



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Allò que passa entremig

Una trobada transicional entre cossos i objectes des del gir afectiu.



Júlia Curto Gilabert

Treball Final de Grau

2023-2024

Grau de Belles Arts

Facultat de Belles Arts

NIUB: 20423034

Tutora: Lola Lasurt Bachs

AGRAÏMENTS

A Lola, per la guia i inspiració constant que ha proporcionat abans i durant la creació d'aquest TFG. No hagués pogut triar millor.

A la meva germana Mar, pel suport incondicional en cada etapa que transito, per acompanyar-me des de la rereguarda i estar sempre preparada per ajudar.

A la meva mare, Anna, per ensenyar-me cada dia qui soc.

ABSTRACT

Mitjançant una instal·lació pictòrica que parteix del propi àlbum de fotografies familiars, aquest projecte fa el viatge d'endinsar-se a la infància per trobar respostes. Amb un objectiu de cura, es dona un espai als objectes que omplen buits. A partir del gir afectiu, s'estudien les trobades entre cossos i objectes, entre la infància i l'adulthood, entre el conscient i les experiències pre-lingüístiques. Ens movem i quedem en aquest espai intermedi, *transicional*, que potser lliurarà allò que l'enteniment no abasta.

Through a pictorial installation that starts from the family photo album itself, this project takes the journey of delving into childhood to find answers. With a healing goal, space is given to objects that fill voids. Based on the affective turn, we study the encounters between bodies and objects, between childhood and adulthood, between the conscious and pre-linguistic experiences. We move and stay in this intermediate, transitional space, which may deliver what understanding does not encompass.

Paraules clau: àlbum familiar, objecte transicional, gir afectiu, cura, representació pictòrica

Taula de contingut

1.	INTRODUCCIÓ.....	8
2.	ANTECEDENTS.....	12
3.	MARC TEÒRIC.....	14
3.1.	Winnicott, l'objecte transicional, i els punts intermedis	14
3.2.	Vincle amb l'objecte des dels Nous Materialismes i Gir Afectiu	18
3.2.1.	Nous Materialismes: per què tornar a la matèria?	18
3.2.2.	Gir afectiu: la jerarquització emocional	20
3.3.	L'àlbum familiar	22
3.3.1.	Vincular-se amb l'objecte fotogràfic familiar	23
3.3.2.	Testimoniar el passat a partir del present	25
3.4.	L'art, la cura i el fil	26
3.4.1.	Pràctica artística com a mètode de cura ...	26
3.4.2.	Entre Beaurgeois i Lanceta, el fil que sana	28
4.	REFERENTS ARTÍSTICS	32
4.1.	Des de l'arxiu.....	32
4.2.	Des del fil	42
4.3.	Des de la pintura.....	44

5.	METODOLOGIA.....	48
5.1.	PRE PRODUCCIÓ.....	48
5.2.	PRODUCCIÓ	50
5.3.	POST-PRODUCCIÓ	52
6.	DOCUMENTACIÓ GRÀFICA.....	53
7.	CONCLUSIONS.....	71
8.	BIBLIOGRAFIA.....	74

1. INTRODUCCIÓ

Quan era petita jugava amb els àlbums de fotografies de casa. Eren el meu refugi. Sempre que tenia una estona i estava a casa de la meva àvia, o de la meva tieta Inés, removia els calaixos dels mobles del menjador per a la fi trobar caixes i àlbums. Uns que ja havia vist mil vegades i em sabia de memòria, però que em donaven la mateixa sensació plaent cada vegada infinitament. I encara me la donen.

Amb els anys, penso en per què no passava més temps jugant amb altres objectes, altres joguines. També ho feia, però res em feia desenvolupar tant la imaginació com mirar aquelles imatges i aquelles relíquies. Sovint, la meva àvia m'explicava detalls sobre allò que estàvem mirant. A mi m'encantava, perquè enriquia els contextos i les històries que s'amagaven al darrera d'ells, unes que jo m'havia inventat a partir de suposicions. Sempre volia saber més, per poder completar l'escenari al meu cap.

Ara, penso en aquesta necessitat instintiva per tenir contacte amb objectes del passat. Tinc la sensació que si aquests desapareguessin o fossin perduts, m'hagués causat un dol emocional tan real com si es tractés de qualsevol joguina més.

De més gran, he continuat romantitzant el passat, vinculant-me amb ell, com si d'alguna forma em donés una ajuda o un consol, estableixo una relació amb un món idíl·lic. Però no un qualsevol, sinó aquell que els meus éssers estimats havien habitat. Penso en la seva felicitat, la seva innocència,

m'imagino les seves converses, les seves rutines... em dona algun tipus de confort.

La meva mare sempre m'ha parlat de la seva infància, també, d'una manera idealista i fantàstica. Però rarament m'explica detalls objectius i rutinaris. Ella experimenta el record de les sensacions viscudes. Quan em parla de la tranquil·litat, la seguretat i el sentiment de casa que es palpava, noto com aquests estats ja endarrerits en els anys l'entravessen i es reviu en ella com si fos aquell mateix moment. Ella, a diferència de mi, mai ha desenvolupat un especial interès en allò material.

Ma mare no té moltes fotografies on surti ella. En té algunes que li va fer el meu pare, d'altres amb els amics de la joventut. Sempre surt desprevinguda, com si el fet d'estar enfront d'una càmera no li fes canviar el seu estat, mai posant.

A casa nostra, com a totes, hem viscut moments adversos. Anys on costava que entrés llum per les finestres, i que l'aire circulés i es renovés. Vam aprendre a viure d'aquesta manera, adaptant-nos a aquesta realitat que era la nostra. Les nostres relacions, entre la meva germana gran Mar, ma mare i jo, van estar inevitablement afectades per aquestes èpoques.

Sempre m'ha costat molt enfrontar les emocions. Parlar del difícil i del bonic, d'allò que fa sentir. Sempre m'ha fet por sentir massa, expressar massa, donar massa. Pot ser complicat de vegades trobar la manera de canalitzar aquelles emocions que ens mobilitzen tant, aquelles que ens

desestabilitzen i ens obliguen a deixar la racionalitat i el control de banda. Ma mare escriu, i jo pinto.

2. ANTECEDENTS

Per començar, veig adient mencionar quina ha estat la meua formació al llarg del grau de belles arts. Iniciada en dibuix plenament figuratiu, m'he centrat posteriorment en la pràctica pictòrica figurativa a partir de l'oli. Sempre ha estat en mi un tema recurrent el passat, la fixació en temps no viscuts i imaginats. Amb el temps, però, m'he centrat en la recreació en l'arxiu familiar.

L'últim taller de creació cursat va estar dedicat a la gairebé a les fotografies del meu àlbum familiar. Allunyant-me de la figuració pictòrica, vaig realitzar una obra de caràcter conceptual que consistia en 36 impressions dels escanejos de 75 documents personals. Aquestes eren disposades a la paret de forma ordenada i regular, amb algunes intervencions fetes amb ceres de colors. Només unes quantes comptaven amb ratllats de caire infantil que tapaven escenes o les ressaltaven, a mode d'implicació per sobre de les fotografies. Era un pronunciament i un posicionament cap al passat familiar a través de la infància.

Aquesta obra s'acompanyava d'un petit vídeo que, repetint la mateixa estructura, recopilava imatges meves i de la meua germana de forma contínua, amb motius infantils dibuixats al llarg d'aquest.

El projecte actual no pretén ser una continuació, però sí una evidència d'una necessitat encara latent en mi. I és que, percebo el meu art com una resposta a mancances personals. Faig el que faig per a mi, com a eina per a entendre'm i entendre el món que m'envolta, tan sovint confús i sense sentit.



Figura 1 Curto, J. (2023) *Pronunciament infantil davant de l'arxiu*.
[Instal·lació fotogràfica amb intervencions amb cera]. Barcelona



Figura 2 Curto, J. (2023) *Pronunciament infantil davant de l'arxiu*.
[Vídeo]. Barcelona

3. MARC TEÒRIC

Aquest marc teòric té la funció d'elaborar els conceptes sobre els quals el projecte artístic es sustenta. Exposa els raonaments pels que he anat transitant al llarg del procés i que tant m'han influït i construït.

Els següents apartats giraran entorn de qüestions com: quins són els inicis vitals de la necessitat d'objectes? Com es presenta la vinculació amb allò material des de la pràctica artística? Per què donar importància als objectes i a com ens afecten? Quina rellevància té l'àlbum familiar i per què pintar-lo? I per últim, com puc curar la memòria a través del fil?

Són aquests els punts de fuga que neixen durant la pràctica i que exposo per tal d'ajudar a fer una cartografia del que ha sigut aquest projecte artístic.

3.1. Winnicott, l'objecte transicional, i els punts intermedis

Per fer aquest treball d'autoestudi i autoconeixement, m'endinso dintre del món de la infància i la psique per tractar els vincles amb objectes al llarg de les primeres etapes de la vida, a mode d'intentar ordenar la història pròpia.

Donald Winnicott (1896-1971) va ser un reconegut pediatre i psicoanalista anglès. A partir de la seva obra més coneguda *Realidad y juego* (1979), podem fer una introducció a les perspectives relacionals dintre de la psicoanàlisi, i a partir d'aquí establir les formes de vinculació afectiva entre l'individu i l'objecte.

També es consultaran aquests conceptes especialitzats a partir de l'obra *Winnicott y la perspectiva relacional en el psicoanálisis* (2017) escrita per Francesc Sáinz Bermejo, també psicoanalista i psicoterapeuta, i introductor de l'obra de Winnicott per a la formació de la psicoanàlisi a Espanya. Aquest segon llibre fa una descodificació dels conceptes presentats a l'obra original, dotant-los d'una accessibilitat més que útil per a lectors no especialitzats.

Partint de la perspectiva relacional i la seva convicció cap al condicionalment de les relacions afectives per a la construcció de la identitat, Winnicott fa aparèixer la “transicionalitat”. L'assigna primerament al concepte “objecte transicional”, sent aquest l'objecte preferit d'un infant i que rep una càrrega simbòlica i emocional molt forta. Seria allò que entenem com un osset de peluix, o una manta, que funciona com una extensió del mateix individu i representa un lligam entre aquest i la seva figura protectora. A més a més, explica el terme “espai transicional”, i més tard “experiència transicional”. Winnicott diu:

Introduzco los términos «objetos transicionales» y «fenómenos transicionales» para designar la zona intermedia de experiencia, entre el pulgar y el osito, entre el erotismo oral y la verdadera relación de objeto, entre la actividad creadora primaria y la

proyección de lo que ya se ha introyectado, entre el desconocimiento primario de la deuda y el reconocimiento de esta. (Winnicott, 1979, p. 18)

Aquesta zona intermèdia és aquella on habiten les sensacions produïdes quan s'experimenta, per exemple, el contacte amb un osset, però també aquelles generades per la tranquil·litat d'escoltar la mateixa història cada nit abans d'anar a dormir. Es tracta, per tant, d'un pont cap a una altra part de l'enteniment i de l'experiència humana a través de la sensació de consol i de familiaritat que ens proporcionen elements externs a nosaltres. Aquests elements són els primers percebuts pels nadons com a aliens, ja que els hi comença a ser possible diferenciar entre el "jo" i el "no-jo"; el propi ésser i el pit de la mare.

A partir d'aquestes dades, per tant, entenc com aquest aferrament cap als objectes és més que una experiència momentània dirigida per la nostàlgia i la romantització. Es tracta d'un fenomen estudiat i registrat per camps com la salut o la psicoanàlisi.

A partir de la definició d'aquests nous termes, m'interessa indagar en allò que Winnicott descriu com les zones intermèdies, o "experiència transicional". El seu nom inevitablement indica l'existència d'un dualisme que compta amb un espai al seu mig. Una realitat externa, i una interna, allò que percebem i allò que interpretem. Aquesta zona intermèdia és una destinada a la creació, no només en el sentit creatiu i artístic de la paraula, del que se'n parlarà més avant, sinó també pel que fa a allò generador de nous elements. Uns que de vegades substitueixen l'absència de la

realitat externa, com pot ser el contacte amb la figura protectora. Sáinz ho explica així:

«El osito de peluche» era algo que se le entregaba al niño, pero que el pequeño sentía como una creación propia, y de esta forma se convertía en una primera posesión «no yo». El osito no era el mismo niño, ni tampoco era la misma madre; era un objeto distinto, pero que hacía de nexo entre ambos. Servía para unirse en la separación, por lo que hacía que esta resultara más soportable. (Sáinz, 2017, p.55-56)

Per tant, existeix així una tercera realitat, una entre l'externa i la interna que combina les dues a la vegada i que crea constantment. També es denomina com "espai potencial", un on es permet el joc i la invenció. Winnicott parla especialment de l'experiència artística com aquella que habita aquesta tercera realitat. Segons ell, és on anem quan escoltem una obra de Bethoven, juguem a un joc o gaudim presenciant una obra d'art.

Aquestes dades provinents del camp més empíric i analític, ressonen inevitablement i inesperadament amb la meua persona i la pràctica que realitzo. Resulta així, un raonament teòric que acompanya una experiència subjectiva i irracional. Trobo respostes i orígens no només cap a la fixació amb els objectes i la seva necessitat, sinó també cap a la connexió amb una tercera realitat, aquella on la pràctica artística hi viu, i que costa tant de posar en paraules molt sovint.

3.2. Víncl amb l'objecte des dels Nous Materialismes i Gir Afectiu

Bé, havent fet un tast de la vinculació amb els objectes i les perspectives relacionals des de la psicoanàlisi, reviso els moviments artístics contemporanis a mi que ressonen amb una pràctica basada en la vinculació amb allò material i l'afectació dels cossos a partir d'aquest.

3.2.1. Nous Materialismes: per què tornar a la matèria?

Per què tornar a la matèria? Per què dotar-la d'importància? Després de la dècada dels 90, i en un context artístic on el conceptualisme i la desmaterialització havia deixat empremta, sorgeix un imparable retorn cap a les materialitats, les *noves* materialitats.

Ara bé, què són els nous materialismes? Es tracta d'un terme paraigua que engloba diferents enfocaments a l'hora d'examinar les relacions que es produeixen entre la materialitat i la cultura. Aquests enfocaments poden trobar-se en diferents àmbits com la filosofia, els estudis feministes o els estudis digitals.

L'article *Nuevos Materialismos. Aproximaciones al materialismo vibrante de Jane Bennet*, per Franca Maccioni i Julia Jorge publicat a la revista mexicana Cuadernos del Sur fa la següent definició del terme:

La expresión nuevos materialismos hace referencia a un campo de reflexión amplio compuesto de diversas teorizaciones, enfoques y líneas de trabajo (biopolíticas, feministas, bioéticas, ecocríticas, económico políticas, entre otras) que se encuentran actualmente en desarrollo, principalmente en los Estados Unidos. (Maccioni i Jorge, 2022, p.167)

Aquestes teoritzacions es centren en una nova percepció de la matèria i la nostra relació com a cossos amb ella. S'hi insereixen, per exemple, moviments eco-feministes i ecologistes, entre altres, que fan per resignificar el paper d'allò material dintre de les nostres vides i els nostres relats.

Marta Palacios, editora a *Neo-Materialismo* (2018), on es fa un recull de diversos articles sobre aquest moviment, ens parla sobre un fet clau: la capacitat d'agència d'allò material:

El Neo-Materialismo formula un novedoso concepto filosófico, quizás el más transgresor de los últimos años, cuando concibe a la materia con capacidad de agencia. La materia tiene capacidad de auto-transformarse y auto-organizarse, lo cual rompe con el mito de que sólo los humanos pueden ser agentes libres y autodeterminados y derriba, por lo tanto, el privilegio de la especie humana de dominar y controlar a la pasiva naturaleza y demás seres vivos basado en la presunción de que son los únicos que pueden y deben imprimir una dirección teleológica al cosmos. (Palacios, 2018, p.11)

Aquestes idees desafien els dogmes de cossos vius i objectes inerts, i doten a aquests segons d'una agència capaç de generar canvis i interactuar amb el seu entorn. Els objectes tenen una existència independent, més enllà de la nostra percepció o del seu coneixement. Ja no és la percepció humana el que defineix als objectes, sinó que ells compten amb una de pròpia.

El cicle de conferències *Nuevos Materialismos* realitzat entre el gener i juny de 2018 a Museu Reina Sofia va comptar amb diverses ponències que reflexionaven entorn la pèrdua de materialitat de l'art de les últimes dècades, des del final dels anys 70, amb la descentralització de l'objecte artístic, el canvi amb la metodologia artística o els desplaçaments pel que fa a l'autoria de l'obra. El cicle pensa com han incidit les transformacions de la materialitat en les maneres de col·leccionar, arxivar i exposar objectes.

Lluny de la cerca del formalisme, busca reflexionar entorn a les noves i latents necessitats de tornar a la matèria.

3.2.2. Gir afectiu: la jerarquització emocional

Ara bé, com ens vinculem emocionalment a allò material i per què val la pena parlar-ne? Coetani al moviment presentat anteriorment, veig de gran rellevància desenvolupar cinc cèntims de la Teoria dels Afectes o Gir Afectiu. Les dades que s'exposaran a continuació són extretes del curs transdisciplinari *El Gir Afectiu. Poder, subjectivitat i emoció* impartit al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) entre el febrer i març de 2024. Va ser conformat per les ponències de la Doctora en Humanitats per la UC3M Alicia Valdés, el professor de Filosofia de la Cultura a la Universidad Complutense de Madrid Juan Evaristo Valls Boix, la llicenciada en Filosofia i formada en el Programa d'Estudis Independents del MACBA Marta Echaves, i la Doctora per la Universitat Queen Mary de Londres Sara Torres. L'assistència al curs va ser

enormement útil i enriquidora per a la realització d'aquest treball.

A banda del curs, algunes referents que m'han acompanyat al llarg de l'estudi d'aquest moviment serien Lauren Berlant a *El Optimismo Cruel* (2020), Victoria Camps amb *El gobierno de las emociones* (2011) o Sara Ahmed amb *La política cultural de las emociones* (2015).

El gir afectiu tracta d'un conjunt de teories originades al camp de les ciències socials i humanitats des dels anys 90 que neixen en resposta a l'exclusió de la subjectivitat i l'emoció dintre de camps acadèmics o de l'anàlisi política. En reacció, les emocions es posen al centre des d'un posicionament crític i reivindicatiu enfront d'un desplaçament històric i reiterat d'aquestes als àmbits privats (família, casa, intimitat), a més de feminitzar la seva conducta i fer-la irrellevant per a les qüestions públiques.

En aquest projecte artístic em recreo en l'arxiu familiar de la meva mare, i la memòria, la nostàlgia i la cura són elements inevitablement presents durant el procés de treball. Uns elements que han estat desplaçats històricament de la seva rellevància i lligats molt sovint a connotacions de debilitat i feblesa, conformant així una distinció feminitzada i pejorativa cap a un sector de les emocions. No es marginen les connotacions agressives o d'odi en el sector públic, en canvi, la tristesa o la nostàlgia (que cap de les dues generen productivitat) queden amagades, reservades per a altres moments. Podem afirmar així que existeix una jerarquia

emocional que regula i revaloritza aquelles emocions que tenen cabuda en l'interès popular.

És per això que veig el desplegament de pràctiques naixents des de la nostàlgia i la cura com un acte de posicionament crític davant d'un món que situa els afectes més agressius pel davant dels més sensibles.

3.3. L'àlbum familiar

A partir dels punts anteriors, resolc el motiu de la vinculació amb objectes des de la infància, la seva rellevància artística i la dels afectes que els acompanyen. Em pregunto ara, però, per què em vinculo amb l'arxiu fotogràfic familiar i, per què és necessari pintar les fotografies?

Com s'ha anat introduint al llarg del treball, l'element imprescindible i principal d'aquest projecte artístic són les fotografies en les quals estan basades les pintures. Són les protagonistes i les responsables de tot aquest procés. Són extrems de l'arxiu familiar que s'ha mantingut entre la casa de la meua àvia Inés i la pròpia, sempre dintre de caixes i desordenades sense seguir cap estructura.

El catàleg per l'exposició *Constel·lacions familiars*, una exposició col·lectiva presentada dintre del Programa d'Exposicions Itinerants 2015-2016 del Departament de Cultura, i comissariada per Alexandra Laudo, es convertirà en document base per consultar aquestes qüestions, a més de més avant conformar també un apartat dels referents artístics que han influenciat aquest projecte. També es

consultarà el recull *Álbum de familia. (re)presentación, (re)creación i (in)materialidad de las fotografías familiares*. Editat per Pedro Vicente, nascut des del context de ViSiONA, Programa de la Imatge de Huesca, i organitzat per la Diputación Provincial de Huesca l'any 2013. Els dos reculls han estat de gran importància per a la realització del treball.

3.3.1. Vincular-se amb l'objecte fotogràfic familiar

Explica Alexandra Laudo a *Constel·lacions familiars* sobre Lúa Coderh, com les fotografies, que podrien ser considerades una representació confiable i mecànica de la realitat, impliquen també una interpretació, una construcció (pg. 30). Ens recorda Henry Peach Robinson: és un art perquè no pot mentir.

Les fotografies de l'àlbum familiar són una narració de la història *oficial* de la família. Marquen allò que s'oblidarà i allò que no. Apareixen situacions repetides i d'altres obviades. Tot i així, ens vinculem a elles com a prova empírica del recorregut vital del nostre nucli familiar. Aquest vincle, si es crea durant la infància, resultarà sovint impermeable, decisiu i influent per a la percepció futura de la nostra família, les relacions internes dintre d'aquesta i també de la imatge pròpia que ens construeix.

De la mateixa manera que Jorge Oteiza afirmava que s'havien d'abraçar les escultures per entendre-les, Maria Tamboukou, a l'article *Reassembling Documents of Life in the Archive* (2017) publicat per la Universitat de East London, desenvolupa el concepte de la "sensibilitat arxivística" per

explicar com ens hauríem de relacionar amb l'arxiu per comprendre'l:

Però hi ha més a la "sensibilitat arxivística": encara que els documents d'arxiu sovint són conjunts d'històries fragmentades, trencades i discontinües, rastres del passat més que representacions o miralls d'aquest, la seva fragmentació no s'ha de continuar en el discurs de l'investigador. Al contrari, hem de ser sensibles a la vida dels documents que es troben a l'arxiu, intentar entendre i cartografiar les condicions de la seva possibilitat i intentar imaginar les seves vides abans i després de la nostra trobada amb ells. Finalment, hem de ser sensibles a la seva potencialitat, les forces i efectes de la seva intensitat, que hem de facilitar i posar en marxa, en lloc de bloquejar, amagar o esquivar. En poques paraules, no ens podem comprometre amb l'arxiu vital sense tenir en compte la vida dels documents dins de l'arxiu i més enllà. (Tamboukou, 2017, p. 4)

Parlem d'històries fragmentades, trencades i discontinües. Llavors, en quina mesura podríem construir la història d'una persona basant-nos en les seves fotografies? Jo Spence a *Beyond the family album* (1978-1979) descriu el seu recorregut fotogràfic autobiogràfic com:

Intentar recuperar la historia propia constituye un doloroso proceso de recuerdos y olvidos selectivos. De saber y no saber. A veces supone ir de una descripción a un sentimiento. (...) he intentado no tratarme como un objeto bajo el microscopio, como haría un sociólogo o un antropólogo, y tampoco he fingido tener el control de mi vida. (Spence, 1978-1979, p. 182)

Si inclús amb la història pròpia ens trobem amb incongruències i representacions de la realitat que no s'adiuen amb el record del que suposadament va passar, visitant un arxiu que no és nostre presentarà encara més

dubtes i equivocacions. Però potser per aquest mateix motiu val la pena treballar a partir d'aquest buit dintre del saber, perquè, de la mateixa manera que a la *zona intermèdia* de Winnicott, és on hi ha espai per construir, per jugar i per inventar. No es tractarà, per tant, de voler reproduir una realitat, que seria una tasca impossible, sinó de recrear-la de forma manipulada inevitable i infinitament.

3.3.2. Testimoniar el passat a partir del present

Per què pinto les fotografies de la meva mare? Per què val la pena refer manualment el passat, un que no és el meu? Testimoniar a algú sempre té els seus riscos, però es tracta per mi d'un acte de cura, de cuidar pintant. Tornar al present vivències i escenaris del passat és reviure-les, fer-les existir una altra vegada, donar-los-hi importància i protagonisme.

És fàcil pensar en l'acte de reviure el passat des de la nostàlgia, però no veig motiu per dotar-ho de connotacions negatives o pejoratives. L'escriptora Silvia Rivera Cusicanqui, sociòloga, activista, teòrica contemporània i historiadora boliviana d'origen aimara, reflexiona a les seves obres sobre un aforisme aymara que afirma com el transcurs de la vida és totalment circular. Segons aquest, caminem mirant cap endavant, és a dir, cap al passat, com a únic element que ens pot orientar el present. Lluny d'una idealització cap als temps ja viscuts i una dissociació del present, es subratlla el protagonisme del passat en les nostres vides presents.

Pintar escenes on hi apareix la meva mare és fer vibrar aquell passat. Refer la fotografia per tornar a reviure aquell instant, tan real com el present.

3.4. L'art, la cura i el fil

L'apartat final d'aquest marc teòric afegeix dues nocions imprescindibles per a la comprensió del projecte realitzat. Tracto el motiu finalment responsable de les accions finalment realitzades, la cura personal, a més d'introduir un element a la conversa, el fil i l'agulla.

3.4.1. Pràctica artística com a mètode de cura

El febrer del 2001, Suely Rolnik va ser convidada a fer una conferència en el MACBA en el context dels debats *Art, bogeria i cura*, vinculat a les exposicions *Zush Tecura* i *La Col·lecció Prinzhorn: traces sobre el bloc màgic*. La conferència es va titular "L'art cura?". La intervenció es recolzava en l'obra de l'artista brasilera Lygia Clark, fent èmfasi en el vessant subjectiu del seu treball i relacionant-la amb la cura. Desenvolupa l'espai entre la subjectivitat i el món, afirmant que hi ha alguna cosa més que els dos camps suposadament oposats. Casualment, torna a aparèixer aquest tercer espai intermedi que acull tot allò que queda entremig. Aspectes com les sensacions, els afectes o els signes que inventem a partir de combinacions de l'enteniment intern i extern. Diu així:

Cuando se produce una sensación, nos molesta porque no se ubica en el mapa de sentido del que disponemos. Para librarnos

del malestar que nos causa este extrañamiento nos vemos forzados a descifrar la sensación desconocida, y ello la transforma en un signo. (Rolnik, 2001, pg.5)

Si entenem l'art com el desxiframent d'aquest signes, i com a habitant fix de l'espai intermedi entre el món extern i la subjectivitat, descobrim una capacitat inherent d'aquest per fer de comunicador. Un comunicador que, a partir de percepcions i representacions, podrà realitzar canvis als dos espais. Quan estic pintant a partir de fotografies de la meva mare, allò que passa entremig del pinzell i i la tela és l'espai on es connecta la meva subjectivitat amb el món real. Per tant, si confiem en aquesta perspectiva de la força transformadora de l'art, podem afirmar que aquest és capaç de generar canvis en la persona que el practica.

Voldria dir, però, que no necessàriament parlaria d'una vinculació o equivalència entre la metodologia artística i la teràpia psicològica, ja que són molts els aspectes que diferencien una pràctica de l'altra. Tot i estar assabentada de múltiples corrents d'artteràpia i de mediació artística, no és aquesta la voluntat d'aquest treball. No obstant, seria mentir negar l'efecte que ha provocat el procés artístic aquí documentat en la meva persona. Compartir tant de temps amb unes fotografies, i fer que passin per mi per després tornar-les a la dimensió material, ha comportat un canvi en mi i en la relació amb la meva mare innegable. Tots aquests detalls del procés es veuran desenvolupats a l'apartat 4. Metodologia, però veig de vital importància remarcar com el treball artístic ha causat en mi un efecte permeable capaç de generar canvis.

3.4.2. Entre Beaurgeois i Lanceta, el fil que sana

L'últim element que conformarà aquest marc teòric serà el fil i la sanació.

Ja feia temps que, com segurament la majoria, coneixia l'obra de Louise Beaurgeois, una artista mestra i referent per a tantes. És una d'aquestes artistes que et descobreixen veritats absolutes, fent-les aparèixer de manera fàcil, natural i òbvia, i fent-te qüestionar com no havies comptat amb aquesta visió abans. Bé, el film *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine*, realitzat l'any 2008, que fa una retrospectiva personal a la seva obra, em va revelar moltes d'aquestes certeses. El film documental mostra la seva obsessió pels misteris de la infància, el record, la temporalitat. Beaurgeois reflexiona entorn el passat vital, les primeres sensacions que marcaran el nostre camí. Passa per una fixació sense escrúpols en el passat individual i es recrea en el record de la infància, les persones estimades i com suportar el recorregut vital portant la càrrega dels temps i els fets ja viscuts. Connecto principalment amb els seus pensaments en base a una recurrent sensació de culpa que es produeix quan baso el meu treball en el passat. Em pregunto si no m'estic recreant massa en ell, obviant el present i obsessionant-me envers a un fet volàtil, fràgil i canviant com és el record, encara que a la vegada definitiu i permanent. No obstant, trobo a la vegada consol en les seves paraules. Em reconec en elles i m'ajuden a treballar.

Al film, explica com tots els motius de la seva obra vénen de la infància, i els tracta en motiu d'una necessitat vital. A més, tracta el record com un tresor a cuidar, i els subjectes amb els quals treballa com a éssers eterns i recurrents. Els estima amb cada obra, amb cada detall. No obstant això, afirma com el passat té alguna cosa que enganxa, que lliga i que tampoc és convenient quedar-se a viure en ell.

Beaurgeois, tot i la seva multidisciplinarietat, fou principalment una gran escultora, és per això que la seva obra no es trobarà dintre dels meus referents artístics formalment, però mai podria obviar la seva influència en el meu treball. No obstant, el motiu tècnic que si que recullo del seus projectes és l'element del fil. L'artista francesa el tracta com una eina de sanació: el fil repara, l'agulla tanca. I és que, amb les seves obres l'artista busca incansablement resoldre conflictes del passat, moltes vegades sense direcció establerta. Els seus treballs es construeixen a partir de l'instint sanador, fa allò que creu que li fa falta. Es tracta d'una mena de teràpia.

Si tractem metodologies de treball que igualen la importància a l'obra final, podríem mencionar artistes tèxtils com Teresa Lanceta, desenvolupada més avant, i els seus tapissos. Amb el seu procés de treball, desafia límits entre art i artesanía. Com si d'un ritual es tractés, determina l'acte de teixir com a l'obra artística, és el que passa mentre construeix l'entramat de la tela allò vertaderament artístic i sanador. Ressonen també amb aquest mètode les arpilleres, una manifestació d'artesanía comunitària sorgida durant la dictadura militar de Xile. Es tracta d'uns bordats realitzats

normalment per un grup de dones que construïen escenes i relats a mode de comunicació i denúncia en un context polític tan accelerat.

És de coneixement general com la costura i el bordat ha estat una pràctica feminitzada al llarg de la història, i per tant, menyspreada. Ha quedat sovint reduïda als espais més íntims i privada de rellevància per a l'interès públic. Potser és per les connotacions que aquesta desprèn, molt semblants a les que tractàvem a l'apartat del Gir Afectiu. Unes que, contràries a la productivitat i el consum frenètic, impliquen temporalitats lentes, treball manual i minucios, i una presència protagonista del treball personal i humanitzat.

Són aquestes les nocions que també defineixen la meua forma de treballar. Una que es basa en l'anàlisi del passat, la temporalitat, l'espera, la paciència i el treball manual.

4. REFERENTS ARTÍSTICS

4.1. Des de l'arxiu

Pau Bueno (Sevilla, 1996) és una artista interdisciplinària situada a Barcelona. La seva recerca gira entorn de la identitat, la construcció sociocultural del gènere i la seva connexió inevitable amb el concepte de llar.

Del lat. *lama*.

1. f. Cieno blando, suelto y pegajoso, de color oscuro, que se halla en algunos lugares del fondo del mar o de los ríos, y en el de los recipientes o lugares en donde hay o ha habido agua largo tiempo¹.

[Llot tou, solt i enganxós, de color fosc, que es troba en alguns llocs del fons del mar o dels rius, i al dels recipients o llocs on hi ha i hi ha hagut aigua molt de temps].

¹ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*

El projecte *Lama* (2023-2024) és una peça experimental que recull imatges d'arxiu de quotidianitat domèstica. A partir de reproduccions de vacances mare-filla, s'apela a la memòria familiar per tractar el dolor i la tristesa des de la tendresa i el caliu. Bueno parla d'ella mateixa a partir d'una carta a la seva mare i a través de la compassió, la comprensió, la cura i l'honestat.

Les imatges de la peça audiovisual remetent a diferents estats i elements de la natura. És a partir d'onades trencant-se, el fang i les flames com connectem amb l'úter que ens ha contingut a totes.



Figura 3 Bueno, P. (2024) *LAMA*. [Vídeo]. Barcelona

Constel·lacions familiars: Lúa Coderch, Ryan Rivadeneyra, Lola Lasurt, Paco Chanivet, Katerina Šedá, Matías Costa, Sergi Botella.

Exposició col·lectiva Cicle d'exposicions individuals per l'Espai 01 de la Sala Muncunill de Terrassa dintre del Programa Terrassa Arts Visuals 2015-2016 amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat i comissariada per Alexandra Laudo.

Basada en una teràpia psicològica desenvolupada pel filòsof i terapeuta alemany Bert Hellinger, *constel·lacions familiars* és una escenificació de la metodologia que externalitza al subjecte de les dinàmiques i estructures que conformen el seu entorn familiar per, des d'una posició perifèrica, "constel·lar" la situació i endreçar-la de diferent manera.

Amb un eix discursiu que s'articula entorn la gestió de la memòria, la construcció biogràfica i la definició de la identitat en les relacions genealògiques, cada artista presenta un relat que, coincidint al mateix espai-temps, permet una relació, una constel·lació, amb els seus coetanis.

Per a aquesta presentació de referents artístics es destacaran i descriuran alguns per la seva connexió amb el treball desenvolupat:



Figura 4 Laudo, A. (2016) *Constel·lacions Familiars*. [Portada de llibre. Fotografia intervinguda]. Barcelona

Lúa Coderch (Iquitos, 1982) és una artista i professora catalana d'origen peruà agregada al BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona. Formada i doctorada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, la seva obra forma part de col·leccions de museus com el MACBA, o el Museo de Arte Contemporaneo de Castilla y León i ha estat exposada a mostres com Bienalsur (Argentina), la Fundació Joan Miró, etc. La seva obra les pràctiques narratives i les pràctiques objectuals en vídeos, *performances* i instal·lacions que configura com dispositius d'investigació.

Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar (2015) és un conjunt de trenta fotografies procedents dels àlbums familiars fotogràfics de Coderch. Unes, però, que comparteixen el fet que tenen un origen desconegut i una falta de reconeixement per part del nucli familiar al que pertanyen. Provenen d'un entorn quotidià però a la vegada estrany i aliè per als seus propietaris.

Presentant només les fotografies que compten amb aquest caràcter de desconeixença d'origen, es fa un desplaçament des del seu àmbit privat a l'esfera pública, posant en evidència la facilitat per fer un trasllat, un canvi en la naturalesa dels objectes fotogràfics. Veiem com, a diferència dels arxius de documentació col·lectiva que tenen garantida una biografia catalogada, aquells que pertanyen a l'àmbit familiar tenen una història de vida molt més subjecta a qüestions volàtils com el record o la divulgació de boca a boca.



Figura 5 Coderch, L. (2015) Recopilar les fotografies sense memòria de l'arxiu familiar. [Fotografia amb bossa de plàstic]. Barcelona

Katerina Šedá (Brno, 1977) és artista txeca centrada en l'art conceptual i l'art social. Treballa temes com el quotidià, la ubicació i la narració individual sovint a través de membres de la seva família i fomentant la comunicació interpersonal, combinant urbanisme, vida quotidiana, política i relacions privades mitjançant investigacions socials.

Entre els anys 2005 i 2007 va realitzar l'obra *It Doesn't Matter* influïda a *Constel·lacions familiars*. L'àvia de Katerina Šedá, després de la seva jubilació i de la mort del seu marit, va deixar de fer les seves tasques habituals: cuinar, netejar, cosir, però també parlar, relacionar-se amb la seva família, riure i entretenir-se. Dintre d'aquest estat depressiu i inactiu, l'artista va veure que no podent connectar amb el seu present havia d'accedir a ella a través del seu passat. La senyora Jana Šedá havia treballat durant 33 anys a una ferreteria, de manera que es va dedicar a dibuixar de memòria totes aquelles eines i productes que venien a aquell lloc de treball.

L'obra *It Doesn't Matter* presenta 521 dibuixos realitzats per l'àvia de l'artista. Es tracta de dibuixos descriptius, d'estil naïf i gairebé infantil. També l'acompanya un petit vídeo que presenta el procés de realització d'aquests i els diàlegs generats a partir de l'acció, no només entre elles, sinó amb altres membres de la família.

La proposta presenta un intent de recuperació i manteniment de la memòria familiar, a més d'un acte de transmissió d'informació de forma transgeneracional a través de pràctiques com el dibuix. És rellevant, també, el caràcter terapèutic d'aquesta acció, una que intenta abraçar el sentiment d'enyor

enlloc de negar-lo. Es tracta d'un apropament al passat amb motiu de buscar respostes, trobar allò que falta, per curar el present.

Veiem una pràctica dirigida que desenvolupa una persona no pertanyent al món de l'art, fet que qüestiona la naturalesa de les relacions entre creador i obra, a més del seu prestigi institucional.

La comissaria Soledad Gutiérrez, quan comenta aquesta obra al catàleg a la que s'inclou, la descriu com un trasllat d'allò íntim a l'universal; del local al global (Laudó, 2015). Els seus treballs acostumen a situar-se explícitament al seu context polític i nacional, fent al·lusió a les qüestions historicosocials del seu país, República Txeca. És a partir de la seva gent, els seus costums i el seu context que es dona sentit a la seva pràctica.

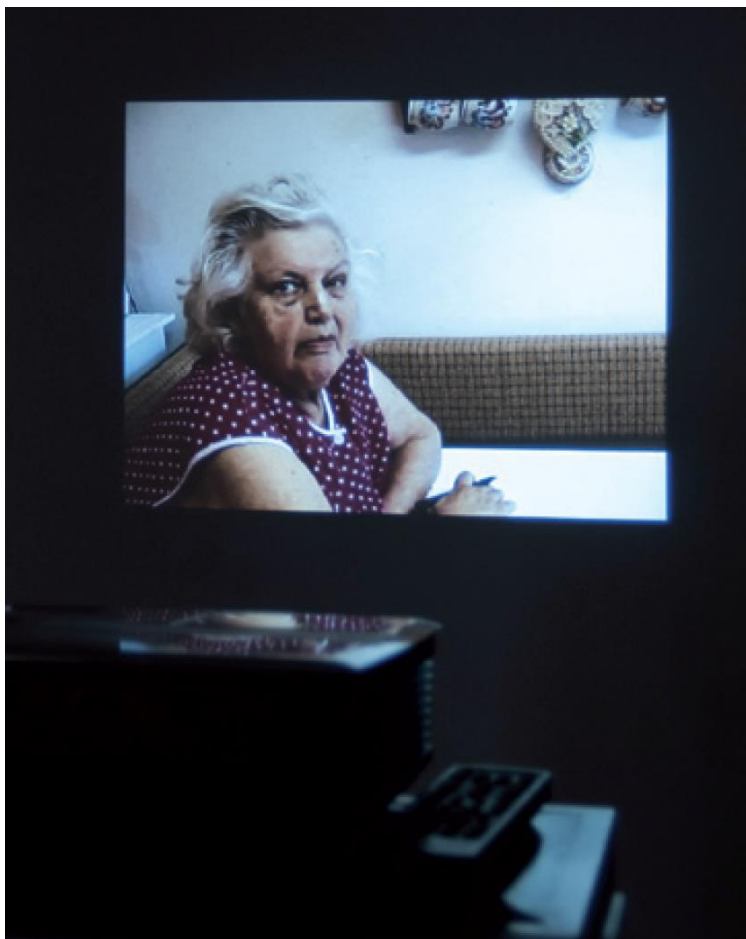


Figura 6 Šedá, K. (2010) It Doesn't Matter, The Renaissance Society. [Video]. Chicago

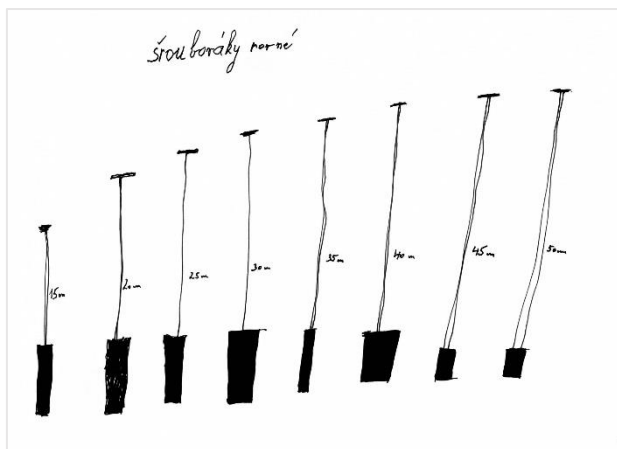


Figura 7 Šedá, K. (2010) *It Doesn't Matter, The Renaissance Society*. [Detall, instal·lació dibuix amb tinta]. Chicago

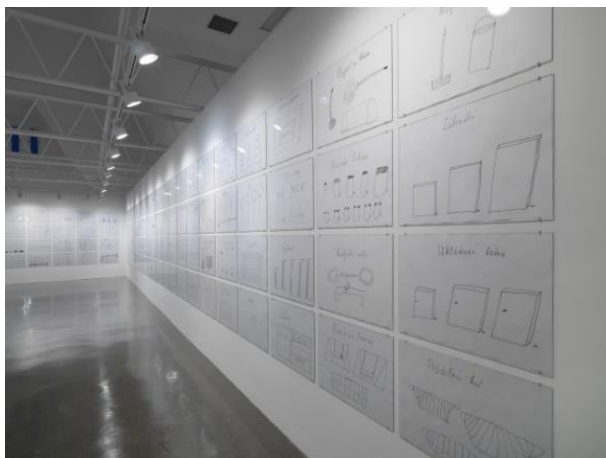


Figura 8 Šedá, K. (2010) *It Doesn't Matter, The Renaissance Society*. [Instal·lació dibuix amb tinta]. Chicago

4.2. Des del fil

Teresa Lanceta (Barcelona, 1951) és una artista tèxtil formada en Història de l'Art a la Universitat Complutense de Madrid i professora al llarg de la seva carrera a l'Escola d'Arquitectura d'Alacant i l'Escola Massana de Barcelona.

Amb una pràctica desenvolupada des dels principis de la dècada dels setanta, qüestiona i força els límits entre art i artesanía, fent-los tremolar i trontollar. La seva obra té un especial interès per la materialitat, la tradició i les formes de vida associades a l'acte de teixir, un que desprèn nocions com temporalitat, el treball manual, les habilitats hereditàries i les pràctiques feminitzades.

L'exposició *Teresa Lanceta. Tejer como código abierto* realitzada al MACBA entre els mesos d'abril i setembre de 2022, va presentar la major part de la trajectòria de l'artista. Dins d'aquesta, es presenta no només el context encapçalat del barri del Raval de Barcelona i la seva interculturalitat, sinó també el seu *modus operandi*, un que es basa en la creativitat, la repetició i l'altzar. Lanceta explica la seva pràctica des d'un sentit rutinari i tècnic, però a la vegada com un llenguatge, una mena de parla entre l'ésser narratiu i l'objecte artístic. A partir de l'acte de realitzar tapissos i altres tipus d'objectes tèxtils com a peça artística, presenta una obra que qüestiona quina és la rellevància de la utilitat de l'art. L'artista treballa sense esbossos ni dibuixos previs. És l'acte de teixir la vertadera obra. Mentre aquest procediment es realitza, l'atzar i el pressentiment dominen l'enteniment i guien quina serà la pròxima alineació de fils.



Figura 9 Lanceta, T. (2019) *Ese olor*. [Teixit de llana i cotó]. Barcelona

4.3. Des de la pintura

Hollis Brown Thorton (Aiken, 1976) és un artista visual estatunidenc format en Belles Arts per la BFA. El seu treball es formalitza principalment a partir de la pintura, el dibuix i l'estampa.

L'artista es mou entre les nocions de memòria, canvi i temporalitat. Té com a material objectes del seu passat, des de la cultura pop fins a l'arxiu familiar. Aquest, els fragmenta i reproduceix ometent i oblidant algunes parts, com si es tractés de la mateixa fragmentació de la memòria.

Els rostres de les figures representades són sovint esborrats o alterats intentant mantenir un nivell de control similar als intents de la memòria de reproduir els esdeveniments d'una manera inevitablement defectuosa i personal.

L'obra incideix també en la naturalesa digital de la vida contemporània i qüestiona les relacions entre aquesta i l'arxiu fotogràfic com a objecte tradicional. Les seves peces mostren imatges pixelades deixant veure l'inevitable apropament entre dues realitats que es veuen obligades a interactuar dintre del nostre context contemporani.



Figura 10 Brown Thorton, H. (2017). *Crush with eyeliner*.
[Transferència de pigments sobre paper]. Chicago



Figura 11 Brown Thorton, H. (2017). *Girl from my dreams*.
[Transferència de pigments sobre paper]. Chicago

Noah Staterstorm (1979) és un artista pictòric estatunidenc, situat a la ciutat del Mississipi i format en Belles Arts per l'Escola d'Art de Glasgow, a Escòcia.

Partint de fotografies procedents de l'arxiu familiar, Staterstorm basa la seva pràctica pictòrica en l'element de reconstrucció del passat. Explora les malalties mentals i les relacions familiars a partir d'elles. A partir de l'article publicat a la revista *The New York Times* sobre la seva darrera exposició, descobrim com en un moment personal de patir una greu depressió i despersonificació, refer pictòricament les fotografies dels seus familiars provocava en ell una reconstrucció de la seva persona i l'autopercepció que el definia.

Les seves obres, majoritàriament figuratives amb un punt de surrealisme, denoten una clara referència fotogràfica i un motiu anecdòtic. Amb pinzellades pastoses presenta figures amb rostres poc definits, desfigurats o ratllats, fruit de la seva manipulació i percepció personal del passat que torna al present per ser representat.



Figura 12 Staterstorm, N. (2022) *First Grade*,
Brookfield, Wisconsin, 1980. [Oli sobre tela]. Nashville.



Figura 13 Staterstorm, N. (2022) *First Grade*,
Brookfield, Wisconsin, 1980. [Oli sobre tela]. Nashville.

5. METODOLOGIA

Havent-nos endinsat en els fonaments teòrics que envolten aquest projecte de forma constant, passem a la metodologia d'aquest treball, fent una descripció de totes les parts del procés i gaudint cada detall d'aquest exercici.

5.1. PRE PRODUCCIÓ

La matèria primera d'aquest projecte són les **fotografies** pertanyents a l'arxiu familiar de la meva família de part de mare. Són unes que estan perdudes per casa. Repartides entre algun àlbum que un dia es va fer i moltes caixes, unes caixes que les contenen de forma desordenada i sense marcar etapes diferenciades, probablement les desordenés jo de petita quan jugava amb elles.

Vaig fer una **selecció** d'aquestes imatges fa un temps, no per al treball sinó per tenir-les escanejades i poder observar-les de manera lliure i al moment que jo decidís. La mateixa delicadesa que fa tan inigualable i preciós allò material és el que limita després el seu ús. Ara, em fa por embrutar-les o perdre-les, així que tenint una còpia digital em sento més tranquil·la.

Vaig pintar-ne algunes, simplement pel gust de pintar. L'experiència sempre era la mateixa però inigualable. Per mi asseure'm 5 o 6 hores amb una fotografia era un regal. És en aquest moment quan vaig decidir centrar aquestes hores i aquest afecte cap a una persona en concret: la meva mare.

Al mateix temps estava descobrint Winnicott i diferents perspectives relacionals que es centraven en les primeres etapes de la vida i com aquestes afecten en la creació de vincles. A més, el tractament psicològic que estava realitzant en aquell moment em portava de manera inevitable cap a una retrospecció i anàlisi personal. La vida de la meva mare ha afectat molt a la meva, suposo que com a tothom. Mil vegades he analitzat la nostra relació, en alguns moments més bona que en altres. El que tinc clar és que és desmesuradament important per a mi i per al meu benestar. És per això que dedicar cent hores a pintar imatges d'ella és també dedicar cent hores a la cura de la nostra relació.

El **recull** total era extens, però no exagerat. Vaig haver de reduir el nombre de fotografies escollides guiant-me per la seva estètica, el que representaven i si la meva mare m'havia explicat algun fet especialment rellevant sobre allò que representaven.

Pel que fa a les pintures, els **materials** usats van ser: tela emprimada universal i oli seguint la paleta clàssica: blanc de titani, ocre groc, vermell cadmi, blau ultramar i terra ombra natural. Tots els llenços mantenen el mateix to per al fons: acrílic buff titani fosc. Per mi és necessari començar sobre un fons ja treballat per reduir i controlar els punts de blanc pur. El motiu d'aquestes tècniques és l'opacitat i plasticitat que aporta l'acrílic, i per contra, la naturalesa canviant de l'oli. Aquest em permet controlar la seva densitat i transparència, a més de comptar amb la possibilitat de canviar aquelles parts que considero que no han quedat bé. Com he explicat al principi del treball, molta part de la meva

formació ha estat en dibuix, i per aquest mateix motiu crec que compto amb metodologies inscrites en mi que traslado de forma inconscient a tot allò que pugui realitzar posteriorment, com ara esborrar o donar rellevància al traç.

Pel que fa a l'ús, o falta d'ús, d'un **bastidor**, cal dir que mai m'ha encaixat usar bastidors per les meves obres. Per mi desprenen connotacions de professionalitat i serietat, però també d'hermeticitat i solidesa. Dintre de l'acadèmic que acaba sent pintar amb olis, una tècnica lligada inevitablement a la tradició pictòrica hegemònica, prefereixo tractar les pintures que faig com a exercicis no definitius. Res és absolut i irreversible, totes es podrien tapar en un futur per fer-ne d'altres. Al cap i a la fi dono més importància al que aquestes m'han aportat que al seu aspecte, i al final del dia continuen sent només unes teles.

Quan més avant vaig decidir incloure l'element del **fil**, vaig evidenciar encara més el caràcter de tela amb la que estava pintant. Simultàniament, estava estudiant Teresa Lanceta, i la idea de formar un tapis amb les pintures va cobrar sentit. Per planejar-lo, vaig fer servir programes d'edició per formar un esquema de l'organització i mides a escala de les imatges escollides.

5.2. PRODUCCIÓ

Una vegada tot planejat, ja podia començar el procés. Amb les teles tallades a mida, vaig procedir a pintar el fons, deixant un marge d'uns 4 cm, els que deixaria si hagués de bastir les teles. Les imatges usades van ser impreses per

facilitar la seva reproducció i no condicionar la percepció del seus colors amb una pantalla.

El tractament ha estat majoritàriament figuratiu, amb una pinzellada prou contundent i pastosa en algunes zones, i mantenint el color de fons en altres. El fet de deixar buits i donar sensació d'inacabat em serveix per, com Hollis Brown Thorton, representar allò passat i desmembrat amb el temps. Al cap i a la fi no deixa de ser un record.

A la vegada, però, el fet de deixar espais en blanc és també un exercici dubtós d'escollir què representar i què no. Amb què em centro: amb una tela, un pentinat, un color vermell, un gest amb la mà... he gaudit molt fent l'exercici de buscar similituds amb els colors, creant-los i cercant harmonies. Tot i això en alguns moments he preferit mantenir el buit. Cézanne deia que si no sabia quin color representava millor allò que veia davant d'ell, preferia no posar-ne cap.

En aquest punt vaig decidir incloure un element a l'últim moment, una carta que la meva mare havia escrit a la meva germana uns mesos abans que aquesta hagués nascut. Transferint la imatge impresa a sobre una tela també pertanyent al llit de la meva mare, s'han anat bordant les lletres que conformen la primera i última frase d'aquest petit relat. El procés ha estat lent, difícil i meticulós. El factor temporal ha permès indubtablement un espai de reflexió dedicat a cada paraula que el conformava.

5.3. POST-PRODUCCIÓ

Amb els quadres acabats, començava l'etapa de cosir. Seguint l'esquema que m'havia fet, va ser el moment d'escollir agulles i fils. Vaig realitzar algunes proves de colors i de quantitats de fils, algunes amb dos fils entrelligats, d'altres amb tres o incús sis. Els colors havien de seguir la línia de les pintures, deixant-les respirar i mantenint un equilibri pel que fa al protagonisme visual. Ha tingut una gran rellevància el tipus de puntada que feia. Al cap i a la fi, era com dibuixar amb el fil, construir un seguit de línies que acompanyaven el contingut pictòric.

L'esquema de l'organització va ser dirigit per la manera en què vaig trobar les fotografies en primer lloc. Com he mencionat anteriorment estaven de manera desordenada totes juntes. Tenien formats diferents, papers diferents i mides diferents. El resultat és només una ampliació d'aquesta heterogeneïtat.

Finalment, pensant en la mostra d'aquest tapís, em va interessar la idea de presentar-lo de manera vertical penjant del sostre. Per aquest motiu compta amb un suport de fusta que li dóna un mínim de rigidesa i permet el seu penjament amb l'ajuda d'un fil transparent. Les mesures finals del tapís han estat de: 1 m. X 1,70 m.

6. DOCUMENTACIÓ GRÀFICA



Figura 14 Curto, J. (2024). *Mama i mar al sofà*. Oli sobre tela. [Pintura].
Barcelona



Figura 15 Curto, J. (2024). *Comunió*. Oli sobre tela. [Pintura]. Barcelona



Figura 16 Curto, J. (2024). *Casament Mari*. Oli sobre tela. [Pintura].
Barcelona



Figura 17 Curto, J. (2024). *El dia següent*. Oli sobre tela. [Pintura]. Barcelona



Figura 18 Curto, J. (2024). *Mama amb ulleres*. Oli sobre tela. [Pintura].
Barcelona



Figura 19 Curto, J. (2024). *Embarassada*. Oli sobre tela [Pintura].
Barcelona



Figura 20 Curto, J. (2024). *Oficina*. Oli sobre tela.
[Pintura]. Barcelona



Figura 21 Curto, J. (2024). *Oficina II*. Oli sobre tela. [Pintura].
Barcelona



Figura 22 Curto, J. (2024). *Arcs*. Oli sobre tela [Pintura]. Barcelona



Figura 23 Curto, J. (1968). 22/01/1997. Oli sobre tela. [Pintura].
Deltebre



Figura 24 Curto, J. (2024). *Mama fotografia col·legi*. Oli sobre tela. [Pintura]. Deltebre



Figura 25 Curto, J. (2024). *Perfil*. Oli sobre tela [Pintura].
Barcelona



Figura 26 Curto, J. (2024) *El casament*. Oli sobre tela. [Pintura].
Barcelona



Figura 27 Curto, J. (2024). *Padrins*. Oli sobre tela. [Pintura]. Barcelona

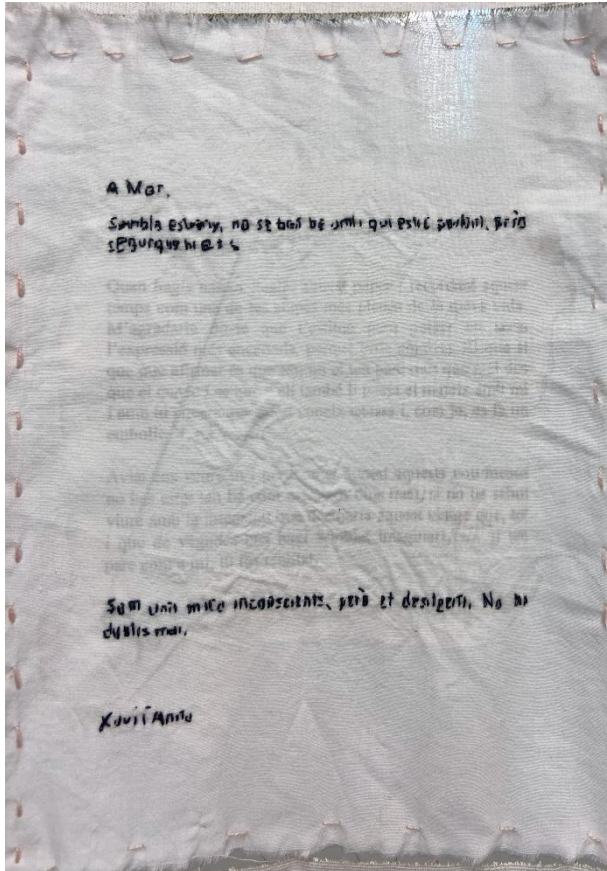


Figura 28 Curto, J. (2024). *A Mar.*. Tela bordada. [Tèxtil].
Barcelona

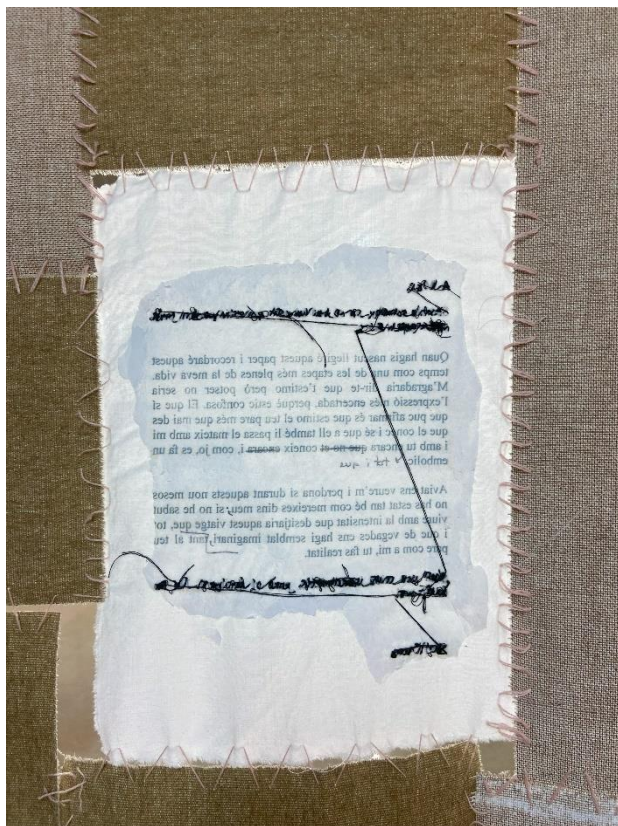


Figura 29 Curto, J. (2024). *A Mar.*. Tela bordada. [Tèxtil].
Barcelona



Figura 30 Curto, J. (2024). *Entramat de cura*. Conjunt d'oli sobre tela cosit amb fil. [Pintura]. Barcelona



Figura 313 Curto, J. (2024). *Entramat de cura*. Conjunt d'oli sobre tela cosit amb fil. [Pintura]. Barcelona

7. CONCLUSIONS

Aquest procés ha estat una teràpia. Una teràpia autoimposada que evidentment no té la validesa d'un tractament professional, però també una que m'ha ajudat a autogestionar-me emocionalment, determinar quines són les meves necessitats i donar valor a allò que m'afecta.

Ha estat un procés que he gaudit profundament. Per una banda, per l'endinsament cap a unes lectures que feia temps que volia treballar plenament. Aquest recull ha estat una excusa per explorar i enriquir-me d'elles, una tasca que continuarà acabat aquest TFG.

Per altra banda, per la part pràctica, crec que cada dia gaudeixo més de pintar. Ho concebo com un acte personal i íntim, que no m'importaria que mai no sortís a la llum. Tècnicament, aprenc amb cada pinzellada, i l'acció es converteix en un joc de descobriment continu, de prova i error, que porta sempre a resultats inesperats.

Van haver molts moments de dubte per la temàtica del treball, preguntant-me si era una qüestió de prou rellevància. Al llarg d'aquest m'he reafirmat cada vegada més en donar espai a qüestions íntimes que tan sovint he dotat de massa sensibles, massa femenines i molt poc importants per a l'interès públic. És important allò que ens afecta, i per aquest motiu mereix un treball dedicat a ell.

Malgrat no començar l'escrit amb uns objectius, ja que sempre ho he entès com un procés que es forma a si mateix,

sí que seria rellevant per a mi que s'entengués com un exercici de sanació personal, un que, de la mateixa manera que l'he fet jo, el podria fer qualsevol. Invitaria a tothom a fer una retrospecció en un mateix i a provar d'estimar a partir de la pràctica artística, fent-la transformar gairebé en un *mantra* com a ajuda dintre de les nostres vides.

8. BIBLIOGRAFIA

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*.

UNAM

Ahmed, S. (2019). *La Promesa de la felicidad: una crítica*

cultural al imperativo de la alegría. Caja Negra

Editora.

Berlant, Lauren. (2020). *El Optimismo Cruel*. Caja Negra.

Brown, H. (2018). *HOLLIS BROWN THORTON*. Recuperat

de: <https://www.hollisbrownthornton.com/about>

Bueno, P. (2024). *LAMA*. La Capella. Recuperat de:

<https://www.lacapella.barcelona/ca/projeccio-de-lama->

[de-pau-bueno](https://www.lacapella.barcelona/ca/projeccio-de-lama-de-pau-bueno)

Camps, V. (2012). *El gobierno de las emociones*. Herder.

Grover, J. Z. (1988). Beyond the Family Album The
Autobiography of Jo Spence. *Afterimage*, 15(7), 8-10.
Recuperat de : <https://doi.org/10.1525/aft.1988.15.7.8>

Lanceta, T. (2024). *TERESA LANCETA*. MACBA. Recuperat
de: <https://www.macba.cat/es/actor/teresa-lanceta/>

Lanceta, T. (2022). *Arte textil*. Metrópolis. RTVE. Recuperat
de: <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/arte-textil/6555491/>

Levere, J. L. (2024). *The Mississippi Museum of Art takes on
mental illness*. The New York Times. Recuperat de:
https://www.nytimes.com/2024/04/24/arts/design/mississippi-art-museum-mental-illness.html?unlocked_article_code=1.m00.x9TO.bOC1YXHBnSnw&smid=url-share

Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. John Wiley & Sons.

Maccioni, F. Jorge, J. (2022) ‘Nuevos Materialismos.

Aproximaciones al materialismo vibrante de Jane

Bennet’, *Cuadernos del Sur*, pp. 167–176.

Moore, N., Salter, A., Stanley, L., & Tamboukou, M. (2016).

The Archive Project: Archival Research in the Social Sciences. Routledge.

Palacio, M. (2021). *Neo-materialismo: Hacia un nuevo*

paradigma ontológico y epistémico. Prometeo.

Rolnik, S. (2006). *¿El arte cura?*. Col·lecció quaderns

portàtils. MACBA.

Sainz, F. (2017). *Winnicott y la perspectiva relacional en el*

psicoanálisis. Herder Editorial.

Vicente, P. [ed.] (2013). *Álbum de família. [re]presentación, [re]creación i [in]materialidad de las fotografías familiares*. Diputació provincial d'Osca. La Oficina.

Wallach, A., Cajori, M. (2008). *Louise Bourgeois: The Spider, the Mistress and the Tangerine*. New York.

Winnicott, D. W. (1982). *Realidad y juego*.

