



POSTMEMÒRIA I PRÀCTIQUES CREATIVES AL VOLTANT DE L'ARXIU PEL FOMENT DE LA MEMÒRIA DEMOCRÀTICA

GUILLEM MARTÍ SOLER

Càtedra Ethos-URL

Aquest projecte ha rebut el finançament del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya, a través de les Subvencions a projectes d'activitats commemoratives, de recerca i de difusió de la memòria democràtica (2023).



Agraïments:

A Lola Lasurt, Anna Pagès, Marta Marín-Dòmine; a Alicia Escobio, Yolanda Jolis i Isaac Sanjuan del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA); al Memorial Democràtic; i per descomptat, a les joves participants en el projecte.

Índex

1. Introducció	346
2. Plantejament i marc conceptual del projecte	346
3. Objectius i actuacions previstes	349
4. Memòria d'actuacions	351
5. Reflexions	375
Referències	383

1. Introducció

De juny a desembre de 2023, la Càtedra Ethos de la Universitat Ramon Llull ha dut a terme un projecte de recerca i d'acció participativa sobre art i postmemòria, que ha implicat a un grup d'estudiants de la Facultat de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport Blanquerna-URL i que ha comptat amb la dinamització d'una artista visual. El projecte ha rebut el suport del Memorial Democràtic per mitjà de la línia de subvencions a projectes d'activitats commemoratives, de recerca i de difusió de la memòria democràtica 2023.

El que presentem en aquest text és un esqueix de la memòria del projecte realitzat. Inclou la presentació del projecte, una memòria d'actuacions i unes reflexions finals. Tot plegat amb l'objectiu de difondre el coneixement obtingut, incloent els dèficits i els límits atribuïbles al projecte, i a promoure futures actuacions en aquest camp.

2. Plantejament i marc conceptual del projecte

Inicialment, proposàvem dur a terme un projecte de foment de la memòria democràtica en joves d'entre 18 i 25 anys, des de la perspectiva de la postmemòria i d'un abordatge creatiu de la memòria familiar i col·lectiva. Es tractava d'acostar-se al fenomen de la transmissió intergeneracional de la memòria de la Guerra Civil i de la dictadura franquista, abordant-la amb l'ajut de recursos i de pràctiques procedents de les arts visuals contemporànies. A més, el projecte pretenia posar l'èmfasi en la transmissió intrafamiliar vehiculada per les dones, en perspectiva testimonial i micro-històrica. Tot plegat, en el marc del foment de la memòria democràtica dels i les joves distanciades per tres o quatre generacions dels esdeveniments de la Guerra Civil i el franquisme. El projecte en basava, doncs, en el creuament de tres eixos –postmemòria, art i gènere– en una proposta de treball híbrida entre la recerca, l'educació i l'activitat cultural, però amb un horitzó ètic de primer ordre, atès que es pretenia fer emergir formes postmemorials de compromís cívic amb la memòria democràtica.

La Postmemòria:

En el context de les polítiques de memòria democràtica, és una premissa que el treball de memòria (el desvetllament, l'estudi, l'anàlisi crítica i la difusió del passat memorial) és un puntal en l'objectiu de fomentar els valors democràtics de la ciutadania, la cultura de la pau i el compromís actiu en la no-repetició de la barbàrie. Ara bé, en l'actualitat, quan ja han quasi bé desaparegut del tot les genera-

cions que van viure la Guerra Civil i estem, per tant, plenament situats en el context de les anomenades “generacions del després”, és necessari posar en primer pla el concepte de *postmemòria* (Hirsch, 2021). Aquest concepte descriu la relació de la generació de després amb el trauma personal, col·lectiu i cultural de la generació anterior, és a dir, la seva relació amb les experiències que recorden a través dels relats, imatges i comportaments enmig dels que van créixer. La postmemòria es refereix a una “memòria no viscuda” que, tanmateix, implica una connexió viva amb els records de la generació precedent, i per tant, un profund acte de transferència intergeneracional.

La postmemòria implica, doncs, una transformació important dels marcs de la memòria individual i col·lectiva, atès que no només expressa una pèrdua de “proximitat” o “d’immediateza”, sinó un caràcter específic de la transmissió i del treball memorial. La memòria de les generacions del després, en efecte, no és necessàriament, o no és només, una memòria més distant, més pobre o més incompleta. Tot i que sol comportar buits, fragmentacions i mediacions complexes, paradoxalment, també pot implicar fortes identificacions, vivències intenses o significacions més tancades. El que és segur és que la postmemòria comporta formes específiques de recordar i d’oblidar, de seleccionar i de reconstruir, d’apropiar-se i de narrar l’arxiu memorial. En la postmemòria, si bé la qüestió de la veracitat dels relats es manté vigent, altres dimensions prenen una rellevància de primer ordre: per exemple, el problema de la interpretació i de la reconstrucció de sentit a partir de veus vicàries (segones i terceres veus, o fins i tot, cors de veus que poden ser dissonants), o la presència de marcs interpretatius morals, cultural i polítics fortament actius i arrelats, però l’origen i la justificació dels quals pot ser marcadament difosa. Aquestes qüestions, de forma més acusada a mesura que ens allunyem de les “primeres” generacions del després, es veuen d’antuvi sobre-determinades pel problema de com reconnectar, o ja directament, “adoptar”, una memòria que, per principi, és aliena, però que marca decisivament les identitats presents i les perspectives de futur.

En el context particular de Catalunya i de la memòria de la Guerra Civil i la dictadura franquista, consideràvem que la perspectiva de la postmemòria suposa un camp d’estudi i de treball singular i amb poc recorregut. Ara bé, lluny de pretendre una adopció acrítica del concepte, es tractava de posar-lo en joc i de reflexionar-hi a partir de processos de treball memorial que impliquin la participació activa de joves. L’objectiu era veure quines implicacions té la postmemòria en la configuració de noves identitats memorials i en la seva imbricació amb els compromisos ètics i polítics de la memòria democràtica.

La transmissió memorial a través de les dones:

Atès que el marc postmemorial d'uns "records no viscuts" obliga a indagar i qüestionar-se les diferents vies i els diferents agents de la transmissió memorial, l'adopció d'una perspectiva de gènere és del tot pertinent i necessària. Quin és el paper de les dones com a agents de transmissió de la memòria històrica de la Guerra Civil? En quina mesura, com a segones veus, contribueixen a mantenir vius els records dels que ja no hi són, els relats dels quals construeixen i reconstrueixen per als membres més joves de les seves famílies o grups comunitaris? Les dones han estat excloses dels Estudis de Memòria clàssics fins que, a la dècada dels 90, els feminismes van començar a plantejar el problema de la diferència de gènere en els processos de reconstrucció de relats heretats. Tot just s'ha iniciat el treball per rescatar el paper actiu de les dones en la generació de les memòries (en plural) sobre els esdeveniments traumàtics, en el sentit del que Carlo Ginzburg va anomenar, a partir dels anys setanta, "les micro-històries" (Ginzburg, 2010).

La perspectiva de gènere, però, no implica només reconèixer la resistència activa de les dones a l'oblit i reivindicar el seu rol en la transmissió memorial. Implica, alhora, copsar les especificitats d'aquesta transmissió. Les dones han actuat, tot sovint, com a "segones veus" (segons l'expressió de Sue Campbell, 2014) teixint i transmeten relats subalterns però també subversius, sovint exclosos de l'àgora pública però embolcallant de forma decisiva la identitat de fills i filles, nets i netes, a través de la criança i la socialització primària, relats que intersequen tant amb la memòria pública "oficial" com amb els silencis encriptats de les memòries íntimes i familiars.

Apropar-se a la memòria de les postgeneracions permet, doncs, destriar l'influx de diferents agents memorials i posar de relleu les particularitats, a diversos nivells, de la transmissió per part de les dones en el si de les famílies i els grups comunitaris. Així, el projecte tractava de posar llum sobre la incidència silenciosa o inadvertida de les memòries fetes i transmises per dones sobre una generacions per a les quals la memòria de la Guerra Civil i de la dictadura por estar excessivament alienada com a "contingut docent", amb el risc d'estandardització i monumentalització que això suposa.

La creativitat sobre l'arxiu:

Les fronteres entre record i ficció, entre memòria i creativitat, han estat sempre difoses i fluïdes. No cal esperar a les postgeneracions perquè emergeixi una tensió productiva entre testimoniatge i poètica, entre memòria fidel i commemoració inventiva (Jorge Semprún;

Aharon Appelfeld). El vincle entre memòria i escriptura (o literatura en sentit ampli) és pregon, i des de bon principi posa de manifest la multiplicitat de vies d'aproximació, conservació i elaboració de la memòria traumàtica. Quan saltem a la "segona generació", trobem una activitat artística prolífica, en la que, a més de la literatura, cal incloure-hi el cinema i l'audiovisual. Autores com Arlene Stein o Helen Epstein van assenyalar els efectes dels esdeveniments històrics en els descendents dels supervivents i les formes d'expressió en el camp de l'art.

En el camp de les arts visuals contemporànies, les formes d'expressió esclaten en una diversitat ingent. Juntament amb disciplines consagrades com l'escultura o la pintura, trobem, per descomptat, un treball artístic en fotografia, en una varietat cada vegada més gran de formats audiovisuals (v. Hirsch, 2021; LaCapra, 2009), en còmic (Spiegelman, 2007) i performance, intervencions sobre l'arxiu, treballs al voltant de l'objecte i la instal·lació, obres que revisiten críticament el monument commemoratiu, o pràctiques que rescaten oficis artesanals i disciplines tradicionalment allunyades de l'art (Enguita, Lanceta, et al., 2022).

A efectes del projecte presentat, creïem important remarcar que l'art no és només una activitat que permeti elaborar i treballar "sobre" la memòria, sinó que pot ser, abans que res, un "accés" a la memòria individual i col·lectiva. En el context de la postmemòria, la pràctica artística pot vehicular una forma creativa, compartida i experimental d'enllaçar amb el llegat memorial, començant pel més personal. En aquest sentit, més enllà d'una forma d'expressió dels afectes o pensaments "personals", la pràctica artística pot enfocar-se com una forma de comunicació (amb els presents i amb els absents) i com una forma de construcció dels esmentats afectes i pensaments, a partir d'una memòria que certament és "pròpia" o "interior", però que no ens pertany ni ens és del tot transparent.

3. Objectius i actuacions previstes

El projecte tenia els següents objectius:

1. Acostar-se al fenomen de la transmissió intergeneracional de la memòria de la Guerra Civil i de la dictadura franquista en joves d'entre 18 i 25 anys.
2. Promoure els valors de la memòria democràtica en la recerca, la reflexió i la transmissió de la memòria individual, familiar i col·lectiva.

3. Transmetre experiències i pràctiques artístiques al voltant de l'arxiu i acompanyar un procés de treball per mitjà del qual els i les joves puguin incorporar metodologies artístiques en el seu treball memorial.

Les actuacions concretes previstes en el projecte eren:

- I. Desenvolupar una recerca que emmarqués i fonamentés el treball plantejat amb els i les joves. Es tractava, d'una banda, de recollir, des d'un punt de vista més teòric-acadèmic, referències al voltant de la postmemòria, de la transmissió intergeneracional de fets traumàtics i de l'elaboració memorial d'aquests fets des del punt de vista de la ciutadania democràtica. De l'altra, també calia indagar i sintetitzar línies i experiències d'abordatge de la memòria (individual i històrica) des de les arts visuals contemporànies.
- II. En segon lloc, i com a actuació medul·lar del projecte, es tractava de dur a terme un treball continuat amb un grup de joves per explorar la seva memòria familiar en vinculació amb la memòria col·lectiva de la Guerra Civil i el franquisme, amb el suport d'un abordatge creatiu procedent de les arts visuals contemporànies (metodologies creatives al voltant de l'arxiu). L'horitzó perseguit era aprofundir en la vinculació dels i les joves participants amb la memòria col·lectiva, posant de manifest la diversitat de memòries que els travessen i l'especificitat de la transferència memorial femenina, així com comprendre i assumir aquest treball de memòria com un ingredient bàsic de la seva identitat ètica i política. Això s'havia de concretar en l'organització d'un grup de treball format per 8-10 joves d'entre 18 i 25 anys, amb els/les quals realitzar 8 sessions de treball setmanals (finalment han estat 10; veure memòria d'actuacions), amb l'orientació i l'acompanyament de dos professionals (un de perfil més educador-investigador, i un de perfil artístic). Les activitats desenvolupades pel grup, havien d'anar encaminades a:
 - Dur a terme un treball d'indagació en la memòria dels i les joves a partir de la presa de consciència i l'assumpció de les especificitats de la postmemòria.
 - Destriar i aprofundir en la genealogia memorial de les dones i en el seu paper en la configuració de l'arxiu memorial familiar.
 - Adoptar una posició creativa i experimental respecte d'aquest arxiu familiar.

- Fer emergir i reflexionar sobre les implicacions i les responsabilitat ètiques d'aquest treball sobre l'arxiu personal en el marc de la memòria democràtica.

Com a part d'aquesta actuació, això és, del treball amb el grup de joves, es plantejava dur a terme alguna forma d'elaboració artística sobre l'arxiu memorial posat en joc pel grup. Això és: posar en pràctica (i no només tractar en teoria) una aproximació creativa a la memòria dels i les joves participants. Ara bé, cal remarcar que des de bon principi l'objectiu no era el "producte" o "l'objecte" elaborat, ni la consecució d'un format "exposable", sinó el procés de treball en sí mateix, posant èmfasi en com certes metodologies artístiques ens permeten pensar, cercar, elaborar, més que no pas establir resultats tangibles.

4. Memòria d'actuacions

Podem esquematitzar les actuacions del projecte en dues grans fases: Preparació (4.1.) i Intervenció (4.2.) (aquesta última referida a la realització de les diferents sessions de treball amb el grup de joves).

351

4.1. Preparació: Fonamentació teòrica i disseny de la intervenció (Juny – Setembre 2023)

Des del punt de vista del disseny de la intervenció pràctica amb el grup de joves, l'essencial era aconseguir la col·laboració d'un/a artista visual que oferís un assessorament i un acompanyament al llarg de tot el projecte. Així, més enllà del marc teòric i artístic del projecte, calia que un/a artista, des de la seva trajectòria i experiència particulars, orientés la intervenció i l'acompanyés a través de la seva pràctica. La cerca es va centrar, a més, en artistes que tinguessin una trajectòria significativament vinculada amb la temàtica del projecte, prioritzant el fet que fos una artista dona i jove. Comptant amb l'assessorament del Departament de Programes Públics i Educació del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, es van considerar tres possibles candidates: Lola Lasurt, Lua Coderch i Àurea Estellé. L'opció prioritzada va ser la primera, que va poder-se fer efectiva.

Lola Lasurt Bachs¹ (Barcelona, 1983) és una artista visual amb una obra molt centrada en el treball d'arxiu, en els processos de memòria individual i col·lectiva, en la relació entre recerca històrica i

¹ <https://lolalasant.com/>

memòria, i en el qüestionament dels relats hegemònics. Formalitza les seves investigacions a través del dibuix i la pintura, de la fotografia i el vídeo, molt sovint a través de recerques que combinen i configuren diferents materials d'arxiu. A més, ha desenvolupat diversos projectes per mitjà de processos col·laboratius i comunitaris. És també professora a la Universitat de Barcelona i a EINA (Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona adscrit a la Universitat Autònoma de Barcelona). Entre les seves exposicions individuals destaquen: *Ensayo para Deep Song*, Centro Federico Garcia Lorca, Granada (2022); *El Ganxo*, Fundació Joan Brossa, Barcelona (2021); *Cardiograma*, a cura de Nuria Enguita, IVAM, València (2021); *Joc d'Infants*, La Capella, Barcelona (2020); *Emissió Periòdica Definitiva*; *Donació*, dins el programa *Composicions* a cura de Latitudes, Barcelona Gallery Weekend'16; *Promenade*, a cura de Tania Nasielski, 105 Besme, Brussel·les; *Exercici de ritme*, Galeria Joan Prats, Barcelona (2015); *Doble autorització*, a cura de Oriol Fontdevila, Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona (2014) i *Amnèsies*, dins el cicle *Constel·lacions Familiars* a cura d'Alexandra Laudo, Sala Moncunill, Terrassa Arts Visuals (2013).

 352

Amb la Lola Lasurt es va fer un primer plantejament de la intervenció, projectant els continguts, l'estructura de les sessions (com dièiem, inicialment 8), i les activitats a realitzar. No entrem en els detalls d'aquest primer disseny perquè un dels fets destacables del projecte és precisament el fet que el desenvolupament de la intervenció finalment va diferir molt de la planificació inicial, sobretot pel que fa a l'abast i profunditat dels temes que es pretenien tractar i de les pràctiques que es volien activar. Explicarem per què en el següent apartat.

Pel que fa al format organitzatiu de la intervenció, es va optar per constituir el grup de joves a partir d'estudiants del grau d'Educació Primària i del doble grau en Educació i Psicologia de la Facultat de Psicologia, Ciències de l'Educació i de l'Esport Blanquerna-URL, tots/es ells/es cursant l'assignatura d'Història i antropologia de l'educació amb la professora Ana Pagès Santacana, col·laboradora de la Càtedra Ethos-URL i del projecte que ens ocupa. Certament, això reduïa la diversitat i la transversalitat dels perfils participants. En efecte, tractant-se d'una assignatura de primer curs, la gran majoria dels potencials participants tenien entre 18 i 20 anys, i l'elecció d'estudis i d'Universitat, *prima facie*, n'homogeneïtza el perfil sociocultural i econòmic. D'altra banda, però, aquesta mateixa homogeneïtat podia facilitar la dinamització del grup pel que fa a interessos i vincles amb la Història, la memòria i l'art. A més, es va valorar que el calendari

del projecte no permetia una difusió oberta de l'activitat, amb la incertesa que això comporta.

Així doncs, a principis del curs acadèmic 23-24 es va oferir als i les estudiants de l'esmentada assignatura la possibilitat de participar en l'activitat "Postmemòria i pràctiques creatives al voltant de l'arxiu per al foment de la memòria democràtica". La presentació del projecte va anar acompanyada d'una sessió en què la Lola Lasurt va exposar algunes línies bàsiques de l'abordatge artístic de l'arxiu a partir d'investigacions i obres seves, algunes de les quals han implicat processos col·laboratius amb col·lectius diversos.

En paral·lel, el bastiment teòric de la intervenció comportava l'estudi i l'anàlisi de diferents fonts bibliogràfiques i documentals relatives a la memòria històrica, la transmissió intergeneracional, l'ètica, la política i les identitats relatives a la memòria individual i col·lectiva en contextos post-conflicte, així com les pràctiques artístiques al voltant d'aquests eixos temàtics. Atès que aquest no és un article de reflexió teòrica, ens centrarem exclusivament en alguns aspectes de l'àmbit artístic.

És evident que en l'àmbit de l'art contemporani, la reflexió teòrica i crítica, per part dels propis artistes i d'altres agents culturals (crítics d'art, curadors, filòsofs, etc.) està fortament entrelaçada amb la mateixa producció artística. Així, l'element discursiu, analític i conceptual és inherent al medi artístic, fins al punt que, tot sovint, és difícil, sinó inútil, pretendre distingir entre "l'obra" d'art visual i el complex textual (discursiu i reflexiu) que l'acompanya. No és tan sols que aquest complex no es pot tractar com un mer complement o suplement "posterior" a la realització de l'obra –puix que sovint s'articula amb la pròpia peça i en forma part²–, sinó que, en cert sentit, fins i tot es pot dir que "precedeix" l'obra, ja sigui perquè aquesta és el producte de processos d'investigació i reflexió conceptuals (i no només d'experimentacions pràctiques), ja sigui, més ra-

² En efecte, no es tracta només d'assenyalar el que ja és un tòpic o lloc comú en relació a les arts visuals contemporànies, a saber: que molt sovint l'obra, a diferència del paradigma (més mitificat que real) d'obra clàssica, sembla no "sostenir-se per si sola" i requerir d'una explicació, glossa, esclariment o, almenys, d'una discursivització mínimament contextualitzadora i interpretativa. Es tracta també de tenir en compte la inserció i l'entrelaçament d'allò textual en la mateixa producció artística, com testimonien dos exemples: d'una banda, el fet que moltes obres d'art visual prenen la forma de llibre, potser no com a formalització única, però, en tot cas, no com a formalització secundària, sinó al mateix nivell que el format "exposició" o "representació"; de l'altra, l'eclosió a partir dels anys seixanta de les "conferències performatives" com a subgènere de la *performance*.

dicalment, perquè no hi ha obra com a “resultat”, sinó que la producció artística té un inherent caràcter processual i investigatiu.

Recordem aquest fet simple però fonamental per fer avinent que en la dimensió de recerca i de fonamentació teòrica del projecte, no hi podia haver una distinció simple entre l'estudi de “textos” i l'estudi “d'obres d'art”. La nostra recerca s'ha basat, doncs, en referències bibliogràfiques relativament externes o alienes al sistema art, però també en textos molt vinculats o intrínsecs a la producció artística, així com, finalment, en l'aproximació a obres d'art exemptes o amb menor aparell discursiu³. A més, com de passada, això també ens permet remarcar un tret clau de l'art contemporani, la seva auto-referencialitat; és a dir, el fet que molt sovint, per no dir sempre en major o menor grau, la producció artística (així com, a nivell macro, l'eclosió de moviments i tendències, les cesures i les transformacions en la història de l'art) remet a un “diàleg” intern al sistema o món artístic. Dit d'altra manera, hi ha una destacada i creixen *inter-textualitat* en el propi camp artístic (o sigui, que quasi en podríem dir “intra-textualitat”): tot i que no sempre de forma explícita o manifesta, les obres es converteixen en signes indicadors del propi sistema Art; dialoguen, critiquen, citen, mimetitzen, inclouen, desconstrueixen, sobreixen... altres obres o referents artístics⁴. Això dota a l'art contemporani d'una profunda ambivalència que considerem molt important destacar: d'una banda, la pràctica artística es fa aleshores indeslligable d'una dimensió memorial; es converteix en una eminent pràctica de memòria, no només, o no tant, perquè tracti temes o qüestions relatives a la memòria, sinó perquè tota obra està directa o indirectament travessada pel passat de la pròpia pràctica artística, es portadora de traces memorials, com si tota obra, independentment del seu format i continguts, fos ja un arxiu. Ara bé, de

³ A això cal afegir-hi el fet que, malgrat tractar-se d'un projecte centrat en les arts visuals, algunes referències literàries relatives a la memòria històrica i testimonial han estat també essencials en l'emmarcament conceptual i reflexiu de la intervenció. Dues obres destaquen en aquest sentit, paradigmes de la literatura postmemorial: *Austerlitz*, de W. G. Sebald, i *Fugir era el més bell que teníem*, de Marta Marin-Dòmine.

⁴ Bé, és clar que aquesta no és una característica exclusiva de l'art modern i contemporani. Certament és pot atribuir al propi procés de diferenciació de l'art com una esfera autònoma, no exclusivament sotmesa als requeriments de la Religió o la Política. Com demostren en general els processos de diferenciació social, l'autonomització d'una esfera de funcionalitat i vàlidesa implica sempre auto-referencialitat. Amb tot, aquesta auto-referencialitat es fa molt més acusada en la contemporaneïtat: les obres d'art teixeixen una xarxa de remissions internes; tendeixen a referir-se (i per tant, a representar-se) a si mateixes, en comptes del “món”.

l'altra, això mateix explica l'evident i merescut caràcter hermètic, críptic, aparentment refractari, de l'art contemporani. Així, el potencial de l'art contemporani com a pràctica d'abordatge de la memòria està directament lligat a les considerables dificultats per fer-lo accessible a les persones neòfites, i per aconseguir que aquestes s'apropiïn activament de les seves metodologies i pràctiques. Això, com es veurà, té conseqüències directes en el nostre projecte.

A l'apartat de referències es recullen les fonts bibliogràfiques més rellevants del projecte, així com les obres i intervencions artístiques a les que ens hem aproximat. Aquestes últimes s'han classificat en tres subgrups: (i) Obres d'art específiques de la memòria democràtica en el context català i espanyol; (ii) Obres d'art relatives a la memòria històrica en altres contextos post-conflicte; i (iii) Obres d'art sobre la memòria i l'arxiu individual-familiar sense vincle explícit amb la memòria històrica. Pel que considerem el seu valor paradigmàtic, aquí ens aturarem en dels treballs de la Lola Lasurt estudiats.

4.1.1. Lola Lasurt: *Assaig per a Deep Song*

Exemplar del tipus de recerca i de reconstrucció i actualització artística al voltant de la memòria històrica que preniem com a referència de la nostra activitat, *Assaig per a Deep Song* és un projecte desenvolupat entre 2019 i 2021, exposat per primer cop al Centro Federico García Lorca del març al maig de 2022. Posteriorment també es va mostrar dins de l'exposició col·lectiva "Un altre fi. La resta. Art i antifranquisme" del Born Centre de Cultura i Memòria (novembre 2022 - abril 2023). També se n'ha fet una publicació.

El projecte pren com a element i material de treball la coreografia *Deep Song* que la ballarina Martha Graham va crear el 1937. La coreografia era una resposta de l'artista a les imatges de patiment i horror que el públic nord-americà rebia de la guerra civil espanyola. El seu títol s'inspirava en el *Poema del cante jondo* (1931) de Federico García Lorca, que havia estat traduït a l'anglès com "Poem of Deep Song", i la coreografia pretenia codificar i expressar el sofriment de la població civil. El que fa Lola Lasurt en el seu projecte és endinsar-se en el context històric i en la materialitat (l'arxiu) d'aquesta peça de Graham a fi i efecte d'elaborar-ne una certa recreació o *reenactment*. El projecte de Lasurt articula tres elements materials: el principal, vuit frisos pictòrics amb imatges de la coreografia. Els dibuixos, d'estil esquemàtic i molt cinètic, fan l'efecte d'una descomposició en fotogrames de la seqüència de la dansa (en un exercici proper al *stop-motion*). El segon element és un banc de fusta, recreació de l'original que formava part del set escènic de *Deep Song* i que cons-

tituïa l'eix central dels moviments de Marta Graham, en l'ambivalència entre la càrrega i el descans, la llar i la làpida. Finalment, Lasurt crea una espècie de plató o *set* d'assaig en el qual, a més del banc, destaca com a element singular una petita ràdio antiga. Ara bé, tots aquests elements estan articulats i activats per un element performatiu del tot cabdal: abans d'elaborar les pintures, i amb l'objectiu d'imbuir-se de la gestualitat de la dansa a fi i efecte de reproduir-la mimèticament en els frisos pictòrics, Lola Lasurt aprèn, assaja i re-actua la coreografia de Marta Graham.



Martha Graham ballant *Deep Song*. Barbara and Willard Morgan Photographs and Papers, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA. Martha Graham Resources

L'obra, com es pot presumir, és d'una gran i subtil complexitat, i presenta capes de lectura que no podem resseguir aquí. Ens limitarem a destacar tres aspectes fonamentals:

En primer lloc, el projecte *Assaig per a Deep Song*, juntament però més enllà del tema que pren per objecte, es construeix seguint una lògica rellevant i paradigmàtica des del punt de vista de la qüestió de la memòria. L'arquitectònica del projecte és singular perquè reuneix un conjunt d'elements molt diversos, els quals mostren una articulació molt ferma (remeten els uns als altres amb vincles sòlids i no arbitraris), i alhora, no donen com a resultat un tot homogeni i tancat, sinó un conjunt constructiu, reticular, mòbil i, en certa

manera, obert. Això és el que resumim dient que la peça és un exemple cabdal de la *intertextualitat*, un concepte clau del treball de memòria. Cada element reunit pel projecte Lasurt remet, deriva, s'escola en altres elements (en altres materials, en altres fonts, en altres temps...). Malgrat la dimensió creativa del projecte, els elements semblen remetre els uns a altres per evidència (en el sentit de la pista, la prova, l'*evidence*), sense negar, alhora, una no menys irreductible dimensió personal, discrecional i performativa en el desenvolupament del projecte. Aquesta combinació d'una dimensió investigativa i una dimensió performativa, d'arqueologia forense i recreació inèdita, és molt important perquè té un eminent caràcter memorial. La memòria és també un treball menat per l'encadenament objectiu dels fets, tant com per l'elaboració singular que en fan els subjectes que recorden; la memòria, entre un índex temporal que apel·la a la fidelitat (com insisteix Ricoeur), i una de rememoració que esclata en una trama de relats, referències i apropiacions que s'esquitllen permanentment del passat "real"; la memòria, sense poder mai reduir del tot la tensió entre presentisme i nostàlgia, en el *double-bind* de l'obligació de remetre's al passat inconclús i la llibertat de "fer-ne alguna cosa" insòlita. Això és el que, a la seva manera, s'encarna en el projecte de Lasurt: l'artista combina un minuciós i respectuós treball d'arxiu amb una apropiació del passat que "passa", en aquest cas, pel que podríem anomenar la necessària infidelitat de la seva memòria personal i corporal⁵.

Això fa, en segon lloc, que la peça de Lasurt testimonii de la complexitat de la memòria, i aquest és també un element clau pel que buscàvem en el nostre projecte. Quan la memòria, per dir-ho així, surt de la seva reclusió mentalista (com si es tractés d'una activitat etèria, introspectiva i monològica), i es ressegueix en la materialitat de l'arxiu, encara és més innegable el seu caràcter intricat, capil·lar,

⁵ En efecte, el que la Lola Lasurt encarna en el seu cos a través de l'assaig de la dansa de *Deep Song* és un fet elemental de la memòria: la paradoxa segons la qual, prenent atansar un passat immòbil, irrevocable i inalterable en la seva "passeïtat", un passat "absolut", en el sentit d'incondicional en relació al present, cada acte de rememoració es limita a ser una d'entre una infinita sèrie de possibilitats d'activació del passat. En aquest sentit, tota rememoració té el caràcter d'un "assaig" (un intent, una preparació...); i radicalment, fins i tot diríem: assaig d'un passat que no haurà tingut lloc, assaig que no estrena el passat. Des d'aquest punt de vista, es tant esdeveniment el fet recordat com el fet de recordar. En un dels textos inclosos en la publicació d'*Assaig per a Deep Song*, Stamatina Gregory escriu: "Las iteraciones de Lasurt, en toda su especificidad, siguen siendo un repertorio de posibilidades entre otras muchas: un ensayo entre infinidad de ensayos, una subjetividad entre innumerables subjetividades, un único cuerpo que ejecuta movimientos que hacen otros".

polimòrfic i embullat. Si bé la intertextualitat a la que al·ludíem proscriu que la memòria pugui prendre forma en un relat únic, homogeni, tancat i auto-consistent, és necessari anar més enllà de la mera imatge d'una pluralitat de relats. Sovint, la producció artística no-narrativa, i l'obra de Lasurt n'és exemple, posa de relleu la subtileza material i la complexitat de capes de sedimentació i de formes de memòria. Per assenyalar només alguns aspectes, fixem-nos com *Assaig per a Deep Song* articula memòries geogràficament i sociopolíticament diverses, distàncies d'enfocament (macro-història i micro-història) contrastats, nínxols de memòria amb connexions subterrànies inaparents (per exemple, les innovacions i desenvolupaments artístics en la dansa contemporània en el context estatunidenc i la guerra civil espanyola); com s'acumulen capes de memòria en formats i materialitats diverses: elements d'arxiu, objectes antics i recreats, cronografies múltiples, formalitzacions estètiques també diverses (la publicació *d'Assaig per a Deep Song* reuneix una gran varietat d'elements d'arxiu, a més de les pintures que formen els frisos: cartes personals, extractes de premsa, cartells i entrades de teatre, cartells propagandístics de la guerra civil, fotografies antigues i actuals, així com textos curatorials i interpretatius sobre el projecte de Lasurt); com s'entrellaça la memòria col·lectiva amb la memòria individual, aquesta última, al seu torn, diversificada entre "protagonistes" com Laura García-Lorca de los Ríos, neboda de Federico García Lorca, o Terese Capucilli, la primera ballarina que va interpretar *Deep Song* després de Marta Graham, sense oblidar, evidentment, la mateixa Lola Lasurt. Per exemple, un dels elements del complex, el petit aparell de ràdio, arrela en la memòria familiar de l'artista. "Salvat" de trasllat en trasllat, és l'aparell de ràdio que ocasionalment encenia la mare de l'artista a la cuina de casa seva. Bifurcant el temps i la realitat, aquesta ràdio sintonitza, d'una banda, amb una inesperada memòria personal que remet als exercicis de natació sincronitzada que Lasurt feia quan era petita, i, de l'altra, amb els esdeveniments que transcorrien al món mentre l'artista assajava la coreografia de *Deep Song*, i dels que anava tenint notícia a través del mateix aparell de ràdio. Aquests esdeveniments, al seu torn, conformen una línia temporal (de setembre de 2019 a setembre de 2021) que acompanya el cronograma corresponent al projecte de recerca de l'artista (de 1922 a 2020). Es podria dir, per tant, que tal com el títol de la publicació indica, el conjunt *d'Assaig per a Deep Song* abasta una cronologia que va de 1922 a 2022. Alhora, però, les dues línies temporals esmentades, la "d'aleshores" i la "d'ara", la "interna" al projecte (la corresponent als fets investigats i recopilats

per la Lola Lasurt) i “l’externa” (corresponent al que succeïa en el “present” de la producció i l’assaig), es posen en paral·lel, s’acompanyen i, sobretot, reverberen pel caràcter crític, violent i luctuós dels esdeveniments que consignen; i tot això, a més, amb la interposició/intermediació, a través de la interrupció i el contacte, de l’eix de plana i el mirall, que constitueix una tercera línia temporal, aquesta de 6 minuts de durada, la de les pintures que, com hem dit, descomponen el moviment de la dansa en un fris seqüencial.



Assaig per Deep Song. Fris pictòric (8 tires de 25cm. x 10 m.), pintura a l’oli sobre tela. Fragment del fris n°8. Lola Lasurt

A aquesta complexitat encara podrien afegir-s’hi dos elements més. D’una banda, la sobredeterminació de la recerca que du a terme Lola Lasurt, atès que aquesta no té per “objecte” el passat, o amb més precisió, un arxiu simple i clarament constituït, sinó que és un treball de memòria que té per objecte un altre treball de memòria. Si bé això, en últim terme, és propi de qualsevol rememoració (que no s’adreça tant al passat sinó a la forma en què d’altres han recordat), *Assaig per a Deep Song* ho il·lustra especialment. Perquè resulta que, després de representar-se amb freqüència des de 1937 fins a mitjans dels anys quaranta, es va perdre el rastre de la coreografia (aquesta no s’havia codificat en cap “partitura” coreogràfica, ni s’havia filmat, i per acabar-ho d’adobar, la partitura original de la música, de Henry Cowell, s’havia perdut). En conseqüència, *Deep Song* es va haver de reconstruir: el 1988, amb l’ajut d’un centenar de fotografies de Bar-

bara Morgan i dels records d'antics membres de la Companyia de dansa i de la pròpia Martha Graham (amb 94 anys), es va poder recompondre la coreografia, que va poder ser interpretada de nou per Terese Capucilli amb la música d'una altra peça de Cowel, *Sinister Resonance* (la partitura original de *Deep Song* va ser trobada casualment el 1992). L'arxiu de *Deep Song*, per tant, es complexifica, per no dir que es desfà: tenim una reconstrucció "oficial", a partir d'un treball de memòria i d'un medi fotogràfic considerat com "un dels mètodes menys eficaços per documentar o reconstituir la dansa", i amb una música diferent de l'original. A partir d'aquí, tota representació de *Deep Song* és una variació original d'una desviació originària.



Assaig per Deep Song. Fris pictòric (8 tires de 25cm. x 10 m.), pintura a l'oli sobre tela. Fragment del fris nº8. Lola Lasurt

Ara bé, el cas és que, fins i tot si res de l'anterior s'hagués esdevingut, si la història de *Deep Song* fos la d'una coreografia "perfectament" consignada, conservada i reproduïda en el temps, el treball de memòria de la Lola Lasurt no es redoblaria menys en una rememoració de la rememoració. Perquè degut al medi artístic que ens ocupa, a les pròpies característiques de "l'objecte-dansa", o de "l'arxiu-coreografia", la recuperació o reproducció del passat és indeslligable del treball de memòria que s'activa en la interiorització-i-expressió que du a terme la ballarina; no només, o no tant, la memòria d'assimilació i reproducció d'un "model", sinó la memòria que s'actualitza en l'aprenentatge simultani de la coreografia i del propi cos, una memòria que repeteix-i-varia, que es conserva i es renova a cada assaig i a cada representació. I, en efecte, l'espectre de les memòries

que convoca *Assaig per a Deep Song* no seria complet si no féssim èmfasi en aquesta memòria corporal de la que la pròpia Lola Lasurt *pren acta* i en *fa acte* com un *record-ing*: alhora registre, vivència i gerundi de la memòria.

Tot això ja ens ha dut, de fa estona, al tercer aspecte fonamental d'*Assaig per a Deep Song* que volíem destacar. Es tracta d'allò tan simple que es dona per sabut i descomptat en tota creació artística, però que justament era el que nosaltres desitjàvem posar de relleu com a aproximació a la memòria en general, i a la memòria democràtica en particular, a saber: la dimensió estètica i performativa del treball de memòria que duen a terme els/les artistes. De fet, els projectes de la Lola Lasurt, en comparació a d'altres projectes artístics, fins i tot dins dels que s'ocupen de qüestions de memòria històrica, acostumen a tenir una dimensió d'investigació històrica molt important, tant que, en algunes ocasions, semblaria que se sostenen, que tenen sentit i autonomia, en aquesta exclusiva dimensió. I és així; però per això és especialment interessant assenyalar la dimensió creativa que, des de l'aparença de la complementació, en constitueix en realitat l'essència com a projecte *artístic*. Es tracta, dèiem, d'una dimensió estètica que es posa al servei, però que, alhora, sobreix, l'interès o l'objectiu divulgatiu, didàctic, àdhuc reivindicatiu de la memòria al que semblaria menar la recerca documental i d'arxiu; és a dir, una estetització que és, alhora, una manera efectiva d'assolir el que en l'àmbit acadèmic es coneix com a "transferència del coneixement" (o el que, en un sentit més general, anomenaríem socialització de la memòria col·lectiva), i una manera de qüestionar la transmissió memorial (en el benentès que aquesta té, sovint, una "estètica" ben definida) indagant com la memòria *es fa sensible*. Dèiem, també, una dimensió performativa que, més enllà de l'aspecte normatiu (la "bona" o la "mala" memòria; el record "autèntic" i el record "fictici", etc.), treballa amb el desplaçament, la re-significació i la recreació (tant en sentit productiu com lúdic); és a dir, que elabora memòria, sense que això, no obstant, estigui renyit amb la dimensió ètica de la memòria. El que precisament posa de manifest el treball de Lasurt és com la creativitat artística –creativitat que, insistim, no és troba en el "producte" artístic, sinó en tot el procés de cerca, assaig i experimentació– es responsabilitza de la memòria des del respecte i la cura del passat. Aquesta dimensió estètico-performativa s'expressa, per descomptat, en l'apropiació pictòrica i coreogràfica que du a terme l'artista, però no només. Es manifesta en tota la configuració i el descabdellament del projecte: des de la recopilació i reconfiguració del material d'arxiu (que ja és un gest performatiu en tant que implica una certa reorde-

nació i remodelació del mateix) fins a la formalització en quelcom a ser exposat (i, és clar, arxivat de nou: dispositiu exposició o dispositiu llibre). Es tracta, per tant, de com l'artista fa fenomen (aparició) de la memòria, de com "dona a veure" l'arxiu, compartint una mirada sobre la seva sedimentació, i alhora, engrossint-la amb noves restes per a què d'altres se n'aprofitin.

Tot això era clau pel que preteníem tractar en el nostre projecte, atès que d'entrada ens oposàvem a una instrumentalització de l'art. És a dir: no volíem abordar l'art com un mer instrument per a transmetre certs valors o idees, l'art com a simple medi per a uns fins preestablerts. Per valuosos que siguin aquests fins des d'un punt de vista ètic i polític (per exemple, reivindicar, transmetre i fomentar la memòria democràtica), preferíem posar l'èmfasi en les condicions mateixes de l'obertura, l'accés, l'elaboració i la transmissió de la memòria, on l'esmentada dimensió estètico-performativa té un paper clau; es tractava de veure com les pràctiques artístiques se situen en el cor mateix de la recerca i la producció memorial, del "fer memòria"; un "fer" que és, com hem dit, "fer sensible": l'organització i activació d'un espai de visibilitat, d'escolta, de tangibilitat, per a un passat que no està donat; aquest passat paradoxal que, restant inamovible, indisponible, ha de ser refet, estrafet, extra-fet, a cada present.

362

Encara una última qüestió lligada a l'especificitat del treball estètico-performatiu sobre la memòria. Els aspectes que hem assenyalat fins ara (treball d'arxiu, intertextualitat, diversitat de fonts, de referents, de formes i materials de la memòria) farien pensar en l'obra d'art com un *desplegament* de l'arxiu, com una interfície que ens dona accés a una memòria ampliada, aprofundida i substanciosa; com si, per seguir amb la metàfora digital, gràcies al treball artístic el passat esdevingués una imatge més basta i, sobretot, de major resolució. Si bé diríem que això no és estrictament fals, és necessari contrastar-ho amb quelcom que, de nou, té a veure amb l'especificitat de la pràctica i l'experiència artístiques. L'obra d'art, ni tan sols en la concepció intel·lectualitzada que se sol tenir de l'art contemporani, es redueix a ser un dispositiu de saber (ni tampoc un mer catalitzador d'emocions); hi ha una forma de comprensió que, paradoxalment, té a veure amb la negativitat de l'art per fer-se comprensible. L'obra d'art sempre ofereix un contrapunt, una espècie d'objecció o de ruptura, del discurs que suposadament ella mateixa desplega. L'experiència de l'obra no es contínua ni seqüencial ni acumulativa; no consisteix en descabdellar o esclofollar progressivament el seu "contingut" (i això segurament es també cert de l'art que es desplega purament en el temps, com la música); tampoc és

purament hermenèutica, ni, sobretot, resolutiva; sens dubte té un caràcter enigmàtic, però no en el sentit d'un trencaclosques que s'hagi de resoldre ajuntant totes les peces. De fet, en l'art contemporani, l'obra acostuma a tenir un irreductible caràcter fragmentari: sempre sembla trossejada, i sempre sembla un tros d'alguna cosa que s'ha perdut irremeiablement o que no arribarà mai a completar-se; l'obra no només pot, sinó que sembla exigir que se l'atansi per fragments, per moments, per successius assajos o temptatives (per recuperar la noció de Lasurt), conformant una composició però no un "tot". El que ens interessa remarcar és que, en aquest sentit, l'experiència de l'espectador és també d'alguna manera una mimesis de la memòria. L'exercici de la memòria tampoc és continu, ni acumulatiu, ni purament extensiu; ni tot en la memòria és saber, ni el saber és tothora imatge manifesta o discurs explícit. La memòria s'articula en la narració, enlluerna en la imatge i s'actualitza en l'acció, però també s'albira en constel·lacions fugaces d'elements heterogenis; i amb tots aquests registres també treballa l'art. Hi ha obres centrades en la qüestió de la memòria que tenen un caràcter eminentment críptic, enigmàtic i cosificat (per exemple, les obres de Doris Salcedo, les instal·lacions de Christian Boltanski o les peces minimalistes de Félix González-Torres). En comparació, *Assaig per a Deep Song*, sobretot en el format llibre, té una dimensió historiogràfica, un registre de saber, molt més rellevant. El projecte convida a resseguir una tirallonga de coneixement, a retraçar les connexions historiogràfiques, a fer una lectura visual i narrativa que mimetitza d'alguna manera la linealitat i la progressivitat del temps que es desplega en els frisos i cronogrames. Amb tot, especialment si considerem la centralitat (expositiva i compositiva) del fris pictòric, creiem que el que hem dit també seria aplicable al treball de Lasurt. El fris pictòric és indetriable del conjunt d'aquest treball, i alhora, és com un fragment separable, que gaudeix d'una certa autonomia en l'expressió d'alguna cosa essencial o elemental del projecte. És més, en una certa lògica matrioixca, es podria dir el mateix de cada pintura o fotograma: encadenats a la seqüència, al pas del temps i al moviment, cada un d'ells sembla despuntar "per si sol", isoladament, pel valor de fixació del temps, de l'experiència i de la memòria⁶. En fi, si bé és cert, com

⁶ Si es volgués retòrcer encara més aquesta lògica, tal vegada es podria dir el mateix del traç pictòric en cada un dels "fotogrames": justament perquè les pintures de Lasurt estan com a mig camí entre el figuratiu i l'abstracte, cada traç és un component de la imatge, una traça del conjunt, i alhora, té un valor singular i propi com a traçada del cos-memòria. Seria exagerat dir que, bo i l'esforç investigador de Lola Lasurt, i malgrat

hem dit al principi, que cada element d'*Assaig per a Deep Song* connecta amb d'altres, acreix la curiositat i impulsa la descoberta, no és menys certs que alguns d'ells, i aquesta és llur qualitat estètica, semblen fixar-se en una paradoxal opacitat reveladora. El que aconsegueix la pràctica artística es portar la imatge, l'objecte, el gest, a un punt de saturació de la memòria. Tot això és important (i ho era pel nostre projecte) per entendre l'especificitat i la singularitat de l'art en relació a la memòria: l'art elabora (la) memòria des de la fragmentarietat, l'opacitat, o almenys la translucidesa⁷, sense que això n'impedeixi la transferència, la comunicació o la participació. De tal manera que, com escriu Laura García-Lorca de los Ríos en relació a l'obra de Lasurt: "La maravilla también es que el que vea los frisos de *Ensayo para Deep Song*, los irá siguiendo y bailando sin saber nada de toda esta historia".

4.2. Intervenció (Octubre – Desembre 2023)

> 1a i 2a sessió del grup de treball

El grup va començar amb la participació de 12 estudiants, totes noies. D'aquestes, algunes van abandonar l'activitat en les primeres sessions; van ser 8 les que van mantenir una participació activa i constant fins al final.

La primera sessió es va dedicar a donar-se a conèixer les participants i els dinamitzadors del grup (totes les sessions han estat conduïdes per l'artista Lola Lasurt i l'investigador de la Càtedra Ethos Guillem Martí), a presentar el projecte i a fer una primera exposició de la perspectiva artística sobre la memòria. Això es va fer per mitjà de la presentació i comentari de diferents exemples d'obres d'art visual que tracten directament la qüestió de la memòria històrica, no necessàriament en el context concret d'Espanya. Els exemples d'obres i de pràctiques artístiques anaven encaminats a proposar la primera de les tres tasques o activitats que inicialment estaven previstes pel

l'estol d'elements que conformen el resultat final, en un sol traç es sintetitza l'*assaig per a Deep Song*?

⁷ En el context d'una filosofia de la memòria, aquesta paraula mereixeria tota una digressió: la translucidesa és allò que deixa veure però impedeix distingir adequadament les coses. Alhora, literalment, és una lucidesa transcendent, una comprensió del llunyà, una il·luminació del més enllà. La lucidesa, a més, expressa la idea de l'interval, del lapse de temps, en què algú que estava alienat, recobra l'ús de la raó. El *translúcid*, per tant, seria aquell que, momentàniament, comprèn el més enllà, tant com aquell a qui el més enllà, momentàniament, li concedeix la capacitat de raonar, el retornat a la raó des de(l) més enllà.

treball amb el grup: es demanava a les participants que cerquessin algun objecte personal vinculat a la memòria familiar (idealment, doncs, un objecte llegat transgeneracionalment), amb el qual després poder dur a terme alguna elaboració inspirada en els exemples de l'art contemporani.

Tot just la primera sessió ja va servir per detectar que calia reorientar alguns dels objectius i expectatives del projecte. Tot i que les participants partien d'un previ coneixement del que proposava l'activitat, va resultar clar que era necessari situar millor i treballar amb més calma el context conceptual de l'activitat (memòria democràtica, art, etc.). En particular, la perspectiva de l'art contemporani encara resultava summament estranya i distant a les participants. Per bé que ja comptàvem que les participants en el projecte no tinguessin bagatge ni experiències prèvies en relació a pràctiques artístiques, cal reconèixer que no havíem apamat prou bé la indispensable introducció a un món que apareix com a críptic i saturat de prejudicis. La presentació d'exemples d'obres d'art, malgrat les explicacions, generava un cert desconcert, i hi havia molt de camí a recórrer fins a poder "incorporar" aquests exemples com a pràctiques possibles per a activar en un treball propi del grup. La proposta d'activitat consistent en cercar un objecte també va topar amb majors dificultats de les esperades. Al principi va costar fer entendre la perspectiva que es pretenia, i algunes participants, o bé es van mostrar una mica desorientades sobre què es demanava, o bé van al·legar que no els era possible trobar l'objecte per diverses raons. A banda d'altres qüestions que se'ns poden escapar, hi ha un element preliminar que ajuda a explicar això: no és fàcil ni immediat incorporar en l'àmbit acadèmic no artístic la perspectiva i les pràctiques que caracteritzen les arts visuals, i que es destaquen per una cerca experimental, oberta i processual, que avança, per dir-ho així, a les palpentes i sense objectius del tot definits; és a dir, una metodologia molt diferent a la d'una cerca més instrumental o tècnico-científica, en la que els materials se cerquen, s'ordenen i s'elaboren a partir d'hipòtesis o preguntes més tancades i definides. Així, les participants semblaven demanar una definició més clara de què havien de cercar, de què havien de fer i per a què, mentre que nosaltres preteníem que la cerca de l'objecte fos quasi bé una "excusa" per començar a indagar i a desbrossar, per establir diàlegs inter-generacionals, i en cas de trobar algun objecte significatiu, per activar un procés obert i fluid de reflexió i (re)significació.

A la segona sessió es va fer una posada en comú dels resultats d'aquesta cerca d'objecte, la qual, com hem dit, havia de servir per

a fer aflorar i començar a desplegar narratives memorials de les diverses famílies. Amb tot, també es van començar a fer viratges d'enfoc, atès que diverses de les participants, o bé no havien entès la consigna, o van declarar haver trobat dificultats per cercar l'objecte. Cal destacar, però, que d'altres sí l'havien cercat, bo i que no totes l'havien pogut portar a l'aula. D'aquesta manera, i com seguidament detalllem, el focus es va desplaçar de l'objecte cap al relat.

> 3a sessió

La reflexió i seguiment que fèiem de l'activitat, doncs, ens va fer clara una conclusió: que la implicació de les pràctiques artístiques havia de ser més tangencial, atès que una aproximació directa al món de l'art contemporani havia generat més desconcert que interès, i en conseqüència, no es podia esperar que la consigna de cercar un objecte personal s'assumís des de l'òptica pretesa i dugués amb relativa facilitat a una possible activació creativa (intervenció creativa i resignificadora de l'objecte). Per tot això, de cara a la 3a sessió del grup, es van decidir dues coses: en primer lloc, deixar entre parèntesis la qüestió de l'objecte i, més en general, la perspectiva artística, i donar peu a una conversa més oberta sobre la memòria transmesa entre generacions, o sia, sobre relats significatius en relació a històries de vida lligades al context de la Guerra Civil i la dictadura. En segon lloc, i de retruc, vam decidir prescindir de la planificació inicial de l'activitat, i adoptar una perspectiva més pausada i progressiva, que no es cenyís als objectius i tasques preestablertes i que anés descabdellant les qüestions pas a pas i en funció de l'evolució. Val a dir que això no suposava un canvi significatiu de perspectiva, atès que mes enllà d'un disseny preliminar de l'activitat, ja es tenia clar que aquesta havia de respondre a un treball progressiu, adaptable i flexible. Tanmateix, els canvis adoptats sí implicaven assumir un enfocament d'experiència pilot molt més marcat i obligaven a reconèixer que en el disseny de l'activitat s'havien pretès abastar excessius elements.

En la 3a sessió de treball, aleshores, a banda d'explicar aquest canvi de perspectiva, es va animar les participants a activar relats familiars. Tot i que la proposta de dur a terme una intervenció creativa al voltant d'un objecte familiar es va deixar en suspens, es va seguir mantenint la idea que la cerca de l'objecte podia ser un pretext per activar preguntes i diàlegs familiars (amb pares i avis) per fer sorgir històries de vida. A més, durant la sessió es van fixar algunes coordenades cronològiques molt bàsiques, fonamentalment en termes de "generacions", per orientar millor les indagacions. Per últim

també es va fer una petita exposició de la perspectiva de recerca micro-històrica i memorial, atenent al fet que el “saber” sobre el període de temps en qüestió està generalment sobresaturat per la perspectiva historiogràfica i pels grans esdeveniments canonitzats i transmesos pel coneixement històric; això és, per una perspectiva que tendeix a prioritzar les fites o desfetes polítiques i socials, així com els personatges històricament rellevants, majoritàriament homes amb càrrecs polítics o militars, etc.

> 4a sessió

La quarta sessió es va dedicar exclusivament a què les participants compartissin els relats familiars que coneixien o que havien pogut indagar preguntant a pares, mares i avis. Alguns d'aquests relats ja s'havien començat a insinuar en les sessions dedicades a parlar dels possibles objectes familiars. En general, es tractava de petits relats construïts a partir d'un saber familiar difós (coses que “sempre s'han explicat”) i/o a partir de petites i informals converses explícites sobre la qüestió. Els relats, per tant, no tenien valor pel seu rigor, aprofundiment i amplitud (i el projecte tampoc perseguia desenvolupar aquests aspectes), sinó perquè testimoniaven, mai millor dit, de l'existència d'arxius familiars amb coàguls de memòria molt potents per explorar. En efecte, el que cal destacar d'aquesta quarta sessió de treball és que, d'entrada, esperàvem majors dificultats per fer aflorar les memòries familiars amb continguts traumàtics relatives a la Guerra Civil i la dictadura. Si bé els relats compartits per les participants posaven sobre la taula trets habituals i característics de la memòria històrica (fragmentarietat i limitació del record, exposició en forma de petits enunciats sense massa desig de desenvolupament ulterior, etc.), no esperàvem que transmetessin de forma tan immediata aspectes exemplars i recurrents de la memòria traumàtica de la Guerra Civil i la dictadura. Dit d'una altra manera, des del desconeixement, i potser la ingenuïtat, i atès el context del projecte, d'entrada esperàvem que els relats familiars compartits estiguessin en general més esporgats o endolcits de fets traumàtics, i que fos més difícil, no només fer aflorar els records negatius, sinó també explicitar el seu lligam amb el context social i polític. En canvi, alguns dels relats exposats tenien des de bon començament com a element central, i a vegades únic, esdeveniments d'una gran càrrega traumàtica, per bé que no necessàriament reconeguda com a tal: una participant, per exemple, va relatar que al seu besavi se'l van endur una nit (no saben qui), molt cap al final de la guerra (febrer de 1939), i que no en van tornar a saber mai més res. L'avi,

amb només cinc anys, va haver de separar-se de la mare i anar a viure amb una tieta, perquè la mare havia de “recuperar-se” i treballar (en una clara elisió de la desfeta psicoemocional com a motiu subjacent de la separació). Una altra participant va explicar que la família paterna, originària de Berga, es va haver de separar: el pare, per por a represàlies, es va separar de la resta de la família, que es va traslladar a Vilanova i la Geltrú. Una altra participant explicava, de forma força confusa (és a dir, a partir d’una informació precària que no s’ha pogut/volgut verificar pel que fa a identitats, edats, etc.), que una parella d’avantpassats seus tenien una malaltia molt estigmatitzant socialment (no sap precisar quina) i que es van suïcidar perquè això no afectés a la resta de la família. Aquest cas és ressenyable perquè, a la següent sessió, després d’haver compartit un record tan singular i dolorós com aquest, la participant va semblar que desviava el focus d’atenció i manifestava tenir interès en fer una cerca sobre la memòria feminista en termes més generals i, sobretot, desconectats de la memòria familiar. Posteriorment, a més, la noia va comunicar-nos que preferia deixar l’activitat perquè “no hi havia connectat” i tenia altres preocupacions acadèmiques. Tot i que en cap moment va al·legar motius relacionats amb la indagació memorial que havia fet, es podria conjecturar si el desvetllament del passat familiar havia provocat un cert bloqueig o rebuig a seguir amb el procés de rememoració.

368

Una altra participant va explicar que part de la seva família és d’origen jueu procedent d’Alemanya, on eren propietaris de negocis importants, i que van venir a Espanya entrant al país amb documentació falsa, per fugir del nazisme. Una altra va compartir un llegat familiar relacionat amb la medicina, ja que el besavi, metge i propietari d’una clínica, va desenvolupar molta activitat durant la Guerra Civil. Amb una explícita inquietud moral, la participant va destacar que es van poder fer grans i ràpids avenços mèdics gràcies a la investigació amb cadàvers procedents del front. El relat d’una altra participant se centrava en el fet que el seu besavi va estar durant anys tancat a la presó de Montjuïc, tot i que no en precisava els motius i oferia un relat despolititzat. Encara una altra, va relatar que el seu besavi i el seu avi, vivint en un mas proper a Vilanova i la Geltrú, van dedicar-se durant els primers anys de la dictadura a activitats de contraban, i com això feia patir molt a les dones de la casa.

Són tan sols alguns exemples que no pretenen exposar en la seva totalitat i precisió les memòries compartides. Però són suficients per extreure’n una idea important: per bé que una interpretació detallada i rigorosa dels relats requerriria d’un abordatge metodològic que

no és en cap cas el que definia el present projecte, sembla clar d'entrada que són fortament exemplars de la memòria històrica en el context del nostre país. No només pel seu contingut (pels esdeveniments narrats), sinó també per alguns trets de la seva construcció: per exemple, el fet que s'enunciïn amb relativa facilitat i cruesa fets traumàtics, però després hi hagi un bloqueig o una resistència a seguir descabdellant i precisant la història (sobre aquest punt, veure les reflexions finals); el fet que els relats manifestin característics buits de saber (no haver sabut (voler saber?) qui es va endur el besavi, per exemple) o subtils assuaujaments de traumes emocionals profunds (la besàvia se separa dels fills perquè ha de "recuperar-se"); o també el fet que les històries familiars, tot i que expliciten amb aparent transparència els lligams amb esdeveniment sociopolítics (empresonament a Montjuïc, entrada irregular a Espanya des d'Alemanya, estigma social d'una malaltia...) es narren de forma destacadament despolititzada (els antecedents i/o implicacions polítiques dels fets aparentment no es coneixen i/o no es consideren significatius).

> 5a sessió

Veient l'evolució de la dinàmica amb el grup i les històries de vida que havien emergit a l'anterior sessió, es va decidir donar prioritat a la continuació de la recerca memorial intrafamiliar per part de cada participant, amb la intenció, entre d'altres, de posar sobre la taula els aspectes i dificultats particulars d'aquest tipus de recerca, i afavorir una reflexió sobre els interrogants i els elements transferencials que s'activen en les participants. Alhora, tenint en compte les dificultats per incorporar en termes pràctics la perspectiva de les arts visuals contemporànies i el calendari restant del projecte, es va convenir limitar-se a proposar un treball al voltant del "cronograma" o "línia de temps". D'una banda, l'elaboració d'una línia de temps havia de permetre ordenar els esdeveniments narrats per les participants, i sobretot, visualitzar el buits i els nuclis de record, així com compartir-los en un marc comú amb la resta del grup. Però, de l'altra, la línia de temps ofería possibilitats de treball interessants, atès que al llarg de la història (tant en termes pròpiament artístics com en termes de tradicions culturals/religioses) hi ha hagut diverses formes d'intervenció imaginativa sobre les línies de temps (recordem que la línia de temps és un element central, per exemple, en *l'Assaig per a Deep Song* de Lola Lasurt). A més, treballar la cronologia i la cronografia havia de permetre obrir una interrogació cabdal en l'abordatge de la memòria: sobre la linealitat del temps i sobre les idees de progressió i unidireccionalitat associades.

La cinquena sessió es va dedicar a parlar de concepte de la línia de temps o cronograma, desplaçant-nos des del concepte més acadèmic, històric i formal (cronogrames elaborats per a l'aprenentatge de la Història oficial), fins a propostes que qüestionen tant la formalització com els continguts d'aquests cronogrames. Això és: obrint la perspectiva de les línies de temps que reivindiquen històries no-oficials, alternatives o subversives, i que s'enllacen amb memòries col·lectives no hegemòniques, així com exemples que modifiquen creativament el format, i per a les que la representació imaginària del temps és un element de treball essencial (Rosenberg i Grafton, 2010).

Després d'aquesta exposició, la proposta va ser que cada participant mirés d'elaborar una línia de temps a partir dels esdeveniments narrats en la sessió anterior, a més d'introduir-hi desplaçaments creatius a conveniència de cadascuna. La proposta, com era d'esperar, va fer aflorar dues qüestions clau: d'una banda, la ordenació cronològica dels esdeveniments narrats, més enllà d'unes coordenades molt bàsiques, podia topiar amb interrogants o buits d'informació que requerien prosseguir la recerca memorial. Aquest va ser un dels punts en què es va posar de manifest que, més enllà de la primera narració obtinguda i compartida, en alguns casos hi havia resistències importants a seguir indagant en la memòria familiar. Tal com hem dit, a l'anterior sessió van sorgir històries molt significatives i amb importants trets traumàtics, molt més ràpidament i espontània del que d'entrada esperàvem. Aquesta proliferació inicial, per dir-ho així, no semblava, tanmateix, implicar una continuïtat tan còmode i productiva com es podia suposar. En general, les participants no van aportar més material narratiu del que havien compartit a la quarta sessió, i algunes no van donar mostres de prosseguir amb intenció clara i decidida la recerca memorial. Aquest, com especifiquem en l'apartat final de reflexions, creiem que és un element molt destacable de la intervenció perquè toca una ambivalència difícil de resoldre però del tot essencial en la recerca sobre la memòria transgeneracional: més enllà d'un primer esclat de memòria, per dir-ho així, el desig de rememoració pot topiar amb dificultats tant per part dels depositaris de la memòria (avantpassats) com per part dels indagadors (generacions joves que miren al passat). Així, tot i que la tònica general en el grup va ser atribuir als testimonis les dificultats per a seguir indagant (això és: al fet que els avis "no recorden res més", "no en volen parlar", etc.), és molt difícil escatir si, i com, intervenen aquí inhibicions per part de les mateixes participants: ja sigui perquè perceben que el "tema" és dolorós, o com a mínim, difícil pels informants, ja sigui perquè elles mateixes s'abstenen

de seguir aprofundint en històries que són desagradables. Les condicions del projecte no ens permetien aprofundir suficientment en aquesta qüestió que, tanmateix, és un aspecte essencial del treball amb les 3eres i 4es generacions postmemorials: a diferència del que passa sovint amb la segona generació, la narració dels fets traumàtics de les generacions anteriors es fa des d'una aparent posició de distància, desafecció i neutralitat emocional. D'aquí que l'immediat sigui atribuir un cert desinterès o indiferència en la recerca memorial a una distància esmorteïdora dels efectes dels records. Amb tot, no és fàcil capir quan el desinterès es mescla amb inhibicions o resistències enfront de relats portadors de patiments, dols i cicatrius.

D'altra banda, la petició de col·locar els records en una línia temporal també va fer emergir una altra qüestió no menys interessant: com també era d'esperar, alguns dels esdeveniments relatats tenien molt poca extensió des del punt de vista cronològic. Les participants havien compartit històries que afectaven a períodes relativament llargs de la vida dels besavis i/o avis, però que en alguns casos es concentraven en esdeveniments únics o molt puntuals. Aquests últims, per descomptat, tenien conseqüències i seqüeles de llarg abast, però el relat compartit es limitava a l'esdeveniment clau, i en alguns casos, amb poca profunditat de dades. En fi, això implicava que, en el moment de col·locar aquesta "memòria" en una línia de temps, es produís el sentiment de disposar d'una pobra o minsa memòria. En alguns casos, això fins i tot semblava donar lloc a un cert acomplexament: al llarg del projecte va ser freqüent que les participants minimitzessin el valor de la memòria que podien aportar degut a la poca informació obtinguda. En conseqüència, per part dels dinamitzadors s'havia d'insistir en què el valor de la memòria en cap cas es pot mesurar per la seva quantitat (ni tampoc per la seva qualitat en termes dels criteris històrics habituals). Tornant a l'element concret del cronograma, era un dels efectes cercats, per dir-ho així, provocar aquesta dissonància: sens dubte la línia de temps ens porta indefectiblement a la idea de continuïtat i de saturació (passen tot de coses al llarg del temps; tantes que, per definició, hem d'escollir i prioritzar perquè no es podrien encabir totes en una representació visual); idea molt vinculada al cronograma "històric", el qual fa prevaldre la idea d'un encadenament de fets sense solució de continuïtat. En contrast amb això, la representació de la memòria sobre la línia de temps de seguida posa de manifest la seva discontinuïtat, i fins i tot, marcada puntualitat. Sens dubte, aquesta puntualitat és en gran part deguda a una rememoració molt incipient, però, amb tot, no és menys característica del fet memorial: fins i tot amb indagacions molt pro-

fundes, la memòria no pot simplement estendre's com un cabdell continu; resten talls, abismes, grumolls i fixacions, a banda de relacions i connexions que no responen a una linealitat successiva. La representació de la línia de temps, per tant, permetia posar de relleu dos aspectes antagònics: d'una banda, visualitzar els grans buits, i per tant, les enormes possibilitats d'indagació memorial; de l'altra, destacar l'específica discontinuïtat i puntualitat (àdhuc "semelfactivitat" en el sentit de Jankélevitch) de la memòria.

> 6a sessió

L'objectiu de la proposta de treball sobre la línia de temps, i en particular, de la proposta d'elaborar una línia de temps individual, era desenvolupar després alguna elaboració col·lectiva i creativa entorn d'aquests materials. Atès que, com hem dit, el treball sobre referents artístics, i encara més, l'apropiació pràctica d'aquests referents, hagués requerit molt més temps del disponible, es va optar per fer d'entrada una proposta de treball al grup: una elaboració que prengué el teixit com a pràctica i materialitat. Certament, hagués sigut preferible disposar del temps de dinamització suficient com perquè cada participant acabés proposant un cert projecte artístic propi a partir d'una apropiació lliure de referents artístics i d'una elecció personal del tipus de materials i pràctiques sobre les que treballar. Però el calendari no ho permetia, i a més, es va preferir optar per prioritzar una elaboració conjunta, grupal, que permetés visualitzar el conjunt d'un treball memorial molt incipient però compartit. En aquest sentit, les tradicions i projectes artístics comunitaris entorn del teixit, eren una referència inestimable.

La Lola Lasurt va reunir dos referents per compartir amb el grup: d'una banda, l'experiència de les arpilleres en projectes d'art comunitari i memòria al Perú i a Xile, i de l'altra, el projecte artístic-comunitari de Vahida Ramujkic i Aviv Kruglansky en barris populars de diferents ciutats. A més, també es va fer referència a l'obra artística de Teresa Lanceta i als seus projectes comunitaris en barris com el Raval de Barcelona.

A partir d'aquests referents, la proposta de treball al grup consistia en l'elaboració d'una línia de temps grupal en la que cada participant, per mitjà del teixit, donés una representació visual del rastre de la memòria compartida en els relats familiars.

> 7a Sessió

En aquesta sessió es van aportar els materials per a l'elaboració de la línia de temps col·lectiva. La "base" consistia en una tela circular

precosida en forma de quatre cercles concèntrics corresponents als quatre períodes: Segona República, Guerra Civil, Dictadura franquista i Democràcia. Sobre aquesta base, la idea era que lliurement les participants poguessin brodar les seves línies de temps. La proposta inicial era que l'elaboració pogués incloure quatre "passos": primer, el brodat de la línia de temps, que anés des del passat de l'esdeveniment més llunyà relatat fins el present, amb la possibilitat de representar també en el mateix brodat aspectes com la discontinuïtat, el tall o els "efectes" afectius de la memòria. En segon lloc, es pretenia que en aquest mateix teixit col·lectiu s'hi poguessin incorporar, directament o indirecta, altres elements materials relatius a l'arxiu memorial, com objectes o fotografies. En tercer lloc, es va proposar que en la mateix teixit hi hagués també la "petjada" de les preguntes o interrogants que la memòria familiar suscitava en les participants. Finalment, s'obria la possibilitat que el teixit representés també relacions, vincles i entrecreuaments entre les diverses línies temporals brodades. Lamentablement, el temps d'elaboració només va permetre assolir el primer i el tercer d'aquests passos.

Davant la perspectiva d'elaboració del teixit es va fer evident que calia allargar el temps de treball amb el grup. Per això la intervenció es va ampliar de 8 a 10 sessions.

> Sessió complementària

Com a activitat complementària al treball amb el grup a l'aula, es va proposar de visitar el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Com ja s'ha dit, l'aproximació a l'art contemporani, tot i que en cap cas bandejada, havia perdut pes en el projecte. Amb tot, no volíem perdre l'oportunitat que el projecte servís també per acostar a les participants al món de l'art contemporani, desplaçant-les del seu entorn acadèmic habitual i acostant-les a d'altres formes d'elaboració de la memòria i del fet educatiu. Recordem que les participants en el projecte eren totes estudiants de grau d'educació sense vincles amb el món de l'art contemporani. En aquest sentit, tot i que la incorporació de referents artístics en el treball en grup havia estat molt menor de la inicialment esperada, sí havia estat una referència constant el fet que l'art planteja altres metodologies i pràctiques sobre l'acció educativa. En fi, per tot això, es va fer la proposta de visitar el museu el 14 de desembre, i en particular, la Col·lecció MACBA, on hi ha algunes obres directament relacionades amb la temàtica de la memòria.

> 8a a 10a sessions

Les tres últimes sessions de treball en grup van estar dedicades a l'elaboració del teixit col·lectiu. A mesura que s'avançava, va resultar clar que no podríem assolir la plasmació de tot el que inicialment s'havia plantejat (els quatre "passos" anteriorment indicats). Si bé assumíem com una conclusió clara del projecte que aquest no era, precisament, conclusiu, i que l'elaboració col·lectiva servia per plasmar alguns aspectes del treball en grup però que quedava oberta a la continuïtat, sí ens semblava important donar algun sentit de tancament al procés. Per això, es va prioritzar que l'elaboració, a més del brodat de les línies de temps, pogués incloure alguns interrogants al voltant de la memòria. Es va proposar a les participants que pensessin quines preguntes els suscitaven els relats que havien recollit de les seves respectives famílies; calia que fossin preguntes que adoptessin la forma d'una apel·lació directa al/la protagonista del relat memorial (i per tant, preguntes que en la majoria dels casos no podien obtenir resposta, almenys no directa, per mort o dificultat de testimoniatge). Vam posar èmfasi en el fet que la recerca memorial és molt més una font de preguntes que de respostes, i que cal assumir i donar valor a les preguntes que no tenen resposta. En altres paraules: ens va semblar que calia insistir en què allò que pot desanimar una recerca en qualsevol altre àmbit –el fet de saber d'antuvi que les preguntes no tindran resposta–, no pot fer desistir mai la recerca memorial. En primer lloc, perquè la pròpia pregunta és una forma de conservació de la memòria (mantenir *oberta* la pregunta és una forma de mantenir *viva* la memòria). I en segon lloc, perquè en el fet memorial, la resposta a qualsevol pregunta conté, irreductiblement, un component especulatiu i ficcional. La resposta a qualsevol pregunta memorial sempre es, en un cert sentit, creada, inventada. Considerem que això és vàlid per a tot acte rememoratiu (fins i tot el del testimoni que ha viscut directament uns esdeveniments), i lluny d'oposar-se a la "veritat", indica que la memòria té un règim de veritat que no s'oposa a la ficció. Però més vàlid és encara en el cas de la postmemòria, on l'indagador/a, per dir-ho així, s'enfronta a memòries vicàries i fragmentades que ja han produït les seves personals i particulars apropiacions del passat. La postmemòria es sempre la memòria (del relat) dels altres, i això vol dir que ja incorpora d'entrada una inevitable i necessària ficcionalitat. I això és, de fet, el que també manifesta l'apropiació artística de la memòria, per bé que en un sentit divers al narratiu. En tot cas, si bé tot això és el que no va ser possible treballar amb deteniment amb el grup, almenys es va voler destacar la importància de formular i deixar l'empremta

de preguntes que poden guiar una recerca memorial sense garanties de resposta. Les participants van pensar diferents preguntes i, finalment, en van escollir una per deixar escrita en la tela col·lectiva. Les preguntes són:

- “Com et senties al no saber on era el teu marit durant la Guerra?”
- “Com va ser el teu viatge en camió des de la Xina per retrobar l’avi a Barcelona?”
- “Com et vas sentir quan et van deixar estudiar en una època en què les noies no ho feien?”
- “Com va ser la criança en plena postguerra?”
- “Valien la pena totes les morts gràcies a les que vas aprendre?”
- “Com et vas sentir quan vas haver de marxar del teu lloc preferit al món?”
- “Després que el besavi marxés forçadament i tinguessis el fills petits lluny teu; com te les vas enginyar per tirar endavant sense res ni ningú?”

5. Reflexions

375

Tant durant el transcurs, com un cop tancada l’activitat, emergeixen diverses reflexions, començant pel reconeixement que no es van assolit alguns dels objectius inicialment pretesos. L’activitat va tenir prou bona acollida, va ser seguida amb constància per un grup de 8 joves, i es van poder desenvolupar accions diverses i que creiem rellevants. És important, però, insistir en el caràcter experimental de la proposta. Considerem que el projecte posa bases per a ulteriors investigacions i intervencions al voltant de la memòria democràtica de les generacions més joves des d’una perspectiva crítica i creativa, per bé que els resultats i les conclusions que en podem extreure són humils.

Es tracta d’un tema molt complex i que partíem d’unes condicions complicades. Es tractava de treballar amb una generació més distanciada respecte de la Guerra Civil i de la dictadura franquista que aquelles post-generacions que s’han posicionat i s’han mobilitzat èticament i políticament (en el context de la Transició, del moviment memorialista, i posteriorment, en moviments com el 15-M, amb algunes demandes socials i polítiques connectades amb la qüestió de la memòria històrica). Manca el fonament sociològic per fer afirmacions de rigor en aquest sentit, però sembla possible afirmar que la generació amb la qual hem treballat (joves nascudes a prin-

cipis del segle XXI) no tenen la memòria històrica intra-estatal com un factor de politització i de conscienciació ètica de primer ordre. A això cal sumar-hi un element gens menyspreable: el fet que el desvetllament de l'interès per les qüestions de la memòria, més enllà de circumstàncies personals i familiars específiques, pot esdevenir-se més tard. En aquest sentit, i aquest sí que considerem que és un element important a destacar en positiu, el projecte desenvolupat pot haver servit per incitar aquest interès, obrint una perspectiva memorial inèdita en el grup de joves. El fet que fins i tot les joves que manifestaven tenir un accés prou fàcil i directe a la memòria familiar presentessin aquesta amb importants trets de descontextualització i de desconeixement respecte dels esdeveniments històrics, polítics i socials del passat, reforça aquesta idea. A través d'una apel·lació directa a la memòria familiar i personal, el projecte pot haver servit per posar de relleu el seu transfons polític i social, i per traçar ponts envers una consideració més atenta i activa de la memòria col·lectiva.

En tot cas, com hem insistit, treballàvem amb un grup de joves per a les que calia situar i emmarcar els dos pilars bàsics del projecte: la qüestió de la memòria històrica i la qüestió d'un abordatge artístic-creatiu de l'arxiu memorial. És a dir, no partíem d'un bagatge previ en aquestes qüestions; per a la majoria de les participants, tant la qüestió de l'art i el seu tractament de la memòria, com, més en general, el marc ètic i polític de la memòria democràtica, eren temes que calia introduir de bell nou. Des d'aquest punt de vista, considerat retrospectivament, ens resulta clar que el projecte plantejava objectius, i sobretot, actuacions, massa ambiciosos.

Les limitacions pel que fa al compliment de les expectatives inicials són fonamentalment de dos tipus: d'una banda, el treball de rememoració perseguit a través de la dinamització del grup no va donar com a fruit una articulació de memòries amb la profunditat i detall preteses. Tal com ja s'ha indicat, si bé al principi esperàvem majors dificultats per fer aflorar els relats, i en aquest sentit és molt destacable el caràcter de les històries que de seguida es van posar sobre la taula, no és menys cert que preteníem assolir una major articulació de la memòria familiar, o sigui, una cerca memorial i arxivística una mica més nodrida. Com també hem indicat, ens vam trobar amb relats molt singulars, molt punyents, i alhora, molt paradigmàtics del context històric que els emmarcava, però fragmentaris, difosos i puntuals. Si bé això era perfectament esperable, confiàvem que la dinamització del grup permetés anar progressivament enriquint i esclarint aquests relats, la qual cosa significa que

esperàvem estimular un esperit de recerca més actiu i eficient; per contra, cal constatar que alguns dels relats aportats per les participants, malgrat el seu interès i potencial, van quedar, per dir-ho així, congelats en la seva forma inicial, sense veure's aprofundits, mobilitzats, desplaçats o reinterpretats. De seguida tornem a aquesta qüestió que, més enllà de les limitacions que imposa, ens sembla significativa.

D'altra banda, i en aquest punt el contrast amb les expectatives inicials encara és major, el projecte no va permetre aprofundir com es pretenia en la perspectiva artística, especialment pel que fa a les aplicacions pràctiques en el treball del grup. Com hem assenyalat, la proposta d'activitat havia de superar moltes barreres d'aproximació pel que fa a l'art contemporani en general, i a les seves intervencions sobre la memòria, en particular. Val a dir, de nou, que la qüestió era complexa, atès que no es tractava només d'introduir una esfera cultural relativament críptica i carregada de clixés (la del sistema de les arts visuals contemporànies com a esfera de "consum" cultural), sinó que calia destacar-ne, a més, una dimensió de recerca i de pràctica comunitària, que és sovint força desconeguda. Aquesta segona dimensió era clau perquè no només implicava copsar la perspectiva des de la que s'aborda la qüestió de la memòria històrica (això és: no com una producció artística individual i des de la figura tòpica del creador, sinó des del treball amb comunitats i grups socials), sinó que també implicava entendre la potencial apropiació que podien fer les joves participants de pràctiques i metodologies de les arts visuals. En fi, si bé des del punt de vista de l'aproximació més teòrica es van fer passos importants, atès que al llarg de les sessions es van compartir i comentar exemples prou nombrosos i diversos de pràctiques i produccions artístiques, és notori que el treball pràctic amb el grup no va permetre aprofitar els potencials de les arts visuals com inicialment es preveia. Ras i curt: ni la pràctica finalment dut a terme (cronograma-teixit col·lectiu) és representativa del tipus de pràctica que inicialment preteníem activar, ni, encara més important, recull de forma completa i adequada la feina que es va realitzar al llarg de tota la intervenció.

Amb tot, cal destacar que es va assolir una elaboració col·lectiva que, de forma incipient, expressava alguns dels elements claus de la intervenció, i que, en tot cas, acomplia l'objectiu d'una activació pràctica, i no només teòrica, de metodologies artístiques. A més, recordem que la pràctica implementada, el teixit, té vincles simbòlics i històrics molt importants amb la qüestió de la memòria. Més enllà dels resultats, i fins i tot, dels continguts concrets plasmats a la tela,

per a nosaltres era molt rellevant el que implica el teixir com a pràctica en sí mateixa. Per la seva pròpia naturalesa, el teixir implica un ritme de fer i de pensar, de discórrer (tant manualment com intel·lectualment) singular i disruptiu respecte de les pràctiques acadèmiques i educatives habituals. Posar en el centre l'activitat de cosir activa altres formes d'estar en l'espai (en particular, a l'aula) i altres formes de relacionar-se i de pensar. A la sessió dedicada a parlar de projectes artístics comunitaris sobre la memòria social, es va comentar, per exemple, la substancial diferència que hi ha entre vehicular un projecte a través de la imatge fotogràfica (per exemple, fent que els participants fotografiïn el present del seu barri i/o aportin fotografies antigues del mateix), i fer-ho per mitjà del teixit (proposant que els participants brodin records, escenes i demandes de la vida social al barri). De la mateixa manera, una pràctica memorial com la que proposa Teresa Lanceta, basada en la confecció de teixits fets amb teles aportades per la comunitat, el resultat de les quals és una composició abstracta, difereix del que pot sorgir a partir d'una elaboració basada en el dibuix figuratiu (com en els alguns projectes de la Lola Lasurt, per exemple). En fi, l'economia del "mirar" i del "fer" imatges, amb tota la diversitat de suports i tècniques que pot implicar, és diferent de l'economia del teixir. Si bé això no es va poder aprofundir tant com voldríem, és evident que té implicacions per al relat memorial: pel que significa "relatar" i per com fer-ho. Per a nosaltres aquest era un aspecte important del projecte: abordar la memòria des de l'art comportava entendre que la mateixa memòria (la recopilació, l'elaboració, la narració, la interpretació) està directament lligada a les pràctiques que es posen en joc (i no a una mera activitat introspectiva de rememoració, ni tampoc a una forma abstracta i desencarnada de discurs o de diàleg).

Dit això, com hem deixat clar des del principi, en cap cas reduïm el valor de la intervenció a una forma o altra de "producte" final. Tal com hem dit, ja seria prou destacable que el projecte hagués servit per facilitar l'obertura de la gran qüestió de la memòria històrica. D'entrada, per a algunes de les participants, el projecte va suposar el primer contacte conscient i actiu amb la pròpia memòria familiar relativa a la Guerra Civil i la dictadura. En segona instància, fins i tot en aquells casos en què la memòria familiar ja circulava en relats relativament habituals i transparents en el si de la família, el projecte va servir per reflexionar i explicitar els vincles d'aquesta memòria amb el context social, polític i històric. En poques paraules, va servir per desprivatitzar la memòria i vincular-la amb una història i una memòria col·lectiva. Lligat a això està el fet, gens menyspre-

able, que el projecte va permetre compartir aquestes memòries familiars, malgrat que en alguns casos es concentressin en records minsos i puntuals. És evident que, a diferència del que pot haver caracteritzat altres generacions (testimonials i postmemorials), en aquest cas el fet de compartir les memòries no responia a una necessitat afectiva de reconeixement, solidaritat i reivindicació. Aparentment, el distanciament afectiu i la alienació temporal eren trets destacables en el cas de les joves implicades en el projecte. Amb tot, és important remarcar que el fet de compartir les memòries familiars va servir per posar de manifest l'ambivalència característica de tot relat memorial: d'una banda, la seva irreductible singularitat, i alhora, la seva exemplaritat en el context històric de la Guerra Civil i la dictadura. En altres paraules: tot i la heterogeneïtat i la distància "entre" les memòries, de forma molt incipient es va poder copsar que totes les participants "compartien" una memòria traumàtica en la reiteració de trets com els desplaçaments, les pèrdues i les ruptures o separacions de les famílies.

Ara bé, encara hi ha un element més concret, però molt significatiu, a destacar, i és que el projecte va ser l'ocasió per enfrontar per primera vegada les joves, ja no a la memòria en general, sinó als reptes i especificitats de la recerca memorial. Si bé la indagació memorial ha estat minsa (cap de les participants va endegar un gran procés de recerca, ja sigui per via de testimonis o d'arxiu), el projecte va fer aflorar algunes de les característiques i atzucacs d'aquesta indagació. És més: si la recerca fou, com dèiem, minsa, creiem que és precisament perquè van emergir dificultats específiques de la recerca memorial. Haver fet aquesta experiència ens sembla prou valuós.

En primer lloc, en la demanda d'aportar relats familiars, de seguida el projecte va fer emergir la limitació i la fragmentarietat de les fonts memorials. Ras i curt: el fet simple i evident, però xocant en una era en què impera el mite de la disponibilitat immediata i sense restriccions del coneixement, que les fonts memorials no són diàfanes, ni transparents ni completes; i encara més, que tenen la particularitat de ser paradoxalment molt properes i accessibles (en el propi entorn familiar) però difícils d'activar i d'elaborar.

En el marc del nostre projecte, en efecte, la recerca memorial, per incipient que hagi estat, ja va posar de manifest dos extrems. En alguns casos destacats, la interrogació de les fonts familiars i la remissió a possibles elements materials obtenia d'entrada molt poc material. En certs casos, això semblava experimentar-se com una mancança, i fins i tot com un certa desvalorització de la memòria o complex d'inferioritat (no "es pot" seguir indagant perquè no hi ha on buscar;

no “cal” seguir buscant perquè la història no té res d’especial ni de significatiu). En aquests casos, els trets diferencials de la recerca memorial que costen d’assumir, i sobre els que va caldre reflexionar, són: (i) que la recerca memorial no té per condició un gran caudal d’informació, i que el significat no està en absolut en proporció amb el “pes” del relat; (ii) que hi ha un gran valor en allò residual, breu i aparentment poc rellevant, atès que la memòria es disposa en el més simple, quotidià i desapercebut; i (iii) que, en part, el valor de la memòria rau, no en allò que es contraposa a la Història o que hi resta desconnectat, sinó en una perspectiva de particularització que la Història no pot copsar (aquests elements, per exemple, van ser importants en el cas d’una participant que manifestava no tenir res “especial” en la seva memòria familiar perquè el seu besavi “només” havia estat un treballador de la Pirelli, malgrat la rellevància d’aquesta “memòria” en el context obrer i industrial del país). En l’altre extrem, trobem memòries espontàniament i fàcilment assumides perquè han estat molt activament transmeses entre generacions, amb aparent transparència i fins i tot “orgull”. En alguns casos particulars, això feia que, per dir-ho així, la recerca fos aparentment innecessària, perquè el relat ja estava disponible. És evident que el repte que plantegen aquestes memòries familiars és qüestionar la seva incompletesa i les seves ombres (fins i tot, havent-les de buscar, degut a la gran lluminària de la versió canonitzada i reconeguda), així com construir relats des de múltiples veus i perspectives. En aquest sentit, és molt important emfatitzar que qüestionar i enriquir els relats memorials no té a veure només amb recopilar més dades i opinions. Té a veure amb una dimensió ètica, a saber: amb la reducció o estilització moral a la que tendeix tota memòria pels seus inherents trets mítics i identitaris. Tal com una de les participants va posar de manifest en el seu propi treball de rememoració, la memòria està solcada d’ambigüitats morals, i el que és destaca d’entrada com un relat d’èxit, de progrés i de reconeixement social, sense deixar de ser-ho, conté ombres i tensions importants, algunes de les quals, per cert, potser només són evidenciables per les hereves de la memòria.

Sigui com sigui, la particularitat de la recerca memorial és que la seva font són, en primer lloc, persones que han viscut els esdeveniments però la memòria de les quals és limitada, fragmentària, subjectivament implicada, i que, a més, s’esllangueix (algunes de les participants destacaven l’edat avançada, les llacunes de memòria i fins i tot el deteriorament cognitiu d’alguns dels familiars interrogats). L’accés a la postmemòria de mares i pares no és necessàriament més fàcil. Per bé que, com hem destacat, hi ha records que es com-

parteixen i circulen amb aparent comoditat i transparència, la “productivitat” de la font, per dir-ho així, s’esgota ràpidament. El record es presenta en forma relativament canònica i estabilitzada, però més enllà de l’enunciat inicial, la seva elaboració, aprofundiment i problematització es fan molt més complicats, ja sigui per la manca de records o perquè no es vol recordar. Hi ha, a més, una subtil línia que separa, i a la vegada, relaciona, el desistiment de recordar i el desistiment de fer-recordar (és a dir, de seguir preguntant, indagant...). Tot això, com veiem, no és estrany ni sorprenent en l’àmbit de la memòria, però, com dèiem, implica unes especificitats amb les que algunes de les participants s’han enfrontat per primer cop.

Especificitats intersubjectives, més que simplement cognitives o instrumentals. En efecte, l’element que emergeix en segon lloc és el que podem anomenar pomposament la dialèctica intersubjectiva del desig de recordar. Qui té el record (en aquest cas, pares, i sobretot avis) pot no tenir desig de recordar, i això és difícil que no es transmeti a qui, d’entrada, no té el record però sí el desig de saber (en aquest cas, les joves que indaguen la memòria familiar); aquest desig pot ser difícil de sostenir i de gestionar quan se sap que el record és traumàtic per a l’altre, o, àdhuc sense una expressió manifesta del trauma, quan es percep que és necessari una certa insistència o forçament del record; en fi, quan la font memorial no vol rajar i es tenen vincles afectius i transferencials molt significatius amb ella. Això duu a una ambivalència especialment significativa en alguns casos: no poder saber si la recerca memorial s’atura perquè les fonts memorials no donen més (per manca de record o de voluntat de recordar) o si la recerca s’atura perquè la pròpia recercadora desisteix (perquè el que s’albira és dolorós i/o perquè desvetllar el record implica el sentiment que s’està molestant o fent mal, etc.). Més enllà de les limitacions metodològiques del nostre projecte, aquesta ambivalència és pròpia de tota recerca memorial per mitjà de testimonis. Perquè tota recerca testimonial confronta –i encara més, entrellaça– dos desitjos de (no) saber.

Encara que això només s’hagi pogut posar sobre la taula de forma incipient i indirecta, és molt important, doncs, per a la valoració de l’experiència que el projecte ha proveït a les participants. Té a veure, per cert, amb la diferència entre Història i memòria, i amb la dificultat de sostenir el desig de saber en el cas de la segona. Manllevant algunes expressions d’encuny lacanià, diríem que el saber històric està sostingut i sancionat per un Altre, normatiu i legitimat, que diu “això ha passat i és important que se sàpiga que ha passat”. És a dir, la Història no és, d’entrada, “el que ha passat”, sinó el que l’Altre diu que s’ha de saber sobre el passat. En el cas de la memòria –centrant-nos

exclusivament en la seva dimensió familiar, a cavall entre la memòria individual i la col·lectiva, la cosa és més complicada: aquí és difícil evitar la sensació que el desig de saber memorial està en tot moment condicionat (fins i tot, assetjat) per preguntes del tipus: “I tot això... per a què?”, “a què treu cap?”, “per què és important saber-ho?”, i sobretot, “per què cal que ho sàpiga jo?”. La resposta que es limita a apel·lar a una espècie de responsabilitat transgeneracional i a dir que “és important que això no es perdi”, és una resposta a mitges. Perquè pressuposa el *valor* de la memòria familiar, la qual cosa no és evident de per si (menys encara en el context de les transformacions actuals de la institució-família i en la configuració de les identitats individuals). La recerca memorial no està governada per un Altre que estableix, no només *què* s’ha de saber, sinó, d’antuvi, *que cal (el) saber*. A més, fins i tot si en el vincle transgeneracional està molt explicitat el component de la transmissió memorial (avis i/o pares que des d’un més o menys explícit “deure” de memòria, encarnen el valor dels relats de memòria), el vincle transferencial no és el mateix que amb l’abstracta i “objectiva” instància de l’Altre historiogràfic. Sens dubte, per part de les generacions més joves, pot haver una curiositat o un interès inicial, fins a cert punt espontani i natural, en saber sobre la memòria familiar. Però la recerca memorial implica *sostenir* el desig de saber més enllà de la curiositat inicial (quan aquest topa amb fets que no són agradables), i més enllà del que els relats més “canonitzats” poden deixar a l’ombra o silenciar. En efecte, tot sovint la recerca memorial no topa amb evidents buits de saber o amb explícits tabús; el més habitual és que la configuració i l’estilització de certs relats, com si diguéssim tipificats a còpia de repeticions i (re)transmissions, acabin per produir l’efecte que és innecessari o superflu saber-ne *més* o *altrament*. A un nivell micro i subtil, la memòria familiar no és aliena a la mi(s)tificació de que és objecte tota memòria: “si aquesta és la memòria, en la que, per bé o per mal, tots es reconeixen; a sant de què qüestionar-la?”

Això vol dir que, quan es tracta de la memòria, el *desig* de saber no pot ser un mer desig *de saber*; *inquietuds* o *pruïges d’altra ordre han de ser convocades*. Tal vegada de forma molt indirecta, creiem que el projecte desenvolupat ho ha posat de manifest.

Aquesta dificultat per formular i sostenir el desig de saber pot resultar estranya per a persones que ja hi estan molt identificades i que el donen per descomptat, però aquest és precisament un fet que, més enllà de particularitats, pot tenir una dimensió generacional molt marcada, i per tant, és un element clau en la valoració del projecte: per a les primeres generacions de la postmemòria, la justifi-

ficació del desig de saber o de no-saber està més clarament identificada i formulada; per a les generacions posteriors, la pregunta “Per què (voler) saber?” està social i generacionalment menys saturada.

En conclusió, a condició que es valori el seu caràcter d'experiència pilot i tots els elements de reflexió que aporta, considerem que la valoració del projecte ha de ser positiva. Malgrat els canvis en el plantejament inicial i la necessària adaptació al llarg del seu desenvolupament (quelcom que, d'altra banda, no és gens estrany en accions de caràcter artístic i comunitari), el projecte va aportar experiències i coneixements valuosos per a les participants, i per als recercadors i dinamitzadors de l'activitat. Pel que fa a les primeres, tal vegada només es va plantar la llavor d'un interès per a la recerca memorial, i, sent honestos, cal admetre que sembla improbable que només amb el precedent del nostre projecte, les participants enduguin processos de recerca amb una específic caràcter artístic o creatiu. Tanmateix, com hem mirat de justificar, el projecte va servir per obrir i experimentar aspectes singulars i rellevants de la recerca i la reflexió sobre la memòria democràtica. Pel que fa als impulsors del projecte, indubtablement hem obtingut coneixement que estimula la continuació de la recerca sobre els factors generacionals de la memòria democràtica i sobre les pràctiques i metodologies més adequades per bastir una memòria col·lectiva crítica i reflexiva.

Referències

Referències bibliogràfiques bàsiques del projecte:

- (2011) *Exercicis de memòria*. Centre d'Art La Panera (Lleida)
- Aguilar, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Alianza Editorial
- Campbell, Sue (2014). *Our Faithfulness to the Past: The Ethics and Politics of Memory*. Oxford University Press
- Cruz, Manuel (comp.) (2002). *Hacia dónde va el pasado. El porvenir de la memoria en el mundo contemporáneo*. Paidós
- Enguita, Núria; Lanceta, Teresa, et. al. (2022). *Teresa Lanceta. Teixir com a codi obert*. MACBA
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. FCE
- Grandas, Teresa; Romero, Pedro G., et. al. (2018). *Poesia Brossa*. MACBA
- Hirsch, Marianne (2021). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem
- Ibáñez, Jordi (2009). *Antígona y el duelo. Una reflexión moral sobre la memoria histórica*. Tusquets Editores.

- Jankélevitch, Vladimir (1974). *L'irréversible et la nostalgie*. Flammarion
- Julià, Santos (2015). *Historias de las dos Españas*. Taurus
- Kracauer, Siegfried (2006). *L'histoire des avant-dernières choses*. Stock
- LaCapra, Dominick (2008). *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Prometeo libros.
- (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Prometeo libros
- Lasurt, Lola (2022). *Ensayo para Deep Song. Un intento de aprender el baile de Martha Graham*. Ed. Concreta
- Marín-Dòmine, Marta (2019). *Fugir era el més bell que teníem*. Club Editor.
- Guasch, Anna Maria (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. En *Materia*, 5, 2005, pp. 157-183
- Pagés, Anna (2012). *Sobre el olvido*. Herder
- Périot-Bled, Gaëlle (2014). Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli. Images re-vues. *Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 12, 2014. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3820>
- Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta
- Rosenberg, Daniel i Grafton, Anthony (2010). *Cartographies of Time. A History of the Timeline*. Princeton Architectural Press
- Sartorius, Nicolás i Alfaya, Javier (1999). *La memoria insubmisiva. Sobre la dictadura de Franco*. Espasa Calpe
- Sebald, W. G. (2003). Austerlitz. Edicions 62
- (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama
- Spiegelman, Art (2007). *Maus*. Reservoir Books
- Valcárcel, Marina (2015). *Doris Salcedo: el arte como cicatriz*. A: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz> (consultat: 16 setembre 2023)
- Vinyes, Ricard (2011). *Asalto a la memoria. impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*. Ed. Los libros del lince
- Zamora, José A., Mate, Reyes i Maiso, Jordi (eds.) (2016). *Las víctimas como precio necesario*. Trotta

384

Referències d'obres i projecte artístics:

Específiques de la memòria democràtica en el context català i espanyol:

- Marcelo Expósito: “El año en que el futuro acabó (comenzó)” (2007)⁸; “143.353 (los ojos no quieren estar siempre cerrados)” (2010)⁹.

⁸ <https://hamacaonline.net/titles/el-ano-en-que-el-futuro-acabo-comenzo/>

⁹ <https://hamacaonline.net/titles/143353-los-ojos-no-quieren-estar-siempre-cerrados/>

- María Ruido: “Plan Rosebud 1: La escena del crimen” (2008)¹⁰ i “Plan Rosebud 2: Convocando fantasmas” (2008)¹¹; “La memoria interior” (2002)¹².
- Francesc Torres: “La visita de Munchausen” (2007)¹³; instal·lació específica pel MACBA “La campana hermètica. Espai per a una antropologia intransferible” (2018)¹⁴.
- Teresa Lanceta: obra textil diversa i projecte “El paso del Ebro” (2015).
- Lola Lasurt: “Ensayo para Deep Song” (2022)
- Domènec: “L'estadi, el pavelló i el palau” (2018)¹⁵; “Monument enderrocat” (2014)¹⁶.
- Joan Brossa: diferents poemes visuals i poemes objecte.

Sobre la memòria democràtica i post-conflicte en altres contextos:

- Doris Salcedo: “Atrabiliarios” (1993)¹⁷; “Schibboleth” (2007)¹⁸; Untitled (2008)¹⁹; Unland: Irreversible Witness (1995-1998)²⁰.
- Christian Boltanski: “Réserve de Suisses morts” (1991)²¹; “Humanos” (1994)²².
- Projectes comunitaris d'art i memòria amb arpillers: “Recreando memorias: arpillería, mujer y testimonio” (Perú)²³.

¹⁰ <https://hamacaonline.net/titles/plan-rosebud-1-la-escena-del-crimen/>

¹¹ <https://hamacaonline.net/titles/plan-rosebud-2-convocando-a-los-fantasmas/>

¹² <https://hamacaonline.net/titles/la-memoria-interior/>

¹³ <https://domusartium2002.com/es/OBRA/lavisitademunchausen>

¹⁴ <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/torres-francesc/campana-hermetica-espai-antropologia-intransferible>

¹⁵ <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/domenec/lestadi-pavello-i-palau>

¹⁶ <https://www.domenec.net/ca/monument-enderrocat/>

¹⁷ <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/salcedo-doris/atrabiliarios-1>

¹⁸ <https://arteyeducacion.org/obras/shibboleth-2/>

¹⁹ <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/untitled-doris-salcedo>

²⁰ <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/01/unland-the-place-of-testimony>

²¹ <https://www.macba.cat/ca/art-artistes/artistes/boltanski-christian/reserve-suisses-morts>

²² <https://www.guggenheim-bilbao.eus/la-coleccion/obras/humanos>

²³ <https://youtu.be/gOetCgu2BTU> <https://youtu.be/fujuFsnUoKg>

Sobre la memòria i l'arxiu individual-familiar en general:

- Lua Coderch, amb l'exposició "Recopilar les fotografies sense memòria del arxiu familiar"; textos i imatges extretes de la publicació d'Alexandra Laudo (comissària) "Constel·lacions Familiars". Terrassa Comissariat 2012. Ajuntament de Terrassa, 2015.
- Jo Spence: "Beyond the family album, 1978-1979"²⁴.
- Diego Ballestrasse: "La cuarta pared" (2015-2022)²⁵.
- Félix González Torres: "Untitled (Last light)" (1993)²⁶.
- Carmen Calvo: "Autorretrato" (1994)²⁷
- Marga Ximénez: "De libros y hogares [De bibliotecas y archivos]" (1998-2017)²⁸

Correspondència

Guillem Martí Soler

Coordinador de la recerca i investigador de la Càtedra Ethos de la Universitat Ramon Llull. Professor d'ètica aplicada a la Universitat Oberta de Catalunya.
gmarti@rectorat.url.edu

²⁴ <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/spence-jo/beyond-family-album>

²⁵ <https://diegoballestrasse.com/La-cuarta-pared-ES>

²⁶ <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/gonzalez-torres-felix/untitled-last-light>

²⁷ <https://www.flickr.com/photos/espaciosparaelarte/30096687356>

²⁸ <https://www.margaximenez.com/de-libres-i-llars/?lang=es>