

TOT EL QUE ENS QUEDA



L'essència del passat des d'una perspectiva pictòrica

Niub: 16311746
Espuga Giné, Jordi Arnau
Tutora: Muñoz Pfister, Glòria



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

TOT EL QUE ENS QUEDA

L'essència del passat des d'una perspectiva pictòrica

Niub: 16311746

Espuga Giné, Jordi Arnau

Tutora: Muñoz Pfister, Glòria



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Índex

Resum	5
Abstract	6
Introducció	7
Contextualització	9
Nocions definitòries d'arxiu	9
L'arxiu com a biografia	10
Nocions de post-producció	11
TOT EL QUE ENS QUEDA	12
El somni, la millor de les memòries	12
Records immerses en la memòria col·lectiva	14
El inconscient col·lectiu	15
El cinema, catalitzador de la idealització	18
L'OBRA	20
Anàlisi dels antecedents	30
Litografies de la memòria	31
El flux del record	33
Testimonis	36
Referents	40
Gerard Richter (1932)	40
Christian Boltanski (1944)	41
Rosângela Rennó (1962)	42
Miquel Wert (1982)	43
Samin Ahmadzadeh (1989)	44
Conclusions	45
Bibliografia	46

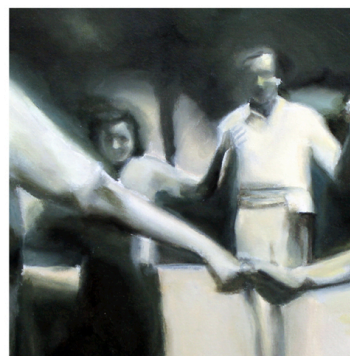
Resum

El projecte artístic *Tot el que ens queda* pretén establir-se com un univers de la familiaritat, de la melangia i de l'essència de certes vivències que podrien ser perfectament pròpies. El configuren una sèrie de pintures acríliques que de forma imprecisa i sense estricta identitat, remetent al passat col·lectiu.

Amb aquest projecte culmina l'obsessió vers el passat que s'ha establert com un dels vèrtexs principals d'estudi en bona part treballs previs realitzats. La pintura l'he entès com un medi que ha permès mostrar i convidar als altres a somiar i construir les seves pròpies històries.

L'arxiu fotogràfic del qual jo formo part de la tercera generació, n'és el tema fonamental. Un recull de vivències i de diferents moments plenament personals però immersos en uns ambients lleugerament distorsionats de la realitat. Una distorsió, ocasionada per la idealització i per la inexistència del present que s'hi representa.

Paraules clau: inconscient col·lectiu – memòria – idealització – somni – record – immortalitat – oníric – poètica



Abstract

The artistic project *Tot el que ens queda* expects to establish itself as a universe of familiarity, melancholy and the essence of certain life lessons that could perfectly be my own. It is configured by a series of acrylic paintings that in an imprecise way and without any strict identity allude to a collective past.

With this project peaks the obsession towards the past that has been established as one of the main studies of most previous works. I have extended the paint as a mean that has allowed me to show and welcome others to dream and build their own stories.

The photographic archives of which I am part as the third generation is the main topic. A group of life experiences and different moments which are purely personal but immersed in lightly distorted surroundings of reality. A distortion caused by the idealization and absence of the present times represented in them.



Introducció

Aquest projecte artístic porta per títol *Tot el que ens queda* i és la culminació d'un llarg procés d'investigació centrat fonamentalment en analitzar, estudiar i reivindicar els valors que es poden despendre d'un simple **arxiu fotogràfic**, així com la seva corresponent reinterpretació: Una biblioteca d'experiències de diferents anys, on les vivències més màgiques s'han convertit tant sols en simples registres abandonats. La **motivació** en l'elecció del tema ha estat plenament personal i vinculada amb la pròpia experiència. En realitat no es parla d'arxiu, sinó que aquest s'ha establert com a mitjà per ordenar la pròpia necessitat de seguir atribuint al passat la categoria de present i de mostrar la trajectòria al voltant de la qual ha portat a desenvolupar una obra plàstica capaç de transmetre els valors esmentats anteriorment.

L'**objecte d'estudi** ha estat l'arxiu fotogràfic com a noció bàsica i com a conseqüència, tots els subtemes que s'interrelacionen amb aquest i el complementen. Evidentment, no entenent en la plena totalitat de les nocions contemporànies d'arxiu, sinó adaptant al nostre projecte a la corrent contemporània caracteritzada pel **règim discursiu** que ofereix l'arxiu i per trencar amb el hieratisme i el **silenci** que tradicionalment es podria associar a aquest. Nosaltres però, no hem establert l'arxiu pròpiament físic com a objecte artístic sinó que hem emprat la metodologia d'estudi de les pràctiques artístiques al voltant de l'arxiu per desenvolupar la part pràctica del nostre treball.

Per tal de constituir i donar sentit teòric en aquest treball, s'ha analitzat amb profunditat els subtemes que s'interrelacionen amb l'ample camp de l'arxiu i la memòria. D'aquesta manera, no tant sols s'ofereix un visió purament contemporània de la pràctica de l'arxiu, sinó també un relat més **interdisciplinari**, abordant professionals de la psicologia per entendre la melangia i nostàlgia que es desprèn d'aquest. També s'analitza la **idealització**, una part important per entendre el sentit de la nostàlgia sense deixar de banda referents com Christian Boltanski (1944) o Rosângela Rennó (1962) des de la pràctica d'arxiu, Ahmadzadeh (1989) per oferir una visió particular de la realitat històrica de la seva família i Miquel Wert (1982) pel que fa a la reinterpretació personal de la visió d'aquestes fotografies.

Els **objectius** que s'han pretès assolir han vingut marcats per la plena voluntat d'ordenar, classificar el propi món intern submergit en una gran sentiment que presenta la voluntat de redescobrir el passat i convidar a l'espectador a veure-hi reflectida la seva pròpia història perquè encara que es tracti d'una vida plenament personal, de ben segur que pot ser extrapolable a moltes altres vivències lligades a l'experiència del públic. Així doncs, els objectius principals han estat: Realitzar una reinterpretació plàstica de l'arxiu fotogràfic amb la plena voluntat d'exposar la nostra història però oferint un marc de reflex amb la pròpia identitat.

S'ha emprat una **metodologia** pràcticament analítica la qual ha permès aprofundir en l'ampli coneixement entorn del qual gira la pràctica contemporània de l'arxiu. No només, aprofundint a nivell de coneixement teòric, sinó per centrant-se en el desmembrament de tot aquest marc conceptual. Així, s'ha pogut fer un seguit de subdivisions del tema central amb les quals s'han pogut definir noves teories d'idees íntimament lligades amb el propòsit principal d'aquest treball. Paral·lelament, també s'ha emprat una metodologia descriptiva ja que hem establert teories referents a la psicologia de l'ésser humà a partir de l'observació generalitzada del comportament d'aquests.

Per finalitzar, es delimita el **marc spatiotemporal** d'aquest projecte i posar èmfasi en l'estudi de les pròpies voluntats. Com s'ha esmentat anteriorment, un dels pilars fonamentals del treball roman en l'estudi de la pràctica de l'arxiu però s'ha exclòs algunes nocions que no s'adien en la plena totalitat amb la finalitat d'aquest projecte. Així doncs, no s'ha optat per tractar una part important de la pràctica d'arxiu als anys seixanta, perquè encara que comparteixin nocions que s'han vinculat amb aquest projecte, no es comparteix el fet d'emprar l'arxiu com a mitjà per replantejar-se la comprensió dels orígens del món i la societat occidental a escala global, sinó utilitzar el llenguatge que aquest ens proporciona per explicar una història molt més individual tradicional i idíl·lica lligada a les experiències familiars. Més aviat, ens hem centrat en el marc de les possibilitats que s'ofereixen en l'actualitat, capaces de generar diàlegs amb arxius aparentment muts.

Contextualització

Nocions definitòries d'arxiu

A partir de la dècada del seixanta fins a l'actualitat, existeix una generació d'artistes que comparteixen les seves inquietuds vers l'art de la memòria. Són doncs, força nombrosos els projectes artístics que sorgeixen dels arxius fotogràfics. L'acumulació de petits objectes o nombroses fotografies que s'interrelacionen entre si són fruit de l'anhel de reconstruir i ressuscitar aquesta memòria ja sigui individual o col·lectiva en un fet i en una experiència artística pròpiament física.

S'observa doncs, un profund interès per l'art de la memòria, que sosté certs ideals com la definició de **"recordar como una actividad humana que define nuestros vínculos con el pasado, i las vías con las que recordamos, nos definen en el presente."** (Guasch, 2005, pàg.14)



Fig 1. Fragment de l'Atlas de Gerard Richter.
Gerard Richter. 1962-2013

Els treballs artístics d'aquesta generació doncs, evidencien un fort anhel perquè aquesta memòria no caigui en l'oblit del transcurs del temps. A més, són nombroses les definicions i particularitats que permeten ampliar les nocions bàsiques del que sembla que podria definir la pràctica d'arxiu en un primer

moment.

Per una banda i tal i com declarà **Benjamin Buchloh** en el seu llibre, *Gerard Richter's Atlas: The Anomic Archive*, es diu que no es tracta d'un treball que ofereix una narració purament lineal i tancada sinó que es configura com un passatge plantejament obert a possibles relectures i interrelacions d'imatges, així com la seva constant expansió en quantitat. Es a dir, no hi ha una formalització i una disposició més correcta que una altra perquè a partir de la selecció del material d'arxiu, l'artista crea el seu propi cosmos i n'estableix una interrelació amb el seu llenguatge però no espera que el públic ho entengui igual que ell, sinó que fomenta precisament aquesta relectura a partir de la pròpia experiència del públic.

Per altra banda, i definint-ho com una noció fonamental, es troba la desvinculació del tradicional arxiu immobiliari dels sabers, es a dir, que no es

tracta tant sols d'una col·lecció inerta de memòries absoltes, sinó que amb la pràctica artística es pretén defugir del hieratisme tradicionalment associat a aquest. Així doncs, no es tracta de records oblidats i immòbils, sinó d'una activitat artística que restableix el flux continu de les memòries.

L'arxiu com a biografia



Fig.2 Fragment de l'obra *Narcisos* de Oscar Muñoz. 1999

Rosângela Rennó (1962), Christian Boltanski (1944) o Oscar Muñoz (1951) són solament tres de tants artistes lligats als esquemes conceptuals que utilitzaren l'arxiu com una renovació dels llenguatges artístics mitjançant la pràctica d'aquest. Els tres exemples esmentats són partidaris de generar un flux continu en l'arxiu, així com a grans

defensors de la necessitat del canvi de suport del material d'arxiu que empren com a punt de partida

en els seus treballs.

És per això que per poder entendre el present, és necessari i imprescindible realitzar una introspecció al passat. Ja sigui en forma de memòria individual o col·lectiva. A més a més, no tractem d'un passat aliè a la nostra memòria, sinó que indirectament representem aquell que ens és més pròxim, o bé emprant el mode narratiu de reinventar una història, època o ideals concrets o bé a nivell autobiogràfic.

Guasch (2011) afirma:

El trabajo es autobiográfico, puesto que se origina en la experiencia propia, y en ese recordar quizás se va olvidando. Es la memoria de las cosas comunes en la que todos nos reconocemos, la que nos asalta en los momentos más inesperados. La que parece ser aquí más poderosa y omnipresente. Se trata del tiempo presente y del tiempo pasado, de la nostalgia, de la ausencia y del recuerdo de los lugares vividos. (pàg.12)

És ben cert que les memòries queden emmagatzemades en la ment de cada persona i són un fort potencial per al treball creatiu. Per altra banda, el punt àlgid del treball artístic biogràfic que té com a font d'inspiració l'arxiu, arribà amb **"l'arribada de la globalització perquè gràcies a aquesta, es**

desencadenà una reivindicació de les minories socials”¹ (Hernández, 2013, pàg.35) fet que accentuà la reivindicació de la memòria col·lectiva configurada com un conjunt d’històries anònimes individuals. El nostre projecte juga dins d’aquestes fronteres perquè encara que es fonamenti en un passat concret, son moltes les persones que s’hi poden identificar i fins i tot, llegir-hi la seva pròpia vida, enlloc de la nostra. Així doncs, pretén establir-se com un treball d’anonimat i de memòria col·lectiva.

Nocions de post-producció

La producció en massa de béns dels nostres temps ha estat un dels principals desencadenants en la nova definició del terme “artista” i conseqüentment del que aquest es capaç de produir. La societat es troba en un moment històric on les nocions passades atribuïdes a l’art clàssic o historicista s’han anat apaivagant fins a quedar pràcticament excloses de la comprensió dels espectadors contemporanis que defugen pràcticament l’estabilitat de les obres d’art.

L’arxiu com a pràctica artística planteja, com s’ha esmentat anteriorment, una reformulació del llenguatge tradicionalment associats a l’art, entès doncs com un nou punt de partida per entendre el món occidental. Donada aquesta circumstància, una part del públic encara és incapaç de sentir l’**àuria mística**² més pròpia de les generacions passades. En aquest mateix context, es troba la saturació visual i excessiva juntament amb la sobreproducció dins la contemporaneïtat. Tot això, ha fet que certs valors com l’originalitat en l’obra i la total construcció d’aquesta per part de l’artista esdevinguessin valors completament secundaris, com en el cas de l’arxiu.

Així doncs, l’artista actua tant sols com un programador que té la funció de centrar-se en l’escenari creat per aquesta producció, i formular nous codis discursius amb la finalitat de contextualitzar-los.

“La producció de la postproducció es una actitud que no consiste en la producció de más imágenes, sino en inventar

¹ Traducció pròpia

² Sentiment de respecte, admiració i valoració d’una obra, majoritàriament per respondre a un codis estètics tradicionalment associats a allò bell. Vinculat a l’art clàssic.

³ **Nostalgia:** Within the psychiatric framework, nostalgia may be considered a yearning to return home to the past [...] more than this, it is a yearning for an idealized past [...] a longing for a sanitized

nuevos protocolos de uso que se contrapongan a las formas de representación i estructuras formales existentes.” (Borriaud, 2004, pàg 64)

Per a poder-ho dur a terme, s’han d’apoderar de codis culturals, d’elements que conformen la pròpia vida quotidiana (en el cas d’aquest projecte, la vida narrada en l’arxiu familiar) i fer-los funcionar posant-los en relació. No esdevé necessari com a resultat l’obtenció d’un sentit estricte, però en aquest cas, es mostra una sèrie de vivències i moments on l’espectador s’hi pugui identificar. Com a conseqüència, que l’artista es configuri com una projecció de la cultura i els relats que li són propis i mostrar així, el continu reciclatge que s’està produint en les diverses formes d’expressió mitjançant les imatges.

TOT EL QUE ENS QUEDA

El somni, la millor de les memòries



Fig. 3 Arxiu fotogràfic familiar, Imatge pròpia, 2016

La memòria no és tant sols aquella activitat psíquica que reté certes vivències a llarg termini dins la pròpia ment sinó que s’entén que pot definir-se d’una forma pràcticament diferent. Per començar, tal i com es pot observar en aquest treball s’està parlant d’una memòria

que no correspon cronològicament amb el que hauríem pogut haver viscut. Aleshores, perquè es parla de memòria i de record si no són vivències que s’han sentit en la pròpia pell?

Es pot entendre perfectament aquest factor en la metàfora que es fa en el llibre *Los marcos sociales de la memoria* (2004) escrit per Maurice Halbwachs. L’autor explica en el capítol *La reconstitución del pasado*, com els nens durant la infància, presenten una gran habilitat per ser receptius a la major part de vivències que els hi són pròpies. No només això, sinó que la intensitat d’aquests records és altament sensible a la que es podria experimentar un cop

superada la infància. Així doncs, quan per exemple es troba un llibre referent a la infància i es rellegeix, la ment estableix un vincle directe amb el passat i qualsevol petit detall ens remet als moments en que s'havia llegit en etapes prèvies. Tot i això, no es un "recordar" plenament nítid, sinó que s'estableix una petita distància entre el jo del passat i el jo actual.

Halbwachs (2004) afirma:

Es porque sentimos que distancia subsiste entre el recuerdo vago de hoy y la impresión de nuestra infancia que, lo sabemos, ha sido viva, precisa y fuerte, que esperamos, al releer el libro, completar aquel recuerdo y hacer renacer esa impresión. (pàg.24)

Així doncs, subsisteix un anhel de conviure amb el passat. El fet de retrobar-se amb objectes que ens vinculin amb el passat s'empra com un pont per poder aproximar-nos a aquelles experiències vívides que ens desprenen la sensació d'una realitat viscuda. En la majoria de casos, es refereix als moments de la pròpia infància, i per descomptat, de les persones que en el seu moment van ser molt importants per nosaltres i van deixar d'existir. Les experiències vívides que s'han esmentat anteriorment, en realitat responen a un procés d'idealització i que malauradament la major part de vegades, no s'identifiquen amb la realitat que va succeir. L'obra d'aquest projecte també s'emmarca plenament en les fronteres de la **nostàlgia**³, caracteritzada doncs, per aquesta evasió d'allò negatiu i per enaltir potencialment tota la part positiva. A més a més, el procés d'emmagatzematge dels records no és sinònim de constància sinó que es modifica en funció del context al qual estem subjectes durant el transcurs de la vida, adaptant el passat a la lògica que ens fa presents.

"Llenamos huecos, redondeamos aristas y hacemos lógico lo que no lo es". (Rubia, 2007, pàg.24)

D'aquesta manera, la societat s'endinsa en una mena de perfecció cap al passat que impedeix veure amb claredat el present i sigui, en certa manera,

³ **Nostalgia:** Within the psychiatric framework, nostalgia may be considered a yearning to return home to the past [...] more than this, it is a yearning for an idealized past [...] a longing for a sanitized impression of the past, what in psychoanalysis is referred to as a screen memory [...] not a true recreation of the past, but rather a combination of many different memories, all integrated together, and in the process all negative emotions filtered out.

una mena de refugi confortable que li ofereix una estabilitat mental creient que ha viscut una vida més perfecta del que realment va ser.

Sempre s'ha dit que no es valora el que es té fins que es perd. Si no només es perden moments, sinó que es perdem persones (sobretot en la infància) tot el procés esmentant anteriorment s'accentua potencialment, així com la idealització de la totalitat les seves vides. Són precisament tots aquests moments els que s'han emprat com a inspiració pel treball i els que configuren actualment la visió de les vides de la família reflectida en l'obra, així com el context social que els acompanyà en el seu moment i que fonamentalment remet a una forta memòria col·lectiva.

Records immersos en la memòria col·lectiva



Fig.4 Arxiu fotogràfic familiar. Imatge pròpia, 2016

Encara que en un primer moment sembli que els records siguin plenament propis i de ningú més, tant sols pel fet d'haver-se generat en un context social format per molts més individus, fa que pugin ser compartits per una bona part de la població en forma de

memòria col·lectiva. Què s'entén per memòria col·lectiva?

"La memoria colectiva tiene más que ver con el relato que los miembros del grupo comparten sobre su propio pasado y que constituye su identidad" (Erice, 2008, pàg.15) Tal i com declara aquest autor, es podria definir com una narració elaborada en el present però amb la finalitat de poder entendre el passat que és propi, a fi de configurar una mena d'identitat de grup i que serveixi de mitjà diferenciador respecte d'altres. En unes altres paraules, s'afirma que són nombrosos els esdeveniments culturals que ens han definit com a societat al llarg del temps: Ja sigui per la pròpia tradició o pels costums que marquen un abans i un després en la societat. Els pentinats, la vestimenta o certes accions que no s'identifiquen plenament amb

el context actual però que fàcilment s'ubiquen en el context històric, formen part de la memòria col·lectiva i es troben en el subconscient de tots nosaltres. Caldria per això fer una petita diferenciació pel que fa a la **memòria individual** i a la **memòria col·lectiva**, encara que estiguin íntimament relacionades. Es parla de memòria col·lectiva quan recordem un esdeveniment des del punt de vista del col·lectiu com a grup social. La memòria individual s'articula tant sols com un punt de vista dins d'aquest col·lectiu i és precisament per aquest fet pel qual s'estableixen relacions de familiaritat. Per aquest motiu, hi ha moments en que ens sentim identificats en un grup determinat i el nostre passat és tant sols un més dins del grup. Com a conseqüència d'aquest fet, "**La memoria individual breve de la memoria colectiva y de los productos culturales**" (Mendoza, 2005, pàg. 48) Entès tot això, aquest projecte artístic es configura com una posada en escena del records de la societat catalana de la dècada dels cinquanta i seixanta. Al poder-hi apreciar detalls com el ball de sardanes o el model de cotxe, fa que siguin moltes les persones que puguin llegir la seva història a partir de la pròpia i poder recordar en forma col·lectiva les generacions que ens han precedit i poder compartir així, moments, vivències i sentiments.

El inconscient col·lectiu

En l'apartat anterior s'ha tractat la memòria col·lectiva: Una capacitat dels éssers humans per rememorar les experiències vívides en clau familiar partint de la imatge d'un record no subjecte a la pròpia experiència. Unes vivències que no es trobaven en l'estadi de la plena consciència però que ens són pròpies a tots nosaltres donades la mateixa experiència dels records. Es podria anar encara més enllà i tractar uns altres valors extrapolables a tota la humanitat en general? Quins serien aquests i perquè es repetirien a escala global?

Per poder analitzar aquest fet, a continuació es tractaran les nocions que varen donar origen a la **teoria de l'inconscient col·lectiu** de **Carl Gustav Jung** (1875-1961) que fou un metge psiquiatra suís que mitjançant els antecedents freudians sobre la relació que es podia establir entre la consciència i la inconsciència i l'anàlisi comparatiu de les creacions culturals de diferents pobles al llarg de la història el van portar a establir un postulat que mantenia com a vèrtex principal la existència de continguts psíquics

inconscients compartits per tota la humanitat i que no tenien el seu origen en l'experiència del individu.



Fig. 5, 6 i 7: Fotogrames de la pel·lícula *Vampyr* de Carl Theodor Dreyer, 1932

Centrant-se doncs en aquesta teoria, Jung divideix la **psique**⁴ en tres parts fonamentals: La primera seria el **Jo**, i faria referència amb la ment conscient. Íntimament en relació trobem el **inconscient personal** que inclou qualsevol factor que no es troba en la consciència però que fàcilment pot fer-se conscient. Finalment, trobem l'esglaió més important i que conforma com diria l'autor, "l'herència psíquica". Es a dir, l'**inconscient col·lectiu**.

Aquest inconscient es podria definir com una mena de memòria col·lectiva, compartida per tota la humanitat i heretada de forma innata de generació en generació: Els patrons socials de comportament o les experiències místiques i espirituals compartides de les religions en serien un exemple. S'hauria d'afegir a mes, que dins aquest estadi, es pot classificar entre l'inconscient individual, subjecte a un sol individu, El familiar, que es comparteix una mateixa família, El social, vinculat amb l'herència de la construcció cultural d'una societat, i el més general de tots, l'inconscient de la humanitat, expansible a tota la humanitat en general.

No s'ha de confondre la inconsciència del col·lectiu social amb les nocions de memòria col·lectiva tractades en l'apartat anterior, ja que el primer fa referència a allò heretat innatament mentre que la memòria col·lectiva s'establiria com la mitjana de tots els records viscuts per una mateixa comunitat en un període de temps concret. Es a dir, a extrapolar l'essència de tots els records en un de sol.

⁴ Concepte clau que fa referència a tots els processos psicològics: pensaments, sentiments, sensacions i desitjos presents en l'ésser humà. Gustav Jung usà els termes "psique" i "psíquic" en lloc de "ment" i "mental" per evitar així les implicacions de la consciència i emfatitzar que la psique inclou tant els processos conscients com els inconscients.

S'ha introduït la teoria de l'inconscient de Jung per poder tractar un concepte que ell defineix com a **arquetips** i amb el qual s'establirà una relació conceptual amb el nostre projecte artístic.

Donada la complexitat de la qüestió, Jung (1964) va establir aquesta definició: **El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo que pueden variar mucho en el detalle sin perder un patrón básico [...] Son de hecho una tendencia instintiva [...] No se trata, pues, de representaciones heredadas, sino de posibilidades heredadas de representaciones.** (pàg.129)

Donada aquesta definició, es pot definir els arquetips com una sèrie de patrons d'imatges i de símbols que recurrentment es manifesten de diverses maneres en totes les cultures i que s'han adquirit de forma innata. Es a dir, no hi ha una representació concreta per aquests perquè la pròpia humanitat s'ha encarregat de donar-los-hi forma mitjançant les diverses manifestacions culturals arreu del món.

L'autor procedeix a generar categories per aquests arquetips. Una d'elles, i la que més estreta relació s'estableix amb el nostre projecte seria **l'ombra**.

L'ombra engloba tot allò relacionat amb el propi ser que es vol mantenir en secret o bé perquè és moralment reprovable o tant sols perquè sorgeix de la més estricta intimitat. En una gran infinitat de cops, aquesta roman connectada a les baixes freqüències de la persona, als seus temors i a les limitacions personals. Aquesta a més, s'interrelaciona notablement amb les turbulències fruit del propi passat i si no s'afronta es seguirà manifestant en el futur.

Donada aquesta reflexió, en aquest projecte artístic no es pretén definir el conjunt pictòric realitzat com la representació plàstica de l'arquetip de l'ombra però sí que manté una estreta relació amb aquesta. D'aquesta manera, s'incorporaria com una reinterpretació personal de la idea general que es desprèn del concepte de l'ombra perquè la totalitat de la simbologia que s'ha representat, encara que prengui la forma dels nostres avantpassats més estimats, conté una gran càrrega simbòlica relacionada amb els temors, els buits i l'absència que genera la mort dels éssers més estimats. Es consolida doncs, com una manifestació purament íntima dels sentiments.

El cinema, catalitzador de la idealització

Seria interessant analitzar amb una mica més de detall, certs valors que han configurat els patrons de la societat que queda reflectida en les imatges sobre les quals s'ha treballat. En aquest apartat, a mode de reflexió general s'extrapolà la situació per poder dur a terme una reflexió general sobre el cinema avantguardista de la primera meitat del s.XX.

Encara que el període en que s'emmarca la selecció de fotografies d'aquest projecte artístic estigui compresa entre els anys cinquanta i seixanta, conserven una sèries de valors i nocions que queden reflectides no tant sols com a característiques de l'època, sinó més aviat

com un reflex de la seva societat i molts dels valors que la configuraven.

Concretament, en el període de la preguerra espanyola es pot trobar a **José Val del Omar** (1904-1982), el que es consolidaria com un clàssic per entendre la història cinematogràfica actual. Aleshores, el que acabaria sent un dels pioners en la tècnica audiovisual i un dels principals avantguardistes del seu temps, estava desenvolupant invents com la il·luminació tàctil o l'objectiu d'angle variable que l'ajudarien a fonamentar la densa atmosfera tant característica de molts dels seus projecte cinematogràfics.

En el context d'un dels seus primers treballs ens emmarquem en una de les mostres de regeneracionisme de la II República, les anomenades Misiones Pedagógicas on ell mateix realitzà el documental narratiu *Estampas* (1932) que serviren a mode d'influència en molts dels seus treballs posteriors emmarcats per les corrents del cinema experimental, però jugant i alternant creacions lumíniques amb la tradició espanyola i les seves insígnies, majoritàriament sagrada amb imatgeria religiosa com a principals protagonistes. El fet que el cineasta usés aquestes imatges venerades fins aleshores, serviren per generar un material artístic que precisament evocava l'essència dels valors i un dels pilars entorn el qual girava la societat d'aleshores i les seves respectives reminiscències: **la religió**.



Fig 8. Retarat de José Val del Omar el 1962

Paral·lelament, trobem el filòsof i matemàtic escriptor gal·lès **Bertrand Russell** (1872-1970) que realitzà entre d'altres, nombrós escrits polèmics sobre la religió:

Russell (1977) afirmà:

La religión se basa, a mi juicio, primordial y principalmente en el miedo. El miedo es la base: miedo al misterio, miedo a la derrota, miedo a la muerte. El miedo es le padre de la crueldad, por lo cual no es sorprendente que la crueldad y la religión hayan ido de la mano, porque el miedo está en la base de ambas. (pàg.48)

D'aquesta manera, es recorda un dels vèrtex principals sobre els quals es va gestar la societat de la primera meitat del s.XX. Principalment a Espanya, i potenciada enormement per Francisco Franco (1892 – 1975) en el seu règim. Val del Omar, sintetitzà en forma de cine experimental l'essència del que millor definia Espanya i la mentalitat tancada d'aleshores. En relació al projecte artístic que s'ha dut a terme, també s'ha realitzat una exacerbació provinent de l'essència regional. En aquest cas, en les imatges del casament o bé en el propi ball de sardanes, també s'extrapolen i es mostren nocions definitòries notablement reminiscents del context dels cinquanta dels pobles catalans.



Fig. 9, 10 i 11: Fragments de la pel·lícula *Fuego en Castilla* de Val del Omar (1960)

TOT EL QUE ENS QUEDA

L'OBRA



Montserrat
Acrílic sobre tela
80 x 65 cm, 2016



El central

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016



A les monges

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016



Diumenge a la Placeta

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016



16 d'abril

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016



M.Àngels

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016



850 al tros

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016



Als frares

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016



Diumenge de Pasqua

Acrílic sobre tela

80 x 65 cm, 2016

Anàlisi dels antecedents

A mode introductori, seria interessant recordar que el treball centrat en la memòria ha estat des de l'inici d'aquests estudis, el fonament principal en el desenvolupament del procés creatiu tractat des de diverses obres i diferents assignatures. Així doncs, en aquest apartat es realitza una petita introspecció per tal de mostrar l'evolució i la trajectòria que ha acabat culminant amb la realització d'aquest Treball de Final de Grau.

Les pròpies motivacions inicials estaven destinades a realitzar projectes que quedessin immersos en la mateixa **melangia** cap al passat però també hi havia un cert interès en realçar el passat en si com a categoria estètica. Un projecte realitzat amb anterioritat, narra les vivències d'una mateixa família. **Litografies de la memòria** el conformaven tres litografies de la mateixa mida que, disposades en una seqüència lineal, remetia a les narracions fílmiques de primers de segle. En aquest moment però, ja es deixava una mica de banda l'interès per la identitat concreta dels personatges representats, perquè al cap i a la fi, es configuraven com una mena de presències del passat. Els unia però la mateixa línia de **l'horitzó** que romanien immòbils i amb un tractament formal diferenciat dels personatges que restaven hieràtics i de cromatisme pla. Amb aquesta contraposició, es narrava la fugacitat del temps i sobretot, el flux continu de la vida en relació als espais que resten permanents davant el relleu generacional.

Per altra banda, el projecte **El flux del record**. El configuraven una sèrie de petites instal·lacions on es desafiaven plenament les nocions de la pràctica d'arxiu mitjançant una primera aproximació d'aquest emprat com a règim discursiu capaç de generar un flux continu en contraposició als valors atribuïts tradicionalment a l'arxiu. Els personatges que s'hi observen, a l'igual que al treball anterior es presenten aïllats dels fons i amb un tractament diferenciat del fons. Aquesta diferència, era posar l'èmfasi estèticament en les nocions esmentades prèviament. Així doncs, també s'aprecia novament aquesta dualitat entre **fugacitat i permanència**.

Finalment s'observa un conjunt fotogràfic i pictòric que s'ha establert com un punt de trobada entre la màgia del cinema expressionista i les reminiscències de les fotografies familiars antigues. La nitidesa, la llum i l'equilibri compositiu s'equipara considerablement al del cinema mentre que els personatges que hi apareixen remetien en qüestió de similitud als dels treballs previs. En aquest

projecte, no es tractava l'arxiu directament, sinó que es construïa una mena de narracions disposades a l'atzar però amb la finalitat que es poguessin interrelacionar entre si. Aquest darrer aspecte és el mateix que s'ha mantingut en el projecte del Treball de Final de Grau.

Litografies de la memòria



En la salut i en la malaltia

Litografia

80 x 65 cm, 2014

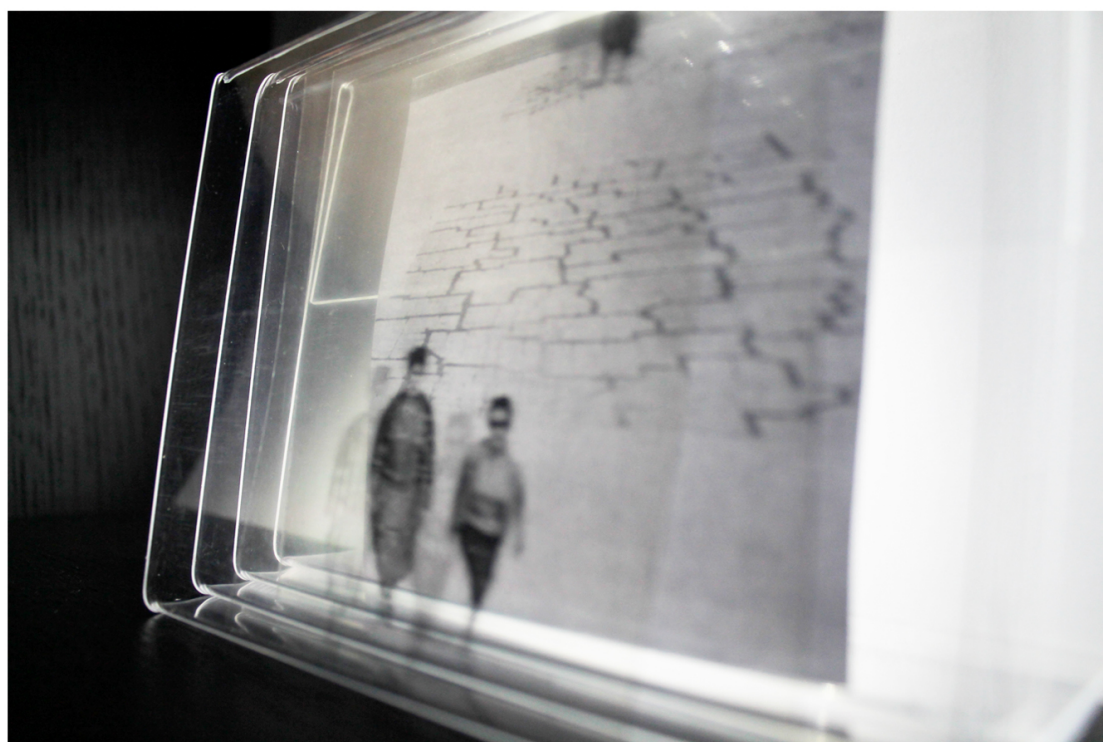
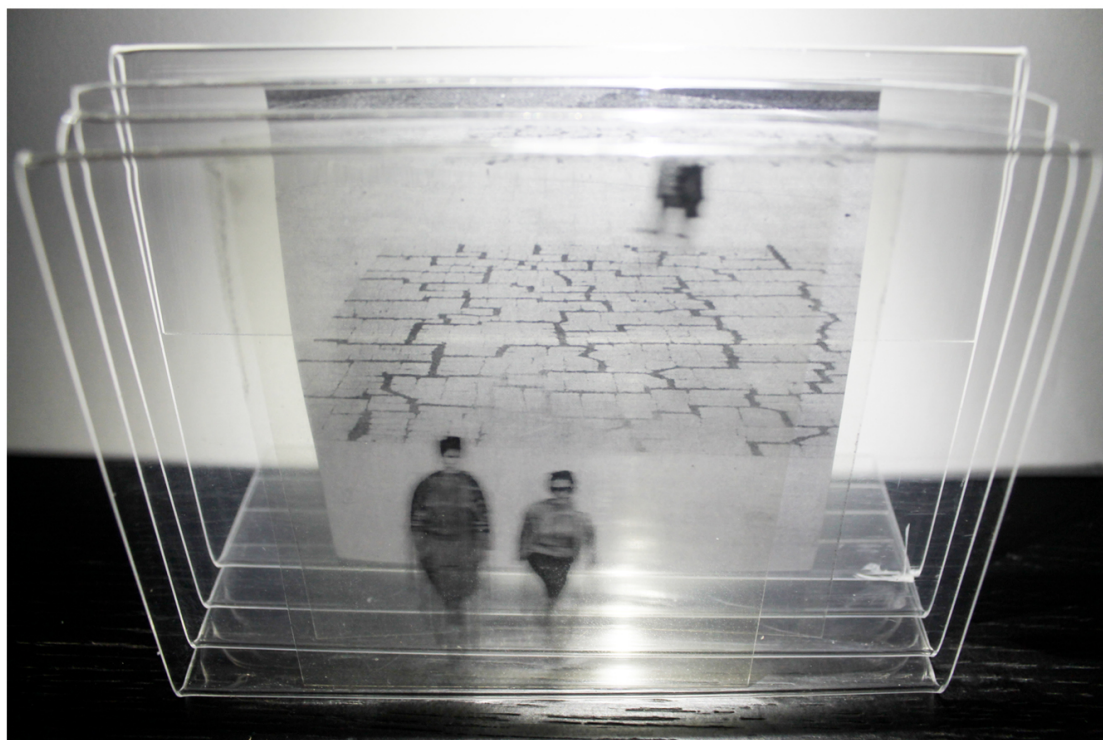


Passeig
Litografia
80 x 65 cm, 2014

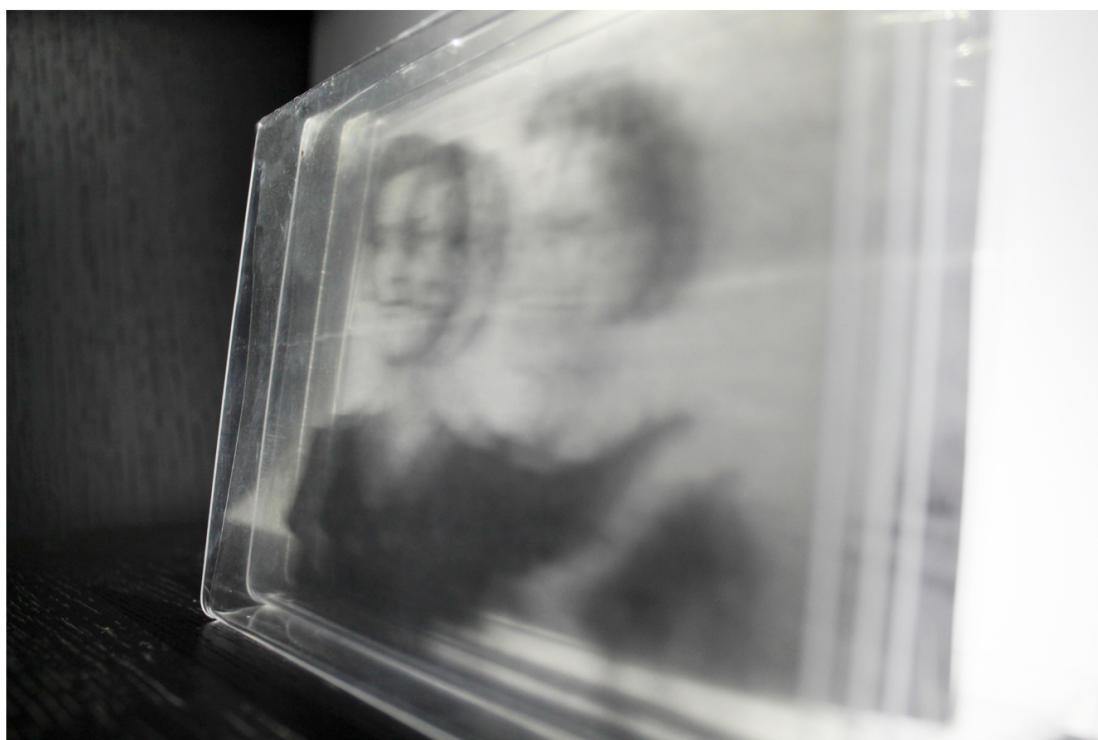


Passeig
Litografia
80 x 65 cm, 2014

El flux del record



Elles
Instal·lació
13 x 9cm, 2014



Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014



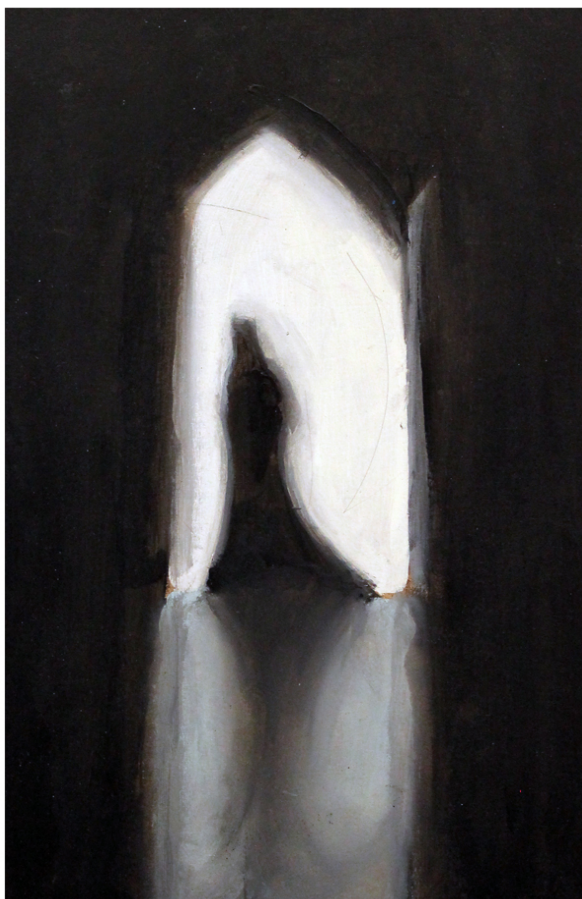
Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014

Testimonis



Fig. Superior: Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014

Fig. Inferior: Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014



Germanes
Instal·lació
13 x 9 cm, 2014



Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014



Fig. Superior: Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014

Fig. Inferior: Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014



Fig. Superior: Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014

Fig. Superior: Germanes
Instal·lació
13 x 9cm, 2014

Referents

Gerard Richter (1932)

Gerard Richter ofereix i planteja d'una forma personal però plenament oberta al sentit un nou criteri de coneixement ja que aconsegueix estimular la intel·ligència imaginativa del públic. El seu treball de l'*Atlas* (1962-2013) va molt més enllà i no només defuig de la idea d'arxiu immobilista, sinó que estableix un espai on poder trobar la inspiració, com una forta lliçó de contemplació i òbviament com un diccionari on cercar els mots similars que configuren el nostre propi cosmos. S'enllaçaria amb les nocions esmentades en les primeres pàgines de la contextualització on esmentem l'arxiu com a mitjà reformador del llenguatge. Amb la contemplació d'aquesta obra, s'ha pogut imaginar l'experiència de la mort viscuda a través de l'arxiu: La pròpia obra es manifesta com una conseqüència davant l'acte de mirar proposat per Richter que manca d'indicacions intercalant contínuament els universos de l'artista i els de l'espectador. Ofereix doncs, el material bàsic i instruments anònims

per configurar universos plens d'històries. De manera similar, el cosmos del nostre projecte artístic ha consistit en apropiar-nos de les imatges d'arxiu que s'han considerat adients per tal d'establir-hi una línia continuativa i un cert sentit narratiu i contemplatiu que defuig també de la massificació de la imatge i que hem utilitzat per centrar-nos en les nocions efímeres pròpies del temps.



Fig 38 i 39: Fragments de l'*Atlas* de Gerard Richter (1962-2013)

Christian Boltanski (1944)



Fig. 40 i 41: Instal·lacions de Christian Boltanski. *Monument Odessa* (1990) a la banda superior i *Exhibition view* (2009) a la banda inferior.

L'artista inaugurà l'any 2012 a Buenos Aires una macro instal·lació *Migrantes* dins d'un gran hotel abandonat, l'anomenat Hotel dels immigrants que portava inactiu des de l'any 1952. El plantejament que feu Boltanski oferí al públic una experiència per a ser viscuda més que una obra que només pot ser contemplada.

L'artista es centrà en el flux de vida que transità per tot l'hotel durant el seu període d'activitat (1912-1953), on l'espectador va sentir al llarg de tot el recorregut unes veus que venen del passat i que fan reviure en certa manera l'anonimat de tots aquells que hi transitaren. Es podria englobar aquesta instal·lació dins dels marcs característics de la **postproducció** ja que l'artista no

actua com un constructor de la seva peça, sinó com un guia espiritual de tota una sèrie d'objectes trobats que engloba des del propi material arxivístic de l'hotel fins a la mera pols de les habitacions. Boltanski doncs, fou l'artista contemporani que per a dur a terme la instal·lació, descontextualitzà el material trobat a l'interior amb la finalitat d'alterar-ne la fisonomia inicial per tal que l'espectador contemporani pogués endinsar-se en la seva atmosfera que creà conjuntament amb un joc de llums i vapors. Novament, la ferma i clara voluntat de l'artista queda relacionada amb l'artista següent, Rosângela Rennó. Ambdós materialitzen una mateixa idea en suports i instal·lacions força diferenciades.

Rosângela Rennó (1962)

L'artista brasilera Rosângela Rennó (Belo Horizonte, 1962) mostrà les seves inquietuds vers els valors que es poden despendre de les imatges i com aquestes poden desafiar les nocions definitòries del temps en el marc de l'exposició *Todo aquello que no está en la imágenes*, l'any 2014 i comissariada per Agustín Pérez Rubio. És força interessant el tractament que l'artista fa de les imatges quan canvien del suport que els hi és original perquè d'aquesta manera s'erosionen i es desdoblen artísticament evocant una àuria fantasmagòrica amb la intenció que el públic es plantegi la naturalesa i l'origen d'aquestes. Tal i com indica el dossier de premsa de l'exposició:

"És una obra que aconsegueix contemporitzar la investigació de l'artista per tal que ens preguntem que se n'ha fet d'aquests moments, persones, esdeveniments històrics o les relacions que existeixen entre totes les fotografies." (Rubio, 2014, pàg.8)

Per altra banda, també s'observa la sèrie *Imemorial* (1994) on l'artista



Fig. 42.
Fragment de la
sèrie *Imemorial*
de Rosângela
Rennó (1994)

parteix de les fotografies d'arxiu del districte federal de Brasília per conscienciar de les atrocitats que es realitzaren en la construcció de la ciutat. Aquesta instal·lació no és més que **"Identitat contraposició a la desaparició i la recuperació de les ombres d'una història que hauria estat oblidada."** (Mereweter, 2006, pàg.92)

Notablement es pot establir una relació conceptual amb l'obra personal d'aquest projecte ja que en el propi també es convida a l'espectador a endinsar-se en unes imatges que probablement haurien estat oblidades i encara que siguin un cas concret, metafòricament remetent al passat de tots. Per altra banda, també es consolida un univers d'ombres en el qual s'alterna la naturalesa de les imatges però plantejant una relació narrativa entre aquestes.

Miquel Wert (1982)



Fig. 43, 44 i 45: Fragments d'obres de Miquel Wert. Rochers II (2011), Al sol (2011), Les trois filles (2011).

És un artista hispà suec llicenciat per la Universitat de Barcelona amb projecció internacional des de l'any 2000. La seva col·lecció la caracteritzen una sèrie d'obres de tècnica mixta, majoritàriament carbonet i pintura acrílica blanca amb un fort contingut analític i no purament estètic. Per una banda, no tant sols pretén remetre a la nostàlgia dels temps perduts, sinó que també tracta la teatralitat de la vida quotidiana endinsant-se i qüestionant-se el subconscient col·lectiu. La formalització d'aquestes peces parteixen de l'arxiu fotogràfic de diverses ciutats i tracten fonamentalment el passat recent d'aquestes, on s'hi aprecien des de moments quotidians a la platja fins a trobades amb amics. Totes elles, amb cares desdibuixades remetent constantment al passat que progressivament s'anirà dissipant de la nostra memòria. L'anonimat

també es un factor clau en la memòria col·lectiva que defensa perquè tal i com declarà l'artista **"busca la complexitat dels nostres orígens gràcies al valor del misteri que s'amaga dins de la simplicitat"** (Sourai, 2010, pàg.7) En comparació amb la pròpia obra es pot distingir la novinculació que ell té amb els personatges però manté línies explicatives força similars a les pròpies com per exemple l'anhel de recuperar els orígens i en certa manera remetre a un certa memòria col·lectiva, tot i diferenciant que ell fa referència a aquesta col·lectivitat mentre que en aquest projecte es tracta la col·lectivitat partint sempre d'una mateixa història amb uns mateixos personatges que s'interrelacionen entre tots els quadres.

Samin Ahmadzadeh (1989)

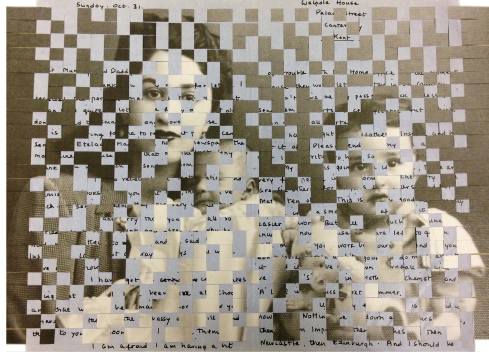


Fig.45: Fragment de la sèrie *Memento* (2014)

La Samin Ahmadzadeh és un artista iraniana instal·lada a Londres que destaca pel seu gran treball fotogràfic sobre l'arxiu, del qual varia el seu suport original amb la finalitat d'aportar línies narratives diferents i poder dotar aquest de nous horitzons que diferirien de la finalitat documental inicial de l'arxiu fotogràfic. Valdria a dir, que molts dels seus projectes, estan encarats vers l'obsessió sobre els orígens i la història multicultural de la seva família. L'artista s'ha centrat en el collage com a mitjà expressiu alternat i materialitzat en forma de grans instal·lacions de records que

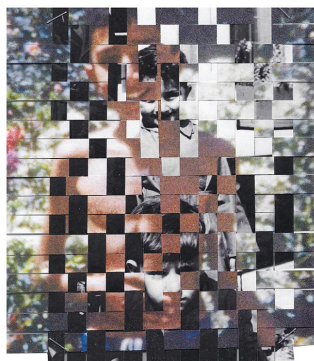


Fig.46: Fragment de la sèrie *Memento* (2014)

conviden a l'espectador a realitzar una introspecció en l'univers més personal de l'artista. En un dels seus primers projectes *Memento* (2014) Ahmadzadeh realitza un estudi de la infància del seu pare, el qual fou internat als Estats Units i allunyat del nucli familiar. La instal·lació es caracteritza per ampliacions fotogràfiques dels seus familiars, alterades amb incisions cúbiques que substitueixen la imatge per

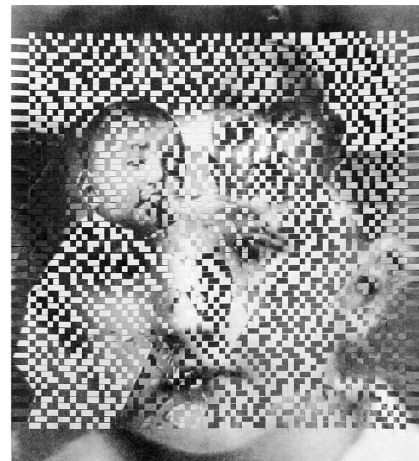


Fig.47: Fragment de la sèrie *Memento* (2014)

petits fragments de cartes originals o bé fragments d'entrevista que narren les experiències d'aquells temps i permeten establir una connexió mútua entre aquests dos suports aparentment força diferenciats. Aquest treball també la portà a reflexionar sobre la construcció de la identitat en l'entorn sociocultural on es desenvolupa la humanitat.

Conclusions

Aquest projecte artístic s'ha entès com una culminació d'una etapa d'educació artística que ha permès centrar-me en una materialització pictòrica definitiva carregada de les mateixes nocions que s'havien treballat prèviament en diferents suports i tractaments formals. Un projecte que, entès en la seva totalitat, m'ha omplert de **satisfacció** tant per la part pràctica en la realització de l'obra pictòrica com a l'abordament, recerca i investigació del seu contingut teòric.

Crec fonamentalment que s'han aconseguit resoldre els **objectius** prèviament plantejats però no voldríem deixar de banda, el replanteig en un futur de la pròpia obra en relació a l'extensió del seu contingut plàstic. Com molt bé s'ha esmentant en els apartats de fonaments conceptuals és un treball d'extensió indefinida ja que s'emmarca dins les fronteres de la pràctica artística de l'arxiu i aquest no té límit de contingut. D'aquesta manera, no descartem seguir ampliant de contingut artístic aquest treball i aconseguir fins i tot, fusionar més d'una història que s'interrelacioni amb la pròpia.

Per altra banda, es voldria incidir en la dificultat en una de les fases prèvies a la realització pictòrica: La recerca d'aquelles imatges que parlessin per si soles i que permetessin establir un diàleg en relació al conjunt. Els records no són plans, sinó que també estan envoltats d'una àuria de contrast cromàtic pròpia del temps i aquest era un dels principals objectius a destacar i a aconseguir.

Finalment, ens agradaria concloure aquest projecte artístic hem plantejat un món de coneixement sobre l'entorn del qual pot girar la nostra trajectòria artística i les nostres properes inquietuds. El fet d'haver dut a terme una **metodologia** analítica ens ha permès endinsar-nos en el marc teòric amb el qual hem pogut aprofundir en diversos aspectes duent a terme un anàlisi sociològic i psicològic que es desencadena de les nocions que volíem expressar i treballar en la totalitat de la nostra peça. El fet d'entendre els processos socials i mentals de la humanitat al voltant del record i la memòria col·lectiva, ha estat una de les claus que ens han permès enaltir, maximitzar i potenciar precisament tots aquests valors.

Bibliografia

Llibres

Buchloh, B.H.D (1999). *El Atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico* Barcelona: Museu d'art Contemporani de Barcelona, p.148

Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal 2011, p. 35-36

Hernández, B. (2013). *De lo vivido a lo creado: Autobiografías de archivo en el Arte Contemporáneo*, Sevilla: Universitat de Sevilla, pàg.35-45

Johansson, M.T. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo..* Buenos Aires: Editores Argentina

Jung, Carl G. (1964) *El Hombre y Sus Símbolos* Barcelona: Ediciones Paidós, 2008

Russell, B. (1977). *Por qué no soy cristiano*. Barcelona: Edhasa. Sudamericana.

Revistes

Erice, F. (2008). Memoria histórica y deber de memoria: Las dimensiones mundanas de un debate académico. *Revista Interdisciplinar: Monográfico*. Volum 7, pàg. 34-35

Guasch, A.M. (2005). Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar. *Raco. Revistes catalanes amb aces obert*, Volum 16, pàg.157-158

Hirsch, A (1992). Nostalgia: a Neuropsychiatric Understanding, in NA. *Advances in Consumer Research*, Volum 19, pàg.390-395.

Mendoza, J. (2005). Exordio a la memoria colectiva y el olvido social. *Revista Athenea*. Volum 81, pàg.26.

Webgrafia

Galerie Charlot (2011). *Exposició de Miquel Wert*. Recuperat el 16 de març de 2016 de: www.galeriecharlot.com

Gerard Richter (2016). *Art*. Recuperat el 20 de març de 2016 de: www.gerard-richter.com

Samin Ahmadzadeh. (2015). *Made in Mind Magazine*. Recuperat el 23 de març de 2016. de: <http://www.madeinmindmagazine.com/saminahmadzadeh/>

Rossângela Rennó (1994) *Arquivo*. Recuperat el 23 de març de 2016. de: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras>

Christian Boltanski (2012) *Museo de Inmigrantes/Migrantes*. Recuperat el 16 de març de: <http://boltanskibsas.com.ar/php/migrantes/>

Imatges

Fig. 1: Richter: Richter, G. (1962-2013) *Atlas*, Städtische Galerie (Múnic) Recuperat de: <http://www.wassilykandinsky.net/museums.php?museum=12>

Fig. 2: Muñoz, O. (1999) *Narcisos*, Museu d'art de Filadèlfia Recuperat de: <http://www.curatedobject.us/>

Fig. 3 i 4: Arxiu fotogràfic familiar, Imatge pròpia, 2016

Fig: 5, 6 i 7: Dreyer, C.T (1932) *Vampyr* [Pel·lícula] Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=oVFIF955Ry0>

Fig.8: J.G.H. (1962) *Retrat de José Val del Omar*. Recuperat de <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/26>

Fig. 9, 10 i 11: Val del Omar, J. (1960) *Fuego en Castilla* [Pel·lícula] Recuperat de: https://www.youtube.com/watch?v=lxDRV-8_n0Y

Fig 12-37: Obra pròpia

Fig 38 i 39: Richter, G. (1962-2013) Atlas, Städtische Galerie (Múnic) Recuperat de: <http://www.wassilykandinsky.net/museums.php?museum=12>

Fig.40: Boltanski, C (1990) Monument Odessa, Col·lecció privada, Christie's. Recuperat de: <http://www.christies.com/lotfinder>

Fig.41: Boltanski, C. (2009) Exhibition view, Kunstmuseum (Liechtenstein). Recuperat de: <http://www.kunstmuseum.li/?page=2&lan=en&aid=335>

Fig.42: Rennó, R. (1994) Série Imemorial. A l'arxiu: Documents of Contemporary Art de Londres. Recuperat de: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/19>

Fig. 43: Wert, M. (2011) Plage de rochers II, Galerie Charlot. Recuperat de <http://www.galeriecharlot.com/media/public/expo/miquel-wert-galeriecharlot-tbefj.pdf>

Fig.44, 45 i 46: Ahmadzadeh, S. (2015) Memento, Art i Curate. Recuperat de: https://www.articurate.net/contemporary-art-artwork-collage-samin-ahmadzadeh-memento_5