

CASA PALAU DE LA SINOGA

Emili Morreres

Universitat de Barcelona

Facultat de Belles Arts

Grau de Belles Arts

Casa Palau de la Sinoga

Emili Morrerres López

Niub: 16452483

Treball Final de Grau

Tutora: Eulàlia Grau Costa

Àmbit: escultura

Barcelona, 11 de Juny de 2019

“Eres lo que recuerdas”

Norberto Bobbio, (“De senectute”, 1997)

AGRAÏMENTS

Més que agrair, crec que en aquest apartat cal reconèixer l'activitat de creació col·lectiva de persones que també estan inscrites darrere de les obres que he realitzat durant aquests anys d'estudis.

Dono gràcies:

als meus companys de viatge Serrat i Oriol, per compartir durant 6 anys molts bons moments.

a l'Eulàlia, en Jaume i a tots els professors que al llarg d'aquests anys d'estudis m'han ajudat en tot moment.

a la Marta i la Mati, per facilitar-me compaginar els estudis de Belles Arts amb la meva feina.

a l'Assum, la Cristina, l'Andreu i l'Aleix pel seu suport tècnic.

als meus germans Josep, Anna, Jesús, Pau i Montse, que sense ells aquest projecte no seria possible.

a la Mireia, per acompanyar-me en tot moment.

i a la meva mare Tresa, per creure en mi.

Sense oblidar-me del Josep M., l'Àlan, el Josep A., el Laurent, el Jaume, l'Eva, Jordi i Anna I.

ÍNDEX

RESUM	13
INTRODUCCIÓ	15
ANTECEDENTS	17
REFERENTS	22
MARC CONCEPTUAL	27
LA FORMA I ELS MATERIALS	34
METODOLOGIA DE TREBALL	37
IMATGES DEL PROJECTE	41
A TALL DE CONCLUSIÓ	51
BIBLIOGRAFIA	55



Emili Morrerres, *Casa Palau de la Sinoga* (2019). Escultura de poliuretà i ferro. Dimensions 194 x 41 x 97 cm.

RESUM

Gran part de les històries familiars s'han preservat gràcies a fotografies i altres objectes quotidians. Són dispositius considerats font documental que, suposadament, ens serveixen per rastrejar petjades reveladores d'emocions. Però l'individu actual ha estat envaït per un materialisme que ha generat una proliferació desmesurada d'objectes i fotografies amb el risc de produir una saturació que ens porti a una gestió de la memòria cap a l'oblit.

El projecte *Casa Palau de la Sinoga* respon a la necessitat de posar en qüestió la facultat mediatadora d'aquests arxius fotogràfics parentals i dels objectes de la vida diària per recordar les experiències viscudes. Una obra que es configura a través de l'escultura d'un llit minimalista i d'un retrat familiar de caràcter efímer, que evidencia metafòricament l'amnèsia implícita en les narratives visuals genealògiques i accentua la feblesa dels objectes que suposadament albergaven lapses suspesos en el temps.

Paraules clau: fotografia, família, memòria, efímer, llit, minimal.

ABSTRACT

Most family stories have been preserved thanks to photographs and other everyday objects. They are devices considered as documentary sources that, supposedly, are useful to trace revealing traces of emotions. But the current individual has been invaded by a materialism that has generated an excessive proliferation of objects and photographs with the threat of producing a saturation that leads us to a memory management towards oblivion.

The Casa Palau de la Sinoga project responds to the need to question the mediating faculty of these parental photo archives and the objects of daily life to recall the experiences that have been lived through. A work that is configured through the sculpture of a minimalist bed and a family portrait of an ephemeral nature, which metaphorically evidences the implicit amnesia in the genealogical visual narratives and emphasizes the weakness of the objects that supposedly held lapses suspended in time.

Keywords: photography, family, memory, ephemeral, bed, minimal.

INTRODUCCIÓ

Durant la vida hi ha tot un procés d'aprovisionament de certes vivències en la memòria. L'àlbum familiar és un instrument que neix amb la voluntat d'estimular els records d'aquestes experiències. Però des d'una perspectiva actual, els documents fotogràfics memorials poden ser molt fràgils i vulnerables. Unes narratives seleccionades, una posada en escena calculada, la conservació descuidada dels llegats fotogràfics, la manca de codis per desxifrar-ne els continguts, i una visió post fotogràfica fruit de la migració digital de l'àlbum familiar, propicia una nova forma d'entendre aquest discurs fotogràfic.

I no és tan sols l'àlbum familiar l'instrument qüestionat per la seva capacitat de preservar els records. Són també els objectes familiars com cartes, roba, *souvenirs*, mobles..., els que poden perdre aquell poder de retenir sentiments i nodrir la nostra memòria. Quan aquests objectes es destrueixen, es venen, es restauren, s'hereten i s'acaben arraconant o substituint per altres que prometen enriquir millor la nostra qualitat de vida, es converteixen en objectes oblidats, igual que els missatges latents inscrits en ells.

Per aquests motius, la finalitat del projecte és representar formalment la incapacitat que actualment té la fotografia i altres objectes quotidians per conservar records personals i familiars en la nostra memòria.

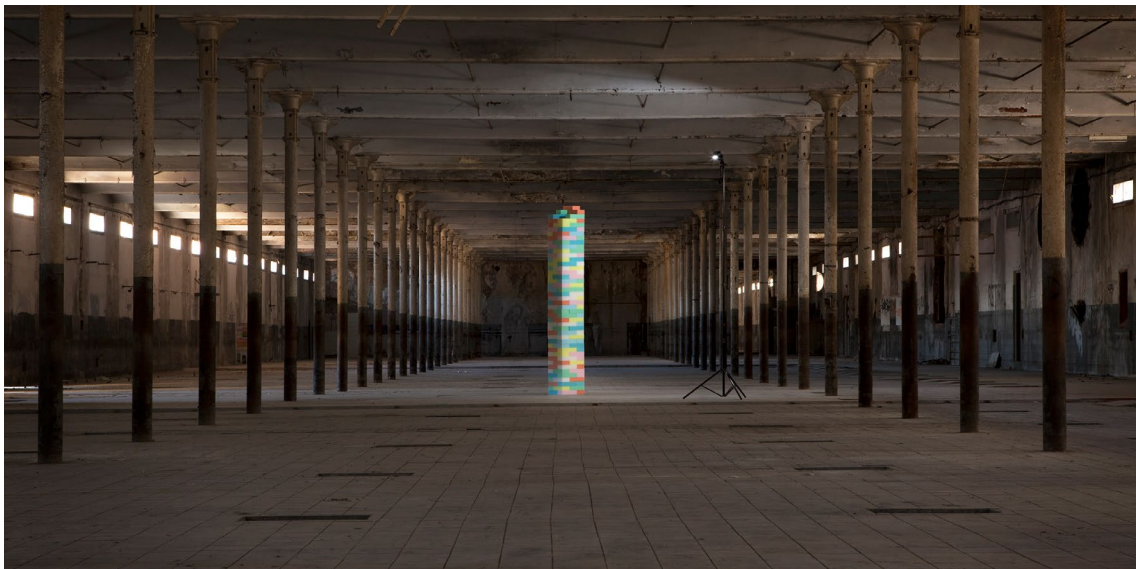
ANTECEDENTS

L'obra *Casa Palau de la Sinoga* és l'última d'un seguit de projectes realitzats al llarg dels estudis del Grau de Belles Arts. Si bé en els següents antecedents no hi ha un eix en comú que els vincula, cadascun d'ells m'ha aportat elements essencials per configurar la forma i l'ideari conceptual de l'obra.

La pilastra

Era el 13 de setembre de 2004 a l'escola pública de Beslan (Ossètia del Nord – Rússia) quan uns terroristes, suposadament txetxens, van segrestar i matar molts dels nens durant la festa de benvinguda del curs escolar.

El punt de partida del projecte és la reconstrucció simbòlica de l'escola a partir de totxos d'espuma. Un material tou i dolç, de colors pastel que s'allunya de la duresa de l'objecte que representa i es converteixi en un element arquitectònic que promou el joc en el nen.



Emili Morrerres, *Escola Beslan* (2019). Escultura tova de 38 x 250 x 38 cm.

Escenificació de l'escultura al centre de creació artística el Konvent.0. (2019).

Exposició "Ludo, Ludere, Ars" (2019), Can Castells Centre d'Art, Sant Boi de Llobregat.

Vela-me-la

Emmarcat en el món de la pornografia, el projecte Vela-me-la indaga sobre aquells oblidats records més excitants de la meua vida. És un dels primers

treballs on faig ús de la fotografia no fixada i on l'espectador és el responsable de la seva durabilitat. Com més el mira, més desapareix.



Emili Morrerres, *Vela-me-la* (2016). Instal·lació fotogràfica Una estanteria metàl·lica 90 x 100 x 30 cm.

Exposició "Sóc lectura i se'm tracta com a paisatge; Sala Gòtica IEI, Lleida (2016). I a la Fundació Margarida de Montferrato, Balaguer (2018).

Llana de casa

Llana de casa és una mirada que reconstrueix la memòria d'aquelles ovelles del tiet Gabriel pasturant pels camps emboirats d'Aitona, i del llit del poble, amb el matalàs de llana ben tou i calent en

què t'enfonsaves i t'impregnaves d'una agradable sensació de benestar. Una posada en escena d'un objecte que ens situa en els meus orígens.



Emili Morrerres, *Llana de casa* (2017). Escultura de llana i ferro. Dimensions 126 x 144 x 24 cm.

Exposició "Genealogies. Mutables-Mudables" (2018). Museu Enric Monjo. Vilassar de Mar.

Secrets i mentides

Es configura com una nova narrativa a partir de documents i fotografies familiars trobades, regalades o comprades. Quan el retrat fotogràfic personal és sotmès a una contextualització -un nom, un lloc, o

bé una altra fotografia-, es crea d'alguna manera *l'efecte Kuleshov* (1) i apareixen relats que aporten nova informació per a la personalització subjectiva dels retratats.



Emili Morrerres, *Secrets i mentides* (2017). Instal·lació. Vitrina 140 x 100 x 24 cm. Plafó 57 x 41 cm

(1) *L'efecte Kuleshov* és un dels exercicis practicats pel cineasta Lev Kuleshov (1889). L'experiment es compon d'un primer pla d'un retrat inexpressiu, de l'actor Ivan Mosjukin en la pel·lícula de Geo Bauer, acompanyat d'altres plans que contenen valors emocionals. Des de la percepció de l'espectador, els continguts emocionals de les segones fotografies es traspasa al primer pla neutre de l'actor (Marimon, 2014).

REFERENTS

Per a la realització d'una obra dirigim la mirada a aquelles partícules que ens inspiren i estimulen. Un dels eixos més importants per a la construcció del projecte ha estat el rastreig d'un seguit de referents amb lectures i propostes variades. A continuació plantejo alguns dels artistes més importants que han estat essencials en el meu procés de creació.

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955)

El treball de l'artista Joan Fontcuberta sempre s'ha caracteritzat per la utilització de la fotografia com a mitjà de creacions ficcionals. Però el seu interès no rau en l'engany, sinó en el fet de fer-nos dubtar de realitats construïdes a base de fotografies. Joan Fontcuberta és un crític que indaga la genètica de la fotografia actual que flueix per la sociabilitat digital. Però també no perd de vista el reciclatge de la fotografia analògica. A partir del projecte *Trauma* (2016), evidencia com el pas del temps, la llum o altres agents corrosius interfereixen i inhabiliten la funció documental d'una sèrie d'arxius fotogràfics.



Trauma II, 2016. Giclée print on Torchon de Hahnemühle paper. 60 x 40 cm. Ed. 5

Heather Ackroyd i Dan Harvey
(Anglaterra, 1959/1959)

Són dos artistes britànics que utilitzen la gespa com a suport fotosensible en les seves fotografies efímeres de gran format. A partir de la fotosíntesi de l'herba i la projecció d'un negatiu sobre aquesta, aconsegueixen una amalgama de tons verdosos que acaben configurant la imatge fotogràfica. Una sèrie de retrats i paisatges que segueixen un procés vital igual a la natura: neixen, viuen i moren.



Mare i fill, 2012 Ackroyd & Harvey

Ron Gilad
(Tel Aviv, 1972)

Dissenyador i artista, Ron Gilad es caracteritza per situar la seva producció en l'equilibri entre el fet abstracte i funcional. D'acord amb els objectes de la vida quotidiana, l'artista els reinterpreta desconstruint-los fins a arribar a l'esquelet de la seva fonamentació. Per mitjà de materials simples i una tecnologia primària aconsegueix un joc de línies que dibuixen una geometria minimalista en l'espai.



Gold Chair, 2012. Ron Gilad. Acer daurat, 90 x 36 x 40cm.

Cosa terrible es la fotografía...
Rostros que ya no son,
aire que ya no existe.
Porque el tiempo se venga
de quien rompe el orden natural deteniéndolo,
las fotos se resquebrajan, amarillean.
No son la música del pasado:
son el estruendo
de las ruinas internas que se desploman

José Emilio Pacheco, ("Tarde o temprano, poemas, 1958-2009", 2010)

MARC CONCEPTUAL

El rastre de la fotografia

Es diu generalment que la fotografia ha destacat per la relació particularment mimètica que, com a mitjà de representació, instaura amb la realitat. I que aquesta particularitat és la conseqüència del procés tècnic que la caracteritza. La càmera no immortalitza mai. Seria ingenu confondre la realitat amb la seva representació. Ara bé, com a rastre-memòria, de vegades la fotografia permet deixar constància d'una existència. Així ho pensa Susan Sontag, quan afirma que les imatges poden usurpar la realitat i que les fotografies no són sols imatges. Creu que són una interpretació de la realitat, un rastre directe del fet real, com una petjada, una identitat intangible, a la qual només podem accedir pel seu rastre (1996). Didi-Huberman va més enllà i incorpora a la seva reflexió el concepte de temps:

La imatge és altra cosa que un simple tall practicat en el món dels aspectes visibles. És una empremta, un rastre, un traç visual del temps que va voler tocar, però també d'altres temps suplementaris -fatalment anacrònics, heterogenis entre ells- que, com a art de la memòria, no pot aglutinar. És cendra barrejada de diversos brasers, més o menys calenta. (Zimmermann, Didi-Huberman, 2006, p. 51)

Doncs, si la fotografia equival a una mena d'empremta en diferents temps, què passa quan afegim definicions com les de Jacques Derrida sobre la petjada?: "No essent l'empremta una presència, sinó un simulacre d'una presència que es disloca, es desplaça, es repeteix, no té pròpiament lloc, el fet d'esborrar-se pertany a la seva estructura." (Derrida, 2008, p. 59). A partir d'aquesta reflexió podem pensar que la condició de durabilitat i estabilitat del contingut de la fotografia perilla. Passat el temps, la fotografia familiar, com la petjada, esdevé invisible o desapareix, perdent el mite d'immortal, constant i sòlida que la definia.

A Enoshima, una població pesquera del Japó, hi ha la tradició d'untar els peixos amb tinta i tot seguit pressionar-los sobre una superfície de paper, transferint aleshores les dimensions i característiques més bàsiques de les preses sobre aquesta mena de placa. Similar a l'escultura *Feuille de vigne femelle* (1950) (2) de Duchamp, però d'ordre publicitari, és un procediment anomenat gyotaku que serveix per representar i informar sobre la captura i promoure la compra de la peça. Aquesta petjada directa no permet tergiversació i ens aproxima més a la realitat de l'objecte. Podem dir aleshores que la fotografia adquireix les mateixes connotacions que la petjada del gyotaku? Joan Fontcuberta ho pensa, però creu que entre l'objecte i el suport han intervingut altres dispositius tècnics i

(2) *Feuille de vigne femelle* és una escultura modelada a partir d'un sexe femení real. Aquest objecte és una empremta de l'engonal femení (Parret, 2019).

culturals, com la càmera i el punt de vista (2009). Així doncs, hem d'entendre la fotografia no com una petjada directa, sinó com un rastre diferit. En aquest sentit, podem dir que la imatge fotogràfica no és sinó el rastre diferit de l'impacte de la llum sobre la superfície fotosensible. Un rastre que necessita un intermediari mecànic i visual per ser creat.

Des d'un vessant no tan publicitari i més teològic, Joan Fontcuberta també pensa que la fotografia és testimoni d'alguna cosa que suposa una qüestió de fe, ja que no hi ha cap indicatiu racional que garanteixi que la fotografia tingui més valor que una relíquia (2009). Com diu Roland Barthes, "[...] la fotografia té alguna cosa a veure amb la resurrecció: no podem dir doncs d'ella el mateix que els bizantins de la imatge de Crist impresa al sudari de Torí, que no estava feta per la mà de l'home?" (Barthes, 1990, p. 145). Se suposa que la Síndone, segons la tradició cristiana, va cobrir el cos sense vida de Crist. La negativitat és una de les característiques de l'empremta del llenç, la imatge s'entén sols quan es realitza la seva inversió òptica. A partir de la fotografia negativa de la Síndone presa per Secondo Pia en 1898, es pot observar un espectre positiu d'un home de cos sencer. És gràcies al revelatge fotogràfic que es fa més visible aquell espectre considerat sagrat (Museu Nazionale, 2010). Com diu Derrida, "L'espectre també és, entre altres coses, allò que hom imagina, allò que hom creu veure i que projecta en una pantalla imaginària, allà on no hi ha res a veure." (2003, p. 117). Probablement això és el que passa també amb la fotografia familiar: veiem allò que volem veure sense veure allò que és.

Una família ideal

El retrat, com a representació d'un ésser humà, és sens dubte, dins la fotografia, un dels gèneres més relacionats amb la memòria. Originàriament la funció fonamental del retrat fotogràfic era identificar i arxivar els rostres. Una imatge denotativa, instrument de control social, similar a l'estètica de la fotografia científica. És cert que un dels trets semiòtics més importants del retrat és la conformació de la identitat individual. Però, si a més tenim en compte que el subjecte també està construït pel context que l'envolta, podem dir que la vinculació d'un retrat amb un altre ens serà útil per rastrejar la identitat col·lectiva i poder veure, en aquesta, la individual. Moltes d'aquestes narratives les podem trobar presents en àlbums familiars, imatges comunes estandarditzades d'ús domèstic, normalment realitzades per aficionats. Aquest document de retalls privilegiats de la vida reivindica els llaços familiars i afectius. L'àlbum familiar s'organitza a partir de l'acumulació de fotografies i altres artefactes. Des d'un punt de vista funcional i narratiu, si totes les imatges d'un àlbum familiar estan agrupades, aquestes poden generar, a partir de la relació entre elles, un *efecte Kuleshof*.

Una mena d'*storytelling* fotogràfic dissenyat al nostre interès en un llibre replet d'alegres vivències. En aquest sentit Didi-Huberman comenta que el sentit de tota fotografia es veu transformat a partir de la cadena d'imatges de la qual forma part, ja que cada imatge es transforma en contacte amb l'altra (Larralde, 2015). L'àlbum familiar és un document personal que, amb l'addició o sostracció d'imatges, transformem a mida els re-

cords familiars. Bourdieu pensa que l'àlbum familiar serveix per solemnitzar i eternitzar els millors moments de la família, reforçar la integració del grup per reafirmar els sentiments que hi ha entre els seus membres (1975). Podem tallar les fotografies i guardar-les, escriure un comentari, enviar o destruir-les en un arravatament d'enuig. Hi ha qui pensa que tot allò que no es fotografia s'oblida, per tant si fotografiem per a recordar, també cal dir que fotografiem per a oblidar als que no veiem retratats en l'àlbum familiar.

Volem preservar en la memòria col·lectiva aquells millors temps passats on ens sentim representats. Per Joan Fontcuberta, recordar vol dir seleccionar certs capítols de la nostra experiència i oblidar la resta (2009). Tot plegat em fa pensar que la part visible en aquest tipus de narratives està idealitzada i fraccionada lluny de representar l'escènica pròxima a l'objectivitat, ja que no hi ha cabuda per al conflicte, la qual cosa permet preservar el mite de la família feliç.

L'afany de fotografiar els moments familiars amb un ideal o model de felicitat ens porta de vegades a falsejar l'expressió del retratat i fer sortir un somriure encara que no es vulgui. Quantes vegades hem sentit dir "riueu!" en el moment que ens han fet un retrat. I si el somriure pot ser fals, el mateix posat performatiu del model també emmascara aquella experiència. Una experiència clarament analitzada per Roland Barthes: "[...] He estat fotografiat sabent-ho. Llavors, quan em sento observat per l'objectiu, tot canvia: em constitueixo en l'acte de "posar", em fabrico instantàniament un altre cos, em transformo per avançat en imatge." (1990, p. 40). Aquesta teatralització, conseqüència

de la intimidació de la càmera fotogràfica, genera un canvi d'actitud en la persona convertint-lo en un personatge. Si bé l'àlbum és el producte de les experiències que vivim, també és la construcció ficcional que altera i modifica el fet viscut. Es pretén, en definitiva, que la família s'ajusti a la imatge que es vol ensenyar fent visible en aquestes fotografies uns estereotips imposats.

Herències familiars

La construcció acurada i bondadosa dels antics àlbums de família on s'amagaven amors, desamors, tendresa, odi, frustració, només era visible per aquell espectador que ho sabia llegir. Patricia Holland distingeix dues postures en la lectura d'una fotografia d'un àlbum familiar: la de l'usuari que n'entén els codis implícits i és coneixedor dels seus secrets, i la dels lectors per als quals aquests secrets romanen ocults (Vicente, 2013).

Passat el temps, els nous receptors heretaran aquells antics àlbums sense reconèixer, en aquests llegats, el context, la identitat i els lligams parentals dels qui hi apareixen. Fotografies familiars de dubtosa procedència seran indesxifrables i incomprendibles. Abordar la desmemòria d'aquestes narratives domèstiques desconegudes és el que fa l'artista Lúa Coderch. *Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar* (2009- 2012) és el treball de l'artista amb el qual qüestiona la relació entre el fet documental de la fotografia i el seu testimoni com a memòria. Una selecció d'imatges de les quals cap familiar va poder proporcionar informació de les circumstàncies en què havien es-

tat fetes. Un treball nostàlgic de l'àlbum tradicional que, a partir de la interrupció cronològica, ens parla del buit informatiu de les seves narratives familiars (Vicente, 2013). L'artista analitza la importància de l'àlbum familiar per donar-li altres utilitats d'acord amb el nou context. Es replanteja els seus límits formals i conceptuals per eliminar les narratives dominants i generar altres possibles relats. Al marge d'aquesta mirada distant que fa evident la desmemòria del receptor, també hi podem trobar un altre obstacle per a la lectura objectiva d'aquests documents: un mal estat de conservació pot provocar la desaparició literal dels seus continguts.

Aquesta destrucció de la imatge exposada a les inclemències meteorològiques és aprofitada per l'artista Torben Eskerod, que crea una sèrie de retrats fotogràfics fixats en *Campo Verano*, (2009), el cementiri més gran de Roma. Sotmetent-los al deteriorament de l'impacte del temps i a través de l'ampliació de les fotografies, fa invisible d'una forma explícita l'original per fer visible els detalls i estructures de la imatge amb noves creacions, nous significats que ens recorda la presència implícita de la mort. Partint de la mateixa idea, Joan Fontcuberta presenta *Trauma*, (2016), un projecte realitzat a partir d'un seguit d'imatges parcialment destruïdes pel pas del temps, plantejant aquests residus com a tema de contemplació. Aquest treball es pot veure com una patologia gràfica o com un alleujament davant de la saturació d'imatges que tendeix, com diu Joan Fontcuberta, a provocar ceguera. Així doncs, per a ell, la fotografia ha de morir per renéixer. Les imatges ja no es limiten a representar la realitat, es converteixen en la realitat mateixa (2016).

Simbòlicament aquelles imatges malmeses plantejaran nous discursos estètics que de ben segur allunyaràn el receptor de la comprensió de l'experiència que havia estat sintetitzada en la fotografia.

La nova finestra indiscreta

El voyeurisme és l'acte que ens permet mirar i no ser vistos, mirar sense tenir cap mena d'interacció amb el subjecte observat. En l'actualitat vivim en l'època més voyeur de la història de la humanitat, on es dibuixa una línia molt fina entre allò que és públic i allò que és privat. Hem suplantat el pany de la porta per una pantalla d'ordinador.

L'entorn digital té molta importància en la manera com avui hem d'entendre i presentar aquesta dramàtúrgia pública dels nostres quefers personals. Un entorn que ha canviat radicalment l'estatus de la imatge fotogràfica com a objecte i que anuncia una suposada desmaterialització de la fotografia. Si en la modernitat era el paper fotogràfic i l'àlbum familiar els que generaven esdeveniments i identitat més o menys duradora, és en la postmodernitat quan els sistemes que permeten gravar i reciclar els documents fotogràfics desmunten la preocupació de la perdurabilitat de la identitat pròpia dels temps moderns (Hall, 1996). La xarxa permet que, des de l'espai privat, còmodament l'usuari pugui modificar a conveniència els continguts de l'àlbum digital sense necessitat de tenir habilitats socials. Una precarietat dels vincles humans que Zygmunt Bauman anomena "modernitat líquida", una societat individualista de caràcter volàtil i transitori, en continua fluctuació (Querol, 2016).

Els suposats àlbums de fotografies existents a les xarxes, com ara Facebook o Instagram, han travessat la frontera existent entre l'àmbit privat i l'àmbit públic per fer de les experiències privades un producte d'exhibició que no conté la voluntat de recordar el passat o d'utilitzar les imatges en el futur. Joan Fontcuberta diu que si la fotografia ens parlava del passat, la postfotografia ens parla del present. La postfotografia es refereix a la fotografia que incessantment s'acumula i flueix en la societat, unes imatges de píxel que imposen una nova lectura visual. "[...] Torrents d'imatges que envaeixen la vida diària i donen més valor a la rapidesa del seu fluir que a la qualitat del seu contingut i de la seva estètica." (Goldin, 2009).

Així doncs, si, des de la perspectiva de Joan Fontcuberta, les fotografies de l'àlbum familiar perden la condició de permanència, podríem posar en qüestió afirmacions com les que feia Didi-Huberman en relació amb la imatge: "[...] Davant d'una imatge, humilment hem de reconèixer el següent: que probablement ella ens sobreviurà, que davant seu som l'element fràgil, l'element de pas, i que davant nostre ella és l'element del futur, l'element de la durada." (2011, p. 32).

Una fotografia fugaç i una visió saturada d'imatges que ens condemnen a mirar molt i no veure res. Fontcuberta anomena aquesta situació "sacietat semàntica". Igual que en repetir molts cops la mateixa paraula al final perd el sentit, a força de repetir fotografies clixé també se n'acaba perdent

la significació. I defineix la fotografia actual com un escenari en què "tot es veu exactament igual, miris on miris, és difícil definir la fotografia si tot té el mateix sabor." (Berluti, 2018)

Estem en un moment en què la fotografia és omnipresent però, com diu Gilles Deleuze, "no vivim en una civilització de la imatge, no és cert, vivim en una civilització de clixés. I el nostre treball és mirar imatges o crear imatges que desmuntin els clixés."(3). "[...] Hi ha una producció, una reproducció a l'infinit del clixé que fa que el consum sigui extremament ràpid. Lluita contra el clixé! Aquest és, crec, el crit de guerra del pintor." (2007, p. 56). Sens dubte, l'àlbum familiar actual també està contaminat del clixé que eclipsa l'originalitat de les fotografies.

Altres objectes quotidians

Si pensàvem que la fotografia havia estat un element substancial capaç de documentar, el mateix havíem pensat dels objectes amb els quals habitem en el nostre dia a dia.

Vulguem o no, les nostres vides estan immerses en un món objectual. Bé sigui per la inèrcia o el costum, aquests objectes quotidians, per si mateixos, poden no tenir importància. Però si els observem amb distància temporal, deixen de ser neutrals i adquireixen un caràcter àuric. Són portador de missatges que activen la memòria més enllà de la seva funcionalitat.

(3) Entrevista a Didi-Huberman on reflexiona sobre la imatge i les seves dimensions polítiques, citant a Gilles Deleuze en relació als clixés (Engler, V., 2017).

Ens apropiem del passat a partir dels objectes i els utilitzem com un dispositiu generador de la nostra història individual i familiar. Es converteixen en autobiogràfics i donen sentit a la nostra identitat. Com diu Jean Baudrillard, "pareixen contradir les exigències del càlcul funcional per a respondre a un desig d'una altra índole, testimoni, record, nostàlgia, evasió. Se sent la temptació de descobrir en ells una supervivència de l'ordre tradicional i simbòlic." (2010, p. 83).

El llit és sens dubte un d'aquests objectes de l'espai quotidià, una icona que té la capacitat d'emmagatzemar realitats individuals i col·lectives. Podem considerar que és l'únic petit espai que habitem on deixem visible el nostre estat més natural. Un santuari per al descans, l'amor, els somnis, la malaltia o la mort. Ens acompanya en la nostra existència primària i és un dels escenaris que escenifiquen alguns dels moments més importants de la nostra vida. Hem de reconèixer, doncs, que hi podem entrellegir gran part de la nostra història. Com a metàfora, es configura com un objecte que permet inscriure-hi un rastre generador de records.

Al llarg de la història de l'art el llit ha estat suport per a la construcció de discursos artístics, que ens ofereixen una pluralitat de lectures al voltant d'aquest moble. Tracey Emin és probablement una de les artistes que ha sabut literalment fer de la seva vida personal una obra artística. *My bed*, (1998) és una instal·lació que mostra el seu propi llit desfet, ple de fluids corporals, banyat d'alcohol, roba interior bruta... una mena d'autoretrat viscut

sorgit de la desmoralització i la pena en la qual l'artista estava immersa. *My bed* representa la situació personal que va travessar després d'una ruptura sentimental i un avortament. Una obra eco d'una crua i obscura etapa de l'artista. El llit però també pot guardar implícitament petjades latents de la presència humana en els seus llençols. Una mena de cos de text que deixa entreveure una escriptura corporal passada. Però què passa quan aquest llit replet de missatges visibles i invisibles el substituïm per un de més nou?

Estem en una època en què impera un mercat inundat d'objectes i es propicia un consum desmesurat amb l'afany de renovar el nostre hàbitat. Aquest fet no permet la idea de permanència i augura la pèrdua o la destrucció d'objectes passats, i en conseqüència la pèrdua de narratives viscudes. De vegades, en ser adoptats per nous receptors, aquests objectes cobren un altre sentit i generen nous discursos. Jean Baudrillard diu d'aquests objectes que "encarnen en l'espai els llaços afectius i la permanència del grup, suaument immortals fins que una generació moderna els regala o els dispersa, o de vegades els reinstaura en una actualitat nostàlgica de l'objecte vell." (2010, p. 14). Així doncs, l'objecte que estava intrínsecament relacionat amb l'acte de recordar, perd l'aura en el moment en què el transformem, venem o destruïm.

LA FORMA I ELS MATERIALS

El llit, que s'ha presentat al llarg de la història en un ventall de formes, normalment es divideix en dues parts principals: la inferior amb una base rígida i la superior on es troba el matalàs. *Casa Palau de la Sinoga* és una escultura que segueix aquesta estructura bàsica. Una mena de llit de geometria elemental on a la part superior de l'espuma s'hi adhereix una fotografia familiar de caràcter efímer.

El matalàs i la fotografia efímera

L'espuma de poliuretà, coneguda com a goma espuma, és un material que se'ns subministra en diferents mides, color i densitats. La seva flexibilitat i versatilitat permet infinitat de formes i d'usos tot i que normalment l'associem al descans i al benestar. No s'acostuma a utilitzar-lo en l'àmbit artístic tot i que hi ha escultors que en fan la seva principal matèria primera. Als anys 80, Antoni Abad ja se servia d'aquest material tot per indagar les seves possibilitats de flexibilitat i metamorfosi en el projecte *S.T.* (1985). Creava escultures mutants d'estètica minimalista i formes dinàmiques que registrava en vídeos i fotografiava per capturar l'acte performatiu de creació de l'obra (Abad, 1990).

Però no és sols la forma dinàmica allò que caracteritza aquest material tot, sinó també la seva poca estabilitat cromàtica al llarg del temps. El color primari del material va canviant a poc a poc per l'acció de la llum. Aquest fenomen, lent però força visible, sosté en gran part el concepte de l'obra que aquí presento. Per mitjà de la llum i d'un negatiu de dimensions considerables insolo en la superfície

del matalàs una fotografia familiar. A conseqüència del procés, i malgrat no haver-hi una fixació posterior, la imatge es fa visible en un color marronós. Un rastre, a l'estil *Belmez* (4), que apareix en la superfície del matalàs d'espuma.

És cert que als inicis de la fotografia aquesta manca de fixació s'entenia com un fracàs. Els oblidats pioners de la fotografia Thomas Wedwood i Humphry Davy ja el 1780 van intentar, amb les seves limitacions tècniques, crear imatges fotogràfiques permanents en el suport fotosensible, però no van ser capaços de fixar-les i fer-les immunes a l'acció posterior de la llum (Newhall, 2002). La llum les creava i la llum les destruïa. Aquesta destrucció o transformació mal vista des d'una perspectiva tecnicofotogràfica, és vista amb bons ulls per artistes com Ackroyd i Haryey, que utilitzen suports fotosensibles inusuals com la gespa, amb la qual, servint-se de la fotosíntesi, creen imatges en contínua transformació. El suport utilitzat és el que confereix a les seves creacions aquell valor poètic que emana de l'efímer.

(4) Aquest fenomen va consistir en l'aparició de pigmentacions, identificades com a rostres, a terra d'una casa situada a Bélmez de la Moraleda (Jaén, Espanya), el 1971, l'origen, realització i significat romanen a dia d'avui inexplicables. (Cortes, 2018).

En definitiva, el projecte *Casa Palau de la Sinoga* s'apropia d'aquell fracàs de Wedwood per crear aquest tipus d'obra de configuracions mutables. La llum, que efectivament és l'element imprescindible de la fotografia, no sols intervé en la seva creació sinó que segueix afectant la imatge fins a la seva destrucció.

L'estructura metàl·lica

Si tenim en compte que la inestabilitat del material d'espuma m'ajuda a diluir literalment el contingut i reforça el concepte de fragilitat de la memòria, m'ha semblat oportú que la forma de l'estructura que la sosté també participés i consolidés la idea del projecte. Calia, doncs, com en el cas de la fotografia, buscar la manera de desdibuixar aquell suport metàl·lic.

L'escultura minimalista sempre s'ha caracteritzat per la recuperació de morfologies reduïdes i d'un estat mínim d'ordre, puresa i senzillesa, allunyat d'estridències i referències històriques. En el minimalisme hi ha la voluntat de convertir l'obra en objecte neutre i l'operació artística en racional. Les característiques principals d'aquest art, que sorgeix com a alternativa al pop art i a l'expressionisme abstracte imperants en l'època, és la neutralitat, la literalitat i el màxim ordre (Aracil, Rodríguez, 1988). Com deia Donald Judd, "l'objecte minimalista és un objecte específic, amb la capacitat de no significar res i d'estar nu de tota organització interna

de signes i formes." (Guasch, 2001, p. 27) A partir d'aquesta reducció de les formes al fet elemental que es planteja en l'estructura de *Casa Palau de la Sinoga*, m'aprofito d'aquesta idea de buit no com a acte d'anul·lació sinó com a acte de purificació del pensament. No es pretén presentar una idea que calgui desvetllar, sinó que es tracta simplement de presentar l'objecte en si. Simbòlicament es busca eliminar tot aquell imaginari que ens podia aportar el llit.

METODOLOGIA DE TREBALL

El projecte és autobiogràfic des del moment en què decideixo utilitzar alguna fotografia del meu àlbum familiar. Només calia trobar aquella imatge síntesi que justifiqués tot l'àlbum. Com si fos una Targeta de Visita (5) actual, la fotografia de carnet de família nombrosa m'ha semblat la més adequada per presentar i definir cadascun dels familiars de *Casa Palau de la Sinoga*.



Fotografia del carnet del nostre llibre de família, 1972

(5) La tarjeta de visita fou un format fotogràfic de retrat familiar patentat pel fotògraf parisenc Disdéri en 1854.

Posteriorment a una restauració de la imatge, l'he invertit en negativa amb unes característiques concretes de densitat i mesures. El contrast de la imatge i les seves grans dimensions han condicionat el material de suport utilitzat per a la impressió. Descartat el metacrilat a causa del seu cost elevat, he decidit utilitzar un vinil transparent, ja que aquest material permet generar negres molt

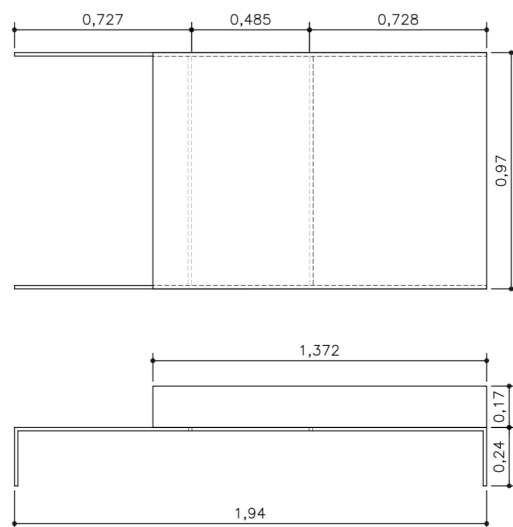
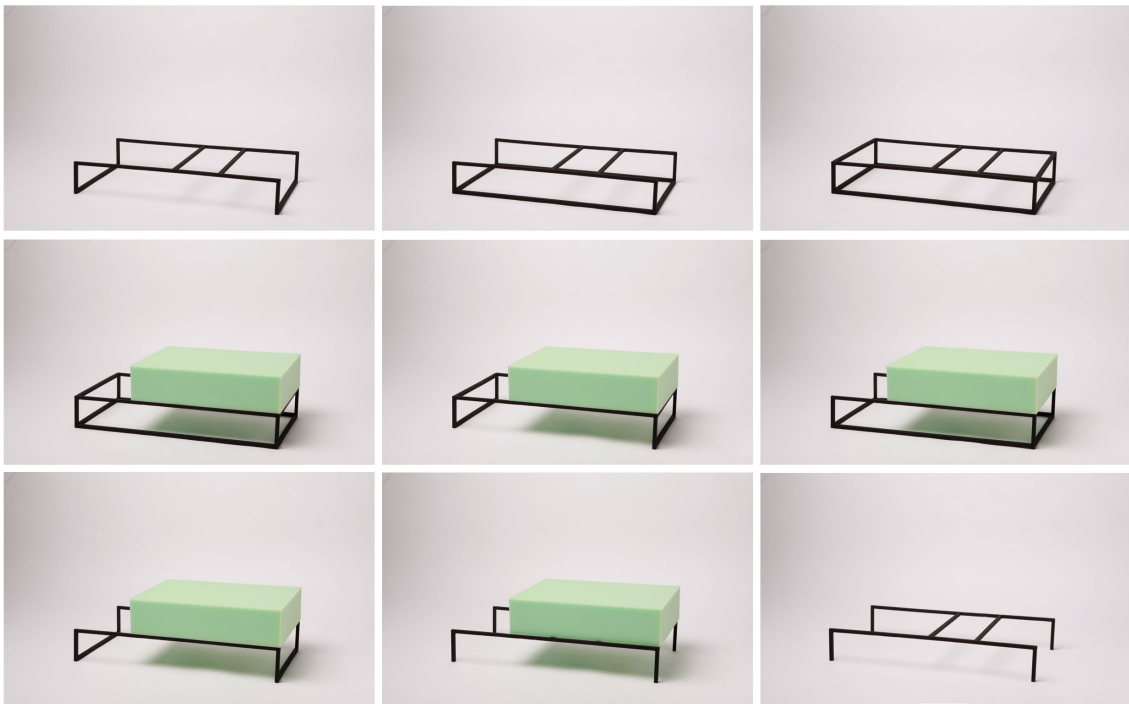
densos i a més té un cost molt inferior a la primera proposta. A partir d'aquí, el matalàs d'espuma, en contacte amb el negatiu, ha estat exposat a la llum durant vint dies. Aquest temps exacte ha estat calculat per mitjà d'unes tires de prova realitzades amb una sèrie de petits retalls que cada cinc dies s'han anat analitzant



Exposició al sol de la Imatge negativa al suport d'espuma, 137 x 97 cm

La recerca minimalista de l'obra m'ha portat a dissenyar tot un seguit de petites maquetes amb diferents combinacions, fins a trobar la que vi-

sualment s'aproxima a unes dimensions similars a la d'un llit i alhora manté aquella idea minimal que determina l'obra.



IMATGES DEL PROJECTE



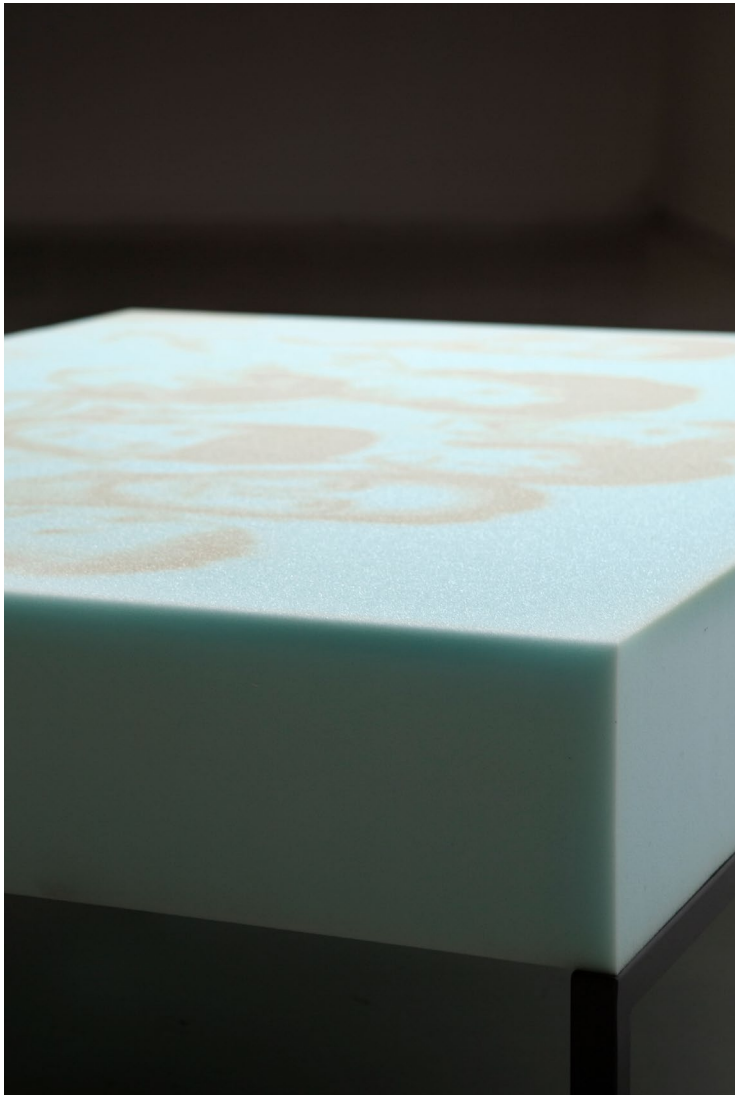
Emili Morrerres, *Casa Palau de la Sinoga* (2019). Escultura de poliuretà i ferro. Dimensions 194 x 41 x 97 cm.













A TALL DE CONCLUSIÓ

Les històries familiars s'han transmès impregnades en objectes i fotografies d'èpoques passades, petjades testimonials de narratives reveladores d'emocions. Però la societat actual, caracteritzada per l'excés i l'asfíxia del consum, ha consolidat un nou punt de vista a l'hora d'entendre aquests artefactes generadors de memòria. Estem en un escenari on la fotografia ha perdut la funció mimètica com a document que facilita el record personal. L'evidència que se li atorgava (memòria, identitat, veracitat) ha passat a ser fràgil i efímera, i per contra s'ha potenciat la relativitat i l'ambigüitat. I si els objectes del passat eren altament productius per al desencadenament del record a escala individual i familiar, la postcontemporaneïtat, on impenen les noves tecnologies i un consum desmesurat de renovació, ha extraviat o transformat aquells objectes portadors de valors sentimentals.

Però no es pretén veure tot plegat com un inconvenient. Durant la vida anem acumulant certs records i oblidant-ne d'altres, d'aquesta manera se'ns permet construir la nostra identitat. Com diu Lucien Febvre, "oblidar és una necessitat [...] per als grups, per a les societats que volen viure i no deixar-se aixafar per aquesta massa de fets heretats." (Candau, 2001, p. 123).

El projecte *Casa Palau de la Sinoga* s'ha materialitzat per evidenciar el canvi de semàntica dels objectes memorials. Hi ha, per tant, la necessitat d'interrogar-se on rau el poder de les fotografies i els objectes familiars per començar a buscar respostes i reconsiderar la relació que hem d'establir amb aquets objectes i documents fotogràfics.

“[...] sin capacidad de olvido no puede haber ninguna felicidad, ninguna jovialidad, ninguna esperanza, ningún orgullo, ningún presente.”

Friedrich Nietzsche, (“La Genealogía de la moral”. 1887).

BIBLIOGRAFIA

- Abad, A. *Antoni Abad, medalla Morera*, Lleida: Museu Morera, 1990, p. 25.
- Aracil, A., Rodríguez, D., *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*. Madrid: Ed. Istmo, 1988, pp. 408-412.
- Baudrillard, J., *El sistema de los objetos*, México DF: Siglo XXI Editores, 2010, p. 83.
- Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1990, pp. 40, 145.
- Bobbio, N., *De senectude*. Ed. Taurus, 1997, p. 41
- Bourdieu, P., *La fotografía: un arte intermedio*, Buenos Aires: Nueva imagen, 1979, p. 38.
- Candau, J., *Memoria e Identidad*. Buenos Aires. Del Sol HALLWBACHS. 2001, p. 123.
- Deleuze, G., *Pintura, el concepto de diagrama*, Ed. Cactus, 2007, p. 56.
- Derrida, J., *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid: Trotta, 2003, p. 117.
- Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 2008, p. 59.
- Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo; Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011, p. 32.
- Flusser, V., *Hacia una filosofía de la fotografía*, México DF: Ed. Trillas, 1990, p. 55.
- Fontcuberta J., *El beso de judas*, 2009, pp. 58, 67, 78.
- Guasch, A. M., *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid: Alianza, 2001, p. 27.
- Hall, S., Gay, P., *¿Quién necesita identidad?, Cuestiones de la identidad cultural*, Madrid: Amorrortu, 1996, p. 40-41.
- Marimon, J., *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 199.
- Newhall, B., *Història de la fotografia*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 13.
- Nietzsche, F., (1887)., *La Genealogía de la moral. –"mala conciencia" y similares*. Tratado segundo, p.1. Ed. Nobooks, 1975.
- Pacheco, J. E., *Tarde o temprano: Poemes 1958-2009*, Barcelona: Tusquets, 2010.
- Sontag, S., *Sobre la fotografía* (4ª ed.), Barcelona: Edhasa, 1996, p. 164.
- Vicente, P., Laudo, A., *Álbum de familia. Representación, recreación e inmaterialización de las fotografías familiares*, ed. La Oficina Editores, 2013, pp. 14, 138.
- Zimmermann, L., Didi-Huberman, G., *Penser par les images. Autor des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes: Ed. Cecile Defaut, 2006, p. 51.

En línia:

Berlutti, A., (2018), *La noción de la imagen fotográfica moderna: de lo fugaz a lo indiferenciable*, Medium, Eñes, recuperat el 2 abril 2019 de <https://medium.com/somos-enes/la-noci%C3%B3n-de-la-imagen-fotogr%C3%A1fica-moderna-de-lo-fugaz-a-lo-indiferenciable-92422ffc4399>.

Engler, V., 2017, *Las imágenes no son sólo cosas para representar*, Entrevista a Didi-Huberman, pàgina 12, recuperat el 2 d'abril 2019 de <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>.

Eskerod, T., *Campo Verano*, 2009, recuperat el 2 abril 2019 de <http://www.torbeneskerod.com/campo-verano#25>

Fontcuberta, J. (2015), *Antes la fotografía era escritura. Hoy es lenguaje*, El Cultural, recuperat el 11 abril 2018. <https://www.elcultural.com/revista/arte/Joan-Fontcuberta-Antes-la-fotografia-era-escritura-Hoy-es-lenguaje/37349>.

Goldin, C., (2009), *Capturar imágenes no es fotografiar*, recuperat el 4 abril 2019 de https://www.fotorevista.com.ar/Noticias/Capturar-imagenes-no-es-fotografiar_180606100610.html.

Larralde, F., *Memorias sobrevivientes: el álbum familiar en tres obras artísticas sobre la desaparición*, 2015, p. 43. recuperat el 3 abril 2019 de <https://journals.openedition.org/alhim/5374?lang=fr>.

Museu Nazionale del Cinema de Torino, 2010, *Secondo Pia. Fotografo della Sindone e del Piemonte*, recuperat el 28 març 2019 de <http://www.museocinema.it/it/area-stampa/comunicati-stampa/4704>.

Parret, H., *El cuerpo según Duchamp*, p. 140. Recuperat el 27 març 2019 de <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/89867/115028>.

Querol, R., (2016), *Zygmunt Bauman: las redes sociales son una trampa*, El País, cultura, recuperat el 2 abril 2019 de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/12/30/babelia/1451504427_675885.html.