

*Historia de una exposición. «Álbumes de Família. Fotografías de la Diáspora Africana en la Gran Lisboa» (1975-2024)**

History of an Exhibition. «Family Albums.
Photographs of the African Diaspora
in Greater Lisbon» (1975-2024)

Filipa Lowndes Vicente

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa
filipa.vicente@ics.ulisboa.pt

Resumen: La exposición «Álbumes de Família. Fotografías de la Diáspora Africana en la Gran Lisboa (1975-hoy)» tuvo lugar en Lisboa, en el Pavilhão dos Descobrimentos, entre el 28 de abril y el 1 de diciembre de 2024. La fecha no era aleatoria: en 2024 se celebraron en Portugal los cincuenta años del 25 de abril de 1974, la Revolución de los Claveles, que inició la democracia portuguesa y el fin del colonialismo en África, que culminó en 1975 con las independencias de los países africanos. La exposición sobrepuso dos historias —la de la diáspora africana lisboeta y la de la fotografía como autobiografía visual— para mostrar cómo las historias personales se entrecruzan con la historia colectiva, pública, política, nacional e internacional. Su ubicación en el monumento de 1940 a los «Descubrimientos», edificio contestado y objeto de debates públicos, permitió valorizar y visibilizar la memoria negra, la vida y la ciudadanía de las personas negras, portuguesas o residentes en Portugal, mediante la imagen y la palabra escrita sobre sus fotografías. La fotografía familiar, personal y subjetiva, actuó como hilo conductor de las narrativas y memorias visuales autobiográficas expuestas. En este artículo, y como una de las comisarias de esa exposición, reflexionaré sobre las ideas e iniciativas que la inspiraron y sobre las reacciones que suscitó.

Palabras clave: fotografías de familia, diáspora africana, descolonización, Portugal, visualidades negras.

* Trabajo realizado en el marco del proyecto «Colonialismo visual y descolonizaciones en el mundo ibérico contemporáneo» (AEI, ref. PID2023-146822NB-I00).



Abstract: The exhibition «Family Albums: Photographs of the African Diaspora in Greater Lisbon (1975-Today)» took place in Lisbon, at the Padrão dos Descobrimentos (Monument to the Discoveries), between April 28 and December 1, 2024, 50 years after the revolution of April 25 1974 and the end of Portuguese colonialism in Africa with the independence of the former colonies. The exhibition juxtaposed two histories: that of the Lisbon African diaspora and that of photography as a visual autobiography. In doing so, it sought to demonstrate how personal stories intersect with collective history, political history, and national and international histories. The exhibition at the 1940 monument to the «Discoveries» —a controversial building and the subject of public debate— served as a way to value and make visible Black memory, the lives and citizenship of Black people, Portuguese or living in Portugal, giving them a voice and public presence through images and the spoken and written words accompanying their photographs. Family, personal and subjective photography was always the common thread of the narratives and visual autobiographies on display. In this article, as one of the curators, I will reflect on the international ideas and initiatives that inspired the exhibition and on the reactions it provoked.

Keywords: Family photographs, African diaspora, decolonization, Portugal, Black visualities.

Introducción

La exposición «Álbumes de Família. Fotografías de la Diáspora Africana en la Gran Lisboa (1975-hoy)» (2024) cruzó dos historias: la de la diáspora africana lisboeta y la de la fotografía como autobiografía visual¹. Al hacerlo, buscó demostrar cómo la historia es hecha por todos nosotros y cómo todos formamos parte de la historia. Las historias personales se entrecruzan con la historia colectiva y con las historias nacionales e internacionales. La exposición fue

¹ Gran parte de la investigación para este texto se publicó en los catálogos, en inglés y en portugués, de la exposición. Véase Filipa Lowndes VICENTE e Inocência MATA: «Introduction. Dictionary of an Exhibition», en Filipa Lowndes VICENTE, Inocência MATA y Sofia DINIZ (eds.): *Family Albums. Photographs of the African Diaspora in Greater Lisbon (1975-today)*, Lisboa, Tinta da China, 2025, pp. 9-23, e Filipa Lowndes VICENTE: «Black Visualities on the Shores of the Atlantic Ocean. Photography as Emancipation and Humanisation of the African Diaspora (1850-2024)», en Filipa Lowndes VICENTE, Inocência MATA y Sofia DINIZ (eds.): *Family Albums. Photographs of the African Diaspora in Greater Lisbon (1975-today)*, Lisboa, Tinta da China, 2025, pp. 45-82.

una forma de valorar la vida y la ciudadanía de las personas negras, portuguesas o que viven en Portugal, y de dar visibilidad a la memoria y a la historia negra. Lo hizo a través de la imagen, con la fotografía —personal o de familia— como hilo conductor². Paradójicamente, tuvo lugar en el monumento a los «Descubrimientos», de 1940, un edificio controvertido, símbolo del colonialismo portugués del siglo xx y hoy objeto de debates públicos y muy cuestionado. La exposición quiso resignificar el monumento, pero la pregunta es si lo consiguió, porque esa fue una cuestión presente en todas las fases de la exposición, antes y durante su apertura.

FIGURA 1

*El Monumento a los Descubrimientos (Padrão dos Descobrimentos)
el día de la inauguración de la exposición, 27 de abril de 2024*



Fuente: © José Frade.

En una exposición colaborativa como esta, las personas fueron lo más importante. Sin ellas no habría «álbumes de familia». Los

² Exposición en Lisboa, Padrão dos Descobrimentos, del 28 de abril al 1 de diciembre de 2024.

objetos que se mostraron no existían por sí solos, sino que eran indisociables de las personas con las que establecimos una relación directa y a quienes pedimos más que objetos prestados. Pedimos que pensarán, que hablarán, que escribirán, que crearán. Pedimos que se expusieran, en su intimidad y en sus historias de vida. Esta muestra podría ser considerada una exposición de historia pública³. No fue una investigación académica transformada en exposición, pero sí una exposición que resultaba de una investigación compartida y colaborativa.

La exposición fue también una forma de subvertir la hegemonía de otro archivo visual, aquel constituido por los miles de fotografías de personas negras en contexto colonial que existen en archivos públicos y privados portugueses, imágenes que nunca pertenecieron a las propias personas fotografiadas, ni en el momento en que se tomaron las instantáneas ni ahora. A esa representación predominantemente impuesta —en la que las personas aparecen casi siempre en situaciones de desigualdad y rara vez en su individualidad, con nombre y apellido— opusimos historias de autorrepresentación contadas en un discurso directo.

En un país como Portugal, colonizador hasta 1975 (Timor y Macao siguieron bajo tutela portuguesa, aunque su estatuto jurídico y territorial ya nada tenía que ver con el anterior a 1975), el más tardío de Europa, los legados visibles e invisibles del Imperio están por todas partes: en la documentación escrita, en los objetos, en las fotografías, en los archivos públicos y privados, en las bibliotecas y museos, así como en las casas de las personas, en los nombres de las calles de la ciudad de Lisboa y del país, en los edificios, los monumentos y las estatuas. También en las memorias, en las historias, en las identidades y en las vidas de todos nosotros. Son raros los portugueses que no tienen historias coloniales en sus trayectorias personales o familiares.

Hoy, los legados globales de la discriminación legal del pasado, ya sea en forma de colonialismo —como en el caso de Portugal y

³ Ana Maria MAUAD, Juniele Rabêlo DE ALMEIDA y Ricardo SANTHIAGO (eds.): *História pública no Brasil. Sentidos e itinerários*, São Paulo, Letra e Voz, 2016, y Ana Maria MAUAD: «Usos do passado e história pública no Brasil: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017)», *História Crítica*, 68 (2018), pp. 27-45.

Europa—, de esclavitud o de segregación, continúan presentes bajo múltiples formas, más o menos evidentes, de racismo y desigualdad no legalizada. Como las denomina la antropóloga Ana Laura Stoler, las historias coloniales son «imperial durabilities» o «duress»: persisten en el tiempo como fuerzas vivas, imbricadas en la cotidianidad del presente⁴. Pero el legado más importante de ese pasado son las personas, y una de las maneras de afrontar y estudiar los pasados difíciles es valorar el resultado humano de esos pasados. La diáspora africana es el más rico de esos legados y la fotografía puede confirmarlo.

FIGURA 2

Álbumes de Familia. Fotografías personales prestadas por Emília Almada para la sección «Álbumes de Familia. Autobiografías Fotográficas»



Fuente: © José Frade.

En los últimos años, el interés académico y artístico por la fotografía vernácula o privada se ha unido al interés reflexivo por las ex-

⁴ Ann Laura STOLER: *Duress. Imperial Durabilities in Our Times*, Durham, Duke University Press, 2016.

perencias de las vidas negras. De este encuentro surgieron muchos proyectos centrados en las diferentes generaciones y geografías de la diáspora africana, reflexionando sobre la identidad negra, la historia y la experiencia contemporánea a través de la fotografía. Estas iniciativas y pensamiento fueron una inspiración para una exposición que quería inscribirse en una historia nacional, pero también en una historia pensada a nivel internacional y de diáspora. Por un lado, todas las personas que participaron en la exposición viven en Portugal o vivieron en Portugal, casi todas son portuguesas, pero todas tenían historias de éxodo. Ellas mismas o sus padres nacieron en países africanos que en su momento eran parte del Imperio colonial portugués. Por otro lado, muchos de los temas que surgieron en la exposición tenían relación con la idea de diáspora, de movimiento geográfico, de itinerarios de migración y de familias que se encontraban dispersas en muchos lugares del mundo. Esta es hoy la historia de muchos países que fueron colonizadores en el pasado y es también una historia con una fuerte relación con la fotografía, instantáneas de personas que viven o vivieron lejos y pasaron de generación en generación impresas en papel o imágenes que se hacen hoy y se comparten en pantallas o en las redes sociales de familias dispersas.

FIGURA 3

*Grupo de música y danza caboverdiana Batucadeiras
Bandeirinha (Casal de S. Brás, Amadora) en el día de la inauguración
de la exposición, 27 de abril de 2024*



Fuente: © José Frade.

He dividido este artículo en tres partes que corresponden a los tres momentos de la realización de la exposición: el antes, el durante y el después. En primer lugar, en el apartado «Inspiración e Imaginación. Antes de la exposición» mencionaré algunas de las muchas iniciativas que me inspiraron: exposiciones, libros, autores históricos o contemporáneos, artistas, coleccionistas, proyectos artísticos y archivísticos que vi, leí o conocí a distancia y que fueron determinantes en todo el proceso expositivo. En la sección «La exposición. Cincuenta años después del 25 de abril de 1974», me centraré en la exposición en sí y en la descripción de sus ideas principales. Por último, dedicaré la tercera parte de este artículo a las «Reacciones a la exposición: emoción, humanización y racismo». ¿Cómo se evalúa el impacto de una exposición?, ¿cómo se puede conocer al público visitante en su anonimato y diversidad?

Una vez inaugurada una exposición, hay muchos factores que no pueden controlarse. La muestra deja de pertenecer a las personas que la realizaron y adquiere una vida propia e imprevisible. Las reacciones a la exhibición y las emociones intensas y contradictorias que suscitó superaron nuestras expectativas. Pero ¿quiénes somos nosotras? Por una parte, las curadoras de la muestra, Inocência Mata, portuguesa africana, natural de São Tomé y Príncipe, profesora en la Universidad de Lisboa y ensayista en el ámbito de la literatura africana y de las diásporas africanas, y yo; por otra, dos funcionarias del monumento-espacio donde se celebró la exposición, el Padrão dos Descobrimentos, Margarida Kol de Carvalho, su directora, y Sofia Diniz, que fue determinante en todas las dimensiones y fases de la exposición.

Para concluir el artículo, reflexionaré sobre los futuros posibles, los proyectos, ideas y transformaciones que podrían nacer de esta exposición. He titulado este cierre como «De la celebración del Imperio a la celebración de la diáspora», porque considero que Portugal se encuentra en un momento histórico en el que urge crear espacios e iniciativas para pensar, preservar y reflexionar sobre los legados de su pasado colonial y sobre los modos en que estos pueden constituir una riqueza futura. Y esa riqueza es humana y es la del presente, la de los miles de portugueses africanos que habitan la Gran Lisboa y que forman parte de su identidad. El pensamiento, la literatura, las artes visuales, la música y las gastronomías africanas están presentes en el país de hoy y, sobre todo, en la ciu-

dad-capital. Forman su vida humana y urbana. La llamamos Gran Lisboa y no solo Lisboa, porque, aunque muchos de los barrios o zonas donde vive gran parte de la comunidad afrodescendiente están en los alrededores de la ciudad o en la otra margen del río Tajo y ya no forman parte de su Ayuntamiento, están conectados con la ciudad por transportes públicos, por cercanía y, sobre todo, por el movimiento incesante de personas que a diario conectan las afueras con el centro cuando acuden a trabajar. La expresión *Gran Lisboa* la entiende todo el mundo y es de uso corriente, además también incluye localidades como Sintra, Oeiras, Cascais o Almada.

Inspiración e imaginación. Antes de la exposición

¿Cómo nació esta exposición? La pregunta tiene dos respuestas que discurren en paralelo. Por un lado, nació como una necesidad de «responder» a mi propio recorrido como historiadora que se enfrenta desde hace quince años al archivo visual colonial portugués: responder a su violencia, a sus silencios y a sus numerosos desafíos éticos —¿cómo escribir, exponer y trabajar con imágenes de violencia, de abuso y de deshumanización?—. Las cuestiones éticas de las imágenes históricas comprometidas son objeto de un debate historiográfico marcado por la crítica poscolonial, pero ningún enfoque puede ser único ni satisfactorio por completo. A lo largo del tiempo en que me he confrontado con este archivo, fui cambiando mi enfoque y mis ideas y, sobre todo, fui tomando mayor conciencia de las cuestiones éticas implícitas. Este proceso tuvo dos momentos decisivos: empezó en 2009, cuando me presenté a un proyecto de investigación, financiado por la FCT, sobre fotografía producida en el contexto colonial portugués, con resultados dispares, y se consolidó en el año 2022, cuando organicé un ciclo de conferencias en el Centro Cultural de Belém sobre «Visualidades Negras», a partir del cual redacté la propuesta de exposición en el Padrão dos Descobrimentos⁵. La invitación para concebir y organizar una exposi-

⁵ «Conhecimento e visão. Fotografia no Arquivo e no Museu Colonial português (1850-1950)», FCT (ref. PTDC/HIS-HIS/112198/2009); Filipa Lowndes VICENTE (ed.): *O Império da visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, Lisboa, Edições 70, 2014, e *id.*: «Vision and Violence. Black Women's

ción me fue hecha por Margarida Kol de Carvalho, directora del Padrão, algunos años antes de que se concretara. Inocência Mata, notable académica africana-portuguesa, profesora en la Universidad de Lisboa y especialista en la literatura y la diáspora africana, aceptó mi desafío para desarrollar juntas la muestra. Nuestras diferentes formaciones y recorridos enriquecieron el proyecto, que contó siempre con el excelente equipo del Padrão, sobre todo con Margarida Kol de Carvalho y Sofia Diniz. Otros compromisos de trabajo me hicieron aplazar el proyecto y al final la fecha de la inauguración coincidió con las conmemoraciones del 25 de abril en 2024. Así, la exposición fue de la entera responsabilidad del Padrão de Descobrimentos, monumento del Ayuntamiento de Lisboa, pero la concurrencia con la fecha simbólica del cincuenta aniversario de la revolución fue relevante para nuestra narrativa. Se contó también con el apoyo de la Fundación Calouste Gulbenkian y la Fundación Luso-Americana para el Desarrollo para la publicación de los catálogos en portugués y en inglés. Para mí solo tenía sentido hacer una exposición temporal si contaba con un catálogo que pudiera hacerla permanente. Además, la edición en lengua inglesa fue determinante por dos razones: porque los turistas internacionales son la gran mayoría de los visitantes del monumento y porque gran parte de la bibliografía sobre estos temas se ha escrito en inglés y nos interesaba que el caso portugués pudiera integrarse en los diálogos sobre la diáspora africana que, por lo general, tienden a centrarse en otras geografías.

De este modo, «Álbures de Família» fue una de las formas que encontré para relacionarme éticamente con el archivo visual colonial e ir en busca de su contrario. Quien trabaja en Lisboa sobre historia colonial portuguesa sabe cómo este «archivo» está en tantos y tantos lugares de la ciudad (además de un poco por todo el país), en archivos, bibliotecas y museos públicos grandes y pequeños, en el espacio urbano hecho de estatuas o nombres de calles, pero también en las casas de las personas. Hoy es difícil encontrar a una portuguesa o un portugués que no tenga una historia familiar colonial, ya sea próxima o lejana. El archivo colonial está ahí, en la

Bodies on Display (1900-1975)», en Filipa Lowndes VICENTE y Afonso Dias RAMOS (eds.): *Photography in Portuguese Colonial Africa, 1860-1975*, London, Palgrave, 2023, pp. 279-322.

sombra de su inmensa presencia material —imagen e imaginario—, pero durante esta exposición estuvo cerrado bajo siete llaves para poder dar espacio al otro lado del espejo: el del presente, el de las personas vivas con nombre y apellido, el de las fotografías que están en las casas de quienes las hicieron, o de sus hijos y nietos. Los álbumes familiares de la diáspora africana en Lisboa se encuentran en las antípodas, literales y metafóricas, de las fotografías de personas africanas tomadas en África en contexto colonial y que hoy se hallan tanto en instituciones públicas portuguesas como en las casas de los millones de portugueses blancos cuyas historias familiares son inseparables de la historia colonial de los siglos XIX y XX.

Por otro lado, e inseparable de este recorrido personal de investigación, estuvieron los textos e iniciativas producidos por otras personas, que tanto me influyeron e inspiraron. No quiero dejar de mencionar algunos ejemplos concretos. Sitúo este cambio en mi mirada sobre el tema del colonialismo visual en un momento muy preciso, hace casi diez años, en 2016-2017, cuando pasé un año académico en una universidad norteamericana, que coincidió con un momento particularmente politizado —desde la reacción a la victoria de Donald Trump en noviembre de 2016 hasta el auge del movimiento Black Lives Matter—, con consecuencias directas en iniciativas culturales y académicas y en los debates públicos sobre la relación entre el pasado histórico y las desigualdades raciales del presente⁶. Esta experiencia, asociada a la posibilidad de acceder a la biblioteca de la Brown University, extremadamente rica en bibliografía sobre visualidades negras, supuso un punto de inflexión en mis intereses y enfoques académicos. Mucho de lo que leí y vi ese año tuvo un impacto directo en la exposición que comencé a imaginar algunos años después.

Del archivo colonial al archivo familiar, de la deshumanización a la humanidad

Cada contexto nacional tiene su especificidad histórica. Si las imágenes de personas negras en los archivos históricos de Estados

⁶ Estuve dando clases en la Brown University durante el primer semestre. Filipa Lowndes VICENTE: «Uma América mais negra», *Público*, 19 de marzo de 2017, pp. 14-22.

Unidos son indisociables de la posesclavitud del siglo XIX o de la segregación, legal hasta la década de 1960, las fotografías de personas negras en los archivos portugueses, así como en los franceses, británicos o belgas, son inseparables de una historia reciente en la que la cronología del colonialismo coincidió con la de la fotografía en sus múltiples formas de reproducción —postales, libros, periódicos y folletos—. En esa historia está inscrita la desigualdad racial y de género legitimada por genealogías de poder en las que unos cuerpos valían más que otros. Incluso en un pasado más reciente de la cultura visual, los cuerpos negros tendieron a quedar inscritos en las categorías de la marginalidad o pobreza, de lo erótico, de lo etnográfico y, cuando aparecieron en la categoría implícita de lo ejemplar y positivo, lo hicieron sobre todo a través de la música y el deporte.

La centralidad histórica del hombre blanco fue indisociable del hecho de que las instituciones de producción del saber cultural e intelectual fueran también mayoritariamente masculinas y blancas, lo que Nicholas Mirzoeff ha denominado recientemente «white sight» («mirada blanca»), en oposición a un modo de ver anticolonial o «anti-colonial way of seeing»⁷. Cuando los espacios pasaron a ser más femeninos y más negros —es decir, cuando cambiaron las miradas—, también cambió aquello que comenzó a verse: algo que ya existía, pero que no era visto ni valorado. En estas miradas contemporáneas sobre el pasado histórico surgieron varios enfoques dominantes, que pueden o no conjugarse: el de la denuncia de la discriminación, el de la valorización de las personas discriminadas, el estudio de la opresión, el de la resistencia a esa opresión, el análisis de la violencia y la desigualdad, el del empoderamiento y la humanización de personas y acontecimientos históricos de quienes fueron históricamente despojados de su poder y de su humanidad. El enfoque privilegiado por la exposición fue este último: el del empoderamiento y la humanización. En este texto intentaré explicar cómo se puso en práctica.

En los últimos años han sido muchos los académicos, artistas, comisarios y archivistas —muchos de ellos negros y de la diáspora africana— que han abordado críticamente la relación entre visual

⁷ Nicholas MIRZOEFF: *Visual Politics and Practices of Whiteness*, Cambridge, The MIT Press, 2023.

lidad y negritud, entre el derecho a la representación en el espacio público y los conceptos de justicia racial, social y visual. También quienes han discutido las múltiples implicaciones éticas de tratar hoy con los legados visuales de pasados violentos. Una de las vías de este enfoque ha sido la búsqueda, en el pasado y en el presente, de visualidades de la experiencia negra creadas por personas negras y no por otros. Estos enfoques constituyen poderosos antídotos frente a un largo pasado de imágenes despreciativas y humillantes de personas negras en el espacio público visual.

Una de las violencias del archivo visual colonial es el hecho de que la mayoría de las personas representadas no tengan nombre ni apellido, ni en el presente ni en el pasado. En el pasado porque, en el caso de las imágenes realizadas en contextos coloniales africanos, los nombres de las personas negras, con raras excepciones, ya no eran considerados un dato relevante en el momento de la toma de la fotografía. En el presente porque en los archivos históricos donde se encuentra gran parte de estas fotografías persisten muchas de las categorías clasificatorias coloniales y porque el paso del tiempo ha hecho aún más difícil la identificación de las personas fotografiadas⁸. Otra característica dominante de estas instantáneas es que las personas que aparecen en ellas no poseen la fotografía en sí, y quizá incluso nunca las hayan visto, porque quien sacó las fotografías se quedó con ellas. Son imágenes hechas por los colonizadores portugueses desde los más diversos ámbitos, oficiales o personales, y tienden a encontrarse en los archivos públicos de la antigua metrópoli colonial, Lisboa, sobre todo, pero también en casas particulares de todo el país. Por el contrario, en esta exposición las fotografías pertenecen a las personas que aparecen representadas o a sus descendientes, y esto cambia el paradigma de modo determinante: quienes las tienen en casa son quienes están representados y poseen sus historias.

Así, si la fotografía carga con el peso de su vasto legado de violencia visual, en una historia que coincide con el colonialismo de los siglos XIX y XX, también es una promesa. Puede ser, como ya lo fue, opresiva, pero también emancipadora, un espacio de subjetivi-

⁸ Cláudia CASTELO: «Black Images Matter. Rescuing African Lives from the Portuguese Imperial Archive», *Culture Unbound*, s. n. (2025), <https://cultureunbound.ep.liu.se/article/view/4136> (consultado el 16 de junio de 2026).

dad individual y un lugar de enunciación de la existencia, a la vez, de aquello que es común a toda la humanidad. Es cierto que la fotografía denominada «colonial» presenta muchos modos de ambigüedad y resistencia, y también que los abordajes contemporáneos de estas imágenes están cada vez más atentos a estas «fracturas» que perturban las fronteras de poder entre colonizador y colonizado. Además, están todas aquellas personas que rechazaron que se las fotografiase en contextos coloniales, que no aparecen en los retratos, pero que, con frecuencia, sí lo hacen en textos que describen esta resistencia a posar frente a la lente fotográfica. Enseñar las fotografías que no nacen de estas ambigüedades, las autofotografías, fue una línea narrativa central en la exposición.

La fotografía como emancipación. Pensamiento, exposiciones, archivos

Expondré ahora una breve genealogía de la asociación entre fotografía, humanización y autorrepresentación negra que fue determinante para concebir «Álbumes de Familia. Fotografías de la Diáspora Africana en la Gran Lisboa (1975-hoy)». En las últimas décadas, ha sido en Estados Unidos, en Brasil, en Gran Bretaña y también en Sudáfrica donde las visualidades negras en contextos de diáspora han sido objeto de mayor reflexión. Estoy pensando en la otra margen del Atlántico, en Brasil y en Estados Unidos, pero también en Gran Bretaña, porque son países que no son Portugal, pero que ayudan a pensar el caso de la diáspora africana en este país. Quizá incluso haya otros proyectos y pensamientos semejantes en otros lugares con «márgenes» al Atlántico o con comunidades afrodiaspóricas que desconozco. Mi propio itinerario académico y personal ha determinado que conozca mucho mejor lo que ocurre en esos tres países referidos e ignore lo que se está haciendo en otras geografías.

Opté por una línea temporal que comienza en la segunda mitad del siglo XIX y concluye en el presente, múltiple y rico, en el que los estudios sobre las visualidades negras ocupan un lugar significativo en el panorama cultural, académico e intelectual contemporáneo. Sin embargo, pasado y presente no son entidades separables y están en permanente interacción. Es en el presente donde el pasado se convierte en pasado, donde se transforma en historia y memoria. Es

en el presente donde autores, académicos, artistas, comisarios, coleccionistas buscan y encuentran, o buscan y no encuentran, las imágenes, las personas y los acontecimientos del pasado que transforman en conocimiento o en creatividad. Esta producción de conocimiento y creatividad se manifiesta a través de la escritura, de proyectos artísticos y archivísticos, de exposiciones o de colecciones que desnaturalizan paradigmas, personajes y prerrogativas históricas consolidadas y proponen nuevas formas de ver el pasado.

En Estados Unidos, durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, hay dos hombres que fueron determinantes para comprender el retrato fotográfico como instrumento emancipatorio y como tecnología de ciudadanía y subjetividad: Frederick Douglass (1818-1895) y W. E. B. Du Bois (1868-1963). Douglass fue un hombre negro esclavizado en el sur de Estados Unidos que, una vez libre, en 1838, se convirtió en una de las voces y rostros más visibles del abolicionismo y de los derechos civiles afroamericanos. Comprendió las posibilidades del retrato como modo de afirmación y humanización de las personas negras en un contexto histórico y en un espacio público que les era adverso⁹ y fue también pionero como teórico de la fotografía, al escribir sobre sus potencialidades políticas y su relación con el progreso humano y la justicia social y política¹⁰.

⁹ David W. BLIGHT: *Frederick Douglass. Prophet of Freedom*, New York, Simon & Schuster, 2018; Eric HERSCHTHAL: «Frederick Douglass's Fight Against Scientific Racism», *The New York Times*, 22 de febrero de 2018, p. SR4; Henry Louis GATES, Jr.: «Frederick Douglass's Camera Obscura», *Aperture. Vision & Justice*, 223 (2016), pp. 27-29; John STAUFFER et al.: *Picturing Frederick Douglass. An Illustrated Biography of the Nineteenth Century's Most Photographed American*, New York, Norton, 2015; Jasmine Nichole COBB: *Picture Freedom. Remaking Black Visibility in the Early Nineteenth Century*, New York, New York University Press, 2015; Ginger HILL: «“Rightly Viewed”. Theorizations of Self in Frederick Douglass's Lectures on Pictures», en Maurice O. WALLACE y Shawn Michelle SMITH (eds.): *Pictures and Progress. Early Photography and the Making of African American Identity*, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 41-82, y Laura WEXLER: «“A More Perfect Likeness”». Frederick Douglass and the Image of the Nation», en Maurice O. WALLACE y Shawn Michelle SMITH (eds.): *Pictures and Progress. Early Photography and the Making of African American Identity*, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 18-40.

¹⁰ Frederick DOUGLASS: «Pictures and Progress. An Address Delivered in Boston, Massachusetts, on 3 December 1861», en John W. BLASSINGAME (ed.): *The Frederick Douglass Papers. Series One, Speeches, Debates, and Interviews*, vol. III, New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 452-473, y Maurice O. WALLACE y

La fecha de la invención y difusión global de la fotografía coincidió con el momento en que Frederick Douglass se convirtió en un hombre libre. Visionario y brillante, unió las posibilidades de la tecnología fotográfica a sus talentos para la oralidad y la escritura —escribió su autobiografía— y convirtió esta trilogía —imagen, palabra hablada y palabra impresa— en su instrumento de lucha contra la violencia y deshumanización de la esclavitud y de sus legados¹¹. Comprendió el poder de la imagen: si reforzaba prejuicios, también podía ser una aliada en la transformación de mujeres y hombres negros en ciudadanas y ciudadanos. Como escribió Laura Wexler, «después de la emancipación, Douglass creía que la fotografía podía ser un instrumento para rehacer la imaginación estadounidense»¹². Tenía plena conciencia de cómo la proliferación de retratos individualizados de personas negras, en estudio, bien presentadas y vestidas, constituía un poderoso desafío a las imágenes negativas de personas negras —indignas, miserables, caricaturizadas— en el panorama visual estadounidense de la segunda mitad del siglo XIX. Si la esclavitud representaba una muerte social, o incluso una muerte en vida, la fotografía, por el contrario, era un medio potencial de renacimiento y resurrección.

Otro ejemplo inspirador para «Álbumes de Familia» fue una exposición que tuvo lugar hace más de un siglo y que fue pensada y organizada por W. E. B. Du Bois¹³. En 1900, al intelectual ne-

Shawn Michelle SMITH: «Introduction», en Maurice O. WALLACE y Shawn Michelle SMITH (eds.): *Pictures and Progress. Early Photography and the Making of African American Identity*, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 1-17, esp. p. 5.

¹¹ Frederick DOUGLASS: *Vida de un esclavo americano escrita por él mismo*, Madrid, Capitán Swing, 2010.

¹² Laura WEXLER: «A More Perfect Likeness...», p. 18.

¹³ William Edward Burghardt DU BOIS: *Black Lives 1900*. W. E. B. Du Bois at the Paris Exposition, London, Redstone Press, 2019; Whitney BATTLE-BAPTISTE y Britt RUSERT (eds.): *W. E. B. Du Bois's Data Portraits. Visualizing Black America. The Color Line at the Turn of the Twentieth Century*, Princeton, Princeton University Press, 2018; Shawn Michelle SMITH: *Photography on the Color Line*. W. E. B. Du Bois, Race, and Visual Culture, Durham, Duke University Press, 2004; *id.*: «Photographing the “American Negro”. Nation, Race, and Photography at the Paris Exposition of 1900», en Lisa BLOOM (ed.): *With Other Eyes. Looking at Race and Gender in Visual Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 58-87; Deborah WILLIS: «The Sociologist's Eye. W. E. B. Du Bois and the Paris Exposition», en David Levering LEWIS y Deborah WILLIS (eds.): *A Small Nation of People*.

gro y profesor universitario de Sociología se le invitó a comisariar una sección sobre la vida contemporánea de los afroamericanos en el Pabellón de Economía Social de la Exposición Universal de París. La «American Negro Exhibit» fue una extraordinaria iniciativa visual, con un enfoque histórico y sociológico, en la que Du Bois privilegió la fotografía y los gráficos informativos, expuestos en las paredes o en álbumes. Números, evidencia cuantitativa y 363 imágenes demostraban la existencia de «vidas negras» normalizadas: familias, profesiones, escuelas y universidades, desafiando las imágenes dominantes del pasado y del presente negros, tanto en Estados Unidos como en Europa. Con su magistral combinación de conocimiento y creatividad, Du Bois llevó a París —y a una cultura visual global— la *black humanity*, la «humanidad negra» que ni Estados Unidos ni Europa estaban acostumbrados a ver.

Algunas sonrisas. Dignidad. Individualidad. Subjetividad. Personas fotografiadas porque querían ser fotografiadas. ¡Qué diferencias abismales entre estas fotografías y aquellas que, hacia 1900, circulaban globalmente! Las últimas solían ser de grupos de personas negras expuestos en jardines de aclimatación o en exposiciones universales, en París o en territorios colonizados, de mujeres africanas sexualizadas en postales fotográficas donde lo etnográfico, lo exótico y lo erótico aparecían como categorías porosas, o de trabajadores africanos, forzados, en lugares inciertos. Como escribe Shawn Michelle Smith, los usos de la fotografía que Du Bois explora en la exposición de París parecen materializar las ideas sobre la «doble conciencia» que poco después desarrollaría en su libro *The Souls of Black Folk* —la sensación que tienen las personas negras de mirarse siempre a sí mismas a través de los ojos de los demás—¹⁴. Smith recurre al ensayo de bell hooks, *Photography and Black Life*, para mostrar cómo el gesto de Du Bois en la exposición de París

W. E. B. Du Bois and *African American Portraits of Progress*, New York, Harper Collins, 2003, y W. E. Burghardt Du Bois: «The American Negro at Paris», *American Monthly Review of Reviews*, 22(5) (1900), pp. 575-577.

¹⁴ Shawn Michelle Smith: «“Looking at One’s Self Through the Eyes of Others”. W. E. B. Du Bois’s Photographs for the 1900 Paris Exposition», en Maurice O. Wallace y Shawn Michelle Smith (eds.): *Pictures and Progress. Early Photography and the Making of African American Identity*, Durham, Duke University Press, 2012, pp. 274-298, esp. p. 274, y W. E. Burghardt Du Bois: *The Souls of Black Folk. Essays and Sketches*, Chicago, A. C. McClurg & Co., 1903.

fue también una forma de resistencia frente a las representaciones visuales de racismo y colonialismo, una idea que solo mucho más tarde se normalizó. Según bell hooks, «la cámara era el instrumento central mediante el cual los negros podían refutar las representaciones “de nosotros” creadas por los blancos»¹⁵. La cámara posibilitaba una forma simbólica de autorrepresentación y autoafirmación y un modo de imaginar la posibilidad de una conciencia única: que nos vieran como nos vemos a nosotros mismos.

Douglass, Du Bois o las mujeres afroamericanas Sojourner Truth (c. 1797-1883) e Ida B. Wells (1862-1931) fueron pioneros en la comprensión de las posibilidades de la lente fotográfica como constructora de una ciudadanía negra. Mucho más tarde, estas ideas se multiplicaron en distintos lugares del mundo hasta convertirse en una línea de investigación y pensamiento crítico contemporáneo. Aquí mencionaré apenas algunos ejemplos. En 1997, el fotógrafo sudafricano Santu Mofokeng creó un proyecto artístico en forma de libro y exposición, *The Black Photo Album. Look at Me (1890-1950)*¹⁶. Como miembro de un colectivo de fotógrafos *antipartheid*, se interesó por el pasado sudafricano, antes y más allá de la institucionalización de un estado de opresión racial. A partir de las fotografías personales de familias sudafricanas negras urbanizadas, con la posibilidad de posar por iniciativa propia para un retrato entre finales del siglo XIX y mediados del XX, Mofokeng demostró que, junto con las fotografías producidas en contextos de relaciones coloniales o desiguales, dominantes, existieron muchas otras formas de fotografiar y aparecer en fotografías en África o en otras geografías de la diáspora africana. Valorar una fotografía africana —desde la perspectiva de quien fotografía y de quien es fotografiado— también se ha convertido, en las últimas décadas, en un enfoque prolífico hacia una historia de la fotografía que pretende ser menos eurocéntrica y centrada en el Imperio¹⁷.

¹⁵ Véase bell HOOKS: «In Our Glory. Photography and Black Life», en bell HOOKS: *Art on My Mind. Visual Politics*, New York, The New Press, 1994, pp. 54-64, esp. p. 59.

¹⁶ Santu MOFOKENG: *The Black Photo Album. Look at Me, 1890-1950*, Göttingen, Steidl, 2013.

¹⁷ Giulia PAOLETTI: *Portrait and Place. Photography in Senegal, 1840-1960*, Princeton, Princeton University Press, 2024; Christopher MORTON y Darren NEWBURY (eds.): *The African Photographic Archive. Research and Curatorial Strategies*, Lon-

En otras zonas del Atlántico, otros proyectos recientes de recopilación archivística se han centrado de forma específica en las fotografías familiares y en cómo estas se convierten en objetos privilegiados para pensar las diásporas. El artista y pedagogo Zun Lee comenzó a recopilar fotografías vernáculas de familias negras norteamericanas después de que, en 2012, encontrara unas fotografías abandonadas en la calle, y creó la Fade Resistance Collection, hoy en la Art Gallery of Ontario. Como él mismo afirma, la colección de cuatro mil polaroids es una expresión de «Black Life Mattering»¹⁸. Renata Cherlise, por su parte, creó en 2015 una plataforma multimedia denominada Black Archives, donde se documentan, en fotografías y películas, la existencia y la banalidad de las vidas negras, en toda su diversidad y heterogeneidad. El éxito del álbum familiar en línea, en continuo enriquecimiento, llevó a su transformación en libro, que ella describe como un compendio de memoria e imaginación negras¹⁹.

La autora, curadora y fotógrafa Deborah Willis otorga un énfasis especial a la familia afroamericana, la suya y la de los demás. Su primer recuerdo infantil de un libro que la impactó fue *The Sweet Flypaper of Life*, escrito por el afroamericano Langston Hughes y con fotografías de Roy DeCarava²⁰. Publicado en 1955, el mismo año de la famosa exposición de fotografía «The Family of Man», en el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York, el libro describía —con palabras e imágenes— la vida familiar en el barrio de Harlem. Muchos años después, las vidas de las familias negras estadounidenses se convirtieron en uno de los temas centrales de la vasta obra de Deborah Willis sobre la relación entre la fotografía y la América negra²¹.

don, Bloomsbury, 2015; John PEFFER y Elisabeth L. CAMERON: *Portraiture & Photography in Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, y Erin HANEY: *Photography and Africa*, London, Reaktion Books, 2010.

¹⁸ Zun LEE y Sophie HACKETT (eds.): *What Matters Most. Photographs of Black Life. The Fade Resistance Collection*, New York-Ontario, DelMonico Books-Art Gallery of Ontario, 2022.

¹⁹ Renata CHERLISE: *Black Archives. A Photographic Celebration of Black Life*, Berkeley, Ten Speed Press, 2023.

²⁰ Roy DECARAVA y Langston HUGHES: *The Sweet Flypaper of Life*, New York, Simon and Schuster, 1955.

²¹ Deborah WILLIS y Jane LUSAKA: *Imagining Families. Images & Voices*,

Un proyecto que se distingue por centrarse en una idea de diáspora del Atlántico negro es aquel creado por el afrocanadiense Kenneth Montague y su Wedge Collection, con más de cuatrocientas obras²². La colección, también transformada en libro, reúne fotografías de familias negras, junto con fotografías de artistas-fotógrafos negros²³. Producidas por aficionados o por profesionales, aquí también sobresale la vida en su intimidad y humanidad: en las sonrisas y afectos, en el día a día. Centrada sobre todo en Estados Unidos, Canadá, Gran Bretaña y África, y, de manera residual, en Brasil —y no en otras geografías del Atlántico negro asimismo pertinentes, como serían Portugal, Angola, Cabo Verde o Guinea—, la colección es abierta y, por ello, en potencia, más inclusiva en el futuro. Montague ha compartido en entrevistas el impulso que lo llevó a iniciar la colección: por un lado, el hecho de no sentirse representado él mismo en la escena artística; por otro, el recuerdo de su infancia al ver, durante una excursión familiar, una fotografía de James van der Zee expuesta en el Museo de Detroit. Un matrimonio negro, elegante, junto a un automóvil tan sofisticado como sus dueños. La imagen lo impresionó por asociar a personas negras, como él y su familia, con todo lo que era positivo en su percepción del mundo.

La exposición. Cincuenta años después del 25 de abril de 1974

El título de la exposición —«Álbumes de Familia. Fotografías de la Diáspora Africana en la Gran Lisboa (1975-hoy)»— remite a espacios y tiempos bastante precisos, de 1975 hasta hoy, de África hacia la «Gran Lisboa». Fue en Lisboa donde se instaló la gran mayoría de los africanos que llegaron a Portugal en las últimas décadas provenientes de las excolonias portuguesas: Angola, Cabo Verde,

Washington, National African American Museum, 1994, y Deborah WILLIS: *Family History Memory. Recording African American Life*, New York, Hylas, 2005.

²² La expresión *Atlántico negro* proviene del libro de Paul GILROY: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge-New York, Harvard University Press-Verso Books, 1993. Varios años después publicó *Black Britain. A Photographic History*, London, Saqi, 2007.

²³ Teju COLE et al.: *As We Rise. Photography from the Black Atlantic. Selections from the Wedge Collection*, New York, Aperture, 2021.

Guinea-Bissau, Mozambique y São Tomé y Príncipe. De hecho, Lisboa es una de las ciudades más africanas de Europa, pero no es posible indicar cifras específicas porque la ley portuguesa no permite la recopilación de datos étnico-raciales, a pesar de la presión de activistas negros y grupos antirracistas para que los censos puedan incluirlos, como sucede en otros países.

Tras la Revolución del 25 de abril de 1974, que marcó el inicio de la democracia en Portugal, y con el fin de las guerras de liberación colonial en 1975 (Guinea-Bissau en 1973) y las independencias de los países africanos, miles de personas que vivían en África llegaron a la exmetrópoli. Este grupo, muy heterogéneo, incluía tanto a portugueses nacidos en Portugal que habían ido a vivir a África, o portugueses ya nacidos en las colonias, como a africanos. Su bibliografía es ya muy vasta. Desde 1975 hasta hoy, el flujo de personas que llegaron de África a Portugal ha sido más o menos continuo y una gran parte de los afrodescendientes en Portugal ya ha nacido allí y es portuguesa.

Pero la presencia de africanos y afrodescendientes en Portugal es mucho más antigua que la fecha inaugural de la exposición. Desde el siglo VIII, musulmanes de origen norteafricano habitaban en la península ibérica, pero a partir del siglo XV esa presencia en Portugal se vuelve más relevante, también debido al tráfico de personas esclavizadas²⁴. En la primera parte de la exposición pedimos a la historiadora Aurora Almada e Santos que seleccionara algunos «Retratos Fotográficos de la Diáspora Africana» anteriores a 1975²⁵. Dado que la fotografía tiene una cronología mucho más breve que la de la presencia negra en el país, en esta sección mostramos sobre todo imágenes de la primera mitad del siglo XX, casi todas provenientes de archivos públicos y algunas del ar-

²⁴ José Ramos TINHORÃO: *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa*, Lisboa, Caminho, 1988, y Cristina ROLDÃO, Pedro VARELA y José Augusto PEREIRA: *Tribuna negra. Origens do movimento negro em Portugal, 1911-1933*, Lisboa, Tinta da China, 2023. Véase también, entre la vasta obra de Isabel Castro HENRIQUES: *A presença africana em Portugal, uma história secular. Preconceito, integração, reconhecimento (séculos XV-XX)*, Lisboa, ACM, 2019.

²⁵ Aurora Almada e SANTOS: «Photographs of the African Diaspora before 1975», en Filipa Lowndes VICENTE, Inocência MATA y Sofia DINIZ (eds.): *Family Albums. Photographs of the African Diaspora in Greater Lisbon (1975-today)*, Lisboa, Tinta da China, 2025, pp. 35-44.

chivo del coleccionista y bibliófilo Daniel Nunes, también el africano portugués.

La cronología de la exposición remite a una transformación política, pero también reflexiona sobre otra revolución: la que tuvo lugar en la tecnología fotográfica, de lo analógico a lo digital, de lo material a lo inmaterial. Los últimos cincuenta años coinciden con esa evolución y todos nosotros, adultos hoy, hemos vivido esa transición y convivido con los restos del paradigma anterior y la práctica diaria del nuevo. Tenemos fotografías impresas en casa que representan nuestras vidas y, al mismo tiempo, poseemos teléfonos-máquinas fotográficas siempre cerca de nuestro cuerpo y de nuestra cotidianidad. La autorrepresentación sigue siendo una dimensión central de la fotografía.

Lo personal es político. Fotografía, historia y diáspora

La historia de la humanidad es una historia de movilidad, de desplazamientos, de emigración, de movimiento geográfico, de exilio —en fin, de diáspora—. El tránsito y la circulación de las fotografías, entre distintos países, espacios y personas, se da desde su invención. Ellas son en sí mismas objetos diaspóricos: viajan con las personas y también por sí solas —antes por correo o reproducción mecánica, hoy por internet—. Muchos pensadores en las últimas décadas y en distintos lugares del mundo han reflexionado sobre la diáspora como resultado del fin de los imperios europeos y de las independencias de los países que habían sido colonias. Stuart Hall, en su texto clásico «Identidad cultural y diáspora», ha ayudado a pensar cómo la identidad cultural está asociada a la diáspora: no se trata solo de ser, sino sobre todo de volverse, de transformarse. Pertenece tanto al futuro como al pasado²⁶.

La fotografía personal y familiar puede ser una fuente para la escritura de una historia política, cultural, material, emocional y afectiva de la diáspora. Puede ser un «lugar» para cruzar la casa indi-

²⁶ Stuart HALL: «Cultural Identity and Diaspora», en Nicholas MIRZOEFF (ed.): *Diaspora and Visual Culture*, London, Routledge, 2000, pp. 21-33, esp. p. 23, y Paul GILROY y Ruth Wilson GILMORE (eds.): *Stuart Hall. Selected Writings on Race and Difference*, Durham, Duke University Press, 2021.

vidual y la casa común. Los mapas señalan el lugar de partida y el lugar de llegada, pero también las vastas redes diaspóricas familiares y afectivas que se extienden por múltiples geografías. La fotografía sirve de vínculo entre estos espacios creando lazos afectivos y emocionales que unen y trascienden fronteras. Pero las fotografías de las comunidades diaspóricas también sirven para contrarrestar el movimiento mismo de la diáspora. Del «no-lugar» al que se llega, al lugar al que se pasa, o se debería pasar, a pertenecer: el lugar de parada y de construcción. Tina Campt, académica afroamericana que ha reflexionado ampliamente sobre fotografía y diáspora, observa que asociamos diáspora con movilidad, pero deberíamos afirmar también lo contrario: cómo las comunidades diaspóricas sienten la necesidad de estabilizarse geográficamente, de construir su «vida doméstica», de crear un hogar y documentarlo. Y es aquí, según Campt, donde entra la fotografía doméstica de la diáspora, como testigo de la creación de ese «hogar».

En *Image Matters* —«images matter to black folks»—, Campt se interesó por las diásporas africanas en Europa, analizando los archivos fotográficos de dos familias: uno en la Alemania de la primera mitad del siglo xx y otro en la Gran Bretaña del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial²⁷. Su sensibilidad hacia las potencialidades históricas de las fotografías familiares y su atención a las cualidades táctiles y sonoras de la fotografía han influido en el campo de la historiografía fotográfica en general. Basta mencionar la importancia del tacto en la relación con un álbum de fotografías o con fotografías impresas o enmarcadas, objetos más allá de imágenes, como tan bien exploró la teórica de la fotografía Elizabeth Edwards²⁸. De Campt proviene una frase que resume la relación doble y contradictoria de las comunidades diaspóricas con la fotografía: por un lado, la fotografía puede servir para «patologizar» sus historias y desafíos; por otro, puede desafiar los estereotipos negativos sobre las personas negras creando una contraimagen de lo que son o podrían llegar a ser. Campt intenta comparar «black people

²⁷ Tina CAMPT: *Image Matters. Archive, Photography, and the African Diaspora in Europe*, Durham, Duke University Press, 2012, p. 5, e íd.: *A Black Gaze. Artists Changing How We See*, Boston, The MIT Press, 2021.

²⁸ Elizabeth EDWARDS y Janice HART (eds.): *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London, Routledge, 2004.

image» y «they imagine themselves» con un juego de palabras que asocia y sobrepone imagen e imaginación.

Así, la fotografía también sirve para crear raíces, para construir las vigas de la casa, para marcar presencia, ocupar espacio y establecer lugar. La exposición «Álbumes de Familia» también lo muestra: cómo la fotografía narra historias que son el opuesto de la movilidad; historias de estar, de construir y de pertenecer. Los afrodescendientes, parte de la diáspora africana de la Gran Lisboa o de Portugal, son en su mayoría portugueses que viven en Portugal; allí es donde pertenecen, son de ahí y ahí se fotografían.

La fotografía familiar. El objeto central de la exposición

Los retratos familiares e individuales se han hecho desde la invención de la fotografía, cuando acudir a un estudio fotográfico para retratarse era un «acto simbólico» mediante el cual los individuos se afirmaban a sí mismos y ante los demás. A lo largo del siglo xx, la simplificación de la tecnología fotográfica, el rollo y el *flash* hicieron posible la fotografía «instantánea» o *snapshot*: fotos rápidas, casuales y espontáneas que no exigían la escenificación ni la inmovilidad propias del retrato de estudio. Las personas fotografiadas incluso podían no mirar directamente a la lente.

La palabra *álbum* en el título de la exposición tiene un sentido literal, pero, sobre todo, metafórico y potencial. El álbum, como objeto físico, se convirtió en un aderezo de la fotografía poco después de su invención, en 1839, pero muchas fotografías impresas no están colocadas en álbumes, sino enmarcadas o guardadas en cajas, cajones, sobres o bolsas. La palabra sobrevivió a la revolución digital. Así es como nuestros teléfonos o computadoras llaman a las carpetas virtuales donde organizamos los cientos o miles de fotografías digitales que tomamos o recibimos.

El álbum, en papel o en pantalla, surge como un archivo que requiere clasificación y curaduría. Aunque siempre hubo mujeres fotografiando, tradicionalmente eran las mujeres quienes organizaban los álbumes, un gesto doméstico, mientras que los hombres usaban las cámaras, como fotógrafos aficionados o profesionales de estudio. De manera gradual, las mujeres se convirtieron también ellas en creadoras de las narrativas visuales de sus familias. Sin embargo,

durante la realización de la exposición percibimos una diferencia de género en la relación con la fotografía: las mujeres dominaban el espacio privado y creativo en su relación con las imágenes, pero no se profesionalizaban como fotógrafas.

En las fotografías familiares, recuerdos visuales y materiales de la experiencia humana, destacan las imágenes de transición, cambio o encuentro: nacimientos, cumpleaños, bautizos, bodas, excursiones, almuerzos y cenas, ritos de paso que tienden a congregarse a las personas unidas por lazos familiares o de amistad. Fotografías de celebraciones colectivas que marcan el paso del tiempo y los ritmos de la vida y dejan fuera muchas experiencias humanas: dolores y traumas, enfados, ausencias y conflictos no suelen formar parte de las fotografías del álbum familiar, pero sí de las historias orales que surgen cuando se miran fotografías. La muerte también puede ser parte del álbum de familia en algunos contextos y comunidades.

La fuerte relación entre fotografía y oralidad estuvo presente en una exposición en la que se «habla sobre imágenes». Como escribe Elizabeth Edwards, las fotografías son «objetos performativos», objetos materiales que suscitan gestos, palabras y acciones. Alrededor de las fotografías surgen conversaciones que unen dos tiempos: el tiempo en que las fotografías fueron tomadas y el tiempo en que son vistas. Las imágenes provocan recuerdos e historias que no surgirían de otra manera. La fotografía siempre se sitúa en la intersección entre la historia y la memoria²⁹. En 1965, en su libro *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, el sociólogo Pierre Bourdieu convirtió la fotografía en uno de sus laboratorios de análisis y escribió que los álbumes familiares expresaban la esencia de la memoria social.

En 1980, Roland Barthes exploró las potencialidades de la fotografía familiar en el libro pionero *Camera Lucida*, donde se describe a sí mismo contemplando un retrato de su madre, ya fallecida, y teoriza sobre la relación de la fotografía con la vida y la muerte. Pero fue sobre todo desde la década de 1990 que la fotografía familiar y su relación con la memoria y la historia comenzaron a contar con una bibliografía extensa, en diferentes idiomas y con enfoques variados. Un clásico es el libro de Marianne Hirsch, *Family Fra-*

²⁹ Ana Maria MAUAD: «Usos do passado...», p. 34.

mes. *Photography, Narrative, and Postmemory* (1997), que convierte las fotografías familiares en objeto de escrutinio y reflexión, situándolas en la intersección entre historia pública y privada. El interés por las fotografías familiares, o vernáculos, aumentó cuando la llegada de la era digital impuso una frontera definida entre la materialidad e inmaterialidad de la fotografía, entre un pasado de aproximadamente ciento sesenta años de fotografía analógica y un futuro potencial de fotografías digitales. Museos y exposiciones también comenzaron a interesarse por ellas: en 1988, el Museo de San Francisco organizó «Snapshots. The Photography of Everyday Life», y en 2000 fue el turno del Metropolitan Museum de Nueva York con «Other Pictures: Vernacular Photographs from the Thomas Walther Collection», con fotografías «familiares» tomadas entre 1910 y 1960.

Asimismo, fue en las últimas décadas cuando la fotografía familiar y, en general, la memoria histórica comenzaron a pensarse de manera más persistente en relación con la negritud. En 1994, la pensadora, escritora y activista afroamericana bell hooks escribió su bello ensayo *In Our Glory. Photography and Black Life*, a partir de su experiencia familiar³⁰. Como afirmó el antropólogo afroamericano David Scott, en el ensayo *Archaeologies of Black Memory*, la memoria es una forma de crítica «que hace visible aquello que fue oculto, aquello que fue excluido y que fue olvidado»³¹. Un año después, en 2009, Leigh Raiford también describió muy bien las potencialidades y contradicciones de la «memoria negra»³². Cuando una comunidad o un grupo no tiene acceso formal a las instituciones y lugares donde se produce la historia —museos, universidades, programas educativos, por ejemplo—, la memoria se convierte en mucho más que un mero depósito de experiencias pasadas para dar voz a los silencios y omisiones de las narrativas oficiales. Por otro lado, la afirmación de esa memoria negra puede ser también un en-

³⁰ Véase bell HOOKS: «In Our Glory...», pp. 54-64.

³¹ David SCOTT: «Introduction. On the Archeologies of Black Memory», *Small Axe. A Caribbean Journal of Criticism*, 26 (2008), pp. v-vi.

³² Leigh RAIKORD: «Photography and the Practices of Critical Black Memory», *History and Theory*, 48 (2009), pp. 112-129, esp. pp. 117-118, y Leigh RAIKORD: *Imprisoned in a Luminous Glare. Photography and the African American Freedom Struggle*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.

frentamiento con los muchos fracasos del pasado, sobre todo con no haber logrado instaurar en el presente las transformaciones políticas imaginadas por tantas personas en el pasado.

Escribir, hablar, fotografiar, pintar. Biografías visuales

En el centro del espacio expositivo, una vitrina mostraba la transformación de la tecnología visual a través de un conjunto de cámaras fotográficas, desde principios del siglo xx hasta los teléfonos móviles contemporáneos³³. La vitrina atrajo muchas miradas y entusiasmo entre el público, en especial entre los más jóvenes, que nunca habían visto muchos de aquellos objetos.

FIGURA 4

De la fotografía analógica a la digital. Vitrina con cámaras fotográficas y teléfonos móviles como ejemplo de las «cámaras» que, hoy, todos llevamos siempre con nosotros



Fuente: © José Frade.

³³ Conjunto prestado por el historiador António Pedro Vicente (1938-2024), cuya colección de más de dos mil cámaras fotográficas está en Oporto, abierta al público en el Centro Português de Fotografia.

FIGURA 5

Salas de la exposición con la sección de escritores en primer plano*Fuente:* © José Frade.

A partir de los objetos-cámaras se irradiaban los distintos espacios de la muestra, en los que las personas eran las protagonistas. En la sección «Imágenes Escritas, Dichas y Cantadas», pedimos a personas cuya profesión es la escritura que eligieran una o más fotografías de sus álbumes familiares y escribieran un pequeño texto inédito sobre esa(s) imagen(es): Djaimília Pereira de Almeida, Gisela Casimiro, Kátia Casimiro, Karyna Gomes, Telma Tvon, Yara Monteiro, Selma Uamusse y, el único hombre, Joaquim Arena. Tenían libertad para elegir la fotografía que quisieran, pero, por curioso que parezca, todos —con la excepción de Pereira de Almeida, que optó por una fotografía de la portada de un álbum— escogieron imágenes de su niñez y escribieron sobre sus memorias de infancia en Lisboa.

Frente a los escritores se encontraba la sección «Artistas y Archivos de Fotografía», con los nueve artistas visuales a quienes planteamos un desafío similar: que trabajaran a partir de fotografías de sus álbumes familiares o que nos prestaran obras ya existentes con ese enfoque. Una artista invitada se negó a participar y alegó no querer estar presente en un espacio problemático como el del Padrão dos Descobrimentos. Alice Marcelino y Marta Pinto Machado trabajaron con las diapositivas y las polaroids que encontraron en

FIGURA 6

La escritora Gisela Casimiro retratada durante su infancia



Fuente: Archivo Personal.

sus álbumes familiares; para Ana Silva, la fotografía del encuentro, en Angola, entre su hija y su abuela fue el punto de partida para un trabajo sobre orígenes, diáspora africana en Europa, familia y pertenencia; Diogo Carvalho pintó una obra expresamente para la exposición, en la que pegó una fotografía de su álbum familiar; José Chambel también recurrió a su álbum familiar para trabajar sobre una fotografía en la que aparece de niño con sus padres y su her-

mano; Henrique J. Paris, en una escultura donde podemos ver los retratos de su círculo de amigos londinenses y lisboetas, trabajó los sonidos de la diáspora a partir de la música; Kwame Sousa y René Tavares expusieron retratos que eran a la vez pintura y fotografía, y, finalmente, Mónica de Miranda presentó una instalación en la que retratos fotográficos de personas y plantas remitían a una ecología de la diáspora.

FIGURA 7

Retratos. Paula Almeida, Benvindo Fonseca, Chalo Correia y Clarice Monteiro en la sección «Álbumes de Família. Autobiografías Fotográficas»



En la sección «Autobiografías Fotográficas», en la sala principal, privilegiamos la relación entre fotografía, oralidad y memoria. El único criterio fue mostrar a personas afrodescendientes o africanas hablando sobre las fotografías que eligieron y mostrar esas mismas instantáneas. Estuvieron presentes Ana Gomes, Benvindo Fonseca, Chalo Correia, Clarice Monteiro, Coli Embaló, Emília

FIGURA 8

Vitrinas con fotografías en la sección «Álbumes de Família. Autobiografias Fotográficas». Visitantes en el día de la inauguración, 27 de abril de 2024



Fuente: © José Frade.

Almada, Joana Cabral, Jorginho Miraflor, José Baessa de Pina («Sinho»), Nuno Furtado, Paula Almeida, Sadia Ahmed y Yonara Mateus³⁴. En el espacio expositivo, la narrativa se presentó a través de tres formatos: en la pared, cada persona aparecía fotografiada sosteniendo una fotografía en la mano; en una pantalla, un film con las entrevistas realizadas a cada persona en su casa o en su local de trabajo, y en una vitrina, las fotografías originales impresas. Mediante el préstamo temporal y generoso de esos fragmentos materiales y visuales de sus vidas, los participantes también enfrentaron el paradigma desmaterializado de lo digital. El día de la inauguración, muchos estuvieron presentes y crearon una cuarta capa repre-

³⁴ Las entrevistas filmadas se encargaron a la realizadora Máira Zenum (*Histórias e Memórias*, Nêga Filmes).

sentativa con su presencia física. O incluso una quinta, en las fotografías que tomaron con sus teléfonos móviles junto a los espacios expositivos donde ellos mismos estaban expuestos.

En la sección «Fotografía como Profesión: de los Documentos de Identidad a las Celebraciones Colectivas», buscamos una «fotografía negra» lisboeta. La única mujer que encontramos ya no vive en Portugal y no pudo participar, así que nos centramos en tres fotógrafos que ejemplifican tres formas distintas de fotografiar. Adão Marcelino nació en Angola y llegó a Lisboa en la década de 1970, donde se convirtió en fotógrafo profesional autónomo. Con décadas de experiencia y un vasto y ecléctico portafolio visual de la vida pública de la comunidad africana en la Gran Lisboa, fue difícil elegir qué mostrar. Optamos por realizar una selección de su archivo de imágenes de la noche africana de Lisboa de los últimos cincuenta años: discotecas, bares, música en directo.

Junto con él, António Pedro Alves, propietario del estudio fotográfico Damarte, en Damaia, un barrio donde vive una gran comunidad africana y afrodescendiente. El fotógrafo es un portugués blanco, pero la mayor parte de su clientela es negra. El señor Pedro, como se le conoce, no se queja de la crisis que lo digital provocó en la fotografía de estudio, al contrario, porque su clientela negra, expuesta en las paredes repletas de imágenes, sigue siendo asidua y creativa. Cuando visitamos su estudio fotográfico conocimos a Patrícia Zacarias, una de sus clientas, que aceptó participar en la exposición como ejemplo de una persona que acude de forma periódica al estudio fotográfico para hacerse «fotografías de familia». En las paredes de la exposición mostramos la evolución de su familia y, el día de la inauguración, uno de sus hijos quiso que lo fotografiasen junto a su retrato.

Por último, otro tipo de fotógrafo, Roque G, más joven que los anteriores, de poco más de treinta años y con media vida dedicada a fotografiar el barrio donde vive, la Cova da Moura. Imprime sus fotografías en el estudio Damarte, pero espera que algún día sea él quien lo haga en su propio espacio. Sus imágenes muestran un barrio muy distinto del que aparece en las noticias portuguesas, asociado por lo general a redadas policiales, criminalidad, viviendas clandestinas y tráfico de drogas. Fiestas de cumpleaños, grupos de niños y adolescentes sonrientes, tres amigas posando juntas, sonrisas abiertas y afectos compartidos.

FIGURA 9

«Yo» escrito bajo la fotografía de Catarina. Al lado su firma de niña. Álbum que Catarina Francisco da Silva (con quince años en 2024) creó desde su infancia, junto a una fotografía suya sosteniendo dicho álbum



Fuente: © José Frade.

Su proyecto remite a otras experiencias, en otros lugares, como Brasil, también muy inspiradoras para esta exposición. La diferencia es que en Brasil el pensamiento crítico ya está consolidado en relación con estos temas, lo que hace que muchos conjuntos fotográficos estén ya institucionalizados —archivados y musealizados—. El proyecto «Retratistas do Morro» es una «reconstrucción oral y visual de las imágenes» de los acervos fotográficos de João Mendes y Afonso Pimenta desde finales de la década de 1960 hasta hoy³⁵. Documentan el día a día de los habitantes de una de las mayores favelas de Brasil, situada en Minas Gerais. Quienes fotografían son sus vecinos, familiares y amigos. Proyectos como estos contribuyen a «dar imagen» a comunidades de personas que históricamente han tenido menos documentos escritos y visuales y menos memorias materiales que les permitieran construir su pro-

³⁵ Guilherme CUNHA (ed.): *Retratistas do Morro. Afonso Pimenta e João Mendes*, São Paulo, SESC Guarulhos, 2024.

pia historia, y que cuando aparecen en la esfera pública tienden a hacerlo asociadas a la pobreza y la marginalidad.

La exposición «Álbumes de Familia» concluía pensando en el presente, en el «hoy» de su título. Los álbumes de familia son ahora digitales y se comparten mucho más allá del ámbito familiar. En «Pantallas de Familia: el Presente Compartido» mostramos solo dos objetos: una gran pantalla con forma de teléfono móvil en la que se iban sucediendo fragmentos de vídeos compartidos en TikTok o en Instagram por jóvenes y no tan jóvenes, y, en una vitrina, un álbum tradicional, en papel y con formato de libro, que pertenece a Catarina Francisco da Silva, una joven de quince años, y fue realizado por ella. Catarina fue la protagonista de esta sección porque compartió tanto el álbum de fotografías pegadas que realiza desde niña como el teléfono móvil en el que comparte escenas de la vida cotidiana con sus amigas. Su álbum, el último objeto de la exposición, estaba abierto en la página en la que Catarina aparece en una fotografía de niña. Bajo su fotografía sonriente, solo una palabra escrita con la letra manuscrita de quien aún está aprendiendo a escribir: «Yo». Un «yo» escrito a mano que bien podría ser un epígrafe de la exposición.

Reacciones a la exposición: emoción, humanización y racismo

Cuando se cierra una exposición, se hace un balance. El impacto más fácil de evaluar es el número de visitantes: en este caso fueron casi cincuenta mil. Otra respuesta medible es la recepción en los medios de comunicación. Las reacciones del público, en cambio, son mucho más difíciles de conocer. Tanto Inocência Mata como yo, curadoras de la exposición, realizamos numerosas visitas guiadas a públicos anónimos o a grupos organizados de estudiantes, y las interacciones con ellos fueron extremadamente ricas y positivas. Sin embargo, se trata de públicos que, de entrada, ya estaban interesados en la exposición.

Así, resulta mucho más difícil identificar las reacciones del público en general. ¿Y quién es este público? Como uno de los monumentos más visitados de Lisboa, el Padrão dos Descobrimentos atrae a diario a un número muy elevado de extranjeros que visitan la ciudad como turistas. Para estos, entrar en el Padrão significa ir

a ver la vista de la ciudad y del río, y la exposición aparece como una oferta inesperada, incluida en el billete de entrada. Además de este porcentaje significativo de público que llegó a la exposición por casualidad, sabemos que también atrajo a muchos portugueses, incluidos afrodescendientes, y a africanos residentes en Portugal o turistas. A continuación, mencionaré algunos casos específicos de reacciones positivas y negativas a la exposición.

El cuaderno de campo de una «asistente de museo»

El Padrão dos Descobrimentos cuenta con un equipo muy participativo y comprometido, y todo él contribuyó cada día a las múltiples dimensiones de la exposición. Uno de sus miembros, Isabela Ribeiro, que estuvo casi de forma permanente en el espacio expositivo como asistente de sala, nos relataba historias de lo que allí sucedía: lo que observaba, lo que le preguntaban, lo que le decían y las conversaciones que escuchaba entre amigos o familias de visitantes, portugueses o extranjeros, de las más diversas edades y orígenes étnicos. Al oír sus historias pedimos a Isabela que anotara, de manera informal, aquello que considerara relevante. El resultado es un riquísimo repositorio humano en forma de «cuaderno de campo». Parte de él, escrito a mano por Isabela, se transcribió e incluyó en el catálogo de la exposición³⁶.

Algunas reacciones nos entristecieron, y nunca las habíamos previsto, como los comentarios y gestos racistas de algunos miembros del público, en diferentes lenguas, presenciados por Isabela. Algunos manifestaron desprecio con palabras y gestos: calificándola de «woke» o «políticamente correcta» o dejando la sala con enfado manifiesto. Sin embargo, si pudiéramos resumir en una sola palabra lo que «Álbumes de Família» provocó en las personas en general, esa palabra sería «emoción». Isabela nos contó cómo todos los días alguien lloraba en la exposición. En especial fueron conmovedoras las visitas de participantes de la exposición acompañados por miembros de sus familias. Pero muchas de las respuestas emotivas

³⁶ Isabela RIBEIRO: «Caderno», en Filipa Lowndes VICENTE, Inocência MATA y Sofia DINIZ (eds.): *Family Albums. Photographs of the African Diaspora in Greater Lisbon (1975-today)*, Lisboa, Tinta da China, 2025, pp. 159-171.

vinieron de personas anónimas, ajenas a la exposición, que se identificaron con las imágenes e historias contadas.

Monumento al pasado: «¡Yo no entro en el Padrão!»

El Padrão dos Descobrimentos comenzó como un monumento efímero construido para la Exposición del Mundo Portugués, el gran evento público del Estado Novo (1933-1974), la dictadura liderada por Salazar. En los últimos años, ya bajo la dirección de Margarida Kol de Carvalho, inició una programación expositiva comprometida con la reflexión crítica sobre ese mismo pasado. Esta exposición se inscribe en esa línea de reflexión. A pesar de los modos en que el Padrão ha sido objeto de una constante resignificación, su identidad primordial como celebración del pasado imperial portugués sigue siendo lo suficientemente poderosa como para convertirlo en objeto de rechazo para unos y de admiración para otros. El Padrão aún no cuenta con una placa en su pared exterior que lo contextualice de manera histórica y crítica, y su nombre sigue siendo el mismo de 1940. Cuando todavía estaba redactando el proyecto expositivo hablé con varias personas. Una de ellas fue Hernâni Miguel, portugués africano y propietario de bares históricos de la noche lisboeta, donde siempre se han mezclado copas y cultura. «Yo no entro en el Padrão», me dijo cuando le hablé del proyecto.

Si Hernâni Miguel, y otros afrodescendientes, no entran en el Padrão —o no aceptan exponer allí sus obras— por considerarlo sinónimo de la celebración de una experiencia histórica que implicó la deshumanización de tantas generaciones de africanos colonizados, entonces era necesario «salir del Padrão». Para quienes no entran en el Padrão por elección consciente y para quienes nunca habrían ido a la exposición porque no suelen frecuentar los espacios culturales de la ciudad, concebimos una exposición en la calle: «Fotografías en la Diáspora»³⁷. Como queríamos llegar sobre todo a los miles de portugueses negros que cada día se desplazan en transporte público, decidimos realizar la exposición urbana en dos lugares de tránsito: la plaza del Rossio y la Estación Sul y Sueste, en el Terreiro do Paço.

³⁷ «Fotografías en la Diáspora», Exposición en la Plaza del Rossio, Lisboa, octubre de 2024.

FIGURA 10

«Fotografías en la Diáspora», fotografías de familia en mupis, exposición en la Plaza del Rossio, Lisboa, octubre de 2024



Libro de reclamaciones: «¡Yo quiero saber la historia de los navegantes!»

Los monumentos y los museos, al igual que las tiendas y los bares, también tienen libro de reclamaciones. El 28 de abril de 2024, primer día de apertura al público, una turista luxemburguesa lo solicitó. Con letra clara escribió, en un inglés telegráfico, el motivo de su descontento: «The aim of this Monument. Memory of the seafarers how I understand. I would like to know about each of 32 persons to respect them and Portugal, like their country. / An exhibition about African diaspora looks here inappropriate and strange, in my opinion». Su insatisfacción tiene cierta razón de ser. El breve texto, que escribió en un idioma que no era el suyo, puso de manifiesto las incongruencias y tensiones entre las múltiples capas de discursos históricos presentes en el monumento a los «Descubrimientos»: por un lado, los treinta y dos hombres del pasado —navegantes, misioneros, poetas, escritores, incluido el infante don Enrique— en la proa, y la única mujer, la reina doña Filipa de Lancaster, madre del infante, esculpidos en su exterior; por otro,

aquellas mujeres y hombres negros, fotografiados en su interior, vivos y contemporáneos. Entre la memoria del pasado y la memoria del presente, heredero de ese pasado, surgía una cacofonía de voces —o de imágenes— potenciales. Y la turista no quería escuchar las historias contemporáneas que quisimos contarle.

Conclusión. De la celebración del Imperio a la celebración de la diáspora

El día de la inauguración de la exposición, el 27 de abril de 2024, dos días después de las celebraciones de los cincuenta años del 25 de abril, uno de los invitados dijo en voz alta, con una sonrisa: «el Padrão debería cambiar de nombre, [...] debería pasar a llamarse el Padrão de la Diáspora». Me quedé pensando en lo que significaría ese paso, de «Descubrimientos» a «Diáspora». Mientras que la palabra *descubrimiento* ha sido objeto de debate tanto a nivel internacional como en Portugal, por sus implicaciones unilaterales y eurocéntricas, la palabra *diáspora* podría tener un doble sentido: tanto la diáspora portuguesa dispersa por el mundo, como la diáspora africana o asiática en Portugal, en gran parte resultado de una genealogía histórica común —«we are here because you were there», esa frase que podía leerse pintada en las paredes de la Gran Bretaña recién descolonizada de la década de 1970 y que se atribuye al activista antirracista A. Sivanandan, británico de origen ceilandés—.

Imaginar el futuro fue una dimensión fundamental de todos los movimientos por los derechos civiles y sociales, así como de los movimientos de emancipación negra. Y, como afirma Raiford, la visión y la visualidad desempeñaron un papel central en estos movimientos³⁸. Es necesario ver el mundo tal como es y tener la capacidad de imaginar cómo podría ser. Esta exposición también fue eso: lo que es y lo que podría ser, un ejercicio de imaginación de aquello que nos gustaría que fuera. La exposición temporal terminó dejando dos preguntas pendientes: ¿qué proyectos futuros podrían surgir a partir de esta exposición? y ¿podría convertirse en un punto de partida para la creación de un archivo permanente?

³⁸ Leigh RAIFORD: «Photography and the Practices...», p. 118.

No faltan lugares de inspiración en otras grandes ciudades donde las diásporas africanas son tan o más significativas que en Lisboa. Son solo algunos ejemplos: en el barrio neoyorquino de Harlem, el Schomburg Center for Research in Black Culture; en Londres, en el barrio de Brixton, los Black Cultural Archives; en Ámsterdam, The Black Archives... Imaginemos un Centro Internacional de las Diásporas Africanas en Lisboa: un centro cultural y de investigación que incluya un archivo —documental, fotográfico, fílmico y sonoro—, una biblioteca, un espacio expositivo, un espacio de trabajo para investigadores, artistas, escritores y creadores locales y procedentes de todo el mundo para que pudieran pasar una temporada trabajando con los materiales de la institución.

En Lisboa existen personas afrodescendientes con todas las formaciones, talentos y conocimientos necesarios para crear un lugar así, del mismo modo que existe la documentación. Conocimos, a través de la exposición, algunas colecciones extraordinarias que aún permanecen en manos de quienes las produjeron o reunieron: el vasto archivo fotográfico de Adão Marcelino o la riquísima biblioteca sobre África reunida por Daniel Nunes, por ejemplo. Un centro así sería una forma de aprovechar las condiciones ya existentes en Lisboa, potenciándolas y proyectándolas a escala global. Lisboa, entre sus múltiples identidades, también es africana y, como centro de turismo internacional y puerto atlántico de Europa, tendría la posibilidad de atraer a la vastísima diáspora africana que vive en el «Atlántico negro», así como en toda Europa. La fotografía, y en particular la fotografía de familia, sería una de las dimensiones de este centro imaginado y uno de los instrumentos para abordar el pasado histórico centrándose en los valores humanos del presente.

Importa, por un lado, identificar y valorar los legados materiales y documentales del pasado colonial sometiéndolos a una reflexión crítica que los sitúe históricamente y les impida seguir enredados en las tramas del presente bajo la forma de racismo, desigualdad o glorificación nacionalista e imperialista. Por otro lado, valorar la riqueza humana del presente, también en sus materialidades y visuales —y la fotografía de familia es una de esas formas—, puede ser uno de los modos de abordar y sanar las heridas de ese pasado y empoderar a la comunidad humana del presente.