiere un gran desarrollo con la evolución de las herramientas informáticas de tratamiento de imágenes, y no será hasta principios de los ochenta del siglo pasado, que esas *discontinuidades* del retrato compuesto desaparezcan casi al completo. Además, este desarrollo de las herramientas digitales, propició una evolución en el fotomontaje, perfeccionándose hasta tal punto que la mezcla de distintos rostros para construir un nuevo retrato compuesto resulta totalmente coherente y verosímil, derivando además en una imagen que ya no se construye por capas, sino por trozos de distintas entidades que configuran un único rostro sin que en el mismo podamos determinar con toda certeza cuáles son las partes individuales dominantes. Un buen ejemplo que ilustra este planteamiento, y que continúa con la idea del retrato compuesto familiar, es la obra *Mother / father / brother / sister / self* (2005) del artista Jake Rowland, en la que encontramos un retrato compuesto que parece pertenecer a un individuo concreto, pero que realmente es el resultado de la suma aparentemente aleatoria de distintos rasgos de los miembros de su propia familia, proyectando una inquietante ambigüedad en una imagen irreal lo suficientemente verosímil como para poder existir.



Imagen 2. Jake Rowland, *Mother/father/brother/sister/self* (Reflections: Constructed Portraits 2004-2014), 2005. © 2018 Jake Rowland

3. RETRATO COMPUESTO DE PADRES DE HIJOS.

Cuando el padre muere [...], el hijo se convierte en su propio padre y en su propio hijo. Mira a su hijo y se ve a sí mismo reflejado en su rostro. Imagina lo que el niño ve cuando lo mira y se siente como si interpretara el papel de su propio padre. (Auster 2008: 115)

Poco tiempo después de que apareciese el daguerrotipo en 1839, se realizó un curioso retrato familiar del que se desconoce su autor y en el que aparece el famoso naturalista Charles Darwin junto a su hijo mayor, William Erasmus Darwin. El pequeño William se muestra como el verdadero protagonista de la imagen, sentado sobre las rodillas de su padre dirige su mirada en fuera de campo con un gesto serio, mientras que Darwin tiene la mirada perdida en el infinito, a la vez que recoge con sus brazos a su hijo, quizás sujetándolo para evitar que se moviera y asegurar la nitidez de su imagen. Además del sentimiento paternalista que nos transmite la fotografía, surge la inevitable comparación entre padre e hijo en busca del parecido.

El parecido entre padres e hijos es una cuestión peculiar a la que toda persona se ha de enfrentar a lo largo de su vida, al experimentar cómo el propio rostro va virando entre los distintos parecidos familiares simulando no detenerse. Es muy llama-

tivo cómo la fotografía, al convertir fugaces gestos en momentos congelados, permite ver el parentesco oculto del rostro. A todos nos ha pasado, sobre todo con la sobreabundancia fotográfica actual, que al revisar distintas imágenes de una misma persona encontramos semejanzas en gestos o rasgos con distintos familiares, especialmente en los padres, o que al ver una foto antigua de nuestros progenitores advertimos rasgos personales que creíamos propios:

Hay algo entre siniestro y nostálgico cuando a cierta edad empezamos a reconocer en nuestro rostro algún gesto de nuestros padres, y en esa realidad anacrónica que nos devuelve a otro tiempo y a otra realidad somos conscientes de que cada retrato no es solo semejanza, sino también índice, huella de algo que no se ve, pero que también nos pertenece. (Enguita 2013: 131)

Este hecho, el paso del tiempo entre padres e hijos, es lo que muestra la fotógrafa alemana Frauke Thielking en su serie de dobles retratos *Generationen* (2011), al fotografiar a padres e hijos y madres e hijas de forma paralela sobre un mismo espacio neutro, convirtiéndose a veces estas composiciones como en una especie de simetría temporal que muestra el pasado y el futuro al enfrentar ambas generaciones. Este tipo de comparación generacional también ha servido de base para varios trabajos –dentro de la práctica del retrato compuesto– del artista Bobby Neel Adams. En la serie *Family tree* (2007) usa una estrategia parecida a Thielking, al



Imagen 3. Bobby Neel Adams, *Mary79Sarah45(M-D)* (Family Tree), 2007. © 2018 Bobby Neel Adams

Un aire familiar. El devenir de la fotografía compuesta como retrato de familia en la práctica artística.

comparar en un mismo retrato a padres e hijos, pero esta vez en forma de retrato híbrido, esto es, reservando la mitad de un rostro para el padre/madre y la otra mitad para el hijo/a. Estos retratos están realizados sin truco aparente, evidenciando de forma brusca la fisura que separa ambos rostros a partir de ampliaciones fotográficas que el autor corta y ensambla con una técnica similar al collage denominada foto cirugía.

En *Family tree* además de la comparación temporal y generacional de aspecto y rasgos, se filtra otra curiosa cuestión, y es el verse uno mismo en un futuro no muy lejano, con 20 o 30 años mayor. Esta idea ya fue trabajada por el propio Adams en otra serie anterior de retratos titulada *Age maps*, donde comparaba en un mismo retrato compuesto el rostro de una persona con dos edades distintas; pero este es otro tema, pues no nos interesa ahora el aspecto de uno mismo en el futuro, sino algo más truculento que tiene tan-

to que ver con la misma genética como como con los lazos de sangre, como es la encarnación del hijo en el padre. Este tipo de personificación es uno de los hilos conductores de la serie *Album* (2003) de la inglesa Gillian Wearing, donde caracterizada a través de una serie de máscaras, la artista se transforma en distintos familiares directos para autorretratarse aludiendo no sólo al aspecto físico y externo, la cara, sino también al interior, a la conducta psicológica, siempre con un resultado que deja ver lo ficticio del rostro, el truco, lo evidentemente artificial pero a la vez creíble que puede resultar la máscara.

En este juego de encarnaciones metafóricas para verse a uno mismo como el otro, resulta muy apropiada una serie de trabajos que parece sintetizar varios de los elementos vistos hasta ahora. Es el caso del proyecto *Boys and their fathers* (2013) del fotógrafo Craig Gibson, que en cierto modo cierra el ciclo que comenzaba con el retrato de Charles



Imagen 4. Craig Gibson, *Boys and their fathers*, 2013. © 2018 Craig Gibson

Darwin. Primero porque como indica el título de la serie, en cada obra aparece retratado un sujeto masculino joven junto a su padre; además la pose utilizada no es muy habitual, se sitúa en tres cuartos mirando hacia algo que está fuera de campo con una actitud totalmente neutra (como también ocurría en la foto de Darwin). El *modus operandi* es siempre el mismo para todas las composiciones. En la parte superior izquierda se sitúa el retrato del padre y justamente debajo el del hijo. La parte de la derecha la ocupa, al doble del tamaño que el padre y el hijo, el retrato compuesto que surge de la superposición de ambos rostros. Parece que Gibson no solamente nos quiera mostrar lo semejante que puede resultar el rostro de un padre comparado con el de su hijo, sino justamente lo contrario, lo diferentes que son si los vemos por separado. Pero hay otro aspecto a destacar de la serie de Gibson que se produce al superponer los dos retratos, y es la inevitable conversión del rostro del hijo en el del padre, y viceversa, al situar ambos al mismo nivel, agitando por momentos las marcas concretas de cada cara individuada, en el sentido de Deleuze y Guattari:

Rostro de maestra y de alumno, de padre y de hijo, de obrero y de patrón, de policía y de ciudadano, de acusado y de juez [...]: los rostros concretos individuados se producen y se transforman en torno a esas unidades, a esas combinaciones de unidades, como ese rostro de niño rico en el que ya se puede discernir la vocación militar [...]. Más que poseer un rostro, nos introducimos en él. (Deleuze y Guattari 2002: 182)

Por lo tanto podemos decir que a pesar de los innegables atributos genéticos, el rostro, de algún modo, se construye conforme a nuestra condición, por lo que en los retratos compuestos de Gibson parece como si se anulase la cualidad que cabría esperar de cada rostro y que distingue entre el padre de rostro severo, serio, responsable, experimentado... y el del hijo inocente, curioso, inquieto o irreverente.

4. RETRATO COMPUESTO DE HERMANOS Y GEMELOS.

Hasta este punto hemos visto el desarrollo de dos modalidades distintas de retrato familiar compuesto centradas en las combinaciones familiares de todos los miembros de una familia, y otra categoría enfocada en la representación de padres e hijos. La tercera y última categoría que hemos incluido en

este estudio tiene que ver con el retrato compuesto de hermanos, y dentro de ésta, el retrato compuesto de hermanos gemelos.

Casi medio siglo más tarde de la invención del retrato compuesto, encontramos un ejemplo que – fuera del ámbito artístico– parece materializar literalmente las ideas de Galton en referencia al retrato compuesto de hermanos de una misma familia. Nos referimos a un extraño retrato realizado por el filósofo Ludwig Wittgenstein con la ayuda de su amigo y fotógrafo Moritz Nähr. Se trata de una fotografía compuesta a partir de los rostros de tres de sus hermanas y el suyo propio que adquiere la “inquietante apariencia de un miembro no existente de la familia Wittgenstein” (Kishik 2003: 37). Wittgenstein utilizó en varias ocasiones el concepto de la fotografía compuesta como metáfora a la hora de exponer sus teorías sobre el lenguaje, como en el caso de la idea de *representación perspicua*, una “estrategia de exposición que consiste en reunir fenómenos semejantes entre sí para que, por medio de su afinidad mutua, se vuelva reconocible un aspecto común” (Delgado Rojo 2015: 46), una idea que se desarrolla en su obra desde finales de los años 1920, coincidiendo justamente con la elaboración de su propio retrato compuesto familiar. La finalidad de esta *representación perspicua* sería la de “exponer esa trama de afinidades, ‘el parecido de familia’ entre rostros diversos” (Delgado Rojo 2015: 47) y alude en cierto modo al carácter temporal del aspecto, que sólo puede ser mostrado a través de fenómenos similares que lo realcen. Por lo tanto, mientras que Galton entendía en su procedimiento la identificación de un tipo general a partir de la imagen promediada, para Wittgenstein el retrato compuesto supone un método para fijar en un estado indefinido, de algún modo, esa red de semejanzas y afinidades.

Lejos de las ideas filosóficas de Wittgenstein y de la técnica del promedio heredada de Galton y volviendo al ámbito artístico, encontramos distintos autores que utilizan estrategias prácticamente similares entre ellos al construir, a través de herramientas informáticas de tratamiento de imagen, retratos compuestos familiares por medio de la unión de dos rostros a partir de su eje de simetría. Entre estos podemos destacar al canadiense Ulric Collette y su serie *Portraits génétique* (2008-2017), en la que realiza toda una colección de experimentos genéticos mezclando en un mismo retrato los rostros de padres e hijos, hermanos, primos, mellizos y gemelos,



Imagen 5. Ulric Collette, *Sœurs: Catherine, 26 ans & Véronique, 32 ans (Portraits génétique)*, 2010. © 2018 Ulric Collette

respetando de algún modo sus atributos característicos, como maquillaje, ropa, barba o peinado, e incluso haciendo evidentes esas diferencias, como por ejemplo al fusionar el rostro de un varón de pelo corto oscuro y barba con el de su madre, con pelo largo canoso.

Dentro de los ejemplos de retrato compuesto de hermanos, se encuentran los retratos pertenecientes a gemelos, a los que diversos artistas –entre ellos Collette– han dedicado series específicas, rompiendo, en muchos de los casos, las expectativas con respecto al parecido. Parece casi imposible pensar en un retrato de gemelos sin que nos ronde por la cabeza la icónica fotografía de Diane Arbus (*Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967*) donde dos hermanas gemelas con vestido oscuro y cuello blanco posan ante la cámara. Esta inquietante imagen nos muestra ante todo que si hay algo que sobresale de la aparente similitud de las hermanas, son sus diferencias: la expresión de los ojos, la sonrisa, las calcetas... Arbus escogió de forma hábil un encuadre que sitúa los personajes casi de forma simétrica, pero rompiendo los perfectos paralelismos de la composición por medio de la línea del pavimento y



Imagen 6, Caroline Briggs, *Double Identity*, 2012. © 2018 Caroline Briggs

desplazando ligeramente el eje vertical de simetría, como si nos estuviera avisando del engaño que hay en toda imagen, en toda representación, haciendo patente de forma sutil las diferencias entre dos gemelas idénticas. Y es que en el caso de los gemelos se hace inevitable tanto el parecido como la diferencia, física y psicológica, adoptando así una doble identidad, aquella relativa al yo personal y otra compartida con el doble. Es lo que ocurre en las obras de la serie *Double Identity* (2012) de Caroline Briggs, en las que la fotógrafa superpone los rostros de dos hermanos gemelos con la misma pose, obteniendo un retrato promediado que enfatiza tanto las semejanzas como las diferencias, creando la ilusión de que la composición se hubiese realizado a partir de dos imágenes de la misma persona que se haya caracterizado de forma distinta. La propia autora se pregunta quién es esa persona que parece ser ambos gemelos a la vez, si es la identidad compartida de ambos o es la persona que habría sido si hubieran nacido de parto único (Briggs 2012: 48), refiriéndose a su propia condición gemelar.

Para terminar resulta pertinente incluir un proyecto que refuerza esta idea del parecido y la diferencia entre gemelos. Se trata de la serie *Project Twin*



Imagen 7. Ryan Jardine, Simon & Owen (Project twin), 2015. © 2018 Ryan Jardine

(2015) del fotógrafo y diseñador Ryan Jardine, en la que a través de la estrategia de yuxtaponer de forma digital dos mitades de caras distintas para formar una nueva, el autor mezcla siempre dos retratos de hermanos gemelos, evidenciando, como hemos visto en otros ejemplos, tanto el parecido físico como las diferencias entre los rostros idénticos.

5. CONCLUSIONES

El procedimiento del retrato compuesto fotográfico se desarrolla en el entorno positivista del XIX como un método que reproducía en imágenes las especulaciones eugenésicas de Francis Galton. A pesar de que su uso se extendió relativamente, no perduró mucho en el tiempo, por lo que a partir de principios del XX encontramos ejemplos anecdóticos elaborados desde un enfoque científico y antropológico. Aunque es evidente que estos retratos compuestos no se realizan con una intención estética, es

innegable el valor que han adoptado en este sentido con el tiempo, por lo que no es de extrañar que desde la práctica fotográfica posterior se adoptase su uso como un recurso más dentro del amplio abanico de las capacidades expresivas de la fotografía, además de las posibilidades que desde las prácticas más experimentales se abrían a nivel técnico, siendo un recurso, el del promedio, que a día de hoy es bastante habitual desde la praxis de la fotografía digital. Además de este interés estético y formal, hay que añadir el valor conceptual con el que se ha tratado desde el arte, aprovechando la carga simbólica que ya de por sí arrastraba el compuesto para añadirle un valor crítico y reflexivo, ampliando las competencias de representación dentro del género del retrato. Así, aunque en su origen los retratos compuestos obviamente no son considerados retratos de grupo, desde algunas manifestaciones artísticas sí se pueden considerar como tal, ya que no dejan de ser la representación de un conjunto de sujetos, a pesar de que se

materialicen a través de un rostro individual. Por lo tanto, podríamos pensar en el retrato familiar compuesto como una extensión del retrato tradicional de familia, amplificando su significado a través de un tipo de representación que conecta y evidencia otros símbolos tradicionales del género del retrato, como puedan ser la máscara o lo monstruoso.

Tal y como hemos visto, desde la práctica artística los usos del compuesto en el ámbito familiar abarcan diversos propósitos a partir de diferentes propuestas procedimentales y estéticas que inevitablemente inferen en el aspecto psicológico. Esta cuestión se ve reforzada por el hecho de que en todos estos ejemplos, los individuos que construyen los compuestos son parientes, por lo que se plantea una reflexión que va más allá del parecido para, a veces, acabar en la conducta. Quizás en la categoría donde más patente sea esta condición sea en los trabajos relacionados con la representación de padres e hijos, personificados como un único individuo que forzadamente abarca el aspecto y el comportamiento de unos y otros, no dejando posibilidad de escape a las trazas que marca la genética. Al igual, cabría esperar lo mismo de los hermanos y gemelos, que por el hecho de ser aparentemente iguales cuesta a veces contrarrestar el tópico del clon, por lo que ciertos trabajos proponen justamente eso, que más allá del capricho biológico destaca la posibilidad de una personalidad individual propia que escapa del tipo.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. **William Wegman, Family Combinations, 1972. © 2018 William Wegman**
2. **Jake Rowland, Mother/father/brother/sister/self (Reflections: Constructed Portraits 2004-2014), 2005. © 2018 Jake Rowland**
3. **Bobby Neel Adams, Mary79Sarah45(M-D) (Family Tree), 2007. © 2018 Bobby Neel Adams**
4. **Craig Gibson, Boys and their fathers, 2013. © 2018 Craig Gibson**
5. **Ulric Collette, Sœurs: Catherine, 26 ans & Véronique, 32 ans (Portraits génétique), 2010. © 2018 Ulric Collette**
6. **Caroline Briggs, Double Identity, 2012. © 2018 Caroline Briggs**
7. **Ryan Jardine, Simon & Owen (Project twin), 2015. © 2018 Ryan Jardine**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Auster, P. (2008). *La invención de la soledad*. Barcelona: Anagrama.

Batut, A. (2006). “La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza (1887)” en Naranjo, Juan (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pp. 92-101). Barcelona: Gustavo Gili.

Briggs, C. (2012). “Double Identity” [en línea] en *Pov Magazine*, nº 3 (pp. 46-55) Consultado: 7 de julio de 2018. Disponible en: http://www.povmagazine.co.uk/POV2_Magazine/POV2_Issue3/index.html

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Delgado Rojo, J. L. (2015). “Benjamin y Wittgenstein. Una aproximación morfológica” [en línea] *Ágora*, Vol. 34, nº 1 (pp. 33-57) Consultado: 7 de julio de 2018. Disponible en: <http://www.usc.es/revistas/index.php/agora/article/view/1664>

Enguita, N. (2013). “Narrativas domésticas: más allá del álbum de familia” en Vicente, P. (ed.) *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca / La Oficina.

Galton, F. (1907). *Inquiries into human faculty and its development*. Londres: J. M. Dent & Co. (Everyman).

Galton, F. (2006). “Retratos compuestos (1878)” en Naranjo, Juan (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pp. 64-79) Barcelona: Gustavo Gili.

Kishik, D. (2008). *Wittgenstein's Form of Life*. Londres - Nueva York: Continuum.

Sicard, M. (2004). “Entre ciencia y arte” en Picaudé, Valérie y Arbaizar, Philippe (eds.) *La confusión de los géneros en fotografía*. (pp. 177-183) Barcelona: Gustavo Gili.