

# PENSAR CALAIXOS, TRADUIR CONTORNS

**Maria Rodon Peyrí**

Tutor: Òscar Padilla Machó

**Treball Final de Grau**  
Facultat de Belles Arts  
Universitat de Barcelona  
2025

*Gràcies a l'Òscar, per la paciència, la implicació i les aportacions.  
Al Marcel, per la gran ajuda tècnica amb l'animació.  
I a la Mireia, per l'interès i les recomanacions des del taller de gravat.*

*Gràcies als meus pares, pel suport, per l'espai i pels mobles.  
Als meus avis, pels records.  
I a tots aquells que m'han acompanyat durant la creació d'aquest treball.*

## **Resum**

Aquest Treball de Final de Grau explora la relació entre el temps, la memòria i els objectes a través de la figura del calaix, entès com a contenidor físic i conceptual. La recerca sorgeix d'experiències personals i familiars —especialment de la figura del meu avi— i es desenvolupa mitjançant una pràctica de dibuix que actua com a espai d'arxiu emocional i d'observació íntima. Des d'un enfocament metafòric, el projecte qüestiona la percepció dominant del temps com a línia recta i productiva, i proposa altres ritmes: la lentitud, la pausa i la repetició. En aquest context, l'obra final és una animació realitzada amb pintura a l'oli sobre acetat. No ofereix una representació literal, sinó que tradueix reflexions en imatges que apareixen, es transformen i desapareixen. El procés mateix assumeix l'efímer, l'error i el no conclòs com a qualitats centrals. Aquesta peça no pretén tancar res, sinó obrir un espai des d'on continuar pensant. En última instància, és una reflexió sobre com recordem, com guardem i com deixem anar, i sobre com la pràctica artística pot esdevenir un contenidor viu de memòria.

**Paraules clau:** Memòria, Temps, Dibuix, Objectes, Llenguatge, Metàfora, Receptacle

## **Abstract**

This Final Degree Project explores the relationship between time, memory, and objects through the figure of the drawer, understood as both a physical and conceptual container. The research stems from personal and family experiences—particularly the influence of my grandfather—and develops through a drawing practice that functions as a space of emotional archiving and intimate observation. Through a metaphorical approach, the project questions the dominant linear and productive perception of time, proposing alternative rhythms such as slowness, pause, and repetition. In this context, the final artwork is an animation made with oil paint on acetate. Rather than offering a literal representation, it translates reflections into images that emerge, dissolve, and transform. The process itself embraces the ephemeral, the imperfect, and the unresolved as central qualities. This work does not aim to reach definitive conclusions but to open a space from which to continue thinking. Ultimately, it is a reflection on how we remember, preserve, and let go—and on how artistic practice can serve as a living container for memory.

**Keywords:** Memory, Time, Drawing, Objects, Language, Metaphor, Receptacle

## Índex

Introducció	11
Dibuixar, un calaix	17
Pensar metàfores del llenguatge	27
Calaixos i altres mobles	35
Somiar i recordar	53
Obrir: poms i panys	77
Calaixos que fan mal (que potser són caixes)	85
Guardar i guardar-se	93
Bibliografia	109
Fotogrames	113

## Introducció

Aquest treball s'inicia amb el gest de guardar. Guardar objectes, guardar papers, guardar cabells, guardar roba, guardar-ho tot, en calaixos. Però no sempre en calaixos físics: potser el que s'ha guardat són records, memòria.

Potser, doncs, aquest treball ha començat amb la por de perdre les coses, d'oblidar-les, de veure com canvien. I amb la dificultat d'arrelar pensaments i idees per poder donar-los forma, per mantenir-los, per convertir-los en alguna cosa més. El desig de concretar l'abstracte, d'aturar-se en un punt en comptes d'avançar cap a d'altres.

Aquesta necessitat s'ha aferrat a un objecte contenidor, a les seves metàfores i possibilitats: el calaix. Ha actuat com a pont entre les idees, com a fil conductor i com a receptacle de tot allò que recull aquest treball, que gira entorn a conceptes vinculats, d'una manera o altra, a aquest objecte.

Les reflexions han partit d'aquest punt i s'han anat trenant a mesura que avançava el procés, plantejant noves preguntes i obrint perspectives diferents. Mentrestant, l'obra artística s'ha anat desenvolupant lentament, paral·lelament al treball escrit. El propi procés, on el calaix apareix repetidament en una forma o altra, ha obert espais nous: calaixos mig tancats, memòries oblidades. I també emocions que sorgien, apareixien i es tornaven a tancar.

L'obra final és una animació, presentada en una sala fosca, a mode de calaix. Recull fotogrames realitzats amb pintura a l'oli sobre acetat, que combinen l'abstracció i la figuració, el moviment, la trama i la quietud, els canvis de temps, el dibuixat i l'esborrat.

El treball comença amb el dibuix, partint dels primers records que en tinc i de com el vinculo amb la figura del meu avi, pintor, i la seva influència indirecta. Reflexiona també sobre el llenguatge i com les metàfores que fem servir modulen el nostre pensament, la manera com imaginem les coses, com donem forma a conceptes abstractes.

El calaix com a metàfora apareix per ajudar a donar un cos concret a aquest treball que es balanceja en l'abstracció. I la figura del calaix s'explora d'una manera tan personal com tècnica o lingüística, metafòrica i literal. Parlant de calaixos, hi ha sospites de

metàfora a tot arreu. Així, el calaix es relaciona amb el recordar: un guardar impossible, que no té forma ni temps concret. Amb imatges de memòria i de somnis que es repeteixen, que es volen retenir o que s'esvaeixen sense ser vistes. Aquesta aproximació no pretén mitificar la memòria ni congelar-la com una veritat absoluta, sinó observar-la en la seva fragilitat, parcialitat i capacitat de transformació.

També s'hi explora la dificultat de preservar, d'obrir o de tancar alguna cosa, i el dolor que provoca de vegades fer-ho. Com guardar certes coses pot ajudar a evidenciar el dolor, i el calaix a traçar-ne els contorns físics, com el dibuix. Del temps i com el concebem, com una línia amb un davant i un darrere. Del desig d'aturar-se, similar a guardar-se en un calaix, davant d'una velocitat atabaladora. I del temps de la memòria, semblant a un temps sostingut, que es manté en un llinard del qual aquest treball intenta extreure-la.

L'animació busca proporcionar un espai gairebé meditatiu, mitjançant l'observació de les formes en les seqüències. L'aparició d'elements reconeixibles —que, encara que no mantinguin un lligam emocional amb l'espectador, sí que hi poden ressonar— vol transformar la sala en un espai de silenci, de mirar allò guardat, de reconèixer formes i perdre-les.

Nota:

En aquestes pàgines es fa referència a la figura o al concepte del calaix diverses vegades. La lectura que se'n pot fer, però, és sempre lliure: es pot llegir com un calaix —part d'un moble, un receptacle que serveix per guardar coses—, o bé es pot entendre de manera metafòrica, ja que en cap moment res no s'ha pensat com una idea rígida o tancada. Hi ha calaixos on no se'n mencionen, i n'hi ha que perden la seva forma física a mesura que avança la imaginació.

Finalment, aquesta és la memòria d'una investigació i d'una pràctica que busca una forma de traducció, d'arrelar-se en el món físic més enllà de les idees i la memòria.

**dibuixar** 1 v. tr. [LC] [AR] Traçar sobre una superfície la imatge (d'un objecte) amb el llapis, la ploma, el pinzell fi. 2 1 tr. [LC] [AR] Traçar els contorns de les figures (d'una pintura). 3 1 tr. [LC] Fer aparents els contorns (d'una cosa). 3 2 intr. pron. [LC] Mostrar-se amb els contorns ben aparents. 3 3 intr. pron. [LC] Prendre forma.

## Dibuixar, un calaix

El dibuix és com un calaix, i dibuixar és com guardar. Això em sembla, de vegades. No recordo la primera vegada que vaig dibuixar, però probablement va ser amb el meu avi, després d'observar-lo. Movia el bolígraf mentre m'explicava la història d'un ocellet, que anava apareixent damunt del paper. Dibuixar semblava una manera de donar forma a allò que era ocult en la imaginació, una manera de guardar, d'explicar. Més tard, jo mateixa m'explicava històries mentre dibuixava, i damunt del paper hi passaven un munt de coses. Totes les que volgués.

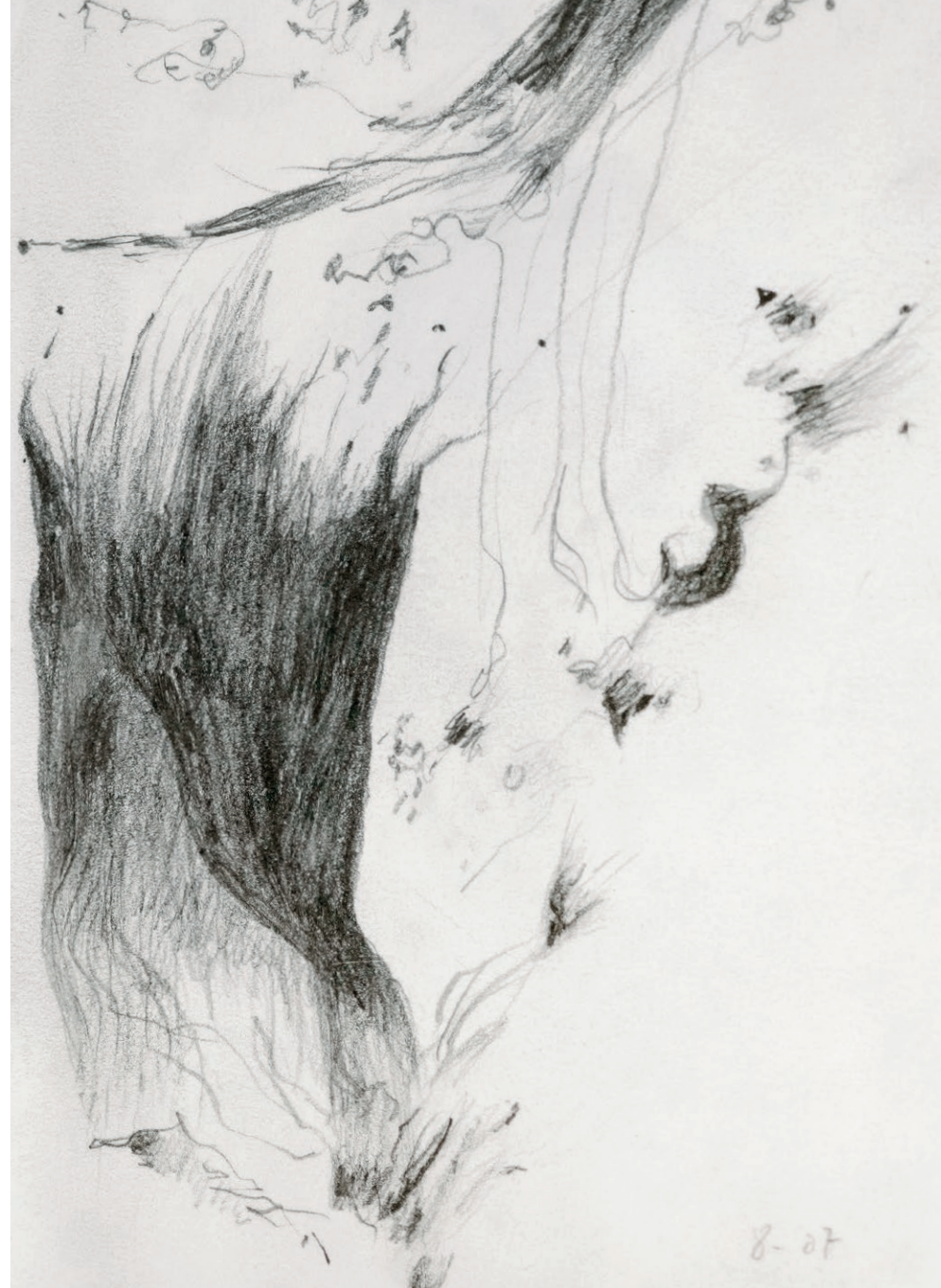
Observava el meu avi dibuixar i em fascinava com feia visible el seu món amb quatre traços. Com també ell observava, en silenci,

amb una llibreta i un llapis a la mà, dibuixant memòries, fixant-ne de noves per guardar. L'estima per la natura i els animals, l'afany de retratar allò que estimava i que sentia, però també les seves pors i els seus dubtes. Com parlava de somnis, d'emocions, i com, amb els anys, va anar perdent la capacitat d'imaginar i de recordar. I amb ell, els seus dibuixos també van canviar: més plens de por i d'indecisió; alguns més foscos, semblant preveure la mort.

"Ja no sóc res. Només els meus dibuixos" (Peyrí, comunicació personal, s. d.).

I ell també m'observava a mi. Probablement amb la curiositat de veure què fan unes mans sense ensenyar, sense prejudicis, lliures: les mans d'una nena d'un any. I em va observar fins que va deixar de mirar, quan ja no sabia ben bé qui era jo, ni qui era ell mateix. Va respectar el meu trajecte, incentivant-me a dibuixar, preguntant-me, però sense forçar res; deixant que fos jo mateixa qui em trobés en aquesta pràctica. I jo vaig aprendre a observar minuciosament, a escollir allò en què em volia fixar, recopilant records d'espais i d'objectes, de persones, d'animals... per després intentar dibuixar-los. Per nodrir la imaginació d'imatges, per poder modificar-les després.

Fragment de quadern personal,  
Antoni Peyrí, 2007. [Detall]



Amb els anys, sense deixar mai de dibuixar, el significat que aquesta pràctica tenia per a mi va anar canviant. Va començar a convertir-se en quelcom que m'acompanyava d'una manera molt íntima; em proporcionava un espai i una veu pròpia, una manera d'entendre'm millor. Una manera d'enregistrar emocions, successos, pors, felicitat. Les llibretes es transformaven en àlbums, en mapes, en calendaris visuals: un arxiu viu de memòria. També eren un intent de conservar-ho tot, per por a oblidar, a perdre, a deixar que les coses canviessin.

"Dibuixar és una manera de retenir en solitud l'aparença fugitiva dels sentiments" (Peyrí, comunicació personal, s. d.).

Penso que haver-lo observat durant tant de temps al seu estudi, veure les seves mans dibuixar i els seus papers i teles penjats per l'habitació, ha fet que la meva pròpia expressió artística s'arreli en la seva. De sobte, em reconec en algun dels seus quadres, o en alguna llibreta. I quan descobreixo les seves notes, em sorprèn adonar-me que parlem del mateix sense haver-ho fet mai entre nosaltres.

Finalment, l'observació és un aprenentatge, i la imitació que en neix —encara que no sigui literal— és el que permet créixer i trobar un llenguatge propi. D'alguna manera m'he anat acostant al meu avi, sense adonar-me'n, i ho he descobert anys després que morís, endinsant-me en la seva obra d'una manera més directe. Descobrint un referent que, encara que pugui semblar obvi, m'ha marcat més del que em pensava.

Em fa pensar en l'artista Rafel G. Bianchi, comissari de l'exposició *El segon millor pintor del món* (2024), on presenta el personatge del seu pare, Rafael Griera Calderón, en forma d'assaig visual. S'hi apropa amb una mirada humorística i irònica, des del punt de vista d'un artista contemporani que investiga i mostra el procés creatiu del seu propi pare, pintor de paisatges d'Olot.

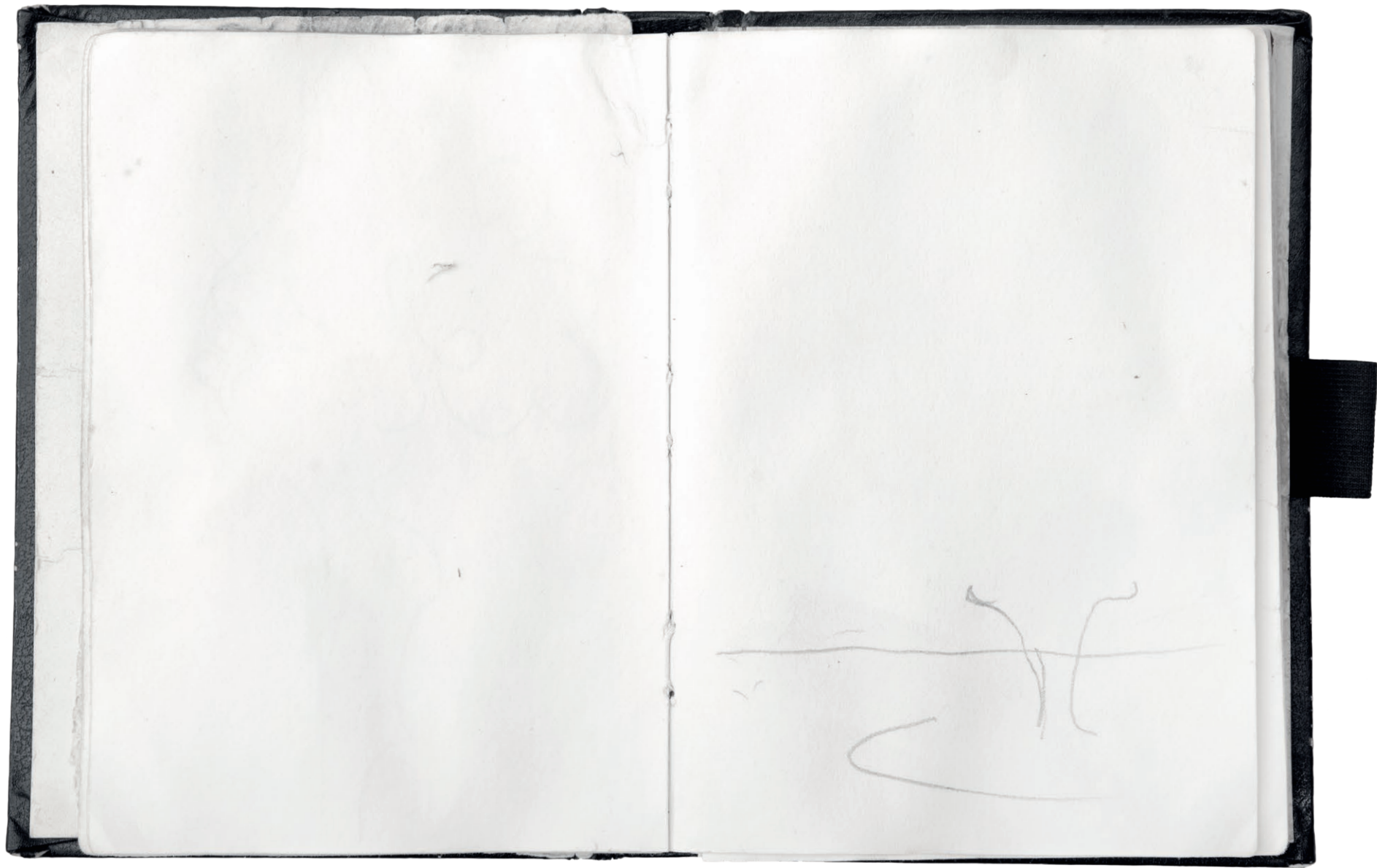
Rafael construyó un personaje maravilloso del que me quise apropiar. En cierto modo, esta apropiación se convertía en un homenaje múltiple, al personaje y a su creador, pero también al territorio, a la pintura y al paisaje —como diría mi madre: «No es bastardo quién retira a los suyos»—, desde una perspectiva irónica, pero evitando toda deriva nostálgica (Bianchi, 2020).

Aquest gest evidencia la inevitable referència que són per a nosaltres aquells que ens són més propers. I com, anys més tard, la comprensió d'aquests personatges evoluciona: la curiositat i els propis aprenentatges busquen altres maneres d'apropar-s'hi.

Dibuixar és, en part, recordar, recuperar. Per això em sembla que és com un calaix. A diferència d'aquests, però, també és intuir, anticipar, observar mentre es crea. El dibuix no sempre parteix d'una imatge clara, sinó d'una pulsio, un moviment inicial, un traç que s'obre pas.

A la següent pàgina:

Fragment de l'últim quadern personal, Antoni Peyrí, 2014.

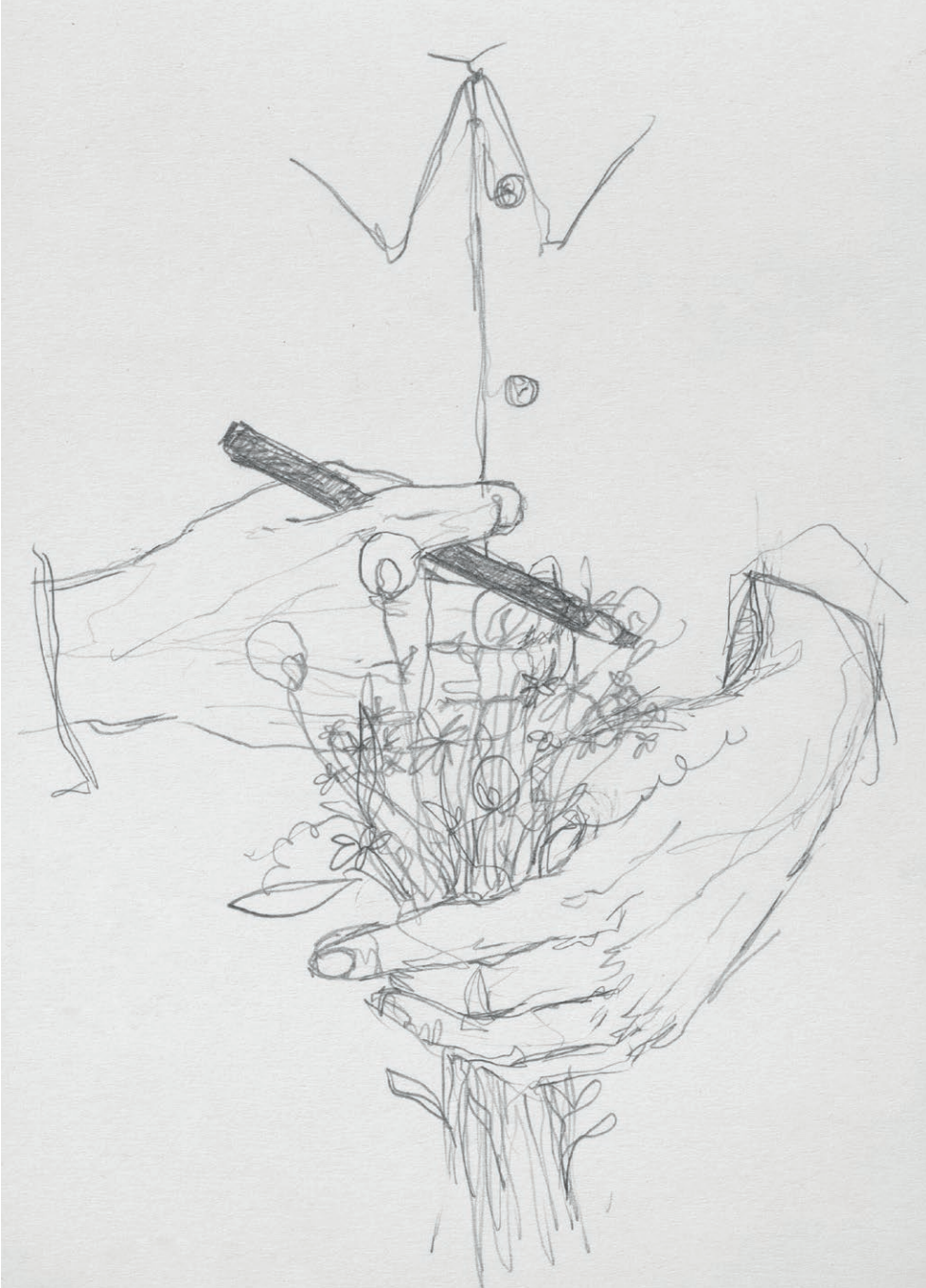


No es que un dibujo se imponga sobre la superficie, pero hay un ansia, un impulso por hacer la marca. Posibles marcas o formas que se proyectan hacia el papel. [...] Hallaremos la forma una vez que empezemos a dibujar en una mezcla entre crear y observar (Kentridge, 2018, p. 40).

El dibuix esdevé, així, un espai intermedi entre el que coneixem i el que encara no sabem. Una pràctica que no només registra, sinó que pensa amb la mà.

L'animació és un mitjà que permet incorporar temps al dibuix. Crea un espai que ja no només està marcat per les formes, sinó que es tensiona amb aquesta nova temporalitat. En aquesta peça final, la realització no parteix d'un storyboard ni d'una planificació de seqüències, sinó que pretén deixar lliures les imatges que sorgeixen durant el procés. Se'ls dona un espai i un temps per desplegar-se, transformar-se i, finalment, esborrar-se per entrar en un nou cicle.

Fragment de quadern personal,  
Maria Rodon, 2019.



**metàfora** f. [LC] [FL] [FLL] Figura retòrica que consisteix a emprar un mot que expressa literalment una cosa per a expressar-ne una altra que té una certa semblança amb aquella.

## Pensar metàfores del llenguatge

Igual que intento retenir imatges amb el dibuix, em trobo també buscant paraules, formes i metàfores que permetin atrapar, ni que sigui un instant, el pensament en moviment.

Les idees es dissipen fàcilment, si més no, les meves. Veig lògic i necessari l'ús d'un objecte físic per donar força corpòria a una idea i evitar que s'esborri, o que no se'n passi de llarg tan fàcilment. No només l'objecte en si, sinó també la seva percepció i les seves qualitats —més concretes que les d'un concepte abstracte— poden servir d'estructura i de punt de suport. Tinc idees, però també tinc calaixos, i calaixos amb idees. Les metàfores, finalment, serveixen per això: per traduir i contenir el pensament.

"Las imágenes son más imperiosas que las ideas" (Bachelard, 1965, p. 113)

Penso en pensar. Pensar sense traducció en paraules o accions. Només pensar, en abstracte, i en la dificultat de retenir aquest pensament sense recórrer a les metàfores del nostre llenguatge. "La metáfora viene a dar un cuerpo concreto a una impresión difícil de expresar" (Bachelard, 1965, p. 107). L'associació d'atributs del món físic a conceptes abstractes ens ajuda a comprendre'ls i a comunicar-los millor; d'aquí la importància de les metàfores. A *Metáforas de la vida cotidiana* (Lakoff & Johnson, 1998), veiem com el nostre sistema conceptual ordinari és fonamentalment d'origen metafòric. "Las expresiones metafóricas de nuestro lenguaje se encuentran enlazadas con conceptos metafóricos de una manera sistemática" (p. 43). La manera en què ens comuniquem es basa en metàfores i, en conseqüència, també la manera en què vivim i entenem el món. Dit això, sembla impossible pensar en abstracte sense algun tipus d'associació o concreció, almenys no d'una manera sostinguda.

Pensar és un exercici molt personal, modulats pel nostre context social i el llenguatge. És una acció passiva si no es tradueix en res més. Escriure el pensament és convertir-lo en alguna cosa concreta, igual que parlar. Quan es transmet, deixa de ser plenament personal, perquè adopta una intenció comunicativa o, si més no, esdevé més perdurable, encara que sigui només per a un mateix.

L'acte de pensar —parlant d'un pensar inconcret— no pot fugir de la influència de la memòria. Els camins que recorre el pensa-

ment han estat traçats per records, ja siguin lingüístics, visuals o auditius. Sabem com sona un tro perquè n'hem sentit algun, i si no n'hem escoltat mai cap, potser ens ho ha explicat algú que sí. A partir d'aquesta descripció, i de la relació amb altres records, podem imaginar com podria sonar. Sembla difícil, pensant en això, que fins i tot les imatges més originals no estiguin influenciades per experiències prèvies o referents que hem assimilat inconscientment.

A *La poética del espacio*, Bachelard (1965) distingeix entre metàfora i imatge, referint-se a aquesta última específicament com a expressió de la imaginació. Defineix la imatge com a obra de la imaginació absoluta, i adverteix que una "imagen fabricada" és efímera i no s'ha de sobreanalitzar. "La imagen, obra pura de la imaginación absoluta, es un fenómeno de ser, uno de los fenómenos específicos del ser parlante" (p. 108). En aquest sentit, Bachelard assenyala que "cuando se presiente la metáfora, es que la imaginación está fuera de causa" (p. 109), suggerint que la metàfora pot ser una mediació del pensament més que no pas una creació pura de la imaginació.

Sovint associem la ment amb la imatge d'una calaixera infinita, ordenada o desordenada, amb molts calaixos que s'obren i es tanquen, canviants o immòbils. A *La poética del espacio*, Bachelard (1965) cita nombroses vegades Bergson en relació amb aquesta metàfora i amb el seu ús per mostrar "la insuficiencia de una filosofía del concepto" (p. 108). En aquest sentit, Bachelard assenyala que, quan els conceptes es redueixen a categories fixes, perden vitalitat i esdevenen estàtics: "El concepto se convierte en pensa-

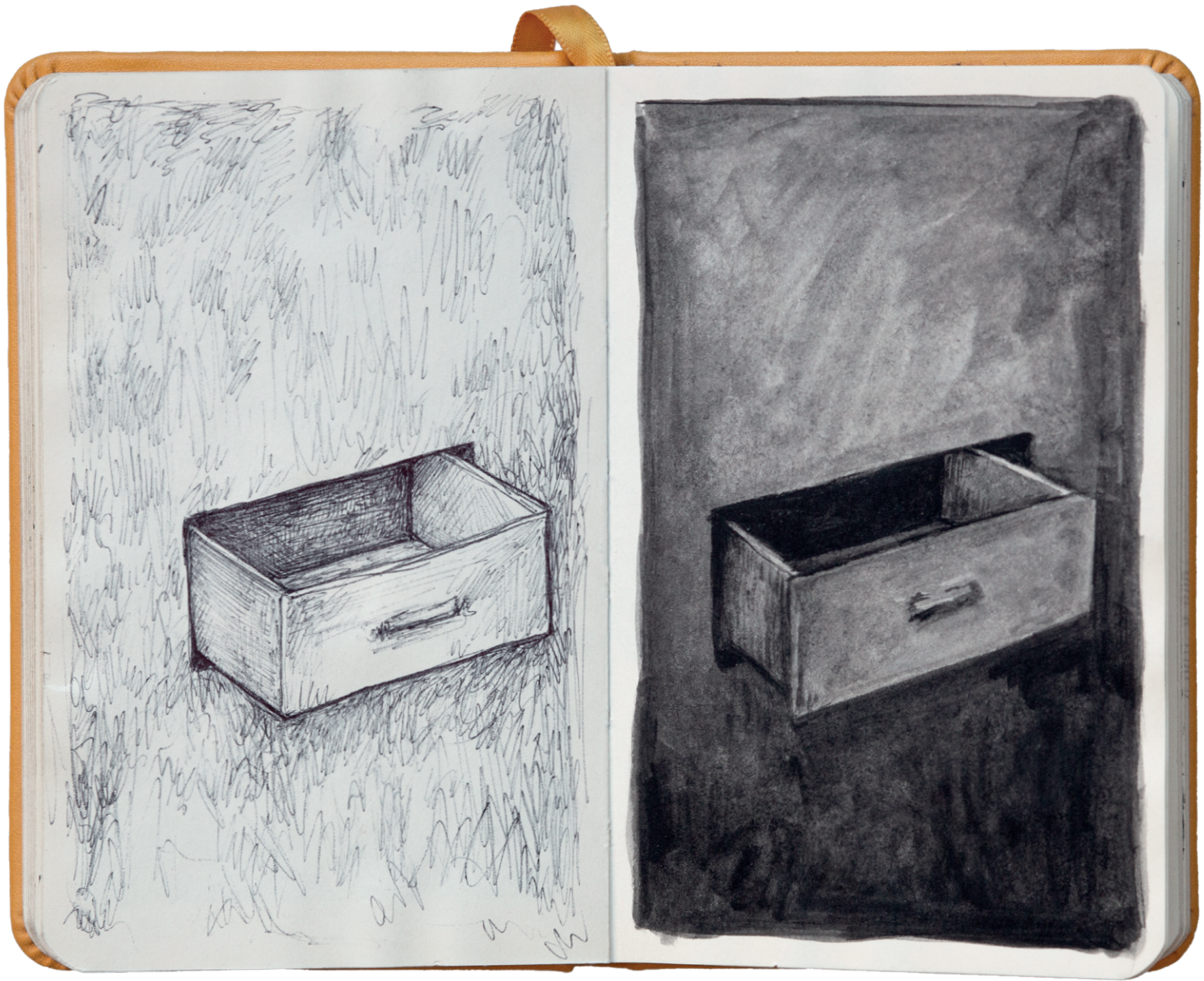
miento muerto, puesto que es, por definición, pensamiento clasificado" (p. 108).

Bachelard (1965), que cita a Bergson, descriu la metàfora del calaix com un mètode per entendre el funcionament de la ment i la manera com classifiquem els coneixements. I, tornant a referenciar el llenguatge, el fet de parlar de calaixos és, de seguida, molt susceptible de semblar metafòric, encara que només ens referim a calaixos físics.

"En el fons, parlant d'aquests objectes tan quotidians sé que parlo de mi mateix i, penso, també de molts lectors" (Espinàs, 2024, p. 5)

Potser, en parlar de calaixos, no faig més que seguir buscant aquesta imatge primera: un lloc capaç de contenir sense immobilitzar, d'acollir el que no es pot retenir del tot. Una forma que permet pensar el pensament, retenir allò fugaç sense fixar-lo per complet.

A la següent pàgina:  
Fragment de quadern personal,  
Maria Rodon, 2021.



**calaix** 1 m. [IMF] [LC] Receptacle corredís d'un moble com ara una taula, un armari, etc., que estirant surt del moble on és contingut i pitjant hi entra. 2 1 m. [LC] anar-se'n al calaix Morir. 4 1 m. [LC] Lloc on hom guarda els diners producte de la venda en un establiment comercial. 5 m. [LC] calaix de sastre a) Conjunt de coses diverses i desordenades. 5 m. [LC] calaix de sastre b) Persona amb una gran varietat de coneixements, però confusos i desordenats.

## Calaixos i altres mobles

Quan parlo o escric sobre calaixos, em trobo de seguida dubtant fins a quin punt estic parlant només de calaixos, si no els estic atribuint conceptes i emocions que els converteixin, finalment, en una metàfora. Així, doncs, em trobo escrivint sobre calaixos.

Un calaix és un contenidor en forma de caixa que forma part d'un moble de tipus emmagatzemador.

M'agraden els calaixos. M'agrada que es puguin obrir, i com a alguns els costa més que a altres: se'ls ha inflat la fusta per la humitat i ara no encaixen bé, o estan tan ressecs i vells que el forat els queda gran. Alguns fan soroll quan els obres: estrident, sec

o raspós, mentre s'encallen; altres tenen un so més greu, suau i delicat, mentre llisquen fàcilment, gairebé sense esforç. M'agrada la sorpresa de què hi haurà a dins, guardat fosc i protegit; o la seguretat de trobar el que ja coneixes, allò que sempre ha estat al mateix lloc —o almenys fins ara—.

També m'agrada que tinguin olor, ja sigui de nou, de vell, de pintura, de vernís, d'humit, de florit, de corcat, de pols, de fusta, de metall, d'òxid, de terra, de tinta, de paper, d'encens, de perfum ranci, de sabó, de roba, d'algú.

Hi ha calaixos i hi ha calaixeres. Poques vegades un calaix està totalment sol. Potser perquè, tot sol, no fa exactament el que s'esperaria d'un calaix. Un calaix forma part d'un altre moble, perquè sol no té sentit. En la seva absència es descobreix totalment, sent un espai ple de buits on entra la llum fàcilment. Poc protector, molt despullat.

La paraula 'cajón' ve de caixa, de caixa gran. Una caixa s'assembla molt a un calaix, fins i tot n'hi ha que s'obren com un calaix. Però què les fa ser una caixa? Si hi penso, crec que el que em fa reconèixer un calaix com un calaix i una caixa com una caixa és com s'obren: el calaix llisca, és una peça contenidora dins una altra que la conté, formen una unitat. La caixa, en canvi, s'obre deixant dues peces separades: la peça que conté i la peça que tapa o tanca.

També m'agraden les caixes, però no tant. Se'm fan rígides, balernes. La manera en què s'obren em sembla més violenta, radical potser. Un calaix és més tímid, més amable, més discret.

En anglès, 'drawer' ve del verb *draw*, en el sentit d'estirar o extreure d'algun lloc. Un contenidor que és extret d'un gabinet. Sembla tan dolorós. Sembla que vulguis estripar la pell i trencar les costelles per arribar al cor i mirar-lo de prop. 'Cajón' és banal, obvi, però és neutre. 'Calaix' ve del grec *kalathion*, diminutiu de *kalathos*, una cistella o una panera. Etimològicament, és més amigable; fonèticament, una mica àcid. Però no és tan obvi, ni tampoc sembla tan dolorós.

Entre els molts mobles amb calaixos, n'hi ha un que sempre m'ha semblat especial, potser perquè concentra totes les qualitats que més m'agraden: el secreter. Fa poc he descobert que el moble que més estimo es coneix com a 'secreter'. Em sembla un moble complet, elegant, intrigant. M'agraden els secreters i m'agrada poder anomenar-los pel seu nom. A casa meva se'ls coneixia com a 'canterano', però mai vaig saber del cert si un 'canterano' feia referència a aquell moble realment. Crec que 'secreter' és un nom molt adient.

Un secreter és ple de calaixos, grans i petits, i de vegades també mitjans. En un secreter hi pots guardar de tot i, abaixant la tapa, també tens una taula. Un secreter pot tenir calaixos secrets, d'aquí el seu nom.

Els millors calaixos d'un secreter són els que es descobreixen en obrir el tauler, però rebuscar entre les parets d'aquests calaixos un calaixet secret és encara millor. Aquest calaixet s'acostuma a obrir estirant un cordill. És estret i llarg, per guardar coses petites. Per guardar secrets realment privats —i segur que molt importants—.

Quan penso en calaixos, penso en un secreter. Probablement perquè han estat els seus calaixos els que més he desitjat i els que més m'ha emocionat obrir.

També és cert que els secreters són mobles que acostumen a evocar el passat: són antics, i si no ho són, ho volen semblar. Baudrillard (1969), a *El sistema de los objetos*, parla dels objectes i de com la nostra vida està definida per la relació que tenim amb ells, oferint una anàlisi psicològica i filosòfica sobre aquesta relació. En un apartat del seu assaig, reflexiona sobre les característiques materials dels objectes i sobre com la fusta és un material especialment associat a una nostàlgia afectiva, "puesto que saca su sustancia de la tierra, puesto que vive, respira, 'trabaja'" (p. 39). Un moble es percep de maneres diferents segons el material amb què estigui fet, i un moble de fusta té una personalitat concreta, ja que la fusta en té una de pròpia: "Guarda el tiempo en sus fibras, es el continente ideal, puesto que todo contenido es algo que queremos sustraer al tiempo" (p. 39).

Baudrillard (1969) també analitza l'objecte antic —l'objecte singular, barroc, exòtic— i com aquest compleix una funció concreta: "significa el tiempo" (p. 83-84). El seu valor ambiental és la historicitat. En aquest cas, parla d'un objecte mitificat, vinculat al valor de possessió que pot tenir dins d'una col·lecció, com a símbol d'estatus social, d'autenticitat o de poder. "No se puede menos que ligar el gusto por lo antiguo a la pasión por la colección" (p. 86). Dins d'aquesta mitificació, distingeix dos aspectes: "la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad" (p. 86).

Si Baudrillard assenyala la tendència occidental a mitificar i col·leccionar els objectes des d'una nostàlgia o un desig de possessió, la mirada de Soetsu Yanagi (2020) ofereix una altra aproximació. "En mi opinión, la forma japonesa de percibir las cosas está enriquecida con muchos aspectos profundos y reveladores que no han sido plenamente desarrollados en Occidente" (p. 105).

A *La belleza del objeto cotidiano*, Yanagi (2020) defensa el valor dels objectes humils i anònims, nascut de l'ús diari i de la vida que han acompanyat, de l'artesà anònim que els ha confeccionat. No es tracta d'autenticitat o prestigi, sinó d'una bellesa discreta, impregnada pel pas del temps i per la relació silenciosa amb qui els fa servir. "La historia puede falsificar hechos, pero la belleza verdadera nunca puede ser falsa. Al contrario, con el paso del tiempo, brilla cada vez con más fuerza, proyectándose hacia el futuro" (p. 44).

Sembla que pugui ser en aquesta presència callada on rau part de l'afecte que sentim pels mobles que ens envolten, en la seva resistència i quotidianitat.

Tornant a la visió de Baudrillard (1969), aquesta relació i percepció que descriu fa referència a uns valors materials, guiats per la mitificació i el narcisisme. Els objectes poden aportar una sensació de poder i prestigi, poden representar socialment qui els posseeix. En el cas del col·leccionista, però, sembla una mica diferent. Segons l'autor, hi ha dos tipus de col·leccionistes: aquell que col·lecciona objectes pel seu valor i autenticitat, i aquell —considerat amateur— que acumula objectes pel seu encant i interès divers.

Malgrat aquesta distinció, el plaer que obté cadascun dels dos col·leccionistes a partir de la seva col·lecció és equivalent. En tots dos casos, la importància recau en la singularitat de cada objecte i en la possibilitat de construir una sèrie.

No és, en part, col·leccionista també aquell que s'envolta d'objectes escollits amb cura —encara que no necessàriament en sèrie— per construir un espai propi, segur i agradable? "Siempre se colecciona uno a sí mismo" (Baudrillard, 1969, p. 103).

Aquesta manera d'entendre els objectes com a projeccions personals, com a contenidors de significat, afecte i identitat, ens condueix a una pregunta fonamental sobre la seva naturalesa més profunda. Com són realment aquests objectes més enllà de la nostra percepció, més enllà de les nostres projeccions emocionals o culturals? Graham Harman (2021) aborda aquesta qüestió des d'una perspectiva filosòfica diferent: l'Ontologia Orientada als Objectes (OOO), reivindicant l'existència autònoma dels objectes més enllà de la mirada humana. A *Arte y objetos*, Harman recull la crítica que els idealistes alemanys fan a Kant: "la pretensión de pensar una cosa en sí fuera del pensamiento, es en sí mismo un pensamiento" (p. 36). Aquesta afirmació ens confronta amb la paradoxa que tota reflexió sobre els objectes està mediada pel nostre pensament, posant en qüestió fins a quin punt podem accedir a la realitat íntima dels objectes. Harman insisteix en aquesta limitació inherent del nostre coneixement objectiu, recollint una idea de Heidegger: "nuestra objetivación científica de un pez o una flor no termina de agotar la profundidad de tales objetos. Percibir algo directamente con la mente no implica capturar la totalidad

de su realidad" (p. 41). Això implica que, més enllà de la funció, l'estètica o la càrrega emocional que atribuïm als mobles, sempre hi haurà quelcom inaccessible en la seva realitat.

Aquesta reflexió filosòfica sobre els objectes troba una continuïtat natural en les idees de Bachelard (1965) a *La poética del espacio*, on l'autor complementa aquesta mirada, centrant-se en la dimensió perceptiva i afectiva dels objectes dins l'espai domèstic. Bachelard parla de com una casa —sembla que indubtablement plena d'objectes— es regenera des de l'interior, a través de les cures, les neteges, l'encerat dels mobles i el treure la pols. Destaca la diferència entre els objectes que hem mimat i cuidat i els que ens han estat indiferents: "De un objeto a otro, en el cuarto, los cuidados caseros tejen lazos que unen un pasado muy antiguo con el día nuevo" (Bachelard, 1965, p. 100).

Bachelard (1965) parla de la percepció, i podem veure la seva pròpia representada en allò que escriu, especialment en la manera que parla de la casa natal com un espai de protecció al que volem tornar en somnis —sense deixar de mencionar com pot canviar la percepció i memòria d'algú el fet que la casa natal fos sinònim de perill—. Personalment, no puc dir que les cures als objectes hagin estat les que m'han apropat a ells —o el que els ha apropat a mi—. Els objectes que he percebut com a receptacles de memòria, o als que he tingut més estima, curiositat, han estat sovint mobles amb una presència silenciosa.

Si bé Bachelard (1965) posa l'èmfasi en la cura com a element central per mantenir viva la connexió emocional amb els objectes,

personalment he experimentat que la relació més profunda sovint sorgeix de la presència silenciosa i constant d'aquests mobles, més enllà de l'atenció conscient que hi posem. Potser és precisament en aquesta discreta constància on rau la força dels objectes més significatius per a nosaltres.

És cert, però, que som nosaltres, a través de la nostra percepció i actitud envers aquests objectes, qui determinem en gran mesura el valor emocional que els atribuïm. Aquesta percepció particular és la que fa que un moble pugui esdevenir indiferent o imprescindible en un sentit emocional. És la nostra mirada la que defineix si uns objectes alberguen memòria, personalitat pròpia i un significat més profund, més enllà de la seva simple presència física.

Alguns objectes esdevenen extensions d'allò que no es pot dir. No només són formes o volums, sinó contenidors d'un vincle, d'una memòria transferida. L'escultura, com el dibuix, també pot ser una manera de preservar una presència, o d'insistir en una absència.

A *Atrabiliarios* (1996), Doris Salcedo col·loca sabates de dones desaparegudes dins d'una paret, rere membranes translúcides cossides amb fil quirúrgic. Aquest gest de cosir-les dins el mur, de mantenir-les visibles però inaccessibles, transforma les sabates en relicaris del dolor. Són objectes que ja no funcionen pel que són, sinó pel que representen: la petjada d'un cos, la memòria d'algú que ja no hi és. És un exemple potent d'objecte que ha deixat de ser funcional per esdevenir suport simbòlic d'una presència que resisteix el temps.

A la següent pàgina:

*Atrabiliarios*, Doris Salcedo, 1996. [Detalls de la instal·lació].



Un objecte existeix per a nosaltres, especialment, com a element de transferència de relacions. Sovint, aquesta percepció es modela a través del vincle amb la persona que n'ha estat posseïdora: la calaixera de l'àvia, les sabates del pare, les llibretes de l'avi. Aquesta associació afectiva condiciona, sens dubte, l'aferament que hi sentim. Això no vol dir que la nostra relació directa amb l'objecte no sigui igual d'important, ja que, al capdavall, és la nostra pròpia percepció la que preval. Amb tot, les vivències compartides amb aquests objectes, dins les parets d'una casa o en un jardí, i la seva petjada emocional, també determinen profundament el vincle que hi establim.

L'artista japonesa Chiharu Shiota crea instal·lacions que acostumen a incorporar mobles domèstics d'ús quotidià. Aquests mobles —que per a ella simbolitzen més la presència de la persona que n'ha estat posseïdora que no pas l'objecte en si— esdevenen protagonistes d'un paisatge teixit amb fils. Junts, donen forma a espais on l'entramat i les figures evoquen fragilitat, vulnerabilitat, trànsit, intimitat i, sobretot, memòria, temàtica principal de la majoria de les seves obres. A *Everyone, a Universe* (2024), Shiota escriu:

When I see used objects at flea markets — I can feel the existence of a person. Even though I have no information on the item or its former owners, I can feel their human presence inscribed in the patina. Which makes me question what it means to be human. What remains from us when our body is gone (Shiota, 2024).

La seva visió dels objectes em recorda al llibre *La belleza del objeto cotidiano* (Yanagi, 2020), on l'autor parla d'aquells objectes que resisteixen la quotidianitat i com això els atorga bellesa. De la mateixa manera, Shiota sembla entendre els objectes com a representació d'una persona —o com una cosificació de la seva memòria—, que simbolitza vivències, patiments i alegries.

Les seves instal·lacions són immersives, i l'espectador passa a formar part de l'obra, recorrent circuits traçats per milers de fils, trobant-se amb camins sense sortida, havent de rodejar mobles inaccessibles, mirant en la distància. L'entramat juga amb els personatges —materialitzats pels mobles— i la seva memòria, per representar com la memòria col·lectiva dona forma al món individual, que és, alhora, compartit.

*Everybody, a Universe*, Chiharu Shiota,  
2024. [Detall de la instal·lació].



*In Silence*, Chiharu Shiota, 2008.  
[Detall de la instal·lació].



**recordar** 1 v. tr. [LC] Representar-se en la ment (alguna cosa passada). 2 1 v. tr. [LC] Fer venir a la memòria, fer present. 2 2 v. intr. pron. [LC] Venir algú o alguna cosa a la memòria, no oblidar-los o no haver-los oblidat, tenir-los presents en la ment. 3 1 v. tr. [LC] Fer un acte en memòria (d'algú o d'un fet), per tal que no resti en l'oblit. 3 2 v. tr. [LC] Servir per a fer memòria (d'algú o d'un fet), per tal que no resti en l'oblit.

## Somiar i recordar

Llegeixo *La poética del espacio* (Bachelard, 1965), subratllat amb llapis per la mà del meu avi. Veig els paràgrafs en què es fixava, els que més l'interessaven. Anys després de la seva mort, llegeixo un dels seus llibres oblidats que, per sort, algú va voler preservar. Ara és a les meves mans, com una trobada improbable, íntima i silenciosa.

El llegeixo per interès propi, però em sorprèn fixar-me en els mateixos fragments que ell havia remarcat. Sense voler, m'hi acosto d'una manera més personal que mai: no com a néta, sinó com a algú que reconeix en l'altre una manera de pensar, de mirar. L'eco de les seves inquietuds es fa present, i en algunes d'elles m'hi

reconec. Aquesta lectura compartida —la seva i la meva, a distància de temps— es converteix en una mena de diàleg a través del record.

El meu avi i jo ens reunim entre les pàgines d'aquest llibre: el seu llibre i les seves notes, la meva lectura i les meves anotacions. Una doble lectura de memòria, que no és només d'allò viscut, sinó també d'allò imaginat.

La lectura esdevé una trobada amb el passat, però també amb mi mateixa. M'adono que recordar és, sovint, imaginar. I que imaginar, de vegades, és la forma més honesta de recordar.

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial (Didi-Huberman, 2011, p. 59).

La memòria, com diu Bachelard (1965), no pot recuperar la durada real d'un moment: "La memoria no registra la duración concreta. No se puede revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor" (p. 39).

I Han (2021), des d'una aproximació similar, la descriu així: "La memoria es un proceso dinámico, vivo, en el que distintos niveles de tiempo se interfieren e influyen mutuamente. Está sometida a delimitaciones y reordenaciones" (p. 87).

Els records, doncs, són incapaços de retenir el temps, almenys no com el coneixem. El transformen. "Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo" (Bachelard, 1965, p. 39), perquè la importància del temps en un record és mínima a no ser que es tracti de buscar quelcom concret en la història. Tanmateix, el record té el poder de preservar allò que en el present ja no hi és. "Incluso cuando ya no se tiene granero ni desván, quedará siempre el cariño que tuvimos al granero, la vida que vivimos en la guardilla" (p. 40).

Així, el record no pot retenir el temps, però sí l'essència d'un espai, una olor, una textura, un gest. Com l'estima pel graner desaparegut, o pel golfes on vam viure de petits. És aquí on la memòria es confon amb la imaginació, i es fa viva.

El protagonista de la pel·lícula *La Jetée* (Chris Marker, 1962) és sotmès a uns experiments de viatge en el temps com a possible sortida d'un món en ruïnes. És triat com a conillet d'índies perquè conserva un record molt intens de la seva infantesa: una escena en un aeroport, on veu una dona i, just després, un home morir. Durant els experiments, l'home retorna diverses vegades al temps d'aquest record i estableix una relació amb la dona que va veure de petit. Els viatges al passat són poc precisos, desdibuixats; ell mateix no sap mai del tot on és. La dona el percep com una aparició, una mena de fantasma.

La pel·lícula està composta gairebé completament per imatges fixes, creant la sensació d'un temps congelat, d'instantànies encapsulades. El desig del protagonista és quedar-se per sempre dins

aquell record: la seva infantesa abans de la destrucció. Però això és impossible. L'home que va veure morir era ell mateix, en el futur. Quan finalment aconsegueix tornar al passat per quedar-se amb la dona, és abatut per un dels científics del futur, que el segueix per evitar que trenqui el cicle temporal.

Quedar-se en el passat no és possible. El temps d'un record no funciona com el temps real, i per molt que intentem retenir-lo, sempre se'ns escapa. La *Jetée* ens mostra que, fins i tot amb viatges en el temps, la memòria continuarà sent això: imatges sense temps, fragments que retornen d'uns moments als quals no podem tornar.

*La Jetée*, Chris Marker, 1962.  
[Fotograma de la pel·lícula].



A *Seis lecciones de dibujo*, Kentridge (2018) proposa la llum com a arxiu universal. Cita el científic alemany Felix Eberty, que postulava que "a la luz y a una proyección les lleva un tiempo determinado pasar del sitio de generación al sitio de recepción", i que, en conseqüència, "el espacio entero era un archivo universal de todo lo que había ocurrido en la Tierra [...] Toda acción, heroica o boc-hornosa, estaba allí para ser vista. Todo acto secreto era visible. Resulta algo aterrador" (p. 46).

Segons aquesta imatge, res desapareix mai del tot: "El aire está cargado de imágenes; el tiempo se vuelve denso con cada acontecimiento y su imagen [...], como si pudiésemos tomar una hoja de papel y moverla por el aire para que atrapara las imágenes que chocaran contra ella" (Kentridge, 2018, p. 47). El temps, i com el percebem, depèn de la nostra posició a l'univers. Sembla, per tant, que seria possible tornar a veure algun esdeveniment que per a nosaltres ja ha passat, algun moment de la nostra memòria. Però es tracta d'una possibilitat inabastable. La llum, segons aquesta visió, encapsula absolutament tots els successos i els preserva durant un temps determinat segons la distància. Tanmateix, ningú hi pot accedir lliurement.

Una idea propera apareix a *Psicopolítica* (Han, 2021b), on l'autor analitza com l'era digital afavoreix una acumulació permanent de dades i records, transformant el món en un arxiu total. "Estamos atrapados en una memoria total de tipo digital" (p. 81). Aquesta vigilància i registre constant creen una forma de memòria que no pot ser oblidada ni esborrada: tot queda fixat. Però, a la vegada, aquesta memòria digital s'allunya de la humana: "La sociedad hu-

mana es una narración, un relato del que necesariamente forma parte el olvido. La memoria digital es una adición y acumulación sin lagunas. Los datos registrados son enumerables, pero no narrables" (p. 86).

En algunes de les seves obres, Kentridge sembla encarnar la densitat del temps en el cos mateix. A *History of the Main Complaint* (1996), el passat no només és visible, sinó que reapareix com una memòria inscrita en el cos. El retorn del record no és controlat ni escollit: és físic, involuntari, ineludible. El cos del protagonista malalt, Soho Eckstein, esdevé un espai d'on emergeixen traumes, records i històries reprimides.

L'escena transcorre en un hospital, on els exàmens mèdics es transformen en imatges del passat que recorren el cos del personatge: objectes, sons i fragments visuals que es repeteixen mentre el travessen. En una altra escena, veiem l'interior d'un cotxe —el parabrises i el retrovisor amb els ulls d'Eckstein— des d'on presenciem moments de la seva memòria.

Els metges, tots idèntics, que auscullen el pacient immòbil, i les imatges d'escenes i objectes que es repeteixen insistentment, funcionen com una metàfora d'allò que ha estat guardat i que —de vegades sense voler— acaba emergint. Un moviment que posa en circulació tot allò que semblava ocult.



*History of the Main Complaint*,  
William Kentridge, 1996.  
[Fotograma del curtmetratge].

Els somnis també poden exercir aquest paper de transformació, modificant un record i revelant un espai subjectiu construït a partir de la memòria i la imaginació. Tot i això, mentre que la memòria tendeix a suavitzar i embellir, els somnis poden generar reconstruccions inquietants o desconcertants. En última instància, tant la memòria com el somni estan regits per les emocions. El record pur —aquell que Henri Bergson (1896/2006) defineix a *Materia y memoria* com a memòria independent de la repetició— és sempre subjectiu i personal. A diferència de la memòria-hàbit, que es basa en la repetició per reforçar allò après, el record pur es manifesta espontàniament i manté una relació més directa amb el passat, encara que inevitablement modificat per la percepció present.

Acostumo a somiar en espais de casa, però no en una casa sempre coneguda. Es tracta de versions i barreges de les cases que conec, que s'ajunten mitjançant la imaginació. Això, generalment, vol dir que es tracta d'un espai interior, amb parets i sostres, amb portes, finestres, habitacions i mobles, encara que no sempre disposats de forma lògica. A *La poètica del espacio* (Bachelard, 1965), l'autor parla de la casa com el nostre primer univers. La casa és un espai que ens evoca tots els records. La casa —si més no, a la que fa referència l'autor— és protecció, i la primera casa, la de la infància, la casa natal, és la que més ens marca. "Nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección" (p. 36).

Sense títol, Antoni Peyrí, 1957.



Em trobo també molt sovint dibuixant espais de casa. No sempre és una casa coneguda, encara que amb elements reconeixibles que puc associar a records. Puc dir que són espais de casa perquè en reconec elements que els vinculen amb un interior: parets, portes, finestres, tot vist des de dins. El dibuix m'acosta als somnis d'una altra manera, com si fos una eina per retenir imatges fugisseres i inconcretas. El temps del somni, com el de la memòria, també és inconcret, i intentar captar aquesta seqüència o aquest moviment fa que es transformi en una altra cosa, mantenint-lo en un llindar desconegut.

Dibuixar també és una manera de fer visibles aquelles imatges que habiten la memòria o l'imaginari. No sempre apareixen de manera definida, però hi són: expectants, en silenci.

"La hoja de papel no es más que una extensión visible de la retina, una demostración emblemática de aquello que sabemos pero que no podemos ver." (Kentrige, 2018, p. 38)

Aquestes imatges, ja siguin de somnis, de records o de vivències inventades, s'activen en el gest, en el traç. El dibuix les convoca, les transforma, i amb això esdevé també una forma de recordar.

La pintura del meu avi, Antoni Peyrí, representava sovint espais exteriors: paisatges oberts, valls, llacunes o clarianes imaginades. Eren espais on la natura es tornava abstracta, plena de formes suggerides, de colors foscos o esmorteïts, com si estiguessin co-

Sense títol, Antoni Peyrí, 1984.



berts per una llum dèbil, d'un altre temps. Hi havia un aire de solitud, de misteri, potser de recolliment.

A diferència dels meus dibuixos, més vinculats al record domèstic i als llocs habitats, els seus paisatges semblen sorgir d'un lloc profund i inaccessible, com si fossin la projecció d'un món interior que només podia expressar-se a través de la pintura. M'agrada pensar que aquests espais de natura són també espais de memòria, però d'una memòria que no és concreta ni descriptiva, sinó emocional, flotant.

\*\*\*

Partint del punt que la nostra casa natal hagi significat per a nosaltres protecció, sembla lògic trobar-nos amb aquestes imatges en el somni, tractant-se d'espais amb tanta càrrega de memòria emocional i visual, un lloc que ens reconforta pensar i on volem tornar. "Los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa" (Bachelard, 1965, p. 36). En l'estat de somieig, o en els somnis, apareixen imatges de la memòria i de la imaginació: "una y otra trabajan en su profundización mutua. Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen" (p. 35).

"Claro está que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue" (Bachelard, 1965, p. 38).

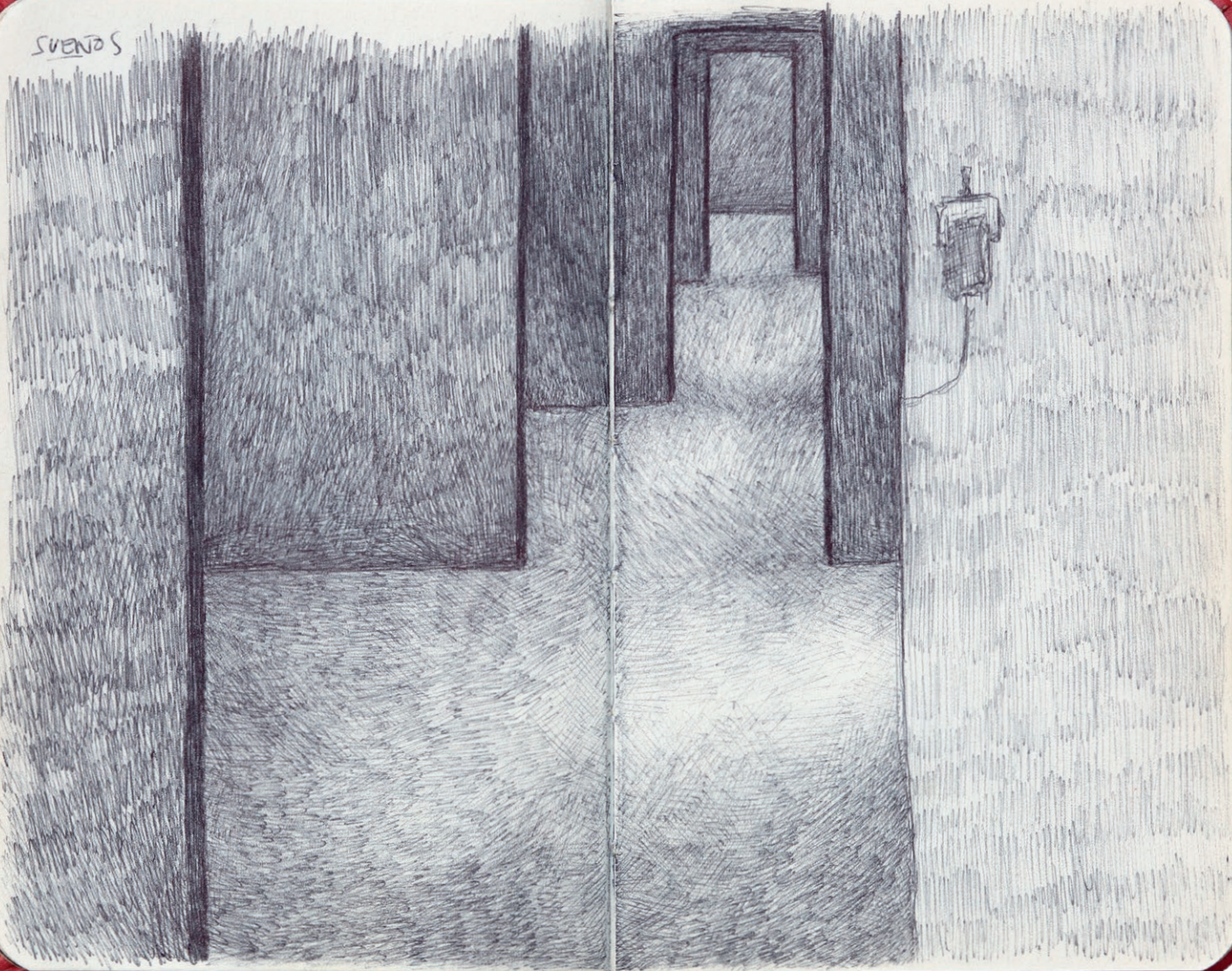
Somio en espais interiors, que acostumen a no tenir molta llum, de colors majoritàriament càlids. No sempre són acollidors, i això probablement es degui a incoherències com un nombre exagerat

de passadissos, finestres massa estretes, massa foscor, habitacions massa petites o portes que no es poden tancar. Totes aquestes són qualitats que alteren l'espai conegut, fent-lo inquietant, creant una sensació de conegut-desconegut sinistre. Aquesta última que he esmentat —portes que no es poden tancar perquè el marc els va gran, perquè el pany no té prou força, o simplement perquè han perdut la capacitat de tancar-se— és un malson recurrent que tinc. Penso que seria una sensació semblant a la de trobar-te amb que no pots tancar un calaix, per tant, allò que vols guardar queda descobert i desprotegit. La porta és un canal directe amb un exterior —o interior— desconegut i assetjador.

A la següent pàgina:

Fragment de quadern personal,  
Maria Rodon, 2023. [Detall].

SVENO S



Però, a la memòria, no tot es torna inquietant. També hi ha espais que, amb el pas del temps i l'evocació, es resignifiquen a través de la nostra percepció. Podem embellir espais o objectes segons l'afecte que els tenim, segons com els recordem —un record que, inevitablement, és sempre subjectiu—.

"Antaño la guardilla podía parecernos demasiado estrecha, fría en invierno, caliente en verano. Pero ahora el recuerdo, vuelto a encontrar por el ensueño, y no sabemos por qué sincerismo, es pequeña y grande, cálida y fresca, siempre consoladora" (Bachelard, 1965, p. 40).

Això em porta al record del secreter de casa els meus avis. Com ja he dit anteriorment, els calaixos d'un secreter són els que més m'ha emocionat obrir. Conservo una estima especial per aquell moble: en la meva memòria, aquell secreter era perfecte.

Era el primer que veies quan obries la porta: un moble de fusta gran i dens de cara a l'entrada. Et rebia amb quatre calaixos grans i amples, dos de més petits més amunt, i el taulell, que quan s'obria descobria més calaixos, més petits, i alguna estanteria. D'aquest secreter, però, el més emocionant eren els calaixos grans, no els petits com acostumo a pensar. Els millors eren dos, em sembla que eren el tercer i el quart. M'agradaria recordar-ho millor, però potser són detalls que no fan falta.

A dins d'aquests dos calaixos s'hi guardaven infinites peces de roba que mai vaig saber d'on sortien. Part de l'encant era aquesta màgia d'un calaix infinit amb coses que apareixen sense explica-

ció. Aquestes coses són millors quan no fas preguntes que puguin tancar l'aixeta de la imaginació. La roba era ben estranya. Era antiga, de colors o estampada, negra, blanca, amb serrells, amb brodats. Hi havia un munt de cintes, guants llargs fins al colze, guants curts de ganxet, roba interior amb encaix, calces gegants, amb volants, vestits llargs, curts, de ball. Boines, bufandes de pell, mocadors de seda i de cotó. Peücs de bebè de color rosa pàl·lid fets a mà.

Era *el calaix de les disfresses*. Ara imagino que era roba trencada, feta malbé o que no es feia servir, que la meva àvia guardava en aquells calaixos perquè la meva germana i jo hi poguéssim jugar. Quin joc podria ser millor que embolicar-se amb capes de draps, a sobre d'un camisó de setí, damunt d'unes enagües i unes mitges, fent equilibris amb uns tacons d'agulla, amb uns guants massa llargs, una boina i una bossa de mà?

Eren dos calaixos plens d'una memòria palpable, que t'embolcallava només obrir-los, que et transportava i t'encomanava un somni que transcorria en paral·lel a la realitat. Un calaix ple d'imaginació. O potser només és que jo llavors era una nena, i la imaginació era meva i no del calaix.



Fragment de quadern personal,  
Maria Rodon, 2022.

Com ja he mencionat abans, a la memòria tot és inevitablement subjectiu. El record no reflecteix fidelment la realitat, sinó la percepció personal que en tenim. El record que tinc d'aquest secreter, finalment, és meu. No puc saber quina percepció en tenia la meva àvia, per exemple, que era qui hi guardava la roba dins. O el meu avi, que probablement no l'obria mai, però que sí que ens mirava a nosaltres quan dúiem les disfresses posades i les lluïem per la casa. La meva mare el deu recordar diferent, també, i el meu pare potser no el recorda. La meva germana deu conservar un record bastant semblant al meu. Potser més difús —el va viure menys anys—, però probablement la imaginació li pot unir algunes de les peces que li puguin faltar.

Em provoca una sensació estranya i fins i tot incòmoda adonar-me que no sé on és ara aquest secreter. Sé que el dels avis, quan van morir, es va guardar en alguna altra casa, però desconec exactament on. De vegades penso que potser continuo veient-lo sense reconèixer-lo, a casa d'algun familiar o a casa dels meus pares. Crec conèixer quatre secreters, però em costaria molt distingir-los entre ells, tot i saber que cadascun té diferències.

És curiós adonar-me que, malgrat mantenir-ne un record tan intens i emocional, no podria assegurar-ne amb claredat els detalls físics. La imatge que tinc al cap és difusa, amb contorns poc definits, el nombre de calaixos variant i els detalls gravats a la fusta gairebé invisibles.

Així com el record esdevé imprecís, també es transforma. I és precisament aquesta transformació la que el fa viu. El secreter que

recordo potser ja no existeix tal com el veig en la memòria, però continua viu en mi, com un espai on la memòria i la imaginació es confonen, com una mena de somni que persisteix en un temps sostingut.

**obrir** 1 v. tr. [LC] Fer accessible (allò que està tancat o clos) levant o movent la porta, la tapa, etc., que ho tanca o clou o separant dues parts juntes. 2 1 v. tr. [LC] Fer accessible (alguna cosa). 3 1 v. tr. [AD] [LC] [SP] Donar començament (a alguna cosa), posar en marxa. 4 1 v. tr. [LC] Llevar o moure (allò que intercepta l'entrada o la sortida). 5 1 v. tr. [LC] Moure al voltant de llur punt d'articulació (dues o més parts del cos o d'un objecte) separant-les, fent que formin un angle més gran. 6 1 v. tr. [LC] Fer menys compacte.

## Obrir: poms i panys

El calaix acostuma a guardar coses privades, per això alguns tenen pany, perquè només els obri qui en té la clau. També tenen un pom perquè si no, clau o sense, ningú els podria obrir. I si no tenen un pom —o més d'un—, és perquè s'obren d'alguna altra manera. El calaix està dissenyat per ser obert.

"Los muebles complejos realizados por el obrero son un testimonio bien sensible de una necesidad de secretos, de una inteligencia del escondite" (Bachelard, 1965, p. 115).

Aquesta idea em fa pensar en els calaixos que he obert sense ser

conscient del seu caràcter secret o privat. Els obria pensant que simplement eren calaixos, i que allò que guardaven era només contingut del calaix. Sense considerar que pertanyien a algú, o que allò podia tenir importància o significat.

Potser era perquè jo era petita, i per a mi els calaixos eren cofres de tresors sense amo que esperaven ser descoberts. O potser m'agradava la idea de trobar secrets, ignorant els desitjos de privadesa del seu propietari. Fins i tot em prenia la llibertat de modificar-ne el contingut, com si tot plegat formés part d'un joc infinit. Aquesta gosadia, en algunes ocasions, em va portar algun problema, i a mi em costava acceptar les conseqüències i demanar perdó. No per supèrbia, sinó més aviat per vergonya: vergonya d'haver violat un cofre secret i el seu contingut. Més val demanar perdó que permís, diuen. Però jo crec que no. Sobretot si es tracta d'obrir un cofre o un calaix.

Si un secret es vol mantenir realment privat, és lògic que es tanqui el pany i se'n guardi la clau. El secret tancat amb clau sempre serà un secret conscient, un secret amb intenció. Això vol dir que se sap que és un secret tant pel que guarda, com pel que busca, com pel que troba.

Hi ha calaixos que s'obren fàcilment, i d'altres que requereixen paciència, força o fins i tot astúcia. Això em fa pensar en la manera com ens acostem a determinades memòries: algunes es deixen recuperar de manera fluida, d'altres s'amaguen darrere mecanismes més complexos. Un pom fluix o un pany rovellat ofereixen una resistència semblant a la que trobem quan volem recordar, quan

volem accedir a alguna cosa dins nostre però la trobem tancada, difusa o borrosa. Obrir, en aquests casos, és un procés, no un gest immediat. A vegades fins i tot cal esperar el moment oportú, aquell dia concret en què, sense saber perquè, el calaix cedeix.

El perill més gran d'un calaix és no poder-lo obrir —o no poder-lo tancar—, per exemple, per haver perdut la clau. Hi ha secrets tan ben guardats que, de vegades, la clau es perd de manera inconscient. També hi ha caixes amb pany, caixes fortes: són pesants i escandaloses, i criden que guarden alguna cosa important, secreta o valuosa. Tanmateix, "no hay cerradura que pueda resistir a la violencia total. Toda cerradura es una llamada al ladrón" (Bachelard, 1965, p. 115). I potser la curiositat o la necessitat de descobrir allò ocult també esdevé una mena de violència subtil.

No tots els calaixos volen ser oberts. N'hi ha que només troben sentit en ser tancats, protegint allò que contenen. Obrir-los seria trencar alguna cosa. Potser és per això que alguns tenen panys, dobles fons o sistemes d'obertura que semblen rituals. Aquest respecte per allò que és tancat, per allò que ha estat guardat amb cura, em sembla una forma d'afecte. I, en certa manera, dibuixar també és això: buscar la manera d'acostar-se a imatges que no volen aparèixer de cop. El traç, com una clau, va intentant girar en una direcció suau, sense forçar res.

\*\*\*

Tinc calaixos que no obro gairebé mai i que resten en un desordre quiet. Sovint són calaixos que, si els obrís qualsevol altra persona, potser es tornarien a tancar de seguida. Pel desordre, per la inuti-

litat del que guarden, per la impossibilitat de guardar-hi res més o per la incapacitat de trobar-hi alguna cosa de profit. No per cap component emocional. Lluny d'això, semblaria més aviat un desperdici d'espai, un desperdici de calaix. Un afany d'acumulació, un no voler deslligar-se de res.

Potser això són aquests calaixos: un compromís amb el passat, amb el fet de no oblidar-lo, encara que només sigui a distància. Un passat que només retorna quan s'obre el calaix i que, per tant, no és tant un compromís com una promesa que rarament es compleix. O potser, simplement, no és més que un calaix ple fins dalt d'objectes que gairebé mai es miren ni es volen mirar, i que, al cap i a la fi, només és un desperdici de calaix.

Novament, la importància d'aquestes coses depèn, sobretot, de la percepció i de la relació personal amb l'objecte, tret que es tracti d'alguna cosa considerada socialment valuosa, d'alguna manera. Pot passar també que aquests objectes, carregats de memòria o d'emocions, acabin destinats a la pèrdua: una separació inevitable, sovint causada per una mort, una mudança o, simplement, per l'oblit. Alguns arriben a mans de brocanters, d'altres es perden al desguàs. I potser, en alguns casos, el calaix i tot allò que guarda es converteix en un llegat: allò que una persona deixa enrere amb la possibilitat que algú altre ho obri, ho interpreti, ho guardi novament o ho deixi anar.

*Citizen Kane* (1941), la pel·lícula d'Orson Welles, comença amb la mort del protagonista. Just abans de morir, pronuncia una única paraula: *Rosebud*. Ningú entén què vol dir, i s'inicia una recerca.

El film s'endinsa en la seva vida a través del que deixa enrere: possessions, mobles, objectes d'art, caixes i caixes de records. Tothom busca el significat d'aquella paraula final, però no és fins al final de la pel·lícula que descobrim que *Rosebud* era el nom del seu trineu d'infància, l'última cosa que va veure abans de ser separat dels seus pares. Un objecte que, per a ell, condensava un moment: l'últim en què va ser feliç.

Aquesta pel·lícula fa pensar en com un objecte pot arribar a encapsular una vida sencera: un record, una emoció, una pèrdua. Potser per això guardem: no només per conservar, sinó per protegir allò que no sabem si podrem recuperar. Perquè el sentit de l'objecte no és en ell mateix, sinó en la relació íntima i invisible que hi projectem. Una relació que pot no ser compartida ni comprensible per ningú més. Potser és quelcom que només volem guardar per a nosaltres, en algun lloc interior que ni tan sols sabem que està tancat, ni com tornar-lo a obrir.



*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941.  
[Fotograma de la película].

**dolor 1** m. o f. [LC] [MD] Sofriment físic, sensació penible d'una part del cos que causen certes lesions, certs estats morbosos. **2** m. o f. [MD] Dolor reumàtic. **3** m. o f. [LC] Sentiment penible que experimenta l'ànima, comparable al sofriment físic, causat per la pèrdua d'un ésser estimat, per un fort desengany, pel penediment, etc.

## Calaixos que fan mal (que potser són caixes)

A *La societat pal·liativa*, Han (2021a) analitza com la societat contemporània busca eliminar el dolor a qualsevol preu, convertint-lo en una experiència a evitar: "La societat pal·liativa coincideix amb la societat del rendiment" (p. 13), i el dolor és incompatible amb el rendiment.

De manera similar, Yanagi (2020) comenta a *La belleza del objeto cotidiano* que "que exista una demanda tan grande de tranquilizantes en el país (Estados Unidos) es un síntoma de enfermedad social" (p. 106).

Aquesta negació del dolor no només en suprimeix la percepció,

sinó que també anul·la la seva capacitat de generar sentit. Han (2021a) argumenta que evitar el dolor implica esborrar-ne la poètica i la possibilitat de narrar-lo. En aquest sentit, afirma que "el dolor estimula la imaginació" (p. 55) i que, paradoxalment, d'ell pot sorgir la bellesa.

"I try to overcome my suffering by transforming it into something new, which I can share with the world, and this makes me hopeful" (Shiota, 2024).

Hi ha calaixos que fan molt mal, però no sé per què, quan penso en el dolor, s'assembla més a una caixa. Potser tot el que em fa mal ho he guardat en caixes i no en calaixos. O en caixes dins de calaixos, per no veure-ho tan fàcilment.

"El dolor és una d'aquelles coses que no desapareixen. Només canvia de forma per a manifestar-se" (Han, 2021a, p. 43).

Guardar trossets que contenen dolor no implica necessàriament aferrar-s'hi, però tampoc permet recuperar-lo de la mateixa manera en què es va guardar. Crec que guardar dolor serveix per recordar-lo i poder utilitzar-lo, per evitar evitar-lo, però sense recrear-lo. Abraçar-lo com a part d'un mateix, o com a part del calaix, potser.

Aquest guardar és una arma de doble tall. Quan parlo de calaixos que fan mal, parlo de calaixos metafòrics, perquè, tot i tenir calaixos que realment fa mal obrir —en el sentit d'un dolor emocional i no físic—, els que més mal fan són dins del cap, en forma de

records, en la memòria.

Em sembla que el fet de guardar coses físiques és una manera d'evidenciar el dolor, de fer-lo real i, per tant, d'acceptar-lo. De fet, a *La societat pal·liativa*, Han (2021a) afirma: "El dolor aguditza la percepció d'un mateix. Perfil·la el jo. En traça els contorns." (p. 52). No pot ajudar, doncs, un calaix a perfilar els contorns físics del dolor?

Aquesta realitat física proporcionada pel calaix és prova que el dolor existeix, però també pot perpetuar-lo. Potser el transforma, el preserva, com si el momifiqués, convertint-lo en una altra cosa, immutable, com les mòmies egípcies.

Com tot el que es guarda en un calaix, el dolor pot aparèixer en una obertura descuidada. Mantenir-lo tancat massa temps pot bloquejar el procés d'afrontament, relegant-lo a una espera silenciosa en comptes d'una obertura que busqui realment entendre què hi ha dins. Però mantenir el calaix sempre obert, exposant constantment el seu contingut, també pot impedir una veritable elaboració del dolor. En aquest sentit, el calaix pot protegir, però també pot allargar el dolor de manera inconscient.

Potser passa el mateix amb els espais. Penso que recordar un lloc concret, en relació amb el succés que li dona context, pot ser una forma de protecció. Sento que recordo amb més nitidesa —o amb més insistència en alguns detalls— els espais on he viscut una experiència dolorosa. Potser la naturalesa del trauma rau justament en això: en la manca de protecció, en una vulnerabilitat exposada. L'espai es converteix en espectador, incapaç de protegir, i en la

memòria hi queden registrats els voltants, els marges del dolor; aquest testimoni silenciós és, de vegades, més fàcil de recordar que el mateix succés traumàtic.

Per a mi, en aquest tipus de situacions —o més aviat del que les segueix—, el dibuix comprèn un paper particular. No tot allò que es dibuixa busca ser recordat o conservat per si mateix, encara que moltes vegades tingui aquest paper preservador. Es converteix en un testimoni, la imatge visible d'una representació subjectiva. Sovint apareix com una repetició gairebé obsessiva d'aquestes imatges del record, enfocades en un espai i en l'entorn d'una sensació, que pot ser alegre, però que acostuma a estar vinculada a emocions negatives: dolor, ansietat, inquietud, por. En repetir sobre el paper aquests traços, aplicant canvis, centrant l'atenció en detalls diferents, movent coses de lloc, es genera una espècie de registre emocional que permet una certa acceptació o comprensió diferent.

Byung-Chul Han (2021a) reflexiona sobre com, a la societat neoliberal actual, el dolor deixa de ser una eina de poder i cedeix el seu lloc al benestar: "La nova formulació de domini és 'sigues feliç'" (p. 22). En canvi, a la societat disciplinària i postmoderna, el dolor era precisament un mitjà de poder i una forma d'identitat social. La figura del màrtir i "els cossos mortificats són insígnies del poder" (p. 19). Segons Han, la societat disciplinària manté una relació afirmativa amb el dolor, que serveix per modelar i disciplinar individus per a la producció industrial: "Jünger designa com a 'disciplina' aquella 'forma mitjançant la qual l'ésser humà manté contacte amb el dolor'" (p. 20). Així, sorgeix la idea de la

"vida heroica", on l'heroi, inevitablement, ha de suportar el dolor per esdevenir més fort. "El dolor forma part necessàriament de la cosmovisió heroica" (p. 20).

Aquest concepte d'heroisme relacionat amb el dolor també apareix a l'assaig *La teoria de la bolsa de la ficción*, d'Ursula K. Le Guin (2022). L'autora assenyala que les històries tradicionals estan sovint dominades per la figura d'un protagonista heroic que afronta perills i en surt victoriós: "Los héroes son poderosos" (p. 29). Le Guin menciona un glossari creat per Virginia Woolf amb la intenció de reinventar l'anglès i plantejar noves narratives. En aquest glossari, Woolf proposava canviar 'heroi' per 'ampolla'. Partint d'aquesta idea, Le Guin reivindica el protagonisme dels objectes quotidians, proposant una nova visió en què l'objecte contenidor, com ara una ampolla, pren el rol central: "Ahora yo propongo la botella como héroe (p. 29).

Amb una idea molt propera, J. M. Espinàs (2024) escriu el seu llibre *Els nostres objectes de cada dia*, i ens adverteix abans de començar: "No és un estudi sobre monuments o festes. Els protagonistes d'aquestes pàgines són les agulles d'estendre roba, les butxaques, el despertador, la maleta, el paraigua, el raspall de les dents" (p. 5).

El calaix, heroi quotidià, conté i protegeix, guarda coses importants, en el qual hi aboquem emocions i memòries. I, com el calaix, també nosaltres som contenidors del que hem viscut.

*Unconscious Anxiety*, Chiharu Shiota,  
2009. [Detall de la instal·lació].



**guardar 1** 1 v. tr. [LC] Preservar de dany. **2** 1 v. tr. [LC] No deixar que se'n vagi (algú o alguna cosa). **3** 1 v. tr. [LC] Reservar. **4** 1 v. intr. pron. [LC] Evitar de fer alguna cosa. **4** 2 v. intr. pron. [LC] Procurar preservar-se d'algú o d'alguna cosa.

## Guardar i guardar-se

Faig ús dels calaixos com a calaixos, hi guardo coses. Tinc calaixos que obro constantment i d'altres que no tant. Potser perquè em costa, i ho evito. O potser perquè intento que sigui especial cada vegada que els obro, i perquè ho sigui, ha de passar poques vegades.

He perdut coses per guardar-les en calaixos que no volia mirar. He perdut coses per no voler trobar-les. Se les haurà empassat el calaix?

No m'agrada pensar en tot el que he perdut. Tampoc puc, perquè no ho recordo tot. Segur que són moltes coses, per això prefereixo no pensar-hi.

Sovint, la pèrdua d'un objecte fa que el seu record prengui força. Recordem sobretot allò que perdem, perquè el record és l'únic que ens queda. Hi ha diferents maneres de perdre les coses, i l'oblit n'és una. La potència d'una imatge recordada, desproveïda del seu original físic, minva amb el temps, desdibuixant-se cada vegada més. Podem intentar omplir els buits i els dubtes amb la imaginació, però la imatge ens semblarà cada vegada més confosa. El record pot transformar-se en una construcció imaginària en l'intent de preservar-lo, un esforç reiterat per conservar, per no perdre. Això passa especialment quan l'objecte té una importància emocional, quan hi mantenim una relació estreta. Quan és indiferent, en canvi, es perd sense fer soroll. El record és més dèbil, i la manca d'interès en preservar-lo en facilita l'oblit: un oblit sense pena ni remordiment, que passa desapercebut.

Que un objecte es trenqui també és un tipus de pèrdua, encara que en puguem guardar les peces. Una joguina trencada, que deixa de funcionar, és un dol per a l'infant. Un plat esberlat, un mirall esquerdat, un moble desmuntat i arruïnat: tots representen una mena de mort simbòlica de l'objecte. Sovint guardem l'objecte trencat pel vincle emocional que hi tenim, però ho fem amb pena quan es tracta d'alguna cosa irreparable. La mort, en canvi, és irreparable. La mort és la pèrdua més gran, la que no es pot recuperar de cap manera. I viure sense memòria és també una espècie de mort. Un oblit concret es pot reparar amb l'aparició sobtada de l'objecte oblidat; una ruptura no fa desaparèixer del tot l'objecte, encara que en canvi la forma, però la mort és definitiva. Un objecte, però, no pot morir. Qui pot morir és la persona

posseïdora, aquella que hi manté una relació i que ens transmet el vincle emocional amb l'objecte. Un objecte no mor, i potser per això són grans contenidors de memòria. Hi dipositem tot allò que hi volem atribuir, els relacionem amb persones estimades, amb sentiments i emocions concretes; és una estima creada per nosaltres mateixos, sense reciprocitat real. Una mena de fantasia d'eternitat.

El temps passa, i amb el seu pas, esborra i transforma. Tant de bo el temps no canviés les olors ni els colors que un recorda. Ni el tacte, que, encara que menys, també es modifica. Què no altera, el temps? Perquè als calaixos sí, i a allò que hi ha dins d'ells, també.

Obrir un calaix per primera vegada suposa el naixement del record d'aquell calaix, i es pot anar perpetuant amb la repetició. Aquest record està constituït per la imatge visual, però també per les percepcions dels altres sentits: l'olfacte, el tacte i l'oïda —el gust no tant, tret que sigui un calaix de caramels—. El temps, però, pot anar canviant subtilment aquestes percepcions. Probablement ho faci, finalment, i probablement no es pugui evitar.

Un calaix pot guardar de la llum —sempre que no sigui translúcid—, de la pols —fins a un cert punt—, de les agressions —físiques—, i de la humitat —si és prou aïllant—. Però del temps no pot guardar-se'n ni el calaix ni allò que conté. Tot i això, a vegades tinc la sensació que els meus calaixos sí que guarden el temps. Sembla que dins seu aquest no passi. Potser només m'ho sembla, perquè les altres coses, les col·laterals del temps, sí que passen. Però ho fan de manera silenciosa. I no m'estranya, de fet, perquè,

qui voldria fer soroll dins d'un calaix?

De vegades em penso que guardar alguna cosa en un calaix vol dir protegir-la de tot. Del temps, també. Aquesta creença, més inconscient que racional, em porta a decepcions. És com si "guardar" una cosa signifiqués això literalment: preservar, protegir, vigilar, cuidar, evitar alguna cosa. Per què hauria de pensar que "guardar" quelcom en un calaix no significa realment protegir-ho de tot? Potser en aquest cas el llenguatge m'ha jugat una mala passada. O potser he volgut entendre el significat de la paraula "guardar" massa literalment.

Probablement, dins d'un calaix el temps passa més lentament. Potser és que tot el que no s'està quiet va molt de pressa, i dins un calaix hi ha quietud. També dins una caixa, o dins un armari. Les coses guardades resten quietes, immòbils. El simple fet de guardar alguna cosa acostuma a comportar aquesta immobilitat per a la cosa guardada, com una pausa, un stop, una espera.

Dins un calaix tot és més silenciós i llunyà. Allò que s'hi guarda esdevé un espectador plàcid, discret i reservat. El que hi ha dins un calaix ho veu i ho sent tot des de lluny, sense necessitat de mirar ni escoltar activament. El que s'hi guarda només espera, protegit per sis parets que l'envolten per tots els costats, en la foscor i la calma.

Potser sempre m'he volgut guardar en un calaix, per protegir-me de l'exterior, del temps, de la resta.

Sí, em sembla que sempre m'he volgut guardar dins un calaix. De

nou, és una sensació més inconscient que racional, perquè sospito que a dins d'un calaix m'avorriria molt. O potser guardar-me dins d'un calaix seria com ficar-me dins d'una càpsula d'hibernació, de somni criogènic, com les que fan servir els astronautes a les pel·lícules de ciència-ficció. Però això voldria dir que la funció de guardar-me en un calaix seria conservar-me durant molts anys fins a despertar en algun moment del futur, i aquesta idea no podria estar més allunyada de la que tinc al cap quan dic que em sembla que m'agradaria guardar-me en un calaix.

El que m'agradaria de guardar-me en un calaix és la protecció. No necessàriament física, ja que no em sento en perill físic. No crec necessitar protecció contra cops o empentes, però sí del temps, que sento que m'arrossega més de pressa del que puc avançar.

Hoy los tiempos se mueven rápido en una nueva dirección. Es posible que no haya existido nunca una era marcada por una transformación tan radical. El tiempo, nuestros corazones, nuestras mentes y las cosas mismas fluyen a toda velocidad frente a nosotros antes de precipitarse hacia el pasado (Yanagi, 2020, p. 35).

A *El entusiasmo*, Zafra (2017) parla d'una tendència a la desmaterialització pròpia de l'era digital, en què els objectes es tornen intangibles, fàcils d'acumular però difícils de posseir realment. Potser per això sento una resistència inconscient cap a aquesta virtualització.

I descriu la saturació i l'acceleració en la què vivim: una constant

d'estímul, d'imatges que apareixen i desapareixen sense deixar rastre. Davant aquesta saturació, un calaix sembla ser un espai de pausa. Un calaix no acumula en excés, o almenys no ho fa de la mateixa manera que una carpeta virtual. El que hi guardem reclama atenció, presència física, espai tangible. En aquest sentit, els calaixos poden ser una forma silenciosa de resistència a un món que es mou massa ràpid, una reivindicació discreta de la lentitud, de la cura i de la quietud.

Sempre he sentit que el temps m'arrossega. Potser no és que vagi massa de pressa, sinó el fet que mai s'aturi. A qui s'atura, el temps l'arrossega. Però, què és aturar-se? Potser la problemàtica la podríem reconèixer en el concepte metafòric que tenim del temps com una entitat en moviment.

Hem convertit el temps en una entitat, li hem donat forma lineal per tal d'entendre millor com funciona, o bé per entendre'ns entre nosaltres. Lakoff & Johnson (2004) assenyalen al llibre *Metàforas de la vida cotidiana* com aquestes metàfores formen part del nostre llenguatge quotidià i modelen la manera com entenem el temps. Un exemple n'és el concepte de que "el temps són diners", que reflecteix la idea que el temps és un bé valuós que no s'ha de perdre. També parlen de la linealitat del temps, que sempre avança en línia recta, situant el passat darrere nostre i el futur al davant. En concret, al capítol 9 *Desafíos de la coherencia metafórica*, exposen com aquestes metàfores sovint presenten contradiccions: a vegades el temps és percebut com un objecte en moviment cap a nosaltres, mentre que en altres casos som nosaltres qui ens movem endavant sobre una línia temporal fixa. El que no canvia és

aquesta idea de linealitat, de direcció fixa cap al futur, endavant.

És precisament per aquestes metàfores que ens resulta lògic sentir-nos obligats a "aprofitar el temps", a no perdre'l, a voler aturar-lo quan ens sobrepassa, allargar-lo quan ens fa feliços, o accelerar-lo quan ens fa patir.

També sembla lògic que, regint-nos per aquests conceptes, el temps pugui arrossegar. I, seguint la mateixa lògica, sembla coherent que pugui aparèixer el desig d'aturar-se. Aquest desig és el que m'ha fet voler guardar-me dins d'un calaix: una voluntat d'immobilitzar-me, d'intentar preservar-me de tot. Però és un intent fracassat, perquè el temps, com diuen Lakoff i Johnson, és només una metàfora conceptual, no pas quelcom que pugui ser frenat per calaixos o portes tancades. Finalment, el temps passa igual per a mi que per a un calaix, per a un armari o per a qualsevol altre objecte o ésser viu. Són aquestes metàfores, aquestes maneres de percebre el temps, les que provoquen les nostres inquietuds i els nostres desitjos de preservar allò que és inevitablement efímer.

Nietzsche (1984) proposa, a *La gaia ciència* —aforisme 341: *L'enorme pes més gran*—, una metàfora diferent del temps, la idea d'un temps cíclic, l'etern retorn:

¿Què et passaria si un dia o una nit et perseguís un dimoni en la teva solitud més solitària i et digués: «Aquesta vida, tal com la vius ara i tal com l'has viscuda, hauràs de viure-la encara una altra vegada i encara incomptables vegades. I en ella no

hi haurà res de nou, sinó que cada sofrença, cada plaer, cada pensament, cada sospir, tot allò que és indiciblement petit i gran a la teva vida, ha de tornar a esdevenir-se per a tu, tot en el mateix ordre i en la mateixa successió —alhora també aquesta aranya i aquest raig de lluna que apareix entre els arbres, també aquest instant i jo mateix. ¿L'etern rellotge d'arena de l'existència serà capgirat sempre de bell nou —com també tu amb ell, que ets una volva de la pols?» —¿No et llençaries a terra, cruixint de dents i maleiries el dimoni que et parlés d'aquesta manera? ¿O bé has experimentat qualche vegada un moment immens en el qual li respondries: Ets un déu i mai no havia sentit una cosa més divina!»? Si aquest pensament exircís la seva puixança sobre tu, et transformaria, tal com ets, i tal vegada t'esclafaria. La pregunta referent a totes les coses i a cada cosa: «¿Vols viure això encara una altra vegada i encara incomptables vegades?», constituïria en la teva actuació com l'enorme pes més gran! ¿O no hauries de sentir-te bé amb tu mateix i amb la vida, per tal de no desitjar res més que aquesta darrera i eterna confirmació, que aquest darrer i etern segellament? (Nietzsche, 1984, p. 301).

Nietzsche (1984) desborda la linealitat temporal plantejant una repetició eterna, com una roda que gira sobre ella mateixa sense principi ni final. Aquesta idea, que pot semblar aclaparadora o fins i tot aterridora, connecta també amb un temps interior, vinculat a la memòria i a l'experiència emocional. Potser els records no retornen exactament iguals cada vegada, però sí amb una força que els fa revivre; mutats, reconfigurats, persistents. Hi ha re-

cordes que tornen com un bucle, no perquè siguin idèntics, sinó perquè el seu significat es reactiva una vegada i una altra, atrapats en un etern retorn íntim i personal. Per a Nietzsche, acceptar que l'experiència viscuda es pugui repetir, repetir eternament, es converteix en la mesura més profunda de la vitalitat humana i d'una acceptació plena de tot allò que s'ha viscut.

\*\*\*

"De la vida emotiva que he posat en les meves obres, he après a sentir un temps que no és temps" (Peyrí, s.d.).

El meu avi, Antoni Peyrí, mencionava el temps de manera repetitiva en les seves obres i escrits personals. Deia que "el temps de l'art és un temps desmesurat", perquè no segueix les regles habituals, sinó que s'atura i es dilata en funció de l'emoció. Segons ell, aquest temps no era pròpiament temps, sinó més aviat un "espai vibrant que ocupa alguna cavitat recòndita del cos humà" (Peyrí, s.d.). El que anomenava "temps detingut", que apareixia insistentment en els seus textos, sembla expressar un desig d'aturar-se, o de romandre indefinidament en un record. Això és el que feia en les seves pintures: aturar el temps, retenir un record, un somni, algun espai entre la memòria i la imaginació que, d'alguna manera, era millor que l'espai real on es trobava.

Marcat per anys d'exili durant la infància, el seu desig d'aturar-se sembla especialment lligat a l'espai, ja que la realitat se li presentava com un lloc inestable, canviant, sense possibilitat d'instal·lar-se ni de sentir-se segur. Sense una casa.

Em persegueix la sensació que la vida és una incansable persecució dels sentiments que hom desitjaria viure... i la imatge d'una vall, la més llunyana, on s'assenten els sentiments inasolubles... i que allí es queden, contra el temps que passa, tot esperant que el temps es deturi (Peyrí, s.d.).

En les seves obres apareixen espais inabastables, que criden el retorn d'alguna cosa que probablement proporcioni seguretat, la que el meu avi sentia que no havia tingut. I parla de misteris, de somnis, d'alguna cosa que no pot ser compresa, que no pot fer altra cosa que pintar-la. Aquests llocs són fora de l'abast del temps ordinari.

"Si és que hi ha un temps, en tot cas en un temps detingut, ancorat en les vicissituds d'un sentiment que també s'ha detingut per explorar el seu propi misteri" (Peyrí, 1987).

*De un momento de incertidumbre,*  
Antoni Peyrí, 1975. [Peça de la  
sèrie *La vall més llunyana*].



El temps dins d'un calaix és un temps sostingut, com el temps de la memòria, com el del dibuix. Un temps que no passa de la mateixa manera, ni té una continuïtat cíclica ni lineal, ni tampoc ben bé detingut —tot i que no ho puc saber del cert, perquè no m'he guardat mai dins un calaix—. No podem forçar el temps d'un record: no existeix realment. La memòria no transita per la mateixa línia del temps que nosaltres, no té un inici i un final, un davant i un darrere. Una memòria no envelleix de la mateixa manera, tot i que es pot esborrar, oblidar o transformar. La memòria es regeix per normes alienes a les temporals; es sosté en un lllindar propi, modulats sempre per la percepció i les emocions d'aquell que recorda.

La creació de l'animació obre un espai de memòria en moviment. Encara que contingut, és viu, cíclic. Imatges inconcretas apareixen i desapareixen. S'esborren, es transformen, deixen pas a una nova figuració. Algunes són més nítides, d'altres només intuïdes. Tot és fugaç, gairebé impossible de retenir. La pintura es mou sola: genera soroll, esborra, rasca, dibuixa.

L'animació és un calaix, però no està ni obert ni tancat. És un espai que recull sense agafar, que conté sense guardar del tot. Un racó que gira sense tancar el cercle.

El mateix procés de creació és repetitiu, etern: un intent de retenir i reproduir una mateixa imatge, sempre infructuós. La pintura mai s'asseca del tot damunt el suport d'acetat: llisca i rellisca, posant en qüestió la permanència. Un seguit de seqüències en què, de sobte, la figuració apareix: reconeixem un espai, només per

uns instants. Després es torna a desdibuixar, i en les formes noves que emergeixen ens pot semblar reconèixer alguna cosa, una cosa que dura tan poc que no ens deixa temps de rumiar-nos-la massa. Tot esdevé provisional, una presència en trànsit.

A la següent pàgina:

Detall de l'espai de treball per a la creació de l'animació.



## Bibliografia

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Cactus.
- Bianchi, R. G. (2020). *Un cuento de la Garrotxa (Prólogo a Chistes de vacas y pintores)*. A\*DESK. <https://a-desk.org/magazine/un-cuento-de-la-garrotxa/>
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Espinàs, J. M. (2024). *Els nostres objectes de cada dia*. Editorial Proa.
- Fundació Antoni Tàpies. (2024). *Chiharu Shiota: Everyone, a Universe* [Full de sala]. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Han, B.-C. (2021a). *La societat pal·liativa*. Herder.
- Han, B.-C. (2021b). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (2ª edició). Herder.

Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave de Libros.

Institut d'Estudis Catalans. (2007). *Diccionari de la llengua catalana* (2a edició). Institut d'Estudis Catalans.

Kentridge, W. (Director). (1996). *History of the Main Complaint* [Curtmetratge]. The William Kentridge Studio.

Kentridge, W. (2018). *Seis lecciones de dibujo*. El Hilo de Ariadna.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1998). *Metáforas de la vida cotidiana* (2ª edició). Cátedra.

Le Guin, U. K. (2023). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis.

Marker, C. (Director). (1962). *La Jetée* [Curtmetratge]. Argos Films.

Nietzsche, F. (1984). *La gaia ciència*. Laie.

Peyrí, A. (s. d.). Anotacions manuscrites [Font combinada: arxiu familiar i web personal]. <https://www.antonipeyri.com>

Peyrí, A. (1959—2014). Dibuxos i fragments de llibretes personals [Arxiu familiar].

Peyrí, A. (s. d.). Obres seleccionades [Galeria en línia]. <https://www.antonipeyri.com>

Salcedo, D. (1996). *Atrabiliarios* [Instal·lació]. Museum of Contemporary Art, Chicago.

Welles, O. (Director). (1941). *Citizen Kane* [Pel·lícula]. RKO Radio Pictures.

Yanagi, S. (2020) *La belleza del objeto cotidiano*. GG.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital* [Epub]. Titivillus.

Fotogramas

