









# El millor destí

---

TFG · Tutora: Eulàlia Grau · Universitat de Barcelona · 2019

---

SERRAT PONS FARRAN



## Agraïments

Vull mostrar el més sincer agraïment al Jaume Ros Vallverdú i a l'Eulàlia Grau pel seu inestimable suport i generositat. A l'Emili i l'Oriol per tots els moments que hem rigut en aquest anar i venir, venir i anar. A l'Aleix per la seva immensa saviesa i ajuda. A la Marta i a la Mati per la seva bona predisposició i el seu suport. A la Laia, al Jaume per compartir estones, treballs i estima. Així com als i les professores que he tingut al llarg d'aquests estudis, que m'han aportat coneixements i motivat a seguir. A les meves germanes, a la Noret i el Miquel que d'alguna manera també els he fet partícips del projecte i a tota la família pel seu suport i estima. I de forma molt especial al Xavier i a la Mar per animar-me incondicionalment a continuar i no defallir en aquest periple.





---

## ÍNDIX

---

Resum .....	11
Introducció .....	13
Antecedents .....	15
Marc conceptual .....	25
Referents .....	37
Metodologia .....	43
Conclusions .....	57
Bibliografia .....	59

---



## Resum

*El millor destí* està feta de ferro i roba, a mig camí de l'escultura i de la instal·lació. Sota aquest títol es presenta una peça que ens acostava a un objecte industrial, un arxivador museístic que fa la funció de contenidor d'art, el contingut del qual són fotografies de grans dimensions, extretes o extraviades d'algun àlbum familiar.

El marc teòric del projecte fa referència al concepte d'arxiu i com aquest s'inscriu dins el relat de la memòria, atenent les conseqüències historiogràfiques a partir de la seva desconstrucció. En el treball es revisa la qüestió de les fotografies, de les imatges, com a llegat de l'arxiu i com a empremta visible de la transmissió de la memòria, així com si la representació d'aquestes s'acosta al discurs de la realitat o al de la ficció. Sense deixar de banda les qualitats formals de l'arxivador com a peça escultòrica.

El text inclou referències a l'obra d'autors com Marcel Duchamp, Christian Boltanski així com Walter Benjamin, Aby Warburg, George Didi-Huberman i Jacques Derrida que, a través del seu llibre *Mal de archivo*, ha abordat la qüestió de la naturalesa de l'arxiu.

### Paraules claus

Objecte, *ready-made*, ferro, roba, arxiu, imatges, desconstrucció, memòria històrica, absència.

## Abstract

*El millor destí*, it is made of iron and textile, half sculpture and half installation. Under this subject is presented a piece that approaches us to an industrial object, a museum archiver that serves the function of an art container, whose contents are large dimension photographs, extracted or lost from some family album.

The theoretical framework of the project refers to the archive concept and how this is portrayed in the memory, considering the historiographic consequences from its deconstruction. In the study, it revises the question of the photographs, the images, as the legacy of the archive and as the visible trace of the transmission of the memory, as well as if their representation is closer to the discourse of the reality or the fiction. Without forgetting the formal qualities of the archive as a scultural piece.

The paper include references to the work of authors such as Marcel Duchamp, Christian Boltanski as well as Walter Benjamin, Aby Warburg, George Didi-Huberman i Jacques Derrida who, through his book "Mal de archivo", has addressed the question of the nature of the archive.

### Keywords

Object, *ready-made*, iron, textile, archive, images, deconstruction, historic memory, absence.



## Introducció

El projecte que es presenta fa al·lusió a les desaparicions forçades de nadons produïdes a l'Estat espanyol que s'inicien des dels anys quaranta del segle XX, en ple règim franquista, fins avançats els anys noranta, comptant amb la complicitat de l'Església i el Ministeri de Justícia.

Les imatges del projecte són retrats familiars, instantànies que mostren escenes plàcides. El temps personal no és mai el temps històric, l'obra reflecteix una renúncia al drama. En cap moment es visualitzen les empremtes de la història real. Els infants són els protagonistes dels retrats, que estan realitzats entre els anys 50 i 60.

El conjunt crea un efecte de tensió motivat per la disposició arbitrària de les peces. El gramatge fi de la roba dóna transparència a les imatges, la qual cosa afavoreix la fusió entre elles i aquesta característica pretén acostar-nos a l'acumulació per tal de reforçar la multitud. El projecte fa referència a la metàfora de la desaparició i la magnificació del format de les imatges ajuda a emfatitzar aquest aspecte.

La finalitat és re-contextualitzar a través de l'obra un passat històric «amagat», lligat a la memòria col·lectiva, interpel·lant l'espectador sobre el fet que l'arxiu pot ser el lloc legítim per a reclamar justícia.

Aquest projecte enllaça amb altres treballs realitzats anteriorment, que s'inscriuen sota el mateix marc conceptual. També fer referència a l'ús gairebé sistemàtic de la fotografia en les obres com a suport que permet inte-

grar-la a l'escultura, com també a la instal·lació i, per altra banda, la combinació de la roba, el ferro o altres materials. En aquest sentit, cal ressaltar l'interès personal en investigar envers les possibilitats expressives dels diferents suports, materials i disciplines.

Per la realització de la peça s'ha considerat, per una banda, la construcció de la base i els tres marcs de ferro preveient les inclinacions, els espais i les distàncies entre ells, així com la seva subjecció, el sistema de tensió dels marcs amb les robes, com sí es tractés de «pantalles», tenint en compte el seu muntatge i desmuntatge.

Per altra banda, la tria i selecció de les imatges d'arxiu tot cercant el sistema adequat per traspasar-les a la roba. Es va estimar la possibilitat de transferir aquestes en cianotípia, però al ser una tècnica molt poc estable oferia molta complexitat al procés ateses les dimensions de la roba. En aquest sentit, cal ressaltar que la impressió i l'acabat de la tela crea un efecte de contrast temporal en relació a l'època de les fotografies. Aquest és un objectiu pretès per tal de donar contemporaneïtat a la peça.



## Antecedents

Els projectes que conformen els antecedents tenen en comú el mateix neguit, revisar el concepte d'arxiu, o en «tant que arxiu» com a marc de definició, recuperant la qüestió de la memòria. Fent arqueologia del passat, localitzant i activant aquells punts cecs que solen romandre ocults per les cronologies oficials de la història.

En general, les obres presentades se centren en l'apropiació de la fotografia documental. Amb un interès per la de-construcció de la imatge a partir de la combinació de processos analògics i de les tècniques digitals i el joc entre el real i l'artificial, el públic i el privat.

Bàsicament s'utilitza material d'arxiu d'àlbums familiars o trobats arreu. A partir de la seva manipulació, es busca donar-los-hi un nou sentit, reconstruir noves històries. Així com si la representació d'aquestes s'acosta al discurs de la realitat o al de la ficció i el simulacre.

Sense deixar de banda que en tot aquest procés de recordar i remirar, les dones sovint des de l'anonimat i l'oblit han contribuït en la recuperació i la dignificació de la memòria, tant individual com col·lectiva. És per aquest i molts altres motius que sovint són les protagonistes d'aquests treballs.

Sèrie *ESCENA*, 2015

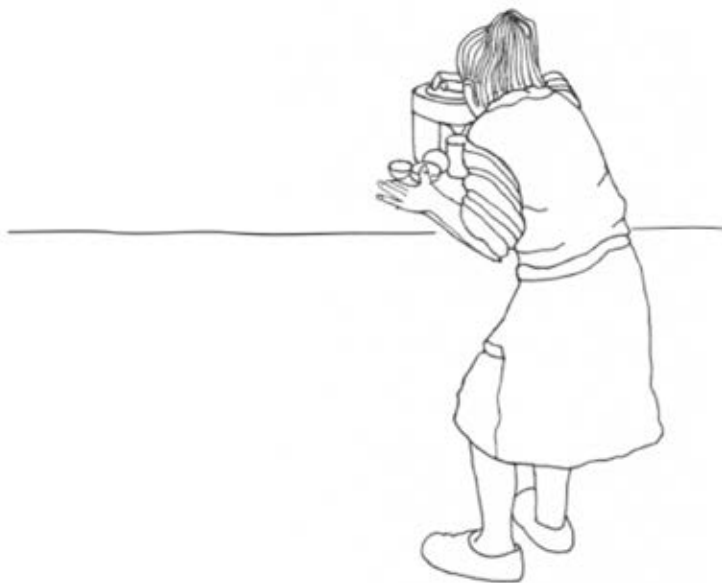
6 estampes

Tècnica serigrafia

Paper basik 370 g/m2

32,5 x 46 cm cada peça

El projecte *Escena*, es basa en el muntatge i la postproducció com a pràctica generadora d'història. Els textos que acompanyen les imatges pretenen fer una introspecció al caràcter dels personatges. Un treball de ficció, vinculat a l'àlbum familiar, on passat i present entrecreuen mirades.

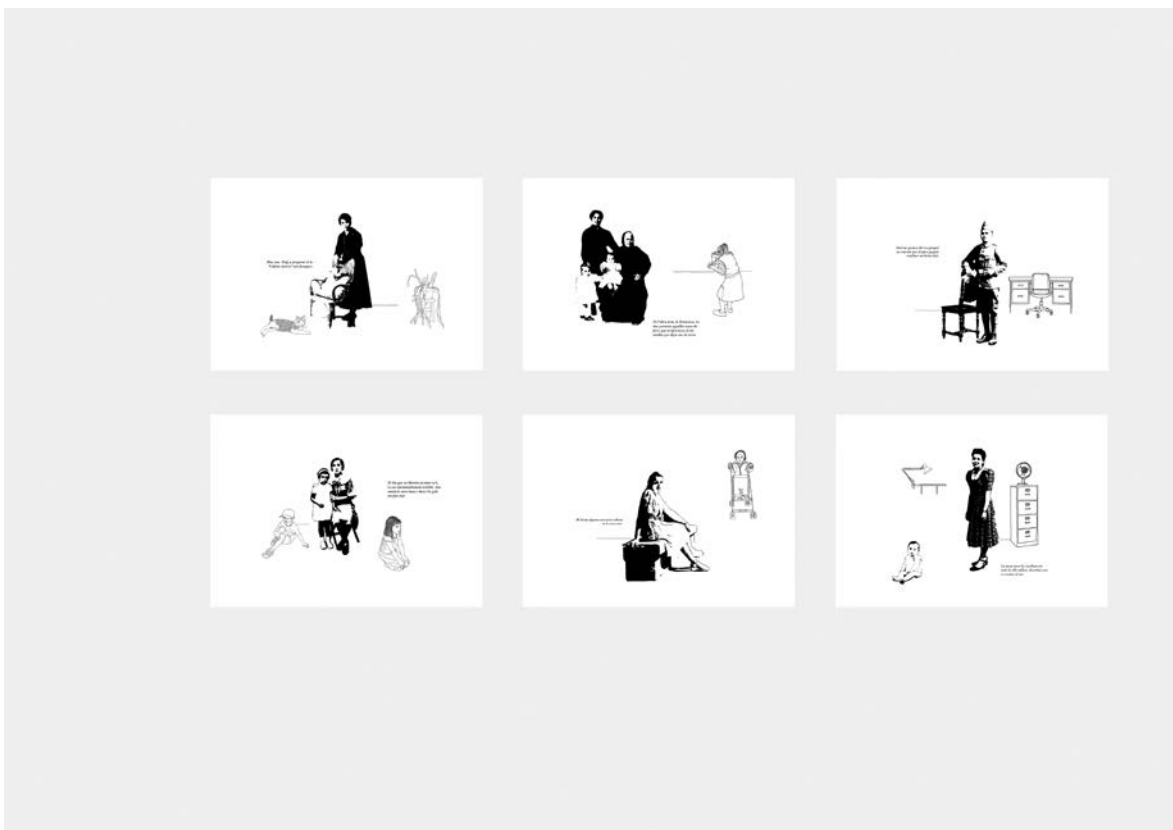






*El dia que en Marten va anar-se'n, va ser abominablement terrible. Em sentia la cara tensa i dura i la gola em feia mal.*

Imatge de l'obra. Vista general de la sèrie



**Obres**, és una instal·lació estructurada en una sèrie de 9 peces, calaixos recuperats i retroil·luminats, collats a la paret disposats a diferents alçades. Fan la funció de projector i suport-contenedor. A través de la reconstrucció d'imatges d'arxiu, cada calaix narra una història. Totes succeeixen en el mateix barri, el centre històric de Lleida i tenen en comú un final tràgic. En les històries s'entrecreuen veritat i ficció. El projecte acaba sent una metàfora de la progressiva desaparició del barri antic de la ciutat.



OBRES. 2017

Instal·lació

Sèrie 9 calaixos fusta. 26 x 29 x 10 cm (peça)

Fotografia. Suport vidre i metracrilat.



**Espart**, és una estructura de ferro, una mena de carcassa o funda exterior que encaixa perfectament al cap impedit el lliure moviment del tronc i de les extremitats superiors. El vestit que la cobreix és calat i irregular. Està teixit amb fil de cànem i espart, la qual cosa li confereix a la peça un aspecte aspre i sec.

Formalment la peça està inspirada en la crinolina, que era dissenyada per aguantar la faldilla de la dona fins a mitjans del s. XIX.

Espart, està subjecta a l'opressió i a la discriminació de la dona, però la peça està configurada en un contrasentit, donat que la seva estructura també ofereix protecció davant de la violència que s'exerceix sobre la persona.



ESPART. 2017

Escultura

Ferro, cànem i espart, 90 x 55 cm



**Relats interromputs**, es basa en una sèrie de fotogrames i textos transferits sobre roba de lli. Recolzats, acumulats sobre una estructura-suport de fusta, la peça ens acosta a un arxivador, fins i tot un plater en al·lusió a un objecte domèstic i quotidià. L'obra combina fotografies d'arxiu i frases extretes de la premsa diària, majoritàriament estan subjectes a relats polítics i conflictes repressius. Lletra i imatge es fusionen per a crear un espai de conversa i retrats del passat enllacen textos del present.



*RELATS INTERROMPUTS. 2018*

93,5 cm x 26 cm x 117 cm.

Cianotípia sobre roba lli. Suport de fusta.







## Marc conceptual

*Citant a Walter Benjamin en el "Llibre dels passatges", proposa la possibilitat de la felicitat de les veus callades dels morts, que fins i tot els morts estan fora de perill quan només els guanyadors expliquen la història.*

En el context artístic, des de finals dels anys seixanta del segle XX fins l'actualitat es reafirma una constant creativa vers l'arxiu i un interès per l'art de memòria, tant la memòria individual com la memòria cultural<sup>1</sup>, la memòria històrica. (Anna Maria Guash: 2005).

### Sobre l'objecte arxivador

L'arxivador és un objecte d'origen industrial, manufacturat i, en principi, destinat a emmagatzemar documents. Bàsicament, la seva funció és de salvaguarda i custòdia d'elements que es poden guardar.

En el camp filosòfic, Roland Barthes (1966) planteja que "l'objecte es defineix llavors com el que és fabricat; es tracta de la matèria finita, estandarditzada, sotmesa a normes de fabricació i qualitat; l'objecte es defineix ara principalment com un element de consum: certa idea de l'objecte es reproduïx en milions d'exemplars al món, en milions de còpies: un telèfon, un rellotge, un plat, un moble, una estilogràfica, són veritablement el que ordinàriament anomenem objectes; l'objecte s'allunya de qualsevol plantejament subjectiu, l'objecte és infinitament social".

Per a Immanuel Kant<sup>2</sup>, l'objecte no apareix ni es mostra tal com és. La seva forma està sotmesa a la subjectivitat de l'individu, que li confereix els sentits i la raó; ambdues facultats configuren un esquema que permet accedir al món objectiu o material. [...] (Adolfo Carpio. *Principis de filosofia*, 2004)

---

1. Sobre la importància de la memòria cultural veure Mieke Bal, **Introduction**, en *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present* (Mieke Bal, Jonathan Crewe and Leo SPITZER, eds.), Hanover and London, Dartmouth College, University Press of New England. 1999. p. 7.

2. Chaves-Montero, Alfonso i Gadea Aiello, Walter Federico. **La relación sujeto-objeto en la concepción kantiana de la ciencia**. Universidad Politécnica Salesiana. Universidad de Huelva 2018.

Per la seva banda, Jean Baudrillard afirma «que la intenció de l'art contemporani és reivindicar la nul·litat, la insignificança i el sense sentit, ja que en aquests temps és gairebé impossible jutjar les obres de manera tradicional, l'art ja no es troba sol en museus, està a les botigues, als carrers, places i fins i tot a la banalitat dels objectes quotidians».

Quan Marcel Duchamp planteja la seva “*Roue de Bicyclette*” proposa que “tot objecte està configurat per un concepte-idea, per ser elevat a la categoria d'art”, amb la seva idea d'art mental o art pre-conceptual. Duchamp justificava així la idea de rescatar un objecte d'ús comú per a reinterpretar-lo amb una mínima intervenció de l'artista, d'aquesta manera s'aconseguia descontextualitzar i re-contextualitzar de nou. Proposa que la intervenció de l'artista és la que fa de l'objecte comú una obra d'art, on s'hi poden apreciar les seves qualitats estètiques i no utilitàries.

A diferència del *ready-made* de Duchamp i l'objecte trobat<sup>3</sup>, l'obra *El millor destí* no és cap objecte fabricat industrialment sinó que s'ha concebut *ad hoc*, de forma que tot i que està inspirat en un arxivador funcional, el seu disseny està pensat per a ser contemplat i provocar una reflexió.

Des d'una altra temporalitat, les obres de Christian Boltanski també ens remeten a l'objecte, però la interpretació que en fa és antagònica al *ready-made* i a l'objecte surrealista. De fet, el seu treball és una constant a la recuperació de la memòria, a l'arxiu, al temps i a la identitat, d'aquí també la vinculació amb el projecte. El tema de la mort, del temps que ho transforma tot, és la idea central en els seus treballs, que sovint s'assemblen a monuments i altars de la memòria. Les fotografies, així com els objectes i la roba, molt sovint utilitzades en les seves instal·lacions, sempre fan referència a l'absència, al que ja no hi és, a la vida quotidiana i a la relació amb allò on una vegada hi va haver algú, l'objecte de Boltanski és un objecte trobat que té un significat com a document històric, que parla de la mort de l'individu i de la seva memòria, que pertany al temps. Els seus treballs bàsicament estan relacionats amb la *Shoah* i els crims que van tenir lloc a la Segona Guerra Mundial, i també amb la infància.

En el cas de Donald Judd, sota el concepte d'*objecte específic*<sup>4</sup>, objectes tridimensionals (pintura, relleu i escultura) estableix una relació amb el cos humà i l'espai on també inclou a l'espectador. D. Judd, explora en l'escultura i la instal·lació les possibilitats que li ofereix l'ús de procediments constructius i industrials realitzats en sèrie. El vincle amb les formes i materials lligats a l'arquitectura i els processos constructius s'estableix com una constant en la seva obra, sempre a la recerca de l'equilibri adequat entre l'ordre, la sèrie i l'espai i una renúncia a qualsevol relació jeràrquica, seguint les formes mínimes, geomètriques, abstractes, lligades a l'expressió del *Minimal Art*. És a partir d'aquest ordre serial que s'estableixen vincles amb l'obra que es presenta. Tot i que en l'arxivador del projecte la fórmula compositiva és la d'una seqüència dinàmica, la visió del conjunt es basa en la totalitat i en el disseny de la sèrie a partir de formes regulars.

---

3. Veure sobre *Ready-made*, l'objecte trobat i l'objecte surrealista Emanuela Saladini, *El objeto encontrado y la memoria individual*: Christian Boltanski, Carmen Calvo, Jorge Barbi. Universidad de Santiago de Compostela. 2012.

4. Veure Donald Judd, *Specific objects*. (1965), a *Judd, Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Scotia i New York 1975, p.181.

Referents vinculats dins del Marc conceptual.

01. Marcel Duchamp (1887)

**Bottle Dryer 1914** (reconstructed 1964)  
Ready-made. Escultura. Ferro  
74.3 x 40.6 x 40.6 cm

02. Christian Boltanski (1994)

**La réserve des Suisses morts.** 1992  
Instal·lació.

Foto: © Musée de Grenoble

03. Donald Judd (1928)

**Untitled.** 1990  
Alumini, acer i acrílic  
2.29 x 101.6 x 78.7 cm

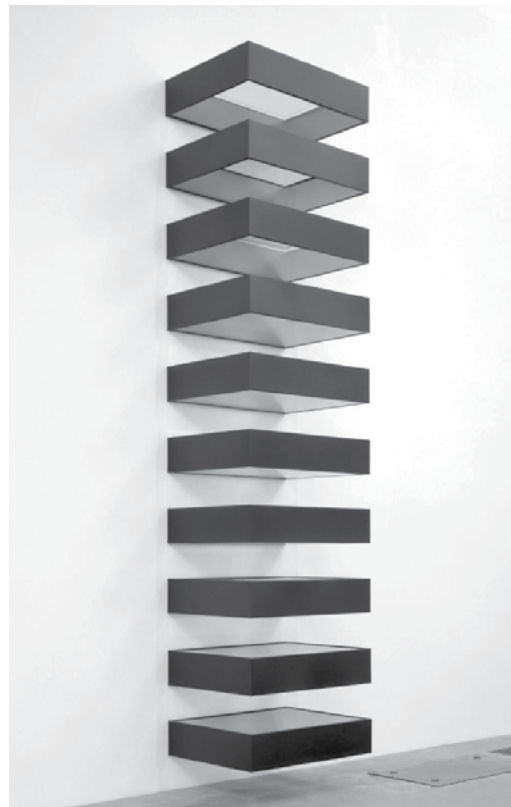
© Estate of Donald Judd /VAGA, New York/DACS,  
London 2019. License this image



(01)



(02)



(03)

## Sobre les imatges

Les fotografies del projecte mostren els infants retratats i també són un indicatiu dels absents. Adquireixen un registre documental d'una determinada època i reflecteixen els estereotips d'un moment concret; testimonien que els protagonistes són en un lloc i en un moment determinats; els dona una "credibilitat de reals" i les arrela al seu temps passat.

Jean-Pierre Vernant<sup>5</sup> ens ve a demostrar que el doble no és imatge, com ho serà en Plató. Tampoc és còpia d'un objecte real ni reproducció mental; és una realitat exterior al subjecte, substituït insòlit d'un ésser familiar la presència, revela que ell està en una altra part. [...]

Per a Roland Barthes<sup>6</sup>, la representació participa de la mort. La passió dels fotògrafs per reflectir la vida la considera ridícula i vana.

La fotografia (i en això s'aproxima al teatre primitiu, en el qual els actors fan el paper dels morts) és "un quadre viu, la figuració del rostre immòbil i maquillat sota el qual veiem els morts". Aquesta, no és tant una còpia com una emanació de la realitat, "és una mena de petit simulacre, d'eidolón emès per l'objecte, que de bona gana jo denominaria l'espectre de la fotografia -escriu R. Barthes-, perquè aquesta paraula conserva a través de la seva arrel una relació amb l'«espectacle», i afegeix aquesta cosa una mica terrible que hi ha en tota fotografia: el retorn del mort".

R. Barthes, presenta la imatge i la fotografia com quelcom real, que dona testimoni directe del que és absent. Per altra banda, Jean Baudrillard<sup>7</sup> rebutja totalment la relació de la imatge amb la realitat en nom del simulacre:

[...] La mirada fotogràfica no sondeja ni analitza una «realitat», es posa «literalment» sobre la superfície de les coses i il·lustra la seva aparició en forma de fragments, per un lapse de temps molt breu al que succeeix immediatament el de la seva desaparició.

[...] davant d'aquesta «apofasia» i aquest enfocament a través del buit, tota una dramaturgia de la fotografia, una dramaturgia del pas a l'acte que és una forma de captar el món expulsant (*acting-out*), un exorcisme del món mitjançant la ficció instantània de la seva representació (no per la seva representació mateixa, que sempre juga el joc de la realitat). La imatge fotogràfica no és una representació, és una ficció.

---

5. Vernant, J-P. *La categoría psicológica del doble. Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona. Edit. Ariel. 1993. p. 302-316.

6. R. Barthes, *La cámara lúcida*, Ed. Gustavo Gili. 1982. p. 56, 22-23, 135-136, 140.

7. Veure Jean Baudrillard: *La fotografía o "La escritura de la luz": Literalidad de la imagen. El intercambio imposible*. 1999. Trobat a <https://bibliotecaignoraria.blogspot.com/2014/05/jean-baudrillard-la-fotografia-o-la.html>

Georges Didi-Huberman<sup>8</sup> exposa que “les imatges toquen la realitat”, amb aquesta afirmació estableix la relació entre imatge i realitat des del debat filosòfic el qual remunta a la discussió entre Plató i Aristòtil. Plató pensava que les imatges formen part del món sensible i per tant no poden dir-nos la veritat sobre les coses, perquè la veritat passa pel món de les idees. Seua és la distinció entre aparença (imatge) i essència (veritat).

En contraposició a la idea platònica que la imatge només és un simulacre, una pantalla, una mentida, G. Didi-Huberman es posiciona des d'una visió més aristotèlica i considera que una imatge, inclosa una fotografia, actua com un “mèdiu”, o sigui no és exactament la realitat. Defensa que les imatges formen part del pensament, per tant, segons G. Didi-Huberman, la imatge indica una cosa que no és només aparença. Fa distinció entre aparença i aparició, planteja que quan s'aconsegueix que la imatge sigui una aparició, en un flaix, un instant, en aquest moment la imatge toca la realitat. Precisant que en aquesta idea hi ha una posició paradoxalment inversa a tota temptativa d'ontologia de la imatge.

---

8. Veure *Un conocimiento por el montaje. Una conversación con Georges Didi-Huberman*. Entrevista a cura de Pedro G. Romero. (2007). Trobat a <http://www.fxysudoble.org/un-conocimiento-por-el-montaje.-una-conversación-con-georges-didi-huberman.html>

## Sobre les imatges i l'arxiu

La recuperació de la memòria és «recordar com una activitat vital defineix els nostres vincles amb el passat, i que les vies per les quals recordem ens defineixen en el present». Amb aquesta idea Andreas Huyssen<sup>9</sup> sosté que «com a individus i integrants d'una societat, necessitem el passat per construir i ancorar les nostres identitats i alimentar una visió de futur». Molt abans, Walter Benjamin ja havia reflexionat sobre la incidència d'allò que precedeix a una actualitat, tot definint la memòria com a mitjà a través del qual es poden desenterrar els secrets llunyans del passat, de la tradició, rescatar-los de la foscor i revelar-los en el present. En la seva obra inacabada, “*The Arcades project*” aquest pensador ja va mostrar una idea del temps no lineal, en la qual s'enllacen present i futur. De manera paral·lela, Aby Warburg, amb el seu “*Atlas Mnemosyne*”, marcava també una concepció de discontinuïtat, amb el suggeriment d'una lectura d'imatges de lliure direcció en el temps. Tot agrupant 77 panells per conjunts o famílies icòniques amb la intenció de comparar repeticions i variacions d'anagrames per tal de visualitzar el seu desenvolupament entre diferents cultures i temps. A. Warburg els va realitzar per explicar nodes de la història de l'art mitjançant una llarga sèrie d'imatges comparatives que es distingien per la presència, l'absència o la modificació dels anagrames transmesos per la memòria, que, en esdevenir fórmules, van adquirir el nom de *Pathosformel*<sup>10</sup>.

G. Didi-Huberman<sup>11</sup> subratlla que el procediment de muntatge de A. Warburg posa en evidència d'una forma aclaparadora, «la interpretació cultural i històrica de l'antisemitisme a Europa, orientada cap enrere i cap endavant: al lluny, recorda com el miracle de Bolsena és, per dir-ho així, l'hora del naixement de la persecució sistemàtica i organitzada dels jueus en els segles XV i XVI en la nostra proximitat -15 anys abans que el “món civilitzat” descobreixi el camp de concentració nazi- descobreix el contingut aterridor del pacte entre el dictador feixista i l'inofensiu “pastor dels catòlics”.»

---

9. Andreas Huyssen, *Monument and Memory in a Postmodern Age*, in *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History* (James E. Young) (Jewish Museum, New York, 1994)

10. (...) Aby Warburg va transformar els models d'anàlisi emprats en la historiografia de l'art. La complexitat del seu mètode va incloure anacronismes, polaritats i psicologia de l'expressió humana. Segons l'historiador hamburgués, «les imatges mentals es converteixen en miralls que permeten a l'historiador investigar una idea simptomàtica». A. Warburg sostenir el seu interès per la fórmula de *pathos* (*Pathosformel*), el procés de la fórmula expressiva, en què tracta cada imatge com a producte d'una dialèctica entre un impuls

expressiu individual i un repertori heretat de formes prefigurades. Aby Warburg. *De psico-historiador a sismògrafo de las pasiones humanas*. Paulina Antacli (1).

11. Veure sobre El arxivo arde. Didi-Huberman. *Traducción de Das Archiv brennt (El archivo arde) por Juan Antonio Ennis se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Basada en una obra en filologiaunlp.wordpress.com. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://filologiaunlp.wordpress.com/>.*

Per altra banda, August Sander, amb *"Menschen des 20. Jabrbunderts"* (*Ciudadans del segle XX*), marcava també una concepció de discontinuïtat, amb el plantejament d'uns retrats distants dels estereotips del seu moment. Amb aquesta col·lecció sistemàtica de fotografies a gran escala, A. Saunder veu en aquest projecte la recerca de la veritat, realitzant una descripció de la societat del seu temps presentant els seus retrats organitzats segons diverses categories socials i professionals.

Per a W. Benjamin la història es fa llegible, solament sota la imatge d'una "constel·lació", on el passat se salvaguarda i es preserva en el present. (Grigoriadou 2011). El potencial de l'escriptura amb els objectes i la utilització de les imatges està en el coneixement històric, que ha de ser a través de juxtaposició d'imatges i del mètode del muntatge literari<sup>12</sup>. I és a partir d'aquí que l'historiador ha de construir la seva història, amb aquestes deixalles d'història, utilitzant-los, fent ús del què ningú vol, emprant els draps. Aquesta és la base de la construcció de la història per a W. Benjamin, construir amb aquests objectes rebutjats i descartats que, precisament al ser descartats, s'han revelat com a imatges dialèctiques, un dispositiu polític i actiu<sup>13</sup>. Aquesta reutilització, o apropiació no té lloc amb el què ha estat valuós perquè el que ha incidit de forma històrica esdevé irrepertible, però manté viu tot el fet inapreciable amb la seva possibilitat d'integrar-se en un nou temps.

G. Didi-Huberman<sup>14</sup> manté que no es pot fer una veritable història de les imatges solament tenint en compte una crònica lineal, de la crònica cronològica, defensa l'heterogeneïtat temporal de la imatge. Per tant, per tal de donar historicitat a les imatges, cal crear un arxiu, referint-se a un arxiu d'imatges.

G. Didi-Huberman al·ludeix en W. Benjamin la defensa en que una veritable història de l'art, «no és explicar la història de les imatges, sinó accedir a l'inconscient de la vista, de la visió. S'accedeix a l'inconscient de la vista, no per relat o crònica, sinó que s'hi accedeix a través del muntatge interpretatiu»<sup>15</sup>. En aquest mateix sentit, i tal com proposa G. Didi-Huberman, es podria apel·lar a la psicoanàlisi com a

---

12. Veure sobre això Philippe Simay, *Tradition as Injunction: Benjamin and the Critique of Historicism*, en Andrew Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, cit., pàg. 137-155. "La cita, la col·lecció i el muntatge són maneres privilegiades d'aquesta transmissibilitat: en trencar la continuïtat històrica, rescaten de l'oblit tot el que és amagat o rebutjat pel poder, el fragment de la història triomfant que pot constituir el material d'una relació subversiva amb el present i contestar el seu egoisme bàsic" (p. 154).

13. "Recompondre significa llavors rellegir, relligar, recol·lectar i a la cap i a la fi, col·leccionar en l'escriptura els trossos o les imatges trencades i escampades del passat. Per a Benjamin l'historiador comparteix amb el col·leccionista la pretensió gairebé obsessiva de reescriure en un nou ordre els objectes residuals en què han quedat petrificades les petjades d'un altre temps" (José M. Cuesta Abad, *Juegos de duelo*, cit., p. 68).

14. Veure *Un conocimiento por el montaje. Una conversación con Georges Didi-Huberman*. Entrevista a cura de Pedro G. Romero. (2007). Trobat a <http://www.fxsudoble.org/un-conocimiento-por-el-montaje.-una-conversación-con-georges-didi-huberman.html>

15. Veure *La constelación benjaminiana como efecto de montaje*, Cecilia Cappannini. 2013. El seu "mètode" crític -el muntatge literari o interpretatiu- consisteix a desenvolupar una forma d'escriptura i de pensament que no respon a un sis tema filosòfic sinó que segueix la idea d'interrupció del discurs, en el qual hi ha "res a explicar només de mostrar" (Benjamin a Tiedemann, 2007). Trobat a [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39541/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39541/Documento_completo.pdf?sequence=1)

muntatge interpretatiu, amb la reunió de dues coses, en sorgeix una tercera que és indicatiu del què es busca. En “Ante la imagen”, G. Didi-Huberman<sup>14</sup> expressa:

[...] que el desig de l'historiador està en la intersecció entre l'anàlisi “d'un passat com a objecte de pèrdua i la fràgil victòria d'un passat com a objecte de troballa”. Amb això, desitja explicar que és des del present (de l'historiador) des d'on es configura al passat com una cosa perduda, llunyana, o alguna cosa trobada, propera: Tot passat és definitivament anacrònic [...]

Planteja que l'existència de l'arxiu respon a la necessitat de materialitzar, d'alguna manera, una memòria del passat:

Si l'historiador no cregués en què la materialitat de les imatges d'arxiu representen el passat en l'actualitat, perdria el seu interès i no hi hauria història de l'art<sup>16</sup>.

Jacques Derrida<sup>17</sup> en *Mal de archivo* aborda la problemàtica de l'arxiu, tant en les maneres en què aquest es constitueix, com en relació a l'espai físic que protegeix els documents, passant per la seva institucionalitat arxontica que obra el seu poder com a custòdia i autoritat hermenèutica legitimadora, fins a la manera en què l'historiador es relaciona amb ell.

Proposa la necessitat de reelaborar un nou concepte d'arxiu, per tal de continuar amb tres aspectes que considera essencials:

1 ) els arxius del mal, és a dir, les petjades d'esdeveniments que són esborrats, destruïts i manipulats en nom d'un poder que els denega o autoritza, i reprimeix; 2) les maneres de tractament dels arxius, en tant els seus suports tècnics, les seves ordres classificatòries i el poder de retenció i interpretació; 3) la qüestió per l'autoritat, principi arxontic essencial: qui autoritza i quines relacions es teixeixen entre les diferents empremtes disposades a tot arxiu.

J. Derrida<sup>18</sup> sosté que a partir de la desconstrucció, és quan s'obra la possibilitat de pensar l'arxiu. És a dir “destruir-se per tal de preservar-se”.

---

16. Didi-Huberman, G. *Ante la imagen*. 2010, (p. 49).

17. Jacques Derrida. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. 1997, (p. 107).

18. *Ibid* (p. 27).



«un mal radical habita a l'arxiu, actua en el conjunt d'operacions de custòdia, conservació i interpretació i en les maneres en què es manté una relació amb aquest, és a dir, en les maneres en què s'estableix una relació amb el temps, amb la memòria i amb l'oblit. Es tracta d'una pulsio d'arxiu, pulsio de conservar-ho tot, de registrar cada detall, de no permetre que cap testimoni, document i monument es perdin; és una passio social per guardar i conservar tot rastre, tota resta, tota petjada, d'evitar que el temps s'extraviï».

Aquesta pulsio d'arxiu és el que en realitat Derrida anomena “mal d'arxiu”. Però aquest mal d'arxiu està constituït en un contrasentit, perquè al mateix temps que hi ha aquesta passio per conservar-ho tot, no pot haver-hi desig d'arxiu sense la finitud de la possibilitat d'un oblit, sense l'amenaça d'una pulsio de mort, d'agressio i de destruccio; l'arxiu mateix està habitat des del seu interior per aquesta pulsio de mort pensada per la psicoanàlisi, pulsio de mort que és al mateix temps la més conservadora: l'arxiu es dona mort per conservar-se.

Tant Michel Foucault com Michel de Certeau havien abordat de forma crítica la falta de neutralitat i la càrrega ideològica implícita que hi ha en l'arxiu. Reconeixent que la mateixa classificació en si ja és una interpretació. A l'igual que M. Foucault, G. Didi-Huberman en reconeixen la importància d'aquest quan ens indica el que s'hi troba a faltar, i s'hi detecta els “seus forats”. Defensa la idea paradoxal d'utilitat en els arxius que no són arxius, que són bàsicament antiarxius. Reconeix en l'arxiu el sentit de construccio, però qüestiona que sigui ficció o estigui exempt de “realitat”.

[...] Es podia comprendre, de tota manera, des de Aby Warburg, Marc Bloc i Walter Benjamin, que la font no és mai una instància “pura” d'origen, sinó que és un temps ja complex i estratificat. Finalment, van haver d'acceptar que la història es constitueix al voltant de certs buits, llocs infinitament en qüestió, que mai no poden ser omplerts. Com sigui: es va arribar assumint el dubte sobre la relació entre “la història real i l'“escriptura de la història”. No obstant això, per aquesta raó, ha d'eliminar-se tot el que considerem “real” de l'arxiu?

Sens dubte, que no. La resolucio de Pierre Vidal-Naquet<sup>19</sup> en aquest punt es corresponia només amb el seu compromís en la lluita contra els assassins de la memòria: L'historiador no defuig a la seva responsabilitat d'haver de distingir entre un arxiu i la seva falsificacio o produccio ficticia<sup>20</sup>.

---

19. Vidal-Naquet, Pierre. *Lettre*, en L. Giard (comps.). Michel de Certeau, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987 ; p. 71-74. També «*Sur une interpretation du gran massacre : Arno Mayer et la « Solution finale*» (1990), *Les Juifs, la mémoire et le présent*, II, p. 262-263, on defensa l' « arqueologia de Jean-Claude Pressac contra el dubte generat d'Arno Mayer sobre les «fonts» de la Shoah.

20. Veure sobre *El archivo arde*. G. Didi-Huberman. Traducción de *Das Archiv brennt (El archivo arde)* por Juan Antonio Ennis se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Basada en una obra en *filologiaunlp.wordpress.com*. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden encontrarse en <http://filologiaunlp.wordpress.com/>.



Referents vinculats dins del Marc conceptual.



(04)

04. Aby Warburg (1866)

*Atlas Mnemosyne*. 1905

77 panells de famílies icòniques

Imatge: Reproducció de: *Aby Warburg. De psico-historiador a sismò-grafo de las pasiones humanas*. Antacli. P

05. August Sander (1876)

*Handlanger*. 1928/1961

47,5 x 34,1 cm

Foto: Reproducció: *Cultura de la Fundació SK Arxiu / Museu d'August Sander*. 1992

06. Walter Benjamin (1892)

*The Arcades project*. 1927-1940

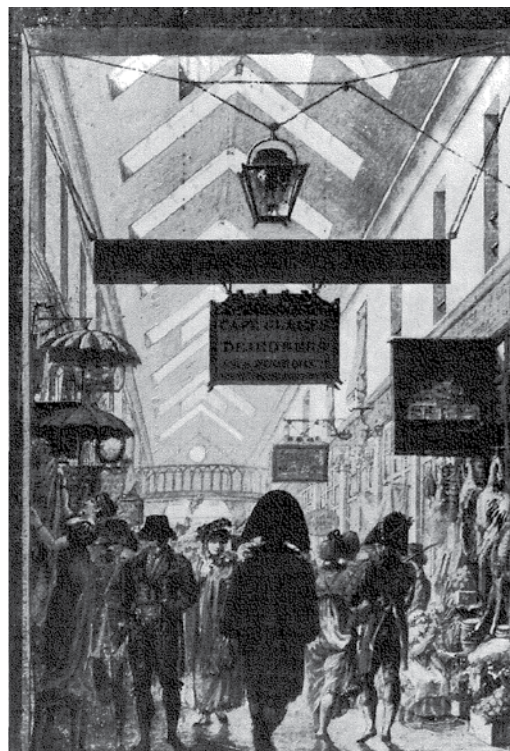
*El Passatge dels Panorames*.

Aquarel·la artista desconegut, aprox. 1810

Imatge reproduïda de la mateixa publicació.



(05)



(06)



## Referents

Aportar vincles d'aproximació, analogia o de certes similituds, sobretot en el procés de conceptualització del projecte, ajuda a complementar les distàncies entre el fet pensat i allò a realitzar. Aquests faciliten la connexió amb diversos referents d'altres contextos i àmbits que poden ajudar a generar l'origen de la idea.

En aquest apartat es fa referència als artistes que d'alguna manera s'estableixen vincles de la seva obra amb el projecte que es presenta. Algun dels quals ja se n'ha fet al·lusió dins del Marc conceptual.



© Fotografia: MACBA

**Peter Forgacs** (Hongria, 1950)

L'artista utilitza pel·lícules domèstiques per explorar la història visual d'Europa entre 1930 i 1960. De fet, és una història viscuda i filmada per gent anònima, des de la mirada ingènua i particular de l'àmbit familiar i privat. Per tant, no és una crònica de la història oficial dels fets que es van desenvolupar sobre l'ascens del feixisme, la guerra civil espanyola i l'Europa de l'holocaust, els règims comunistes a l'Europa de l'Est, que sobretot tenen lloc fora de "la pantalla".

En els seus films presenta una recontextualització de la Història, utilitza l'arxiu real de la pel·lícula original i la ficció, la narració superposada sobre el material d'arxiu. La producció posterior a tall de re-narració i re-construcció dels films es fon en una lectura crítica-creativa. En tot, el treball és ple de metàfores on substitueix la noció lineal de la història per la idea d'imatge dialèctica.



*El Perro Negro: Stories from the Spanish Civil War*  
Film (fotograma) de Peter Forgacs. 2007

**Christian Boltanski** (França, 1944)

C. Boltanski, aborda en les seves obres de forma sistemàtica l'absència i la mort a través dels seus "objectes sentimetals" que els modifica en cada muntatge. A l'aïllar-los del seu context original (en general objectes anònims), el fet de fer-los museològics, el que fa és envoltar-los de l'«aura» que els transforma en relíquies en si mateixos. D'alguna manera posa de manifest aquells continguts que l'inconscient va determinar que eren «il·legibles»

Els dos principis inherents a la idea de l'arxiu (Derrida-Freud) hi són presents: d'una banda, la destrucció, la mort i per una altra, la conservació de la memòria (en el sentit de preservar històries subjectives i col·lectives oposades a les forces del «mal d'arxiu» en aquest cas vinculat amb el tema de l'Holocaust.



*Reflexion, 2000*

400 miralls negres, 9 bastidors amb rodes amb transparències suspeses sobre tela. (210,8 x 132,1 x 50,8 cm).

**Joachim Koester** (Dinamarca, 1962)

L'artista proposa lectures paral·leles a les cròniques oficials de la història. Contraposa una cronologia construïda i la recuperació d'una memòria que no es limita a una lectura unívoca del passat, sinó que suposa una pluralitat de temps i obre la possibilitat d'esbossar seqüències alternatives dels fets. A través de la fotografia, busca interpel·lar al públic perquè aquest pugui significar aquells espais intermedis que formen part i conviuen entre les imatges, rastres materials de les nostres narratives històriques i construccions culturals, i els relats que proposa l'artista amb base en les seves investigacions.



© Blaise Adillon

*The Hashish Club.* 2009

Instal·lació amb projecció de la pel·lícula a la fotografia que es planteja contra una paret i les dues llums penjades al sostre



**Donald Judd** (Dinamarca, 1928)

L'obra manté els elements essencials de les «*peces de sòl*» seriades i de gran format, que l'artista va produir des de 1967.

La successió idèntica de plans rectangulars buits i plens, de volums oberts i tancats, d'acord amb els principis del *Minimalisme*. Rebuig a la composició enfront de la simple disposició d'elements, a la qual Judd es va referir com la col·locació d' «una cosa darrere l'altra», posant l'accent sobre l'objecte obtingut i la seva presència en l'espai, deixant en un pla secundari la intervenció de l'autor.



*Untitled (Floor Sculpture Series)*. 2009

Escultura ferro corten

Obra completa: 150 x 550 x 150 cm



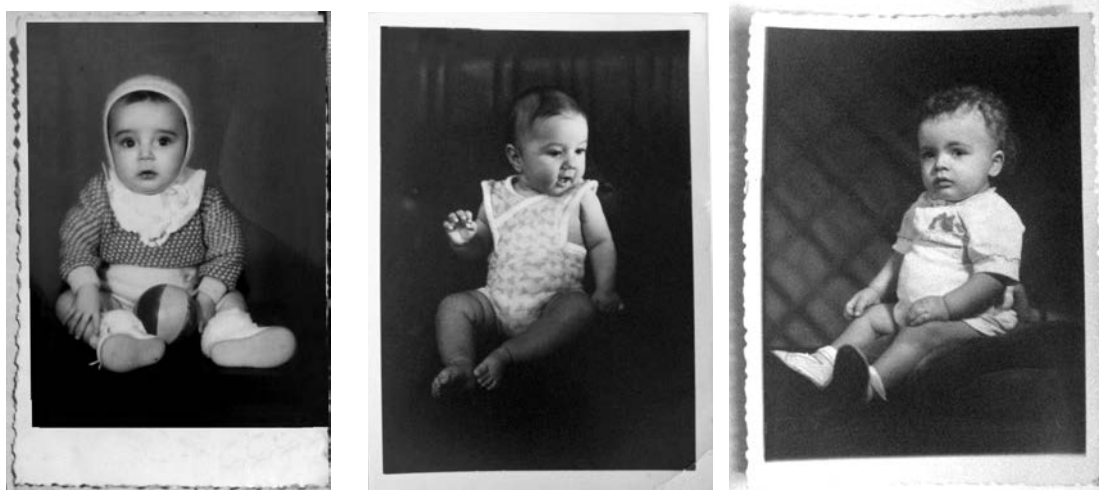
## Metodologia

Els materials escollits per a la realització del projecte acaben interaccionant amb la proposta temàtica com a punt de referència. Per una banda, el ferro té una significança amb la duresa de cadascuna de les històries individuals en el marc narratiu que se subscriu l'obra. Per altra banda, la roba és el suport que fa visible la tendresa lligada als retrats de les criatures que apareixen al projecte.

En l'obra l'ús de la tela està merament condicionat al de suport o «pantalla que projecta les imatges», indiscutiblement la roba està vinculada a la indumentària i té un paper molt important en la construcció cultural d'una societat i, per descomptat, de les persones, no només des d'un sentit funcional d'aquesta sinó com a articulació de la identitat dels individus.

Pel que fa al ferro, ja en les primeres civilitzacions va convertir-se en un material més fàcil d'obtenir que el bronze, per la seva duresa i l'abundància de fonts de mineral de ferro, cosa que va contribuir de forma decisiva a esdevenir un dels metalls més usats. Per les seves propietats i polivalència està molt lligat a diferents sectors de la indústria i la construcció.

En un sentit artístic, el vincle del ferro com a nou material també es fa palès en l'escultura de les primeres avantguardes, Juli González, Pablo Picasso, Jorge Oteiza, Alexander Calder i és un metall adoptat també per les obres de Chillida, Richard Serra i bona part de les escultures i instal·lacions de Jaume Plensa, passant de puntetes pel que suposa el context de l'escultura en el marc de les artístiques.



Fotografies originals del projecte. 1950-1960 (aprox.)  
10 x 6 cm

## **Procés**

La realització d'aquesta peça s'ha plantejat en dues fases, l'estructural per una banda, amb la construcció de la base considerant-hi la subjecció i l'estabilitat dels tres marcs i, posteriorment, de quina manera quedarien tensades les robes a aquests.

## **La roba**

Per a la roba, en primer lloc s'han hagut de digitalitzar les fotografies, tenint en compte que el seu suport original era el paper. La tècnica emprada per transferir les imatges a la roba és la impressió en una tonalitat blavosa. L'elecció cromàtica està lligada a la tècnica de la cianotípia i, d'alguna manera, és un pretext per aportar unitat a altres peces anteriors fetes amb la mateixa tècnica i, alhora, fer èmfasi en la manipulació de la imatge original.

Tot i que es va experimentar amb diversos gramatges i qualitats de roba, l'elecció final és la que s'havia previst en un principi. Es pretén potenciar l'efecte de superposició, aspecte que es reforçarà també a través de la il·luminació prevista en l'espai d'exposició.

Posteriorment, s'ha cosit a tot el voltant de la tela una goma que serveix per estrebar la roba dins de l'estructura de ferro, un aspecte cabdal de la peça que permetrà muntar-la i desmuntar-la fàcilment.

## **L'estructura**

L'estructura està bàsicament lligada a solucions tècniques de subjecció; tot i que emula un arxivador, el seu disseny s'allunya del sistema funcional.

A sobre d'aquesta estructura o base rectangular hi van soldats tres marcs de ferro laminat en forma de V en diferents orientacions, que serveixen de suports per als bastidors amb la roba i van collats, aconseguint que quedin paral·lels entre si però orientats de diferent manera, permetent així el seu muntatge i desmuntatge.

Finalment, tenint en compte la complexitat que oferia la realització del conjunt de la peça, ambdues fases s'han resolt de forma satisfactòria tot i les dificultats que han anat sortint al llarg del procés.



Estructura de ferro. Base de l'obra. 200 x cm x 100 cm.  
Detalls de la base.





Imatge fragmentada de l'obra  
Ferro i roba impresa

*El millor destí*, 2019

Ferro i roba impresa. 253 x 274cm x 100 cm





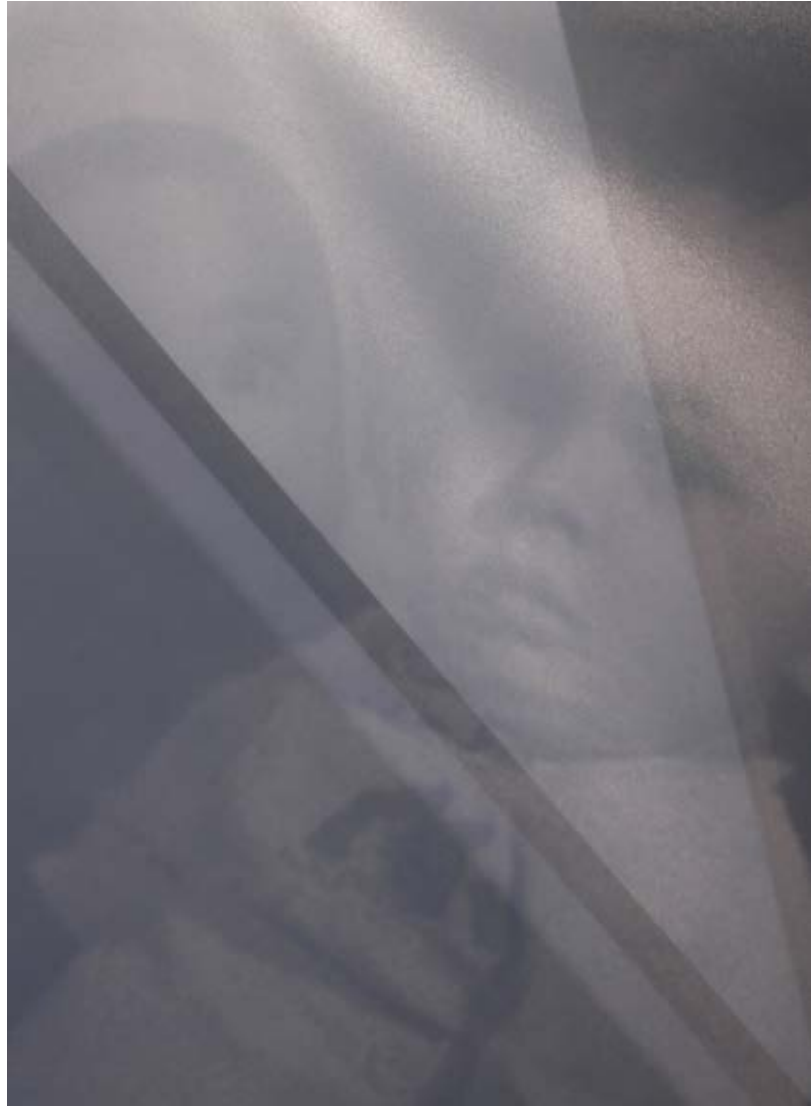
Fragment de l'obra. Ferro i roba impresa.



Vista lateral obra *El millor destí*, 2019  
Ferro i roba impresa. 253 x 274cm x 100 cm . 253 x 274cm x 100 cm



Imatge fragmentada de l'obra  
Ferro i roba impresa







## Conclusions

El trencament amb el sistema d'una història estructural, concebuda com a procés d'acumulació de dades d'una època, fa que l'arxiu avui sigui més vigent que mai. En tot això es crea la necessitat de remirar el passat i descodificar-lo, no des d'una perspectiva de cronologia lineal i historicista sinó des d'una narrativa diferent, espacial amb el temps.

Tractar el concepte d'arxiu suposa donar vigència al procés memorístic, que des d'un component ètic i polític, a través de l'obra presentada s'ha pretès reflexionar sobre un tema del qual no s'ha acabat fent justícia i que ha suposat una violació dels drets de les víctimes.

En els aspectes tècnics, cal destacar el fet de superar certes dificultats en l'execució de la peça, tot desenvolupant un sistema per facilitar el muntatge i desmuntatge de l'obra.



## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. (1999). *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Edit. Pretextos. Valencia.
- AGAMBEN, G. (2007). *Tiempo e Historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- BARTHES, R. (1982). *La cámara lucida*. Barcelona. Edit. Gustavo Gili.
- BAUDRILLARD, Jean. (2006) *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Edit. Akal.
- CUESTA ABAD, J. M. (2004). *Juegos de duelo: la historia según Walter Benjamin*. Madrid. Edit. Abada.
- DERRIDA, J. (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Edit. Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2010) *Ante la imagen*. Edit. Cendeac.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Edit. Circulo de Bellas artes.
- GOMBRICH, E. H.: (1992) *Aby Warburg. Una Biografía intelectual*. Madrid, Alianza Editorial,
- GUASCH, A. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*, Madrid: Akal.
- MARÍN, A. (2012) *Llibre de les absències*. Barcelona. Edit. Tusquets.
- MATÍA, P., BLANCH, E., DE LA CUADRA, C., DE ARRIBA, P., DE LAS CASAS, J., GUTIÉRREZ, J. (2009). *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Edit. Akal.
- ROIG, NEUS. (2018). *No llores que vas a ser feliz. El tráfico de bebés en España: de la represión al negocio (1938-1996)*. Edit. Ático de los libros. Barcelona.
- SERRA SUBIRÀ, E. (1992). *Materials i eines de l'escultor*. Edit. Universitat de Barcelona.
- SIMAY, P. (1992). *Tradition as Injuntion: Benjamin and the Critique of Historicism, en Andrew Benjamin*. Edit. Walter Benjamin and History.
- VERNANT, J. P. (1993). *La categoría psicológica del doble*. Mito y pensamiento en la Grecia Antigua. Barcelona. Edit. Ariel.

### En línea

- ANTACLI, P. *Aby Warburg. De psico-historiador a sismógrafo de las pasiones humanas. (1)*. Visita 4 gener 2019. Recuperat de <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/estampa11/article/view/41>
- CAPPANNINI, C. *La constelación benjaminiana como efecto de montaje*. 2013. Visita 20 desembre 2018. Recuperat de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39541/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39541/Documento_completo.pdf?sequence=1)

- CHAVES-MONTERO, A., GADEA A., WALTER F. *La relación sujeto-objeto en la concepción kantiana de la ciencia*. Universidad Politécnica Salesiana. Universidad de Huelva 2018. Visita 2 desembre 2018.  
Recuperat de [https://www.researchgate.net/publication/326878450\\_La\\_relacion\\_sujeto-objeto\\_en\\_la\\_concepcion\\_kantiana\\_de\\_la\\_ciencia](https://www.researchgate.net/publication/326878450_La_relacion_sujeto-objeto_en_la_concepcion_kantiana_de_la_ciencia)
- DIDI-HUBERMAN, G. *El archivo arde*. Traducció de “Das Archiv brennt” (*El archivo arde*) per Juan Antonio Ennis. Visita 8 desembre 2018. Es troba sota una Llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 Unported. Basada en una obra en [filologiaunlp.wordpress.com](http://filologiaunlp.wordpress.com). Permisos que van més enllà del cobert per aquesta llicència poden trobar-se en <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- FORTUNY, NATALIA. *Memento Mori. Un recorrido por la memoria y el tiempo en la obra de Christian Boltanski*. Tesina de Grado para la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) 2002  
Visita 1 març 2019. Recuperat de <https://www.aacademica.org/000-094/4.pdf>
- GUASCH, ANNA M. *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. 2005  
Visita 20 gener 2018. Recuperat de <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
- JUDD, DONALD. *Objetos específicos*. Edit. Donald Judd. Arts Yearbook 8, 1965.  
Visita 4 abril 2019. Recuperat de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/27669/1/TFM-A-039.pdf>
- JUDD, DONALD. *Untitled 1990*  
Visita 11 març 2019. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/judd-untitled-t07951>
- *L'Audiència arxiva l'últim cas obert de nadons robats a Lleida*. L. GARCÍA.  
Visita 20 març 2018. Recuperat de [https://www.segre.com/noticies/lleida/2019/04/22/l\\_audiencia\\_arxiva\\_ultim\\_cas\\_obert\\_nadons\\_robats\\_lleida\\_74124\\_1092.html](https://www.segre.com/noticies/lleida/2019/04/22/l_audiencia_arxiva_ultim_cas_obert_nadons_robats_lleida_74124_1092.html)
- LLAMAZARES BLANCO, PABLO. *El espacio específico de Donald Judd*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. 2017  
Visita 7 abril 2019. Recuperat de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/27669/1/TFM-A-039.pdf>
- LUCA DE TENA NAVARRO, M. *La presencia de lo ausente. El concepto y la expresión del vacío en los textos de los pintores contemporáneos occidentales a la luz del pensamiento extremo-oriental*. Universidad de Salamanca. 2008.  
Visita 20 desembre 2018. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=85755>
- *Más allá de la mirada (imágenes no vistas)*. BILL VIOLA.  
Visita 1 maig 2019. Trobat a <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/bill-viola-mas-alla-mirada-imagenes-no-vistas>
- NAVA MURCIA, R. *El mal de archivo en la escritura de la historia*. HISTORIA Y GRAFIA. Núm. 38, enero-junio 2012. Dto. De Historia. Distrito Federal, México.  
Visita 10 febrer 2019. Recuperat de <https://www.redalyc.org/pdf/589/58930071007.pdf>
- *Nens robats: ¿justicia a mitges?*. TAMARIT, JOSEP M. Visita 8 abril 2019. Recuperat de <https://www.elperiodico.cat/ca/opinio/20181009/nens-robats-justicia-a-mitges-article-opinio-josep-m-tamarit-7080007>
- SALADINI, EMANUELA. *El objeto encontrado y la memoria individual*. Universidad de de Santiago de Compostela. 2012  
Visita 10 febrer 2019. Recuperat de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/5092>

- ***Un conocimiento por el montaje. Una conversación con Georges Didi-Huberman.*** Entrevista a cura de Pedro G. Romero. (2007). Visita 8 de diciembre 2018. Recuperat de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4880683>
- VAN ALPHEN, ERNEST. ***Hacia una nueva historiografía: Petér Forgacs y la estética de la temporalidad.*** Visita 8 febrero 2017. Recuperat de <https://docplayer.es/36051577-Ernst-van-alphen-hacia-una-nueva-historiografia-peter-forgacs-y-la-estetica-de-la-temporalidad.html>





---

TFG 2019

ESCULTURA

---

Universitat de Barcelona