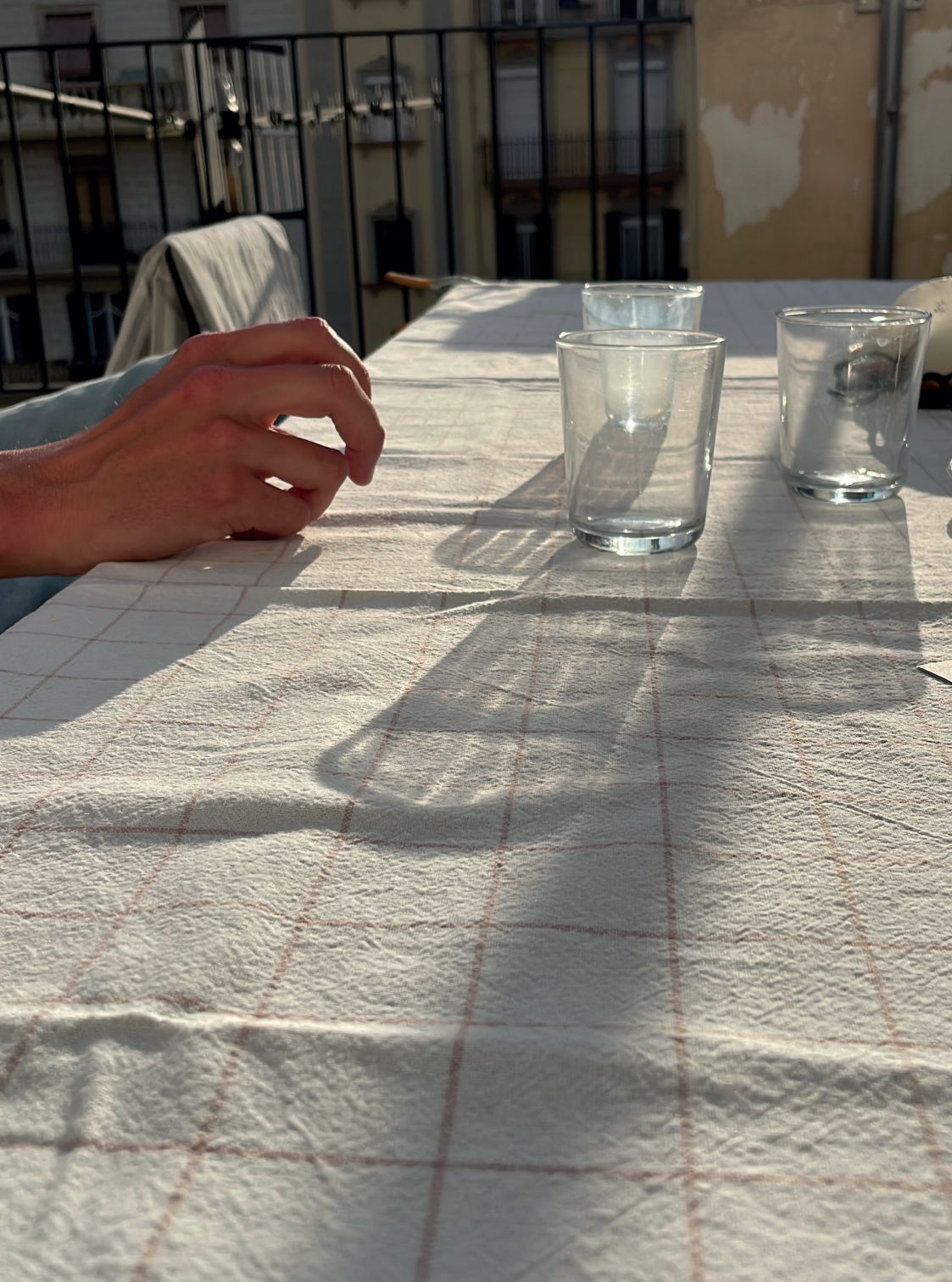




EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona
Adscrit a la UAB

Imatges crítiques. Com retenir la memòria popular

Carla Barrenechea Bonifacio
Tutora: Andrea Soto Calderón
Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny
Curs: 2022/2023



M'agradaria agrair a tot el professorat del MURAD i a l'Andrea Soto en especial per la dedicació i pel tot el que he après d'ella.

També a tota la meua comunitat, qui m'ha sostingut i acompanyat aquest any tan difícil.

Índex

1. Introducció

Preguntes de recerca i objectius

2. Metodologia

3. Marc teòric

I. Sobre la memòria, la història i la voluntat de fixar

II. Sobre els límits de la raó moderna. Com hem arribat fins aquí?

III. Obrint noves maneres d'apropar-se a la memòria col·lectiva:
com retenir la memòria popular?

IV. La potència de la imatge

V. Com acollir les restes de la memòria

4. Conclusions

5. Bibliografia

APONTAMENTO

A minha alma partiu-se como um vaso vazio.
Caiu pela escada excessivamente abaixo.
Caiu das mãos da criada descuidada.
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia
loíça no vaso.

Asneira? Impossível? Sei lá!
Tenho mais sensações do que tinha quando
me sentia eu.
Sou um espalhamento de cacos sobre um
capacho por sacudir.

Fiz barulho na queda como um vaso que se
partia.
Os deuses que há debruçam-se do parapeito
da escada.
E fitam os cacos que a criada deles fez mim.

Não se zanguem com ela.
São tolerantes com ela.
O que era eu um vaso vazio?

Olham os cacos absurdamente conscientes,
Mas conscientes de si mesmos, não conscien-
tes deles.

Olham e sorriem.
Sorriem tolerantes à criada involuntária.

Alastra a grande escadaria atapetada de
estrelas.
Um caco brilha, virado do exterior lustroso,
entre os astros.
A minha obra? A minha alma principal? A
minha vida?
Um caco.
E os deuses olham-no especialmente, pois
não sabem por que ficou ali.

— Álvaro de Campos

APUNTE (nota)

Mi alma se rompió como un jarrón vacío.
Se cayó por las escaleras demasiado abajo.
Cayó de las manos de la criada descuidada.
Se cayó, se hizo más pedazos que loza había
en el jarrón.

¿Estupidez? ¡Imposible? ¡No sé!
Tengo más sensaciones de las que tenía cuan-
do me sentía yo.
Soy un esparcimiento de fragmentos sobre un
felpudo sin sacudir.

Hice ruido en la caída como un jarrón que se
rompía.
Los dioses que hay se asoman por el parapeto
de la escalera.
Y miran los fragmentos que su criadas hizo
de mí.

No se enojen con ella.
Sean tolerantes con ella.
¿Qué era yo un jarrón vacío?

Miran los pedazos absurdamente conscientes,
Pero conscientes de sí mismos, no conscien-
tes de ellos.

Miran y sonríen.
Sonríen tolerantes a la criada involuntaria.

Se extiende la gran escalera cubierta de
estrellas.
Un fragmento brilla, frente al exterior lustro-
so, entre las estrellas.
¿Mi obra? ¿Mi alma principal? ¿Mi vida?
Un fragmento.
Y los dioses lo miran especialmente, pues no
saben por qué se quedó allí.

— Álvaro de Campos

1

Introducció

Álvaro de Campos, un dels heterònims de Fernando Pessoa, va escriure un poema que descriu com un gerro buit cau escales avall i es trenca en més bocins que els que conformaven el gerro quan era sencer. El poema fa referència al trencament de l'ànima, però quan diu "Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso", en català: "Va caure, es va trencar en més trossos que ceràmica hi havia al gerro", fa pensar que cada bocí s'ha eixamplat i s'ha fet més gros. Així, cada part del gerro té una part de la història, una perspectiva múltiple. I, d'això, és del que tracta aquesta recerca. De recollir i acollir la multiplicitat de perspectives del passat compartides per una mateixa comunitat, de tractar d'arreglar la memòria d'una comunitat en l'intercanvi quotidià, íntim i proper. Aquests intercanvis són accidentals, espontanis i efímers i sovint es manifesten a través dels sentits. Això els fa incapturables, irretenibles i és quan apareix la dificultat per retenir aquesta memòria que sorgeix la memòria popular (Foncuberta, 2015).

La memòria i com es captura és el tema central d'aquesta investigació. Una de les característiques de l'època contemporània és aquesta creença que sembla indicar que tot pot perdurar, que una infinitud de moments poden ser capturats i preservats per sempre. Què implica això en la construcció de la memòria col·lectiva? Quins actes, fets, moments històrics es retenen per a la posteritat? I de quina manera? La memòria tracta de retenir i fixar mentre que hauria de permetre una relació d'obertura amb el que està passant. Admetre la potència de la mateixa memòria permetria doncs ser una eina de lluita i resistència davant les formes de vida que s'imposen. Deixar espai a allò petit, a les sensacions, a les oralitats menors, a tot allò que es resisteix a ser fixat. Com es pot recordar allò que no es pot guardar? I més important encara, com s'atén a allò menor, com se'n té cura? Aquestes són algunes de les qüestions que s'exploraran en el relat central de la investigació sobre què conforma la memòria col·lectiva.

La història tal com s'entén en l'actualitat, és a dir, l'historiografia positivista, pretén fixar i retenir els esdeveniments que considera monumentals, narra els fets com si fossin conseqüències de causes anteriors des d'una perspectiva lineal. La memòria col·lectiva, que procura acollir les veritats a l'ombra i que, per tant, hauria de ser eina

de contraveritats, es copsa a partir dels mateixos aparells de registre que la història i, en conseqüència, acaba formant part del relat hegemònic al servei de la classe dominant. Per obrir maneres de retenir la memòria col·lectiva al marge de la institució i dels relats hegemònics cal trobar tècniques i suports diferents que permetin entendre el passat col·lectiu com instants efímers i que no es poden fixar i que forgen la comunitat. En definitiva, cal trobar aparells per retenir en moviment la memòria popular.

Preguntes de recerca i objectius

La investigació vol abordar la qüestió de la memòria col·lectiva hegemònica. En primer lloc, reflexionar sobre els processos de construcció de la memòria i el record col·lectiu i la tendència constant a la monumentalització de la memòria. Després, sobre com alguns fets s'insereixen de manera més profunda en la col·lectivitat. I, finalment, què passa amb totes les imatges i records que no formen part de l'hegemonia. Altres preguntes que guiaran la investigació són esbrinar si es repeteixen els mateixos processos a Occident que en altres cultures. Són més típics els processos de construcció de la memòria col·lectiva per acumulació en el context del Nord Global? A més, per a la rigorositat de la investigació hi ha una puntualització terminològica i conceptual de tres idees molt similars que cal diferenciar. Aquests conceptes són la memòria col·lectiva, el record col·lectiu, i la història formal.

La investigació també s'encurioseix en reflexionar sobre allò que no queda capturat en la memòria col·lectiva. S'explora la idea de la *contravisió* de Joan Fontcuberta en el seu sentit de contradicció. Segons Fontcuberta, la *contravisió* és una manera de mirar les imatges que va més enllà de la mera representació. Tracta d'exposar les dimensions ideològiques i polítiques de la cultura visual. Fontcuberta sosté que la *contravisió* implica revelar els mecanismes de producció i difusió de les imatges, qüestionar la veracitat i autenticitat del que es veu i exposar les agendes ocultes que sovint subjauen a la representació visual. En general, el concepte de *contravisió* de Fontcuberta subratlla la importància del pensament crític i l'alfabetització visual

en un món en el qual les imatges són cada vegada més ubiqües i influents.

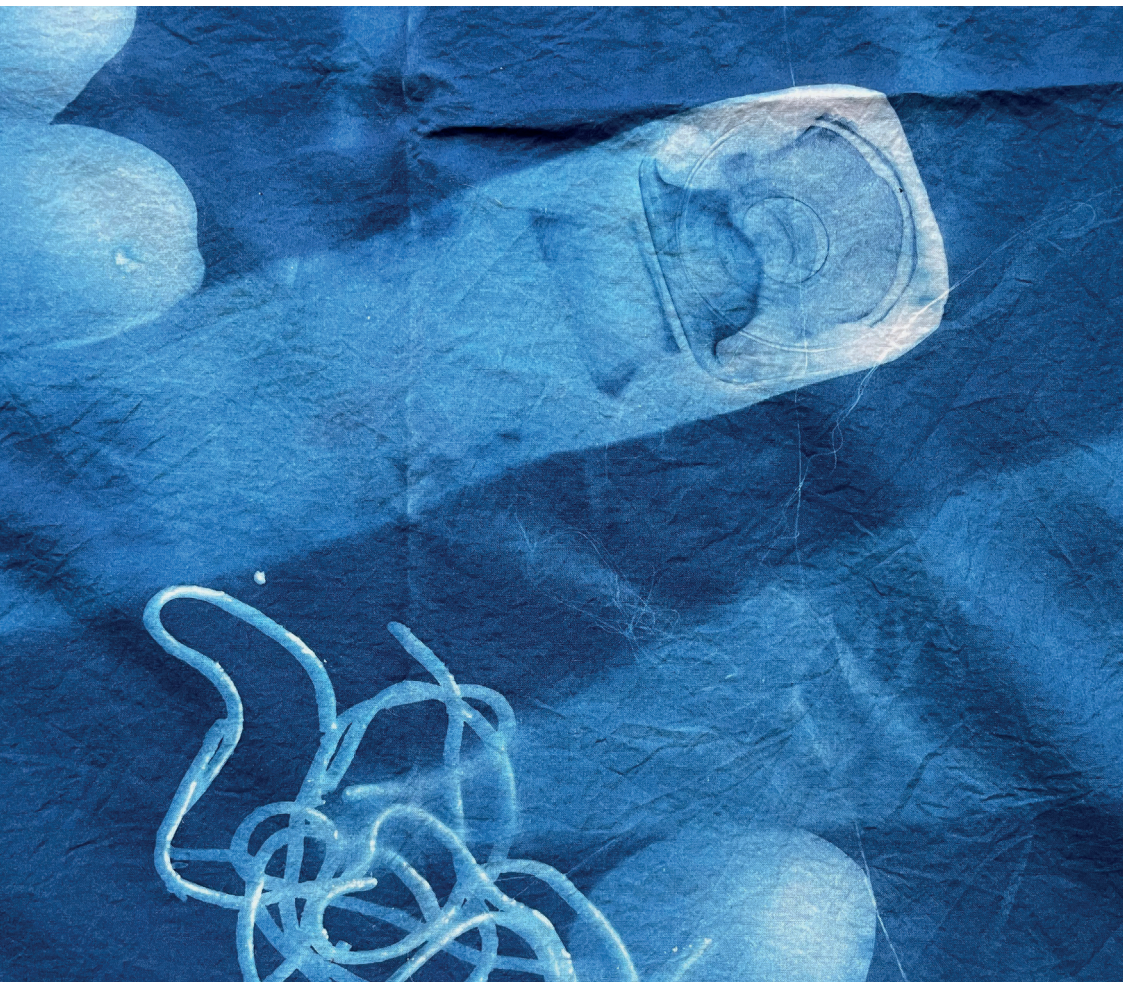
El filòsof txec Vilém Flusser també comparteix aquesta idea de la contravisió, com la relació que hi ha entre els éssers humans i les coses. Segons ell, en la societat actual, el centre d'atenció ja no són les coses en si mateixes, sinó la manera com les persones ens relacionem amb elles. En altres paraules, la contravisió és la manera en què percebem i interpretem el món que ens envolta a través de la nostra interacció amb les coses.

Hi ha una fina línia entre la imaginació i la memòria. Perquè com diu Loftus (2015), la memòria «no és fixa i immutable, no és un lloc perdut en el temps salvaguardat en pedra, és una cosa viva, que canvia de forma, s'expandeix, es redueix i es torna a expandir, és com una ameba». Així doncs, la memòria és un procés dinàmic i subjecte a canvis, amb diferents variables que l'influeixen, com per exemple la imaginació. En efecte, segons la teoria de la reconstrucció de la memòria de Bartlett (1932), la memòria no és una còpia exacta del passat, sinó una reconstrucció activa que està subjecte a les interpretacions i expectatives de cada persona. Això vol dir que «la història» no és una, ni succeeix de manera lineal, sinó que ha estat construïda sota el marc de pensament de la raó moderna, on només hi ha espai per a un relat únic, que generalment coincideix amb el dels vencedors, la classe dominant.

Aquesta idea de la reconstrucció de la memòria té implicacions importants per a la memòria col·lectiva i la història. Com destaquen Moloney i Walker (2018), la memòria col·lectiva és una «representació compartida de la història, que pot ser utilitzada per establir la identitat col·lectiva» (Moloney and Walker 2018).

A partir d'aquesta consideració de la memòria, la recerca s'articula a través de la materialitat dels rastres, els indicis d'una experiència efímera. S'explora la diversitat d'artefactes sobre els quals plasmar el record col·lectiu. És situar-se en una cruïlla entre el record efímer i la perdurabilitat del material. L'objectiu és poder recollir i reproduir les

formes passatgeres, les realitats que es troben als marges de la mirada hegemonica vers el passat col·lectiu atenent la complexitat d'acompanyar el seu moviment i paradoxa. Es tracta de posar el focus en allò que costa més conservar i és més fàcil oblidar. L'objectiu és mirar de crear imatges crítiques, imatges amb la potencialitat de desplaçar el valor hegemònic a través dels rastres.



2

Metodologia

La metodologia des de la qual opera aquesta recerca consisteix, en primer lloc, d'un procés de recopilació i revisió exhaustiva de la literatura i investigació existent sobre la memòria i les seves fórmules. Aquesta revisió ajudarà a establir una base conceptual sòlida per al treball i identificar buits o oportunitats que puguin ser abordades. El primer capítol del marc teòric explora les diferències entre la memòria col·lectiva i la història, i proposa una manera de classificar els diferents tipus de memòria. En el segon apartat, es reflexiona sobre com s'ha arribat als límits del pensament i la raó moderna. Seguidament, s'analitza la memòria popular com una nova manera de fixar i retenir el passat dins de la memòria col·lectiva. El quart capítol consisteix en una anàlisi de la força i preponderància que tenen les imatges avui en dia, fins a tal punt que l'aprenentatge visual predomina sobre altres aprenentatges. Finalment, es mira als rastres per acollir la memòria popular i s'explica la part més pràctica de la investigació a través de la cianotípia.

Aquesta recerca pretén pensar a través de l'art, per tant, pràctica i teoria no són dos blocs independents que es complementen sinó que es troben en un diàleg constant, és per això que el relat de la pràctica es presenta com una escriptura somàtica.

Isabel de Naverán, al seu projecte *La ola en la mente*, defineix l'escriptura somàtica com el fet d'escriure com una forma d'estar en connexió amb el que ens ha impactat.

«La escritura somática muestra la inscripción de la Historia en los cuerpos a través de la gestualidad aprendida, heredada o imitada, pero también de las formas de percepción que incorporamos físicamente, las formas de mirar, sentir, ver, y las formas de narrar, decir, hablar. En este sentido, asume el lenguaje como materialidad capaz de dar a ver, esto es, revelar, los distintos estratos que conforman las relaciones con aquello que nos interpela en la investigación en arte.» (Isabel de Naverán, 2021)

En aquest sentit, fer servir l'escriptura somàtica permet arribar a un reconeixement del cos i els sentits, alhora que permet fer una recerca a través de l'art i de la materialitat, en lloc de fer-la un complement. Es pensa a través del procés. Així doncs, en aquesta recerca és la

pràctica artística la que enceta el diàleg i planteja les qüestions que s'aniran tractant.

Hi ha una cosa que d'entrada està clara, aquest projecte d'investigació volia explorar el vessant col·lectiu i comunitari de la vida. Parteix de l'interès en l'art com una eina que uneix i aixeca l'esperit de les persones. Així doncs, el repte és trobar la manera com investigar-ho i fer-ne recerca a través de l'art.

«Estem inventant un sistema de mediacions, d'estructures que siguin comunes a la concepció d'una obra i d'un tros de vida. A aquestes mediacions les anomenem *modes de relació...*» (La Fiambrera obrera, 1998). La proposta metodològica, per tant, és un assaig d'un mode de relació.

La metodologia del treball vol reflexionar sobre aquests instants que configuren la memòria popular. Com ferrer en una forja, com es fixen en el record col·lectiu aquells moments, actes i esdeveniments prou meritoris per a ser recordats? L'entorn escollit ha estat un àpat. I la tècnica artística la cianotípia. L'entorn és adequat perquè un àpat és un moment comunitari que reforça el sentiment de pertinença al col·lectiu. I, a més a més, és un espai quotidià, íntim i proper. I la tècnica amb la qual s'expressa també facilita aquest desig d'investigar com es fixa la memòria popular. La cianotípia juga amb la llum per tal d'immortalitzar el rastre que deixen els objectes, que podrien representar els actes als quals s'ha fet referència més amunt, en el llenç, és a dir la memòria.

La cianotípia és una tècnica que permet captar la projecció dels cossos que s'interposen entre la llum i el suport. Habitualment s'utilitza per obtenir imatges d'elements botànics o per reproduir fotografies. Per això, malgrat la fixació i la regularitat visual que resulten de l'aplicació d'aquesta tècnica que a priori és contrària a l'objectiu d'aquesta recerca, s'explorà la seva potencialitat de captar el moviment en els rastres que els cossos deixen en interposar-se entre la llum i un suport.

I

Sobre la memòria col·lectiva, la història i la voluntat de fixar

«Que el respecte a la història no ens impedeixi fer història» — Nietzsche



En aquest apartat s'explora la relació entre la memòria col·lectiva, el record col·lectiu i la història. En primer lloc, s'ofereix una definició bàsica dels tres conceptes perquè poden semblar que són similars i es poden fer servir indistintament, però hi ha matisos. La memòria col·lectiva es refereix a la manera en què una comunitat recorda i transmet els esdeveniments del passat. El record col·lectiu fa referència als esdeveniments que una comunitat considera importants per al seu propi desenvolupament. D'altra banda, la història es presenta com una narració científica i acadèmica del passat, basada en fets i documentació que es pot comprovar.

La primera diferencia entre aquests tres conceptes, apunta cap a la memòria com una cosa que pot estar en moviment o bé pot ser fixa. És a dir, «la memòria col·lectiva és una base estàtica de coneixement i el record col·lectiu implica la reconstrucció repetida de representacions del passat» (Wertsch i Roediger III 2008, 319). Però això pot conduir al dubte de «si el record col·lectiu és una representació del passat, com es diferencia de la història, que també es pot entendre com una representació del passat?» (Wertsch i Roediger III 2008, 320). Una bona manera de resumir-ho és aquesta taula de Wertsch i Roediger III (2008):

El record col·lectiu	La història
> Implica un projecte d'identitat (normalment s'inspira en una narrativa d'heroisme, època daurada, victimisme, etc. > És impacient amb l'ambigüitat. > Ignora les proves en contra per preservar els relats ja coneguts. > Es basa en teories implícites, esquemes i guions que simplifiquen el passat i ignoren troballes justificades que no entren en el relat. > És conservador i es resisteix als canvis.	> Aspira a crear un relat objectiu del passat sense tenir en compte les conseqüències sobre la identitat. > Reconeix la complexitat i l'ambigüitat > Pot revisar el relat existent quan apareixen noves proves (dels arxius, per exemple) > Es veu limitada per les fonts històriques. > Pot canviar en resposta a noves informacions.

Figura 1. Quadre comparatiu entre record col·lectiu i història.

En definitiva, es pot dir que el record col·lectiu inevitablement suposa alguna mena de projecte d'identitat —recordar al servei de construir quina mena de persones som— i, per tant, es resisteix a canviar encara que hi hagi proves contradictòries. Aquesta identitat esmentada fa referència a la pertinença i en cap cas a la identitat essencialista. En el record col·lectiu, el passat s'enllaça amb la interpretació del present, i si cal, part d'una explicació del passat pot ser eliminada o distorsionada per complir amb les necessitats del present (Wertsch i Roediger III 2008, 320). El record col·lectiu a vegades també es construeix a partir del que una comunitat no és o amb el que no se sent identificada i, per

tant, rebutja. «La memòria cultural preserva el conjunt de coneixements dels quals un grup construeix la seva consciència d'unitat i peculiaritat. Les manifestacions objectives de la memòria cultural es defineixen a través d'una mena de determinacions identificadores en positiu (“nosaltres som això”) o en negatiu (“allò és el nostre oposat”)» (Assmann i Czaplicka 1995, 130).

Una de les primeres persones a reflexionar sobre la memòria col·lectiva va ser el sociòleg i psicòleg francès Maurice Halbwachs, de l'escola durkheimiana. Halbwachs és un dels referents de la matèria, i segons ell hi ha quatre aspectes bàsics que doten de sentit social i col·lectiu a la memòria: “1) porque tiene un contenido social, puesto que el recuerdo es un recuerdo con los otros; 2) porque se apoya en los marcos sociales de referencia, tales como ritos, ceremonias o eventos sociales; 3) porque la gente recuerda las memorias compartidas y recordadas conjuntamente, y 4) porque se basa en el lenguaje y en la comunicación lingüística externa e interna con otros seres significativo” (Manero Brito i Soto Martínez 2005, 182). Com es pot veure, la memòria col·lectiva no és simplement la suma de les memòries de cadascú, sinó que entren en joc qüestions com uns marcs de referència comuns, i el fet de recordar en comunitat i en col·lectiu a través de la comunicació i l'intercanvi. Dit d'una altra manera, “la memòria col·lectiva no és una altra manera d'anomenar la història, tampoc és el pol oposat al record individual, sinó que representa el context total, dins dels quals sorgeixen fenòmens culturals diversos” (Erll 2017, 9).

La memòria col·lectiva igual que el record col·lectiu sí que és una força motriu en l'existència d'un sentiment d'identitat i de pertinença a un grup o comunitat. Això es deu al fet que sempre se'n parla des del present, per entendre d'on ve aquesta comunitat, quines són les històries fonamentals i constitutives. I això juga un paper important en l'afirmació de l'existència col·lectiva, és així com ho explica Erice Sebares (2008):

«La memoria colectiva tiene más que ver con el relato que los miembros del grupo comparten sobre su propio pasado y que constituye su identidad. Se trata de una narración construida desde el presente, con fines de interpretación del pasado a partir de criterios normativos y valorativos,

seleccionando por su significación los recuerdos de hechos vividos o recibidos por transmisión social, y que sirve para configurar las identidades del grupo, su ideología o visión del mundo, proyectándolas en la pugna por la propia afirmación y por la hegemonía frente a otros grupos» (p. 78).

Per altra banda, si ajuntem la memòria i la història ens apareix un altre tipus de memòria, la memòria històrica. «El término memoria histórica, destaca su conexión con el lenguaje de las ciencias sociales, comenzando a utilizarse de forma más o menos habitual paralelamente al de memoria colectiva, desde la década de 1920» (Vázquez Mantecón, 2009, 79). Més enllà d'entendre la memòria històrica com un simple homenatge a certs actes que un país ha comès en el passat i que vol mostrar la consciència d'haver-los superat i reparat en el present, es pot entendre com un fet que està en confluència amb la memòria col·lectiva. En aquest sentit, la memòria històrica és

«la manera como se escribe o conmemora la historia colectiva, integrando las practicas oficiales y las fuentes escritas. Esa doble condición (historiográfico-oficial y conmemorativa) la diferencia de “la historia de los historiadores”, pudiendo distinguir tres niveles: la historia como relato verdadero o crítico del pasado, la memoria histórica como narración finalista e instrumentalización política, y una memoria colectiva definida (al menos en parte) por el recuerdo» (Erice Sebares, 2008, 81).

Aquesta definició presenta aquests tres nivells que són summament oportuns per a la investigació en qüestió. Situa la història com la ciència que estudien els historiadors, com un relat que pot ser cert o almenys crític, del passat. També defineix la memòria històrica com una eina al servei de la política i una manera d'aconseguir rèdits polítics utilitzant la memòria. I finalment, la memòria col·lectiva explica que es basa en el record. Cal remarcar aquesta idea de la instrumentalització política de la memòria, perquè tornarà a aparèixer més endavant.

Erice Sebares (2008), insisteix en aquesta proposta de classificació dels diferents tipus de memòria i ho detalla de la següent manera:



«Habría, por tanto, cuatro nociones a distinguir: la de Historia como disciplina académica; la memoria histórica, una forma de Historia legitimizante y “conmemorativa”, el “proceso por el cual los conflictos y los intereses del presente operan sobre la historia”; la memoria común, integrada por recuerdos y huellas del pasado vividos conjuntamente; y la memoria colectiva, que no es ni memoria histórica (utilización política del pasado) ni memoria común (meros recuerdos de una experiencia compartida), sino algo así como “representaciones compartidas del pasado» (p. 81-82).

Aquí introdueix un quart tipus de memòria, la memòria comuna que explica que la conformen els records i les petjades d'un passat que s'ha viscut conjuntament. Per tant, sembla que comença a aparèixer una divisió més gran i generalitzada de la memòria. Per una banda, hi ha una mena de memòria que es podria categoritzar d'oficial, i per l'altra una de més terrenal. Dit d'una altra manera:

«Me refiero a lo que Namer detecta, creo que correctamente, como una cierta oposición entre la *mémoire savante* y la *mémoire populaire*, que nos remite en cierto modo a la antes suscitada diferencia entre lo académico y lo mundano, y también a las dicotomías Historia-memoria o Historia-leyenda. En esa dirección, apunta a una forma de transmisión del pasado propia de los sectores populares, un “rumor confuso que es como el remolino de la historia que se propaga en los entornos de campesinos, obreros y las clases más bajas”, con “imágenes poco claras”» (Erice Sebares, 2008, 80).

En definitiva, en aquest primer capítol s'ha abordat com es diferencia la memòria col·lectiva de la història. Per a Halbwachs, la història està lluny de ser plural; ans al contrari, es proposa com universal. «La història no troba suport en els grups perquè en queda al marge, per sobre de la continuïtat del temps viscut col·lectivament» (Manero Brito i Soto Martínez 2005, 183). S'ha explorat les diferents possibles classificacions de la memòria, i al final s'ha vist una gran separació entre una memòria oficialitzant, que pot ser la memòria de la història i la memòria històrica. Aquesta està feta i desenvolupada per l'hegemonia i per les institucions. En contraposició hi ha una memòria de caire popular, feta a partir del record col·lectiu del passat i la memòria col·lectiva

El que és important apuntar en aquesta comparació entre història i record

col·lectiu és precisament el lloc que ocupa la història en el marc de pensament de la raó moderna en el qual s'ha configurat, molt vigent en l'actualitat. Benjamin explica que quan Gottfried Keller diu "la veritat no se'n escaparà" indica el punt exacte, dins la imatge de l'historicisme, on rep el cop del materialisme històric. Perquè la veritable imatge del passat és una imatge que amenaça de desaparèixer amb tot el present que no es reconegui al·ludit en ella. (Benjamin 2019) Una història única, veritable, real, universal i lineal.

«Articular históricamente el pasado no significa conocerlo "tal como verdaderamente fue". Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante.» (Benjamin 2019)

Per tant, la història, l'historicisme, s'ha imposat com a l'únic i el veritable reflex del passat, malgrat que no ha estat res més que un relat al servei de preservar l'hegemonia. Així com el pensament de la raó moderna l'interessa tot allò que resisteix malgrat totes les condicions, el pensament contemporani posa en qüestió els valors que fonamenten les creences universals i comprendre com orientar-se en l'especificitat i la multiplicitat. Nietzsche diu a *La genealogia de la moral* que «Se tomaba el valor de esos valores como algo dado, real y efectivo, situado más allá de toda duda; hasta ahora no se ha dudado ni vacilado lo más mínimo en considerar que el *bueno* es superior en valor a el *malvado*» (Nietzsche 1887) és a dir, que avui dia encara s'articula la vida segons uns valors creats artificialment i que han estat motiu d'aberració. Per això cal entendre com s'han construït aquests valors, com s'ha arribat fins aquí i sobretot crear escenaris on càpiguen formes de vida que han estat silenciades en nom d'aquests valors.

Giorgio Agamben cita a Nietzsche amb la intenció d'explicar què significa ser contemporani amb la frase de «lo contemporáneo es lo intempestivo» és a dir, allò que trenca, que obre altres maneres. Cal «...entender como un mal, un inconveniente y un defecto algo de lo que la época está orgullosa, es decir, su cultura histórica, pues yo pienso que todos somos devorados por la fiebre de la historia pero



por lo menos tendríamos que darnos cuenta.» Per això, serà molt rellevant en aquesta recerca, entendre que la història ha estat monumentalitzada, que s'ha presentat com a científica perquè s'allunya de la corporalitat i s'estructura i classifica, és l'artefacte que ha sustentat el passat col·lectiu.

Com acordem la manera en què va passar alguna cosa? Ho volem fer? Com eren realment aquesta (o aquestes) forquilles que s'intueixen? És veritat que recordem a través d'imatges? Per què no tenim capacitat per interpretar aquesta imatge-rastre, però sí que podem fer-ho amb una fotografia? Quina part de la figuració i ficció està en joc en aquesta capacitat i, sobretot, com es fonamenta?

II

**Sobre els límits de la raó
moderna: com hem arribat
fins aquí?**

La història s'explica en un ordre lineal, cronològic, seguint una lògica de causes i conseqüències, aspira a la veritat i es presenta com a universal i necessària, és a dir, que és sempre així sota qualsevol circumstància, però, des de quan la història és cronològica? És difícil d'imaginar les persones a l'antiga Mesopotàmia situant-se en un any contret abans de Crist. Per això es fa evident que aquesta manera d'explicar la història s'ha configurat en algun moment d'una manera molt conscient. Però com?

En aquest capítol s'explora d'on sorgeix la necessitat d'ordenar la història, a quins interessos respon i sobretot, quina capacitat hi ha de concebre-la d'una manera diferent. Quina capacitat hi ha d'articular pensament al marge d'aquesta racionalitat. La modernitat es caracteritza per aquesta recerca de la bellesa, la veritat i la bondat absolutes en tots els àmbits de la vida amb un anhel d'emancipació, però lluny d'assolir-la, ha limitat la possibilitat d'altres bel·leses, veritats i bondats.

La concepció temporal de Kant, la concepció de món únic, ha condicionat les pràctiques políticossocials fins a l'actualitat. Una estructuració temporal única i racional, és a dir, que només existeix *un* món amb maneres diferents de relacionar-se, però tenim l'*obligació moral* d'anteposar les necessitats comunes a individuals per mantenir la pau perpetua. Aquesta idea fictícia de món únic configura els imaginaris i comporta noves circumstàncies socials, polítiques i culturals.

És just explicar que la modernitat sorgeix amb una voluntat d'autonomia, és a dir, que la inquietud constant d'una veritat absoluta està motivada per la creació de criteris absoluts que permetin l'autonomia i l'emancipació del món transcendent, que les respostes i els criteris es trobin en la mateixa realitat i no en una de transcendent o metafísica. La raó moderna és, al cap i a la fi, la capacitat de dominar, és a dir, arribar al coneixement a partir del domini d'una tècnica i d'una pràctica. Amb aquest projecte tan engrescador, doncs, es pot preguntar què ha passat?

El pensament modern ha perdut la capacitat crítica, ha perdut el sentit i ha tancat possibilitats, perquè ha estandarditzat el món amb

la voluntat de desvincular-se dels sentits i crear una realitat única. El conflicte principal és que la raó moderna imposa una normativitat, no és una opció més i impregna totes les àrees: família, treball, organització de la vida i la forma d'habitar el món.

I així, com diu Marx, el que produïm ens produeix «en produir els seus mitjans, l'home produeix indirectament la seva pròpia vida» (Marx i Engels 1845-46/1988: 17), de manera que les vides s'han encaixat al sistema i no al revés. Walter Benjamin, en canvi, parla de com els nostres cossos s'han adaptat a la racionalitat. És rellevant que parli del cos, perquè reconeix la capacitat del mateix cos, els sentits de ser creadores de realitat.

Horkheimer es pregunta *com*, en la recerca del sentit, hem perdut el sentit, a la *Dialèctica de la il·lustració*, com pot ser que en el camí de construir un projecte emancipador s'hagi generat un sistema que reté, que fixa. El que havia de ser un pensament emancipador i creador de mons, l'ha reduït a la gestió del que ja hi havia. La vida robada pel treball.

Aquesta raó moderna, però prové directament del pensament platònic, on ja es planteja una dicotomia, sensible-veritable, en la que la vida contemplativa s'imposa a allò sensible. A l'al·legoria de la caverna, la caverna és fosca i les persones es troben d'esquena al sol, encadenades, fent referència a la incapacitat de les persones de deslligar-se elles mateixes i mirar les seves pròpies ombres, com a figuració de l'engany dels sentits. Això dels sentits serà molt important de cara a la recerca, per tornar a donar valor al cos i a la percepció. En definitiva, Plató ja havia plantejat molt abans de la modernitat «les que ignoren» de «les que saben» i, des de llavors, tot el pensament ha estat fonamentat en els valors platònics.

Molts anys després, Nietzsche planteja una nova manera d'articular el pensament a través de *La genealogia de la moral* i qüestiona que és el que li ha donat valor als valors sobre els quals fonamentem tot allò que coneixem: «Totes les coses llargues són difícils de veure, difícils d'abastar amb la mirada» (Nietzsche 1887). Aquesta perspectiva és molt interessant per diverses raons, la principal és la senzillesa amb

què es qüestiona l'hegemonia dels valors sobre els quals es fonamenta la vida, però també és curiós com ja s'està introduint alguna cosa del cos, dels sentits. En definitiva, la qüestió principal és tornar a aixecar el pensament des del principi, sense assumir res, cal preguntar-se com s'ha arribat aquí i per què i és precisament el que es tractarà en aquesta recerca, com hem arribat a encaixar la memòria? Què dona per sabut? Per trobar noves formes de memòria popular caldrà doncs renunciar a la motxilla de valors que ens han dut fins aquí.

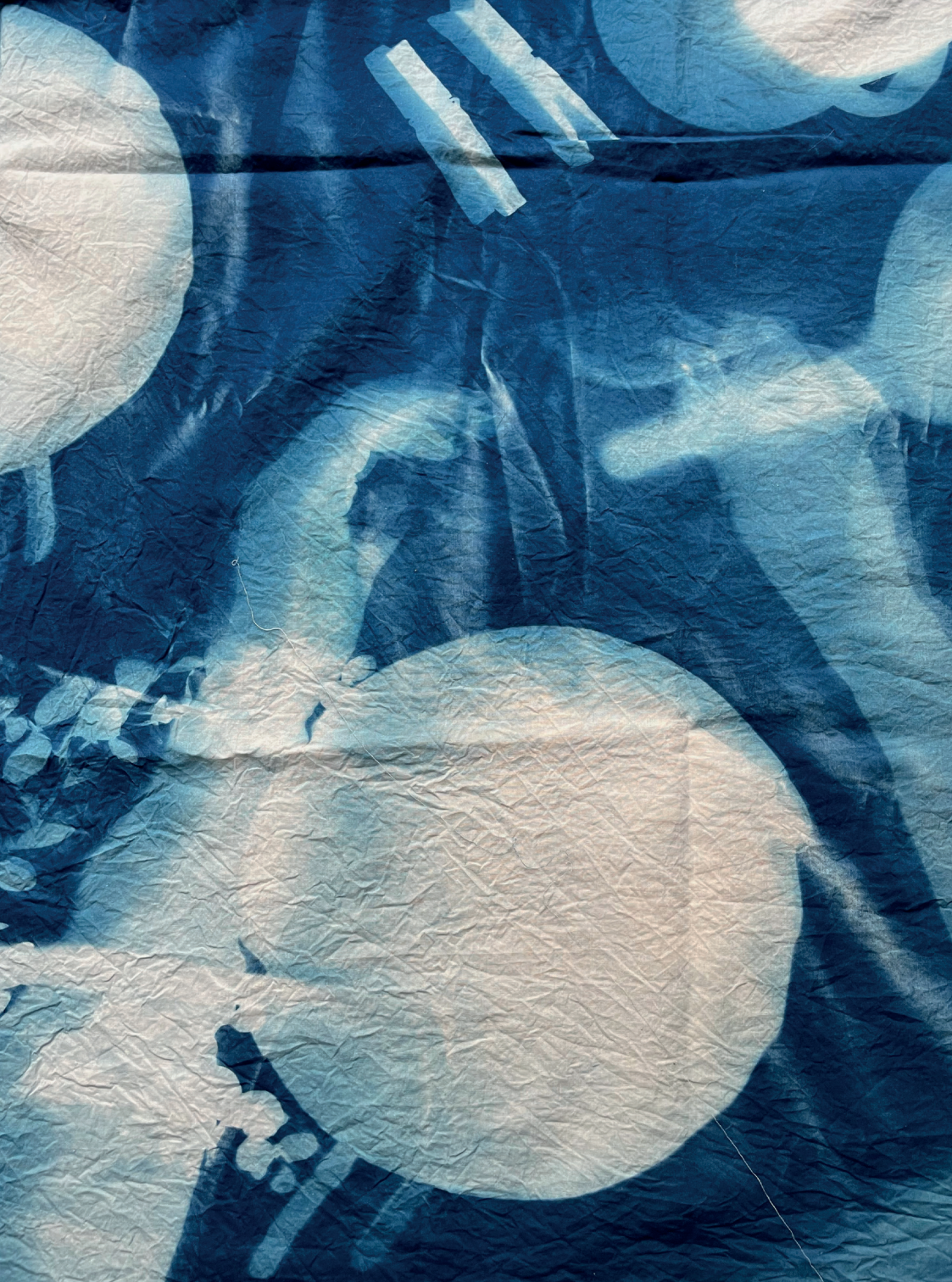
Agafant aquesta última pregunta: què es dona per sabut sobre la manera de recordar, de fer història? Hi ha dues reflexions que permetran il·lustrar aquests límits del pensament modern, un punt de partida des d'on articular nous camins:

- La idea d'horitzó:

Hito Steyerl es pregunta a través de la figuració de l'horitzó, què ens ha portat a arribar fins aquí —un altre cop, *com* hem arribat fins aquí—, d'on sorgeix aquesta línia imaginària i sobretot quina perspectiva s'està fixant. Segons Steyerl l'observador es troba en una estabilitat aparent, és a dir que, malgrat que no sigui estable, actua com si sí que ho fos, genera realitat fins i tot quan no n'hi ha. D'aquesta manera, les aparences estan creant la realitat, és a dir, és una fantasia que estructura la mateixa realitat.

Erwin Panofsky demostra que aquesta manera de veure l'horitzó només és possible amb un sol ull i totalment immòbil a *La perspectiva como forma simbólica*. És a dir, la perspectiva lineal nega la curvatura de la terra perquè no existeix realment una línia recta estable on convergeixen tots els plans horitzontals. Aquest sistema de representació fixa l'espectador al centre de la visió del món i el declara universal, només hi ha una única manera de veure i és sempre amb la mateixa perspectiva estàtica irreal. És aquesta fixació la que permet el domini i control de la representació. A través del sentit comú es va forjant el paradigma de l'horitzó amb intencions de futur i de límit.

«El que és fonamental de la ideologia no és que sigui una il·lusió que emmascari l'estat real de les coses, sinó que consisteixi en una fantasia (inconscient) que estructuri la nostra pròpia realitat social» (Žižek



1992, p.61) És aquesta fantasia doncs en la qual basem els nostres desitjos, i per això, té unes implicacions polítiques tan directes.

- La idea de temps lineal:

És evident que si la recerca de la raó i la veritat absoluta són el gran anhel de la modernitat, el temps no n'és una excepció, així doncs, és rellevant preguntar-se com s'ha dominat el temps. Un concepte a priori tan incomprensible s'ha ordenat a través de la cronologia, ha calat tant fons en els cossos que gairebé sembla natural. La raó moderna ha inventat el temps com una línia d'esdeveniments. Per què no es mesura el temps amb capes com diu Benjamin? Perquè «el temps, abans que llarg, és profund.»

Per tant, per una banda, trobem un temps encapsulat, una manera de fer història que respon als interessos del domini i, per altra banda, una figuració, una manera d'entendre el món que tampoc no és real. Aquí hi ha un bon punt de partida per començar a articular el pensament, per iniciar una memòria que pugui atendre els límits de la racionalitat.

«El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia.»
(Benjamin 2019, p.37)

Aquí Benjamin està parlant sobre com la recerca de la raó moderna ha determinat els esdeveniments que ha considerat rellevants per tal de relatar un passat comú i universal malgrat que no hagi estat d'aquesta manera. És a dir, que la història intenta fixar un punt de vista a través de fets que considera rellevants d'una manera cronològica i lineal. En aquesta obsessió per explicar la veritat i el relat únic, hi ha qui decideix quins són els esdeveniments que es consideren més rellevants i conformen aquest relat i, cal destacar les altres veritats i representacions, els altres punts de vista i maneres de mirar.

Anteriorment, ja s'ha mencionat la proposta del mateix Benjamin de mesurar el temps en profunditat, però hi ha altres maneres de concebre el temps? Hi ha una teoria pedagògica que parteix d'un rizoma,



per a construir la metodologia. Una planta rizomàtica no té centre ni tampoc un límit marcat, en lloc d'això, està feta de diversos nuclis (òrgans complexos de les plantes) més o menys independents que són capaços de créixer i estendre's pel seu compte, sent el seu hàbitat l'únic límit. «La característica principal d'aquestes plantes és que les seves arrels no segueixen un ordre jeràrquic, d'una arrel no en neixen dues, sinó que hi ha una multiplicitat d'arrels.»

(Rodríguez Castro 2018) Aquesta figuració es contraposa a l'educació arbre que figura una llavor que va creixent verticalment i al final dona els seus fruits. Sembla que aquesta ha estat una manera de poder trencar la linealitat, l'ordre, la pre-configuració. És possible trobar aquest tipus d'esclètxes per a la retenció de la memòria? Quins serien els nuclis d'aquesta figuració botànica?

Com diu Nietzsche a l'obra *De la utilitat i el perjudici de la història per a la vida*, «Necessitem la història, però la necessitem d'una manera diferent» Que la història no sigui un pes, sinó la potència creativa de nous processos.

«El passat, entès no com una cosa acabada sinó com un procés en constant construcció, és un element que dota de sentit a la realitat social i participa en les maneres amb les quals els subjectes signifiquen i donen sentit al món que els envolta» (Manero Brito i Soto Martínez 2005, p.173)

Aquests nous processos des d'on es pretén articular noves formes de retenir la memòria popular, s'entén la memòria com una cosa dinàmica, indeterminada, en moviment, com diu Isabel de Naverán a *Envoltura, historia y síncope*, la memòria que es manté humida.

III

**Obrint noves maneres
d'apropar-se a la memòria
col·lectiva: com retenir la
memòria popular?**

S'ha tancat el capítol anterior amb aquesta pregunta precisament: com es pot *retenir* la memòria popular? I és des d'aquest terme d'on es rodeja la voluntat de fixar alguna cosa en moviment. Com diu Walter Benjamin, «La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado solo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible». Que la imatge veritable del passat passi de llarg fugaçment és el que converteix el passat en incapturable i irrepetible. Efímer, imprevisible, inclassificable.

La paraula *retenir*, malgrat que sembla que no deixa anar alguna cosa, també alberga el significat de duració, en el sentit de voler prolongar alguna cosa per poder-la entendre millor. En aquest aspecte, el fet de *retenir* permet buscar petites formes de recollir les restes d'aquest passat col·lectiu tan efímer.

Com s'ha esmentat anteriorment, la memòria institucional i hegemònica tendeix a monumentalitzar la memòria i fixar-la amb uns relats molt segmentats. És el que s'ha anomenat la memòria històrica o dels historiadors. Aquí el que es vol explorar no pretén fixar res, perquè el que es vol entendre està en moviment, per això la proposta aspira a obrir una manera no monumental de relacionar-se amb la memòria col·lectiva, d'acompanyar la memòria en el seu moviment. En el primer capítol ja s'apuntava, aquesta mena de memòria se'n pot dir memòria popular.

La memòria popular és: «todos los modos en los que un sentido del pasado es construido en nuestra sociedad. (...) Llamaremos a esto "la producción social de la memoria"» (CCCS Popular Memory Group, 1982a). Hi ha qui relaciona molt estretament la memòria popular amb la memòria col·lectiva i n'inclou l'una dins de l'altre: «la memoria colectiva incluye los recuerdos históricos (populares o memoria popular y académicos o historia), las fiestas conmemorativas, el arte, la arquitectura, etc. La memoria popular, pues, es parte de la cultura popular, un aspecto concreto de la misma, y un elemento básico de la memoria colectiva del conjunto de la población» (Martín Cabello, 2005, 156).

Com diu Martín Cabello (2005), la memòria hegemònica que s'ha mencionat abans, també es pot definir com la memòria dominant. Per tant, la memòria popular, podria ser la memòria privada de cadascú i ser una contraposició a la memòria dominant, aquí amb les paraules de l'autor s'entén millor aquesta idea:

«Como cualquier otro elemento de la cultura popular, la memoria es creada y recreada mediante complejos fenómenos de negociación entre los grupos que componen la sociedad. En consecuencia, existen construcciones competitivas del pasado, encontrándose una “memoria dominante” y una “memoria privada”. La primera sería construida por los grupos hegemónicos. La segunda lo estaría por los grupos subordinados, habitualmente como recuerdos particulares, concretos y privados frente a la esfera pública copada por la memoria dominante. Tradicionalmente, la memoria popular nacional fue creada por el Estado a través de la educación popular; mientras que, en la actualidad, los grupos dominantes configuran una memoria popular internacional a través de las multinacionales de la cultura.» (Martín Cabello, 2005)

També val la pena considerar l'aproximació que fa Fontcuberta a la memòria popular. «La història institucionalitzada es converteix en una cotilla que modela la memòria, però a costa de coartar l'experiència del present i del futur» (Fontcuberta 2015). Per això, es pot parlar d'un altre tipus de memòria col·lectiva, una allunyada de l'autoritat i la institució: la memòria popular. La memòria popular es refereix a les narratives, relats i representacions col·lectives de la història que es transmeten oralment de generació en generació i que sovint són diferents de la versió oficial o institucionalitzada de la història. I és aquesta memòria popular la que s'intenta retenir.

Quan es parla del concepte de memòria popular també cal diferenciar entre la història i les històries, en anglès queda més clar —history i stories. És a dir,

«entre un uso científico del término, la búsqueda de la “verdad” de lo acaecido de un modo más o menos objetivo y sistemático, y la creación de una imagen del pasado en el presente, construida tanto por acontecimientos como por valores, deseos, preferencias, ideologías y mitos. La memoria popular está ligada con este último sentido, tratándose de una

etnohistoria» (Martín Cabello, 2005, 157).

Aquí la memòria popular es vincula directament i inequívocament amb els valors i els desitjos de les persones, d'aquí que se'n digui popular. Es tracta de lligar la memòria popular amb la tradició i el patrimoni. Però en aquest punt hi ha dues teories enfrontades:

«Por un lado, aquellos que mantienen la existencia de una conexión directa entre el poder y la historia, en forma de dominación cultural que desemboca en la creación de una memoria popular heterodirigida. Y, por otro, aquellos para los cuales la memoria colectiva está compuesta por múltiples memorias (populares y dominantes) coexistentes en un terreno caracterizado por la pluralidad. Ambas posturas poseen elementos valiosos: existe una pluralidad de memorias, pero también existen interpretaciones “preferentes” que limitan el discurso de la memoria. La memoria colectiva es fruto de una continua negociación entre las memorias populares y las memorias dominantes.» (Martín Cabello, 2005, 158)

Aleshores, com fixem i retenim la memòria popular? Si bé és cert que retenir és una manera de fixar, també cal acollir la paradoxa de fixar alguna cosa en la seva impossibilitat, assumint aquesta impossibilitat i fixar-la en el seu moviment. No es tracta, doncs, com moltes de les pràctiques artístiques actuals, d'apropar-se a la memòria d'una manera més múltiple, sinó de destapar-la, d'airejar-la i d'obrir-la. És a dir, s'està posant en qüestió la manera d'apropar-se i relacionar-se amb la memòria en moviment, de manera que respiri i continuï obrint altres lògiques i llenguatges.

En aquesta línia, es pot parlar de la memòria menor, com la memòria que no compta o la que no encaixa en la construcció del relat hegemònic del passat. Deleuze i Guattari van concebre el terme literatura menor després d'estudiar l'obra d'autors com Kafka que escriuen en llengües que no eren les seves maternes. Es canviaven de llengua per escriure en llengües de més presència, l'alemany en el cas de l'autor txec. Així definien els dos autors l'abast d'aquest tipus de literatura: «Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Solo a este precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de

expresión y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos» (Deleuze i Guattari 1998, 32). També es preguntava sobre quina relació tenia el llenguatge: «¿Cómo arrancar de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir por una línea revolucionaria sobra? ¿Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua?» (Deleuze i Guattari 1998, 33). Parlar de literatura menor serveix per fer un símil: si es canvia literatura per memòria en aquestes afirmacions de Deleuze i Guattari, tindria tot el sentit. La memòria popular, o se'n podria dir menor, al servei de la col·lectivitat.

Andrés Maximiliano Tello (2022) planteja la qüestió del suport en el pensament i com aquest suport, entès com el registre que permet la durabilitat, determina la manera en què es pensa. Perquè no hi ha pensament sense una tècnica d'inscripció i tota l'operació de pensament està condicionada per la tècnica en la qual serà inscrita o registrada. Aquesta qüestió és molt rellevant si es trasllada a la relació entre la memòria col·lectiva i la història, perquè si la tècnica —tékne, que vincula la tècnica i l'art, ja que a l'antiga Grècia estaven estretament relacionades— condiciona el resultat, és evident que els artefactes de registre, tant de la memòria com de la història, que són els mateixos, reproduiran l'hegemonia. Per tant, en la possibilitat de canviar l'artefacte de registre, és a dir, la tècnica, apareix una finestra d'obertura a la retenció de la memòria popular.

Però, com bé es pregunta Fontcuberta, «quin paper juguen avui entre nosaltres l'arxiu i la memòria quan el pensament dèbil circumdant lloa l'amnèsia» (Fontcuberta 2015). Per il·lustrar-ho fa referència a estudis sociològics que demostren que la majoria dels joves menors de vint-i-cinc anys no saben qui va ser Franco ni que Espanya va ser governada per una dictadura durant quaranta anys.

En el cas d'Espanya, la memòria —històrica, col·lectiva, popular— és un tema que encara genera polèmiques. És un tema delicat i que toca la sensibilitat de moltes persones i famílies. S'hi barregen aspectes identitaris, ideològics, i polítics. Sembla que les ferides de la Guerra Civil Espanyola, que va tenir lloc de 1936 a 1939, ara ja fa més de vuitanta anys, encara continuen obertes. El conflicte bèl·lic a la pe-



nínsula va suposar la partició d'Espanya en dos bàndols i un dolorós conflicte fratricida, amb moltes famílies que tenien combatents a les dues bandes, als nacionals i als republicans. La Guerra Civil es pot entendre com l'últim conflicte entre espanyols i va acompanyada d'un trauma nacional (Mate Rupérez i Prados 2019). La guerra es va saldar a mitjan 1939, amb la victòria dels insurreccionistes del 18 de juliol de 1936, i l'exili de milers de republicans pels Pirineus i a ultramar. Tot seguit, el general Franco es va autoproclamar *caudillo* i Espanya ens va endinsar en la llarga nit de la dictadura franquista. Van ser gairebé quaranta anys de dictadura, perquè ja els anava bé a l'ordre mundial que Espanya estigués governada per Franco, no van venir els aliats a alliberar el país durant la Segona Guerra Mundial. Pla Marshall, autarquia, pantans i més endavant promoció del turisme. Finalment, la dictadura va començar a trontollar quan Franco va morir tranquil·lament al seu llit. Uns anys després, la infame transició va actuar de frontissa, però de frontissa d'aquestes que estan rovellades, però que al final fan la funció que s'espera d'elles, entre la dictadura i la democràcia. Era el moment perfecte de rendir comptes amb el passat tèrbol i tràgic i dolorós, però com que ja estava tot *atado y bien atado*, els principals actors polítics de l'època van decidir fer veure que no havia passat res. I així és com van tirar endavant amb la transició, el primer govern democràtic i el que es coneix com el pacte de l'oblit. El pacte incloïa la llei d'Amnistia el 1977, que va concedir amnistia a totes les persones involucrades en delictes polítics, incloent-hi els crims comesos durant la Guerra Civil i la dictadura.

No es va fer cap mena d'esforç per intentar erigir una política de memòria històrica que servís per retre homenatge a les persones que van lluitar contra el franquisme. No es va fer cap mena de judici als governadors criminals que van sotmetre un país durant quaranta anys. Alemanya va tenir els judicis de Nuremberg. Espanya, en canvi, va haver-hi el pacte del silenci i tot es va quedar enterrat sota una estora ben gran i pesada. El fet de no voler confrontar el passat, es deu a una manca de consens entre les forces polítiques. I també al fet que encara hi havia sectors importants de la societat espanyola que mantien simpaties amb el règim de Franco, especialment a les forces armades. Abordar la memòria històrica hauria suposat enfrontar-se amb aquesta part de la societat, cosa que es volia evitar per evitar

possibles revoltes.

Malgrat aquests motius, és rellevant assenyalar que des de la fi de la dictadura franquista fins avui, hi ha hagut un augment de l'interès i les reivindicacions per la memòria històrica a Espanya. Diversos governs autonòmics i locals han implementat polítiques de memòria històrica per recordar i homenatjar les víctimes de la Guerra Civil i la dictadura, així com per promoure la investigació i l'ensenyament d'aquest període de la història espanyola. No obstant això, encara hi ha un debat en curs sobre com abordar adequadament aquesta qüestió i proporcionar justícia a les víctimes i les seves famílies.

Com diu Reyes Mate (2019), la memòria històrica és un procés de presa de consciència que es basa en la reparació, la veritat i la reconciliació. L'objectiu de la memòria històrica és la no repetició i aconseguir la pau. A Espanya, aquesta presa de consciència és limitada i ha costat molts esforços. En canvi, Alemanya, que a través de la memòria de l'holocaust va aconseguir que es parlés de memòria històrica a Europa durant els anys seixanta, ha assumit la seva responsabilitat amb el passat. S'ha enfrontat a la responsabilitat del passat i la ciutadania ha passat per un procés de responsabilització històrica. Hi ha espais per a la memòria, en forma de museus, monuments o memorials. Per contra, a Espanya hi ha un dèficit d'espais consagrats a la memòria del passat. Alemanya ha sabut resignificar els espais on van tenir lloc les atrocitats del règim Nazi, els camps de concentració i d'extermini. Ara són un lloc que visiten familiars de persones que hi van ser empresonades i són un espai per aprendre sobre les injustícies del passat. És a dir, són espai de memòria per combatre la barbàrie. A l'Estat espanyol, no s'ha pogut aconseguir la mateixa resignificació amb un espai tan disputat com és el Valle de los Caídos. Un monument a la victòria feixista construït per presos republicans. Malgrat que s'hagi exhumat el cadàver de Francisco Franco i s'hagi canviat el nom per a la denominació històrica de Cuelgamuros —en realitat sembla ser Cuelgamoros, herència de quan la península era Al-Andalus— no ha aconseguit convertir la seva càrrega històrica com si han fet els camps d'extermini alemanys.

Va ser gràcies a la lluita anònima, de formigueta, de la que no busca

reconeixements, que s'han pogut fer tímids, minúsculs, que no insignificants, avenços en dir les coses pel seu nom i veure que hi ha moltes coses que no tenen sentit, o que directament són un insult a la democràcia d'aquest país. Aquest text de Roc Casagran és un bon exemple de com s'ha retingut una memòria de les persones que van lluitar contra el franquisme i que s'hi senten identificades avui en dia:

Direm què direm

Nosaltres encara estem a mig construir, som un projecte, una catedral d'incrèduls que volem volar molt amunt i pujar al campanar a fer-ho repicar tot. Nosaltres som els records i el fuet feridor de la melangia, els que plorem si ens dona la gana, i els que tenim gana de vida plena. Som els que no tenim nom o l'hem de dir fluixet, clandestinament, els de les lluites minúscules. I les pintades sota els ponts de l'autopista. Som els que somriem als somriures. I ens fem còmplices quan la ciutat es queda a les fosques, els que encenem fogueres perquè tothom dugui les mans calentes, i els que escalfem els carrerons on el vent és massa salvatge. Nosaltres som els que voldríem sumar-hi els altres, els d'eixamplar la rotllana, els d'obrir fronteres i cors i llars, els d'estimar sense renúncies ni patrons. Estimar molt i una mica més encara i que l'amor s'enfilí com l'heura del jardí. Nosaltres som els que vencem la por de tant en tant, els que alguna vegada guanyem, els que ens fem forts des de les cendres i no contemplem l'opció de rendir-nos. Som les dones que voldrien invisibles, som el seu coratge i fúria, som el lila de la revolta més bruixa. Som els veïns que salutem, la conversa a cal forner, la picada d'ullet, els del dia a dia feixuc. I la nit a nit màgica. Som els que gaudim la carn i abolim els complexos, els que brindem pel plaer del plaer i pel plaer del perquè sí. Nosaltres som els que fem camí i també els que aviat vindran a sumar-se a la festa. Els estem esperant per dar-los ales infinites. Som els de les lletres com a vehicle, els dels mots com a confort, els dels versos per 'nar creixent. Som els que dèiem que diguem no i que no ens hem cansat de fer-ho si viure vol dir censura, si la porra és l'argument i les reixes són la resposta. Nosaltres som la barreja, el poble i el polígon, el vaixell i el tractor, som la rima i el vers lliure, la síl·laba comptada i la paraula fora gàbia, som la sabata i el barret, el cinturó i la sivella, la cançó i tota la música. Nosaltres som el secret indòmit de tocar-nos subtils amb qui encara no coneixíem per fer-nos saber que existim. Som, sobretot, els que serem (Casagran Casañas, 2018, 14)

El text és una oda a la identitat d'un sector de la població a través de

la reivindicació de la memòria que guarda el poble d'un passat difícil i que els omple d'orgull en el present.

Europa sempre li ha costat enfrontar-se a la memòria del seu passat. La cultura europea és la cultura de l'oblit, fins que apareix el poble de la memòria. Per als pobles occidentals, la memòria és un sentiment, una manera de viure el passat a partir de les seves vivències. En canvi, per al poble jueu, és un coneixement. Gràcies a la memòria, la realitat no només és el que es veu, també és el que hi ha al darrere dels fets, la part oculta de la realitat, la història de les víctimes. La memòria, d'alguna manera, és l'advocada de les víctimes perquè els hi dona presència, els torna la corporalitat malgrat que no se les pugui tornar a la vida. Si no es recorden les injustícies que han patit les víctimes, es perpetuaran les injustícies amb els vius. La memòria no és utilitzar el passat al servei del present, és pensar el present a partir del passat (Mate Rupérez i Prados 2019).

En definitiva, en aquest capítol s'ha analitzat com la memòria popular es pot incloure dins de la memòria col·lectiva. S'ha entès que la memòria popular està directament oposada a la memòria oficial o institucional. S'ha vist quina és la situació de la memòria popular a Espanya, des de la perspectiva del poble. Finalment, s'ha tancat amb un text que ens mostra una possible manera d'acollir les restes que deixa la memòria popular, seguidament se'n presenta una altra.

IV

La potència de la imatge

És cert que les imatges i el llenguatge són coses diferents, però, malgrat que operen de manera distinta no s'oposen, és a dir, que imatge i llenguatge no tenen una relació antagònica. Per això, aquest capítol s'aproximarà a potència crítica de les imatges, la capacitat que tenen per obrir temps diferents.

«Quizás una de las mayores dificultades que tenemos para desarrollar pensamiento crítico de la cultura visual es que, en las sospechas ante su abundancia y en los peligros de sus excesos, hemos desconfiado tanto de las imágenes que nos hemos quedado sin herramientas para explorar sus potencias, sus intervalos, sus capacidades para unir diferencias, ese doble juego que opera sobre su analogía y semejanza.» (Soto Calderón 2020, 14)

Andrea Soto Calderón, en relació amb la crítica constant que es fa a la gran quantitat d'imatges que es produeixen avui en dia, planteja que, al cap i a la fi, són la repetició de la mateixa imatge i que, paradoxalment, aquest augment d'imatges és en realitat una escassetat d'elles. Així doncs, com podem a través a través de les imatges articular significats diversos? Com es poden construir imatges noves?

Les pedagogies llibertàries donen molta importància a allò comunitari en contraposició a la concepció actual neoliberal que concep l'individu a l'escola com el subjecte de l'aprenentatge al qual s'avalua, classifica i s'orienta al mercat laboral. S'orienten a facilitar la possibilitat que totes les persones, especialment aquelles que es troben en situació d'opressió, puguin organitzar-se i mobilitzar-se per satisfer les necessitats individuals i col·lectives sense interferències de les estructures de dominació i, entre altres principis proposen una educació integral: l'anarquisme fa una anàlisi de la societat capitalista desigual sostinguda a través de la separació del treball intel·lectual i manual, sent el primer (elit) considerat superior al segon (conjunt de treballadores), el que comporta alienació, estigmatització i dominació de la classe treballadora. Cal entendre que el context històric, ontològic sobre el qual està basat aquest principi, però, malgrat això, la jerarquia entre la raó o sobre el cos continua sent molt vigent i font de dominació. Per tant, cal aprofundir en l'acció des del cos per arribar a aquesta capacitat crítica.

Plató, a l'al·legoria de la caverna figura com els homes encadenats creuen que les ombres que es projecten al fons de la caverna és la realitat perquè la seva vista els enganya. Però en el model d'educació d'Escola Nova 21, Educació 360 i altres models educatius finançats per la banca, s'adopta de les pedagogies crítiques el valor dels sentits per al desenvolupament integral, tot i que amb uns altres fins. Així doncs, sembla que hi ha una aproximació a la *utilitat* dels sentits per a l'aprenentatge orientat al mercat laboral.

«Escola Nova 21 ha proposat una transformació del sistema educatiu per tal que s'actualitzi, adoptant plenament un propòsit dirigit a desenvolupar competències per a la vida en el nostre context històric i unes pràctiques d'aprenentatge fonamentades en el coneixement existent de com les persones aprenem.» (Escola Nova 21, 2019) És a dir, que el sistema educatiu ja no està al servei del que el mercat global requereix, fa uns anys el mercat demanava unes característiques i ara en demana unes altres, per això fa falta treballar aquestes altres habilitats.

«El mito del progreso domina la política, progreso y fascismo coinciden: en la naturalidad con que ambas sacrifican lo que sea para conseguir un objetivo. La humanidad está al servicio del progreso.» (Mate Rupérez i Prados 2019)

Aquest paral·lelisme de la necessitat de progrés —o transformació com ho anomena Escola Nova 21— ja l'havien insinuat altres autors com Nietzsche o Benjamin. I el que demostra és, un cop més, que no s'ha superat el paradigma de la modernitat, que segueix ben inscrita a les maneres de viure. És a dir, que la raó i la utilitat encara són el motor de la societat i, per tant, aquestes noves formes d'entendre l'educació jerarquitzen també el coneixement en funció de la seva utilitat per al mercat laboral. Traduint aquesta jerarquia al camp del coneixement a través dels sentits, es fa evident que, no val el mateix l'oïda o l'olfacte que la vista, i és que es pren el sentit visual com a eina de la raó.

És a dir, sembla que s'obre una petita porta al coneixement a través de la vista, però amb una clara jerarquia sobre la resta de sentits. I,

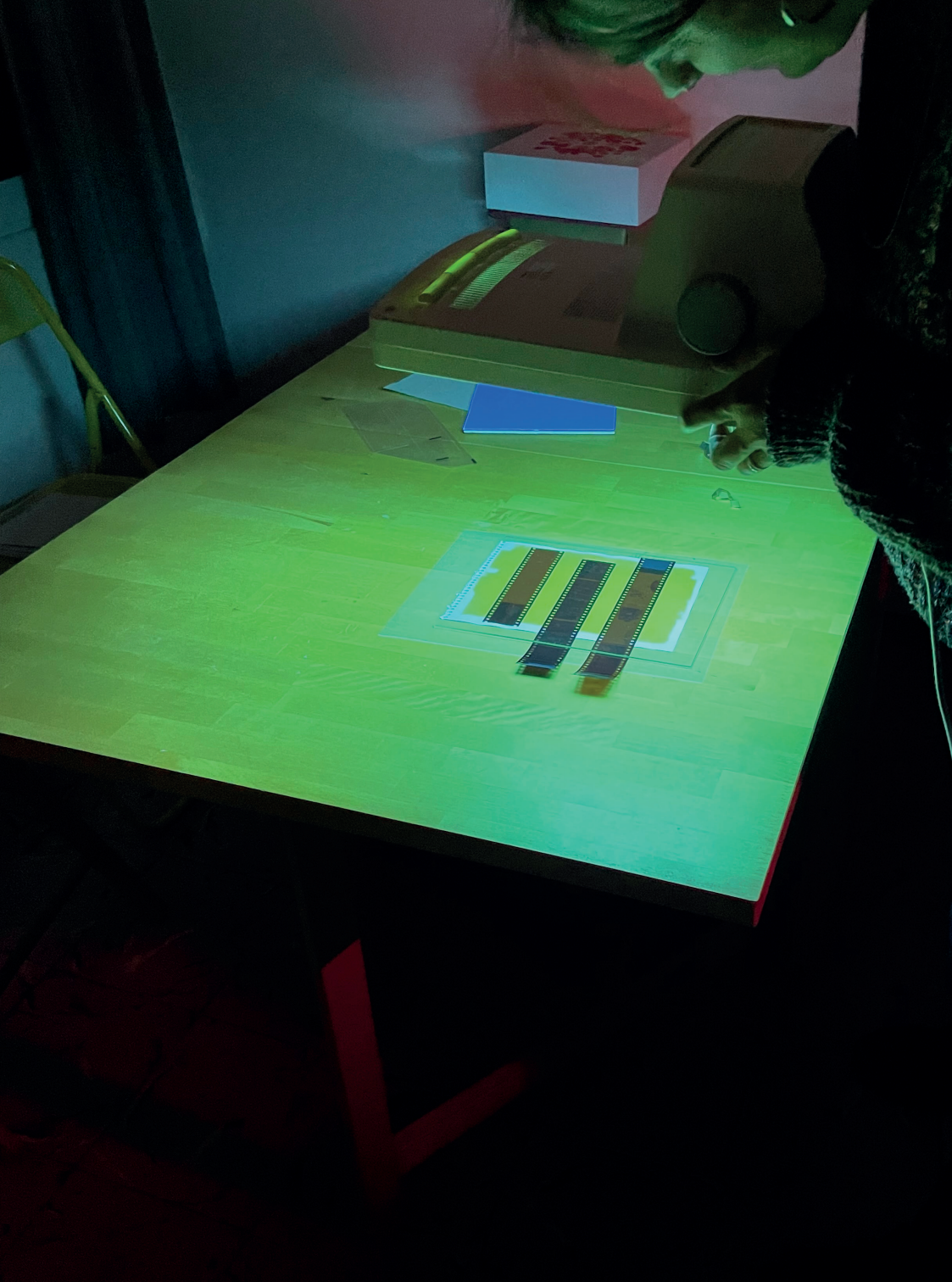
en aquesta connexió vista-raó, és on es perd la capacitat crítica de la producció d'imatges.

No és accidental la manera en com es capturen les imatges o com es construeixen. Com diu Silvia Rivera Cusicanqui, cal reconnectar la mirada amb la resta de sentits, no fer imatges amb els ulls. Com es construeixen els imaginaris?

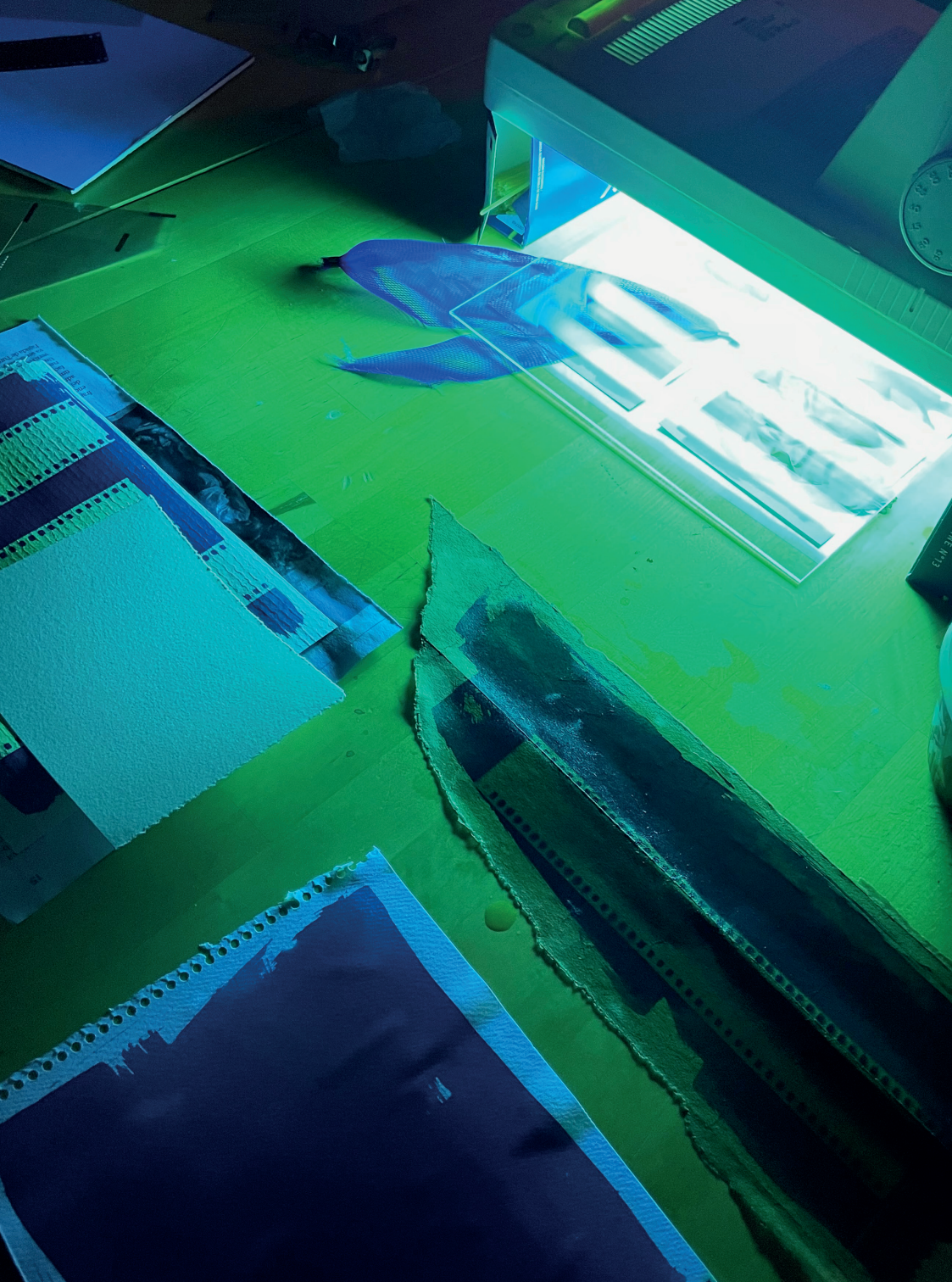
En general, la tècnica de la cianotípia es fa servir per crear imatges a partir de fotografies o elements botànics, per tant, el primer que cal fer abans d'iniciar el procés és escollir i triar el que es vol revelar. Aquest fet ja genera un conflicte en aquesta recerca perquè precisament la intenció és captar els rastres, no definir-los prèviament, com diu Cusicanqui, de no *fer* imatges amb els ulls.

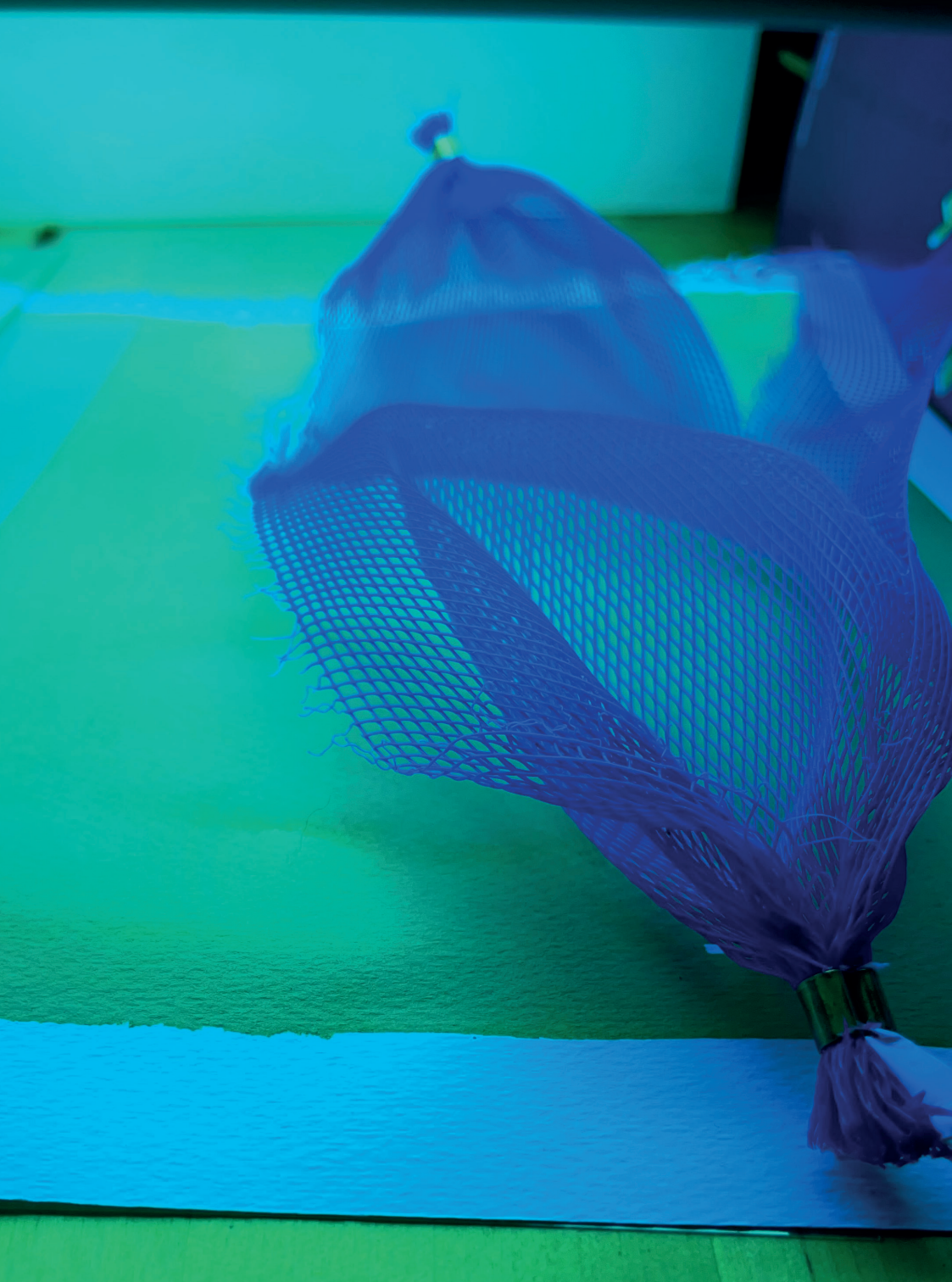
La cianotípia és una tècnica que es fa servir per a la reproducció, per tant, té molta intenció d'elaboració, des del que es *vol* reproduir i *com* al fet de *reproduir* alguna cosa en si, és a dir, no deixar que es conformi la imatge si no fer-la des de la raó. Per això, cal anar al que la tècnica permet, entendre-la més profundament i no quedar-se amb el que se sol fer amb la tècnica. És a dir, cal partir del principi de fotosensibilitat del procés per poder crear imatges amb un potencial diferent.











Amb aquesta intenció de no *fer* la imatge sinó deixar que *es fes* a ella mateixa, es va imprimir una fotografia sobre un suport plàstic amb la intenció que la mateixa tinta anés conformant la imatge perquè el plàstic no és porós i, per tant, no pot absorbir la tinta. El més interessant d'aquesta imatge és que mai no para de transformar-se.



Fa pensar en com el cos es relaciona els successos del passat: alguna cosa impacta en el present i el cos crea una imatge que a mesura que passa el temps, es va deformant. Malgrat el camí tan interessant que traça aquest punt de partida, és una línia d'investigació que no se seguirà. En primer perquè aquesta relació amb la memòria es tracta d'un procés més individual i es refereix a un tipus de memòria que no és la que s'està investigant en aquest projecte. I, per altra banda, hi ha una part d'intenció en l'elaboració d'aquestes imatges que desestima la legitimitat de la recerca, en part també perquè el moviment de la imatge està condicionada per la gravetat i, per tant, és fàcilment previsible el camí que prenen.

Cusicanqui a *La sociología de la imagen* analitza *El Principio Potosí* —una exposició al Museu Reina Sofia de Madrid— com s'esborra una memòria que ja hi era i com s'ha tornat a activar, però sobretot el rol que han jugat les imatges en aquests processos. «Perviuen paradoxalment en l'acte expropiatori, l'emblema colonial de l'acumulació bancària, la circulació del barroc andí com a espectacle i com a mercaderia d'alt valor simbòlic i monetari.» És a dir, en una intenció de donar valor, com que s'ha construït des de la mateixa lògica colonial, des dels mateixos aparells que han desencadenat totes aquestes pràctiques de dominació, ha acabat produint l'efecte contrari.

És de vital importància doncs poder destapar aquest punt de vista i reconnectar amb la capacitat de les imatges d'articular pensament lateral marginal. Com diu Ticio Escobar, de generar moments d'obertura, de brotar. Crear les imatges de la desobediència implica desautoritzar el pensament hegemònic. Assumint doncs la capacitat de les imatges, podria canviar el seu sentit canviant el *com o des d'on* es prenen aquestes imatges? Poden imatges que no estan preses des de la raó o la intenció generar aquesta capacitat crítica?



V

**Com acollir les restes
de la memòria?**

De quina manera es retenen les restes de la memòria? Tot allò que es descarta del relat hegemònic, el que aquí s'anomena la memòria popular. El que interessa en aquest moment és descentrar el punt de vista, que aquest punt no es fixi en el que ha passat sinó que d'alguna manera permeti figurar altres imaginaris, altres maneres de recordar. Què passa si la memòria popular és un rastre? Com s'acull aquest rastre? Quin valor té el que resulta? És traspassable aquesta informació?

Com explica molt bé i en detall Vázquez Mantecón (2009), hi ha tota una sèrie d'elements que serveixen per fixar i acollir la memòria col·lectiva:

La memoria colectiva [...] está contenida en la historiografía, la tradición oral, la iconografía, los rituales y los discursos político y educativo. Son esos los principales medios de transmisión de recuerdos: los aspectos simbólicos de la narración en las tradiciones orales, la historiografía no como “fuente objetiva” sino como expresión del interés de moldear la memoria de los demás y de persuadir; las imágenes creadas para facilitar la transmisión de recuerdos; los monumentos públicos que expresan y configuran la memoria; las acciones: fiestas, rituales, conmemoraciones que se asocian a proyectos políticos, a concepciones del mundo determinadas (p. 184).

El procés de la cianotípia

La cianotípia és un procés fotogràfic que es caracteritza per produir impressions de color blau cian. Va ser desenvolupat per l'astrònom i científic britànic Sir John Herschel al voltant de 1842, encara que originalment va ser concebut com una manera de reproduir plans i dibuixos. Va sorgir a partir d'un descobriment accidental d'Herschel. El científic estava experimentant amb diversos productes químics i va descobrir que quan una solució de ferro amònic citrat i ferro ferrici-anur s'exposava a la llum solar, es produïa una reacció química que generava un compost blau cian insoluble. Aquest descobriment inesperat va obrir la porta a un nou procés fotogràfic. Els primers usos d'aquesta nova tècnica d'impressió fotogràfica va ser la reproducció de plans. El mateix Herschel va utilitzar la cianotípia com a mètode per reproduir plans i dibuixos de forma econòmica i precisa. El terme “cianotípia” prové de les paraules gregues “kyanos” (blau fosc)

i “typos” (impressió). Poc després ja es va començar a fer servir en la fotografia artística. La cianotípia va ser popularitzada més endavant pel fotògraf britànic Anna Atkins. El 1843, va publicar un llibre titulat *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, que consistia en imatges de diferents tipus d’algues impreses mitjançant el procés de cianotípia. Aquest llibre és considerat un dels primers llibres il·lustrats totalment fotogràfics. La cianotípia va ser usada com un mètode artístic alternatiu a la fotografia tradicional en diferents èpoques i va conèixer moments d’auge i declivi al llarg del segle XX. Malgrat això, la tècnica ha continuat sent emprada pels fotògrafs i artistes com una manera creativa de produir obres úniques i amb un caràcter distintiu.

En l’actualitat, la cianotípia ha experimentat un ressorgiment en l’escena artística i fotogràfica contemporània. El seu atractiu radica en l’aspecte artístic únic, amb el seu característic color blau cian i els detalls delicats que s’obtenen mitjançant el procés. Molts artistes continuen utilitzant la cianotípia com a mitjà per explorar temes com la natura, la memòria i l’experimentació fotogràfica. A més, la cianotípia també és apreciada com una tècnica artesanal que implica l’ús de químics, paper i la mà del mateix artista. Aquesta connexió amb les arrels històriques de la fotografia i l’art manual ha sigut atractiva per a moltes persones que busquen una forma única i personal d’expressió artística.

La cianotípia és un procés d’impressió fotogràfica que fa servir dos productes per aconseguir el revelatge, el citrat amònic de ferro (III) i el ferricianur de potassi. El procés consisteix a impregnar una superfície amb aquesta mescla, deixar-ho en un recinte fosc perquè s’eixugui, després col·locar el que es vulgui imprimir a sobre i posar-ho sota una font de llum natural o artificial. Al cap d’una estona, els objectes queden impresos en color cian, el color blavós característic de la cianotípia. A continuació, s’explica en detall els passos seguits per produir les estovalles objecte d’estudi d’aquest treball.

La cianotípia és una tècnica artesanal, no es pot industrialitzar la tècnica de revelatge, cada peça és única, com es prepara la barreja fotosensible, com s’aplica, sobre quin suport, el temps que s’insoli... Hi ha moltes variables... En ser artesanal, hi ha molta part de mans,

de cos, en interacció amb el material, de procés, de ritual.

Obtenció dels materials

En primer lloc, cal adquirir els materials químics per a fer la cianotípia. Es poden comprar en botigues especialitzades de fotografia o en drogueries on venen productes químics. En aquest cas, s'ha comprat a la Quimèrica, un laboratori de creació fotogràfica cooperatiu i a Químics Dalmau una drogueria de referència a Barcelona.



Aparador de la Quimèrica al barri de Sants. Font: laquimerica.com

A part dels químics, també cal pensar la superfície en la qual es vol fer el revelatge. La cianotípia és una tècnica molt versàtil que s'adhereix a qualsevol material porós. És interessant aquesta característica, ja que els materials porosos, és a dir, els suports que tenen la capacitat d'absorbir, la permeabilitat, la possibilitat de mutar i transformar-se són materials d'origen animal o vegetal, fusta, paper, roba... però, en canvi, els plàstics o metalls, materials inerts, no tenen aquesta capacitat.

Es pot imprimir sobre paper, però també sobre tèxtil. Aquí, el propòsit de la recerca artística era mirar de retenir els rastres de la memòria en un àpat co-

munitari, per tant, el suport amb el qual s'ha experimentat han estat una tela blanca a tall d'estovalles.

Elaborar la solució

Un cop ja s'han arreplegat els ingredients necessaris, el següent pas és confeccionar la solució química. Cal anar amb compte perquè és una barreja fotosensible, és a dir que cal protegir-la de l'impacte de la llum. S'ha de barrejar el mateix volum del ferricianur de potassi al 8,1 % (pes/volum) i el citrat amònic de ferro al 20 %. Seguidament, s'aplica la solució a la superfície escollida.



Aplicar la solució

S'ha fet servir una petita habitació, el traster del pis, per estendre la solució sobre els llençols-estovalles. Amb uns trossos de corda es gestiona fàcilment un estenedor temporal per penjar-hi les estovalles i que quedin ben desplegadas per adherir-hi la solució de cianotípia. Com que és una superfície extensa, es pot posar la mescla en un contenidor amb un capçal d'esprai per tal de polvoritzar-la i que s'enganxi als llençols. Després d'untar les estovalles amb els químics cal deixar que s'assequin en un espai fosc i després guardar-los en algun tipus de caixa fosca perquè no hi travessi ni un raig de llum.

Aquesta tècnica requereix un procés que depèn de moltes coses que estan fora del control de la persona que l'està practicant. Aquest fet deixa el procés desprotegit als criteris de l'entorn, del sol, del temps... Així, es transcendeix l'esfera individual i s'estableixen connexions amb coses més grans que l'individu. També hi ha certa implicació de l'atzar, de l'accident, de la multiplicitat i del moviment, al cap i a la fi, per evitar la fixació, la monumentalització, que val la pena destacar en aquesta reflexió dels aparells de retenció.

Convocar la comunitat

Ara que ja es tenen els materials preparats, només cal buscar un dia per trobar-se i celebrar un àpat per fer el revelatge de la cianotípia.

«Simpoiesis és una paraula senzilla, significa “generar-amb”. Res és realment antipoiètic o autorganitzat.[...] Els bitxos s'interpenetren, s'envolten amb bucles i es travessen mútuament, es mengen entre ells, s'indigesten, es digereixen i s'assimilen parcialment, establint així millores simpoiètiques conegudes com a cèl·lules, organismes i assemblatges ecològics» (Haraway 2019, 99).

Així doncs, la pràctica de la memòria popular pren sentit quan esdevé en comunitat, quan s'interrelaciona, d'indigesta, es travessa i es digereix en col·lectiu. Donna Haraway explica també com els indis apatxes de Navajó cuiden i conviuen amb ramats d'ovelles a les quals estan molt vinculats. Que els teixits que poden fer gràcies a la llana de les ovelles no és considerada una propietat privada, sinó comuna. El teixit, en aquest cas, no només és un comú sinó que general comú,

vinculació, vincle. És a dir, l'art implica relació social, xarxa.

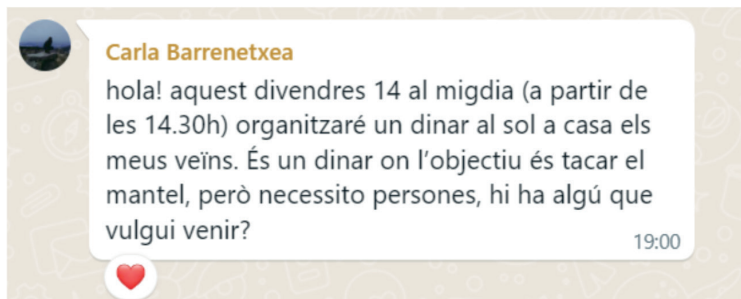
És precisament aquesta xarxa, aquest vincle el punt des d'on sorgeix aquesta pràctica. Pensar, recordar, construir memòria popular en relació.

«El que lliga la pràctica de l'art en la qüestió d'allò comú és la construcció d'un determinat espai/temps, d'una incertesa en relació amb les formes ordinàries de l'experiència sensible.» (Rancière 2005, 17) Per tant, si és en aquelles pràctiques més quotidianes sense intenció, fruit de l'espontaneïtat, però en relació amb els vincles on es crea la potencialitat artística, sembla lògic poder generar aquest espai/temps del que parla Rancière en un àpat.

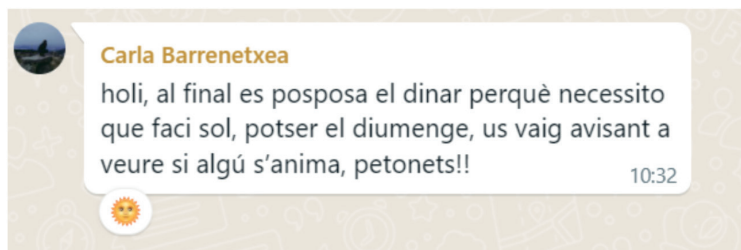
«L'art no és polític, en primer lloc, pels missatges i sentiments que transmet sobre l'ordre del món. No és polític tampoc per la forma en com representa les estructures de la societat, els conflictes o les identitats dels grups socials. És polític pel tipus de temps i espai que estableix, per la manera en la qual divideix aquest temps i habita aquest espai.» (Rancière 2005, 17)

Quin temps doncs se li pot donar a l'àpat? De quina manera es pot habitar l'espai és aquest context i quina capacitat generativa tindrà?

Això sí, cal mirar amb antelació la previsió meteorològica perquè si no fa sol, tot l'experiment se'n va a orris. També cal un espai exterior adequat, dit d'una altra manera, un espai que li toqui el sol. En aquest cas, el terrat de Santi va ser el lloc indicat. Tan bon punt tot això quadri, es pot fer la convocatòria a les amistats pel grup de missatgeria instantània. Com es pot apreciar en les figures d'aquí sota, és crucial que el temps acompanyi i sigui l'adequat per poder dur a terme el revelatge amb èxit.



Missatge convocant al dinar experimental. Font: elaboració pròpia.

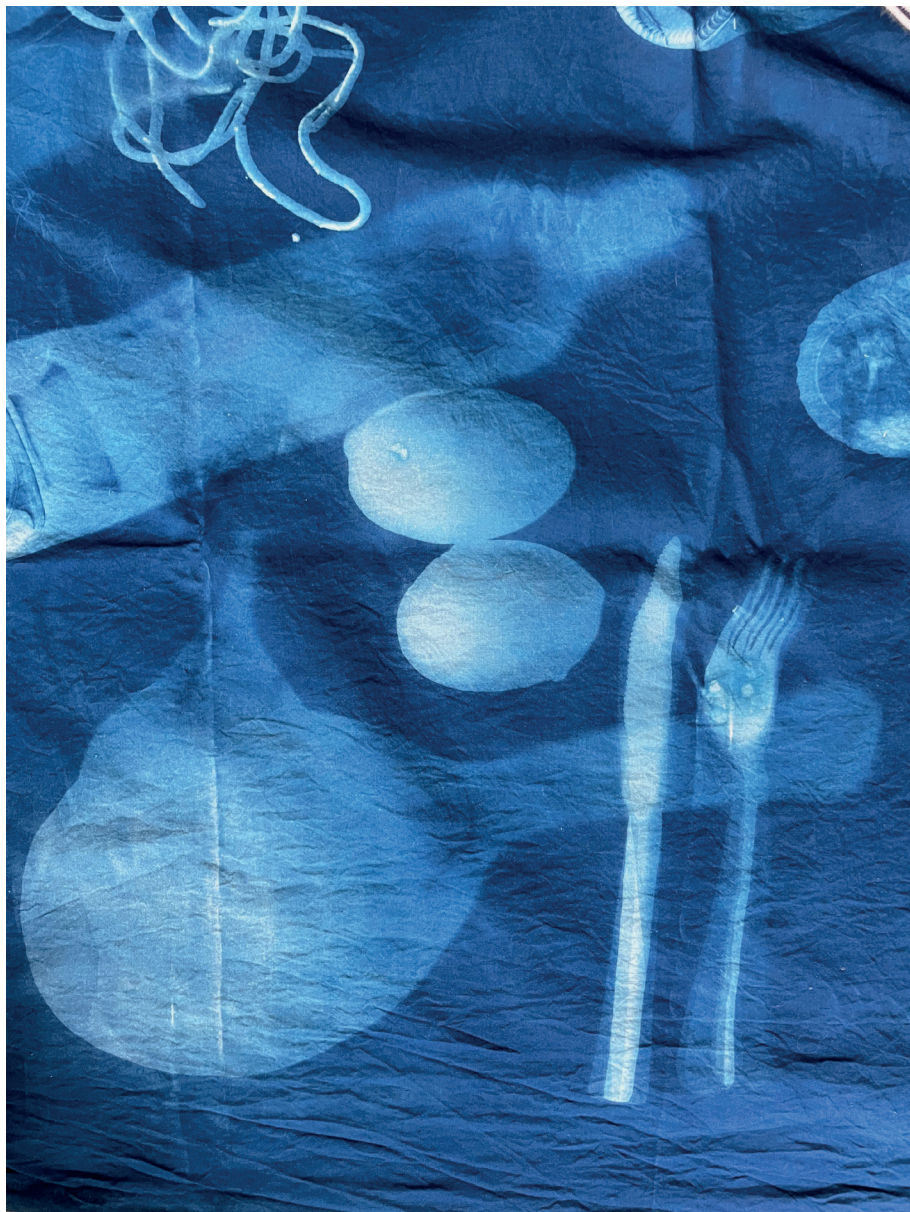


Missatge avisant que s'ajornava el dinar experimental perquè no feia sol. Font: elaboració pròpia.

L'àpat

El dia del dinar calen algunes coses més a part de les estovalles per a fer la cianotípia. És imprescindible tenir a prop tres gibrells, un amb aigua, l'altre amb vinagre i un tercer amb aigua oxigenada. A continuació s'explica per què. Quan tothom estigui llest per menjar —s'ha d'haver cuinat un plat succulent, tothom ha d'haver estat proveït amb una beguda, vaja, que tothom se senti ben servit— i abans de parlar taula, es treuen les estovalles del receptacle fosc on estaven guardades i ràpidament s'estenen a sobre de la taula. Ara és el moment de posar-hi a sobre tots els elements necessaris per al dinar: plats, gots, coberts, bols, fruiteres, gerra, porró, oli, sal i pebre, etc. I oblidar-se que a sota de tots aquests objectes hi ha una tela untada amb una solució química, simplement fluir naturalment i capturar la memòria en moviment.





La qüestió del ritual i la intimitat

La qüestió de l'àpat facilita la possibilitat de pensar i relacionar-se a través del cos. La raó moderna imposa un privilegi de la raó, és a dir, que al coneixement només s'hi pot arribar a través de la raó i denigra el coneixement sensible. La moral Platònica-cristiana ha definit l'ordre valoratiu de les coses.

La metafísica platònica se sustenta permanentment desvaloritzant l'atzar, allò múltiple, la transformació o la metamorfosi. Tracta de fixar, ancorar, que no es mogui.

La manera en com s'ha donat l'experiència obre la porta al coneixement a través del gust, del tacte, de l'olfacte, del gust i de la vista, però de tot això, només se'n podran copsar els rastres.

Hi ha alguna cosa molt important en aquesta recerca que tracta de pensar conjuntament, de la memòria que es construeix col·lectivament, però parant atenció a allò menor, allò que passa desapercebut perquè no és útil, una acció íntima i quotidiana. Amb un gran espai per al cos i l'espontaneïtat. Com es pot obrir noves maneres de retenir la cultura, el ritual i allò que ens aglutina com a comunitat?

La sobretaula és un espai cultural i social rellevant en moltes cultures, especialment en les regions mediterrànies i llatinoamericanes. Aquesta tradició consisteix a romandre a la taula després de menjar, generalment en un context familiar o amb amics, per conversar, compartir històries i anècdotes, debatre i reflexionar sobre diversos temes. En aquest espai de distensió és on s'intercanvia, s'expressa, intencionadament o no i, així, de manera oral, es va dibuixant una memòria popular de la comunitat. Hi ha diversos motius que afavoreixen i que impulsen la sobretaula com un espai de memòria. Per una banda, és un espai d'intimitat i confiança. La sobretaula és un espai íntim, un ambient relaxat i sense presses. Aquesta atmosfera afavoreix la confiança i la comoditat per compartir que podrien no sorgir en altres entorns. També és un espai que motiva la transmissió oral de la història perquè les persones comparteixen històries del passat, anècdotes i tradicions familiars. Aquestes narracions orals són una manera potent de transmetre la memòria col·lectiva d'una

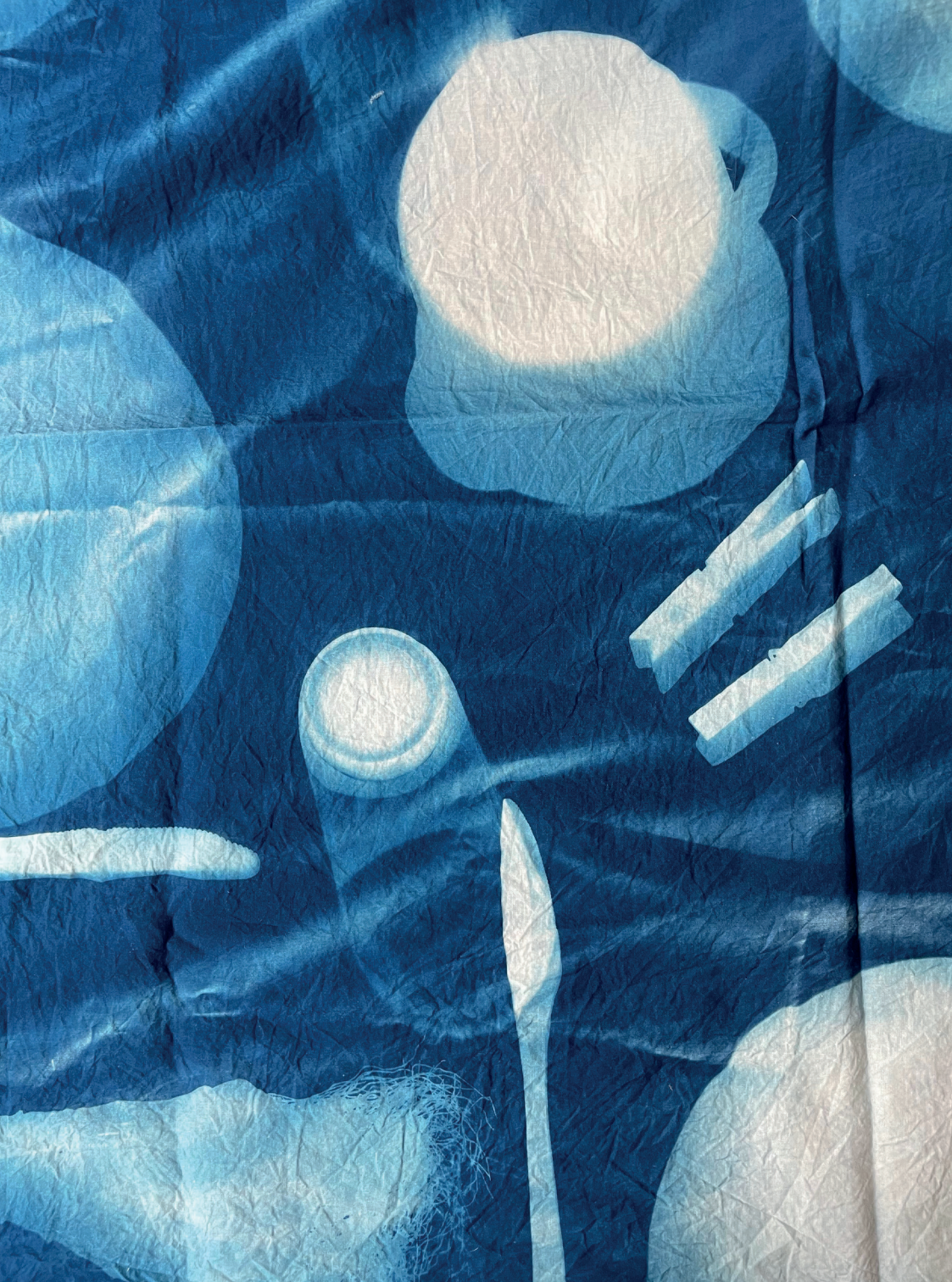
generació a una altra, passant els coneixements i les experiències de la història. Pot ser que sigui un espai on succeeixi un retrobament generacional, en el sentit que la sobretaula sovint reuneix diferents generacions de la família o amics. Aquesta interacció entre joves i adults propicia el diàleg intergeneracional i permet als més joves aprendre de les experiències dels més grans, incorporant la memòria col·lectiva a les seves pròpies vides. També es pot parlar de la relació amb la identitat cultural, puix que la sobretaula sol estar vinculada a la cultura i les tradicions d'una comunitat o una nació. A través de les converses, les receptes de cuina, les històries i les celebracions compartides, es reforça i preserva la identitat cultural i nacional. Finalment, la sobretaula també és un espai de debat i reflexió: les persones poden debatre temes d'interès comunitari o polític, compartir opinions i punts de vista. Aquest intercanvi d'idees ajuda a definir i reinterpretar la memòria col·lectiva i les percepcions de la història. En definitiva, la sobretaula és un espai privilegiat on les persones poden compartir, preservar i reinterpretar la memòria col·lectiva. A través de les converses i les històries compartides en aquest context, es reforça la identitat cultural, s'estableixen llaços afectius i s'assegura la continuïtat de la memòria popular al llarg del temps.

Crear mites, en el sentit de predisposar, generar un espai ambient per al qual no ha estat viscut pugui tenir un lloc. L'àpat ha creat una escena de pensament col·lectiu.

Quan han passat uns deu minuts ja es poden retirar tots els objectes que hi ha a sobre de la taula i aplegar les estovalles. Sens dubte es tracta d'un àpat accidentat, però ben entretingut. Ara és quan entren en joc els tres gibrells que s'han mencionat anteriorment. L'ordre a seguir és el següent: primer se submergeixen les estovalles en l'aigua per esbandir les possibles restes dels elements químics de la solució. Seguidament, passen pel gibrell amb vinagre. Això fa que s'accentuin els mitjos tons, els moviments, tot allò que ha estat en moviment. Tot seguit, es posen en el gibrell amb aigua oxigenada que serveix per intensificar els contrastos. Finalment, es tornen a passar per aigua perquè aturar la reacció amb la resta de líquids i es deixen eixugar a l'estenedor de la roba. Es repeteix el procés les vegades que faci falta en funció de quants retalls d'estovalles es vulguin insolar.

Agafant les estovalles com a artefacte de retenció, es poden distingir la representació del que acaba de passar: rastres del que s'ha mogut allà a sobre. Té una mica d'aquelles fotografies animades a la sèrie fantàstica de Harry Potter, tot i que no és una imatge en moviment literalment, es pot intuir. El fons blau de la cianotípia deixa pas als espais blancs que el sol no ha pogut traspasar. Es tracta d'un joc de contrastos gràcies al revelatge de la llum solar, que fixa i fa perdurar en el temps el record d'un àpat.

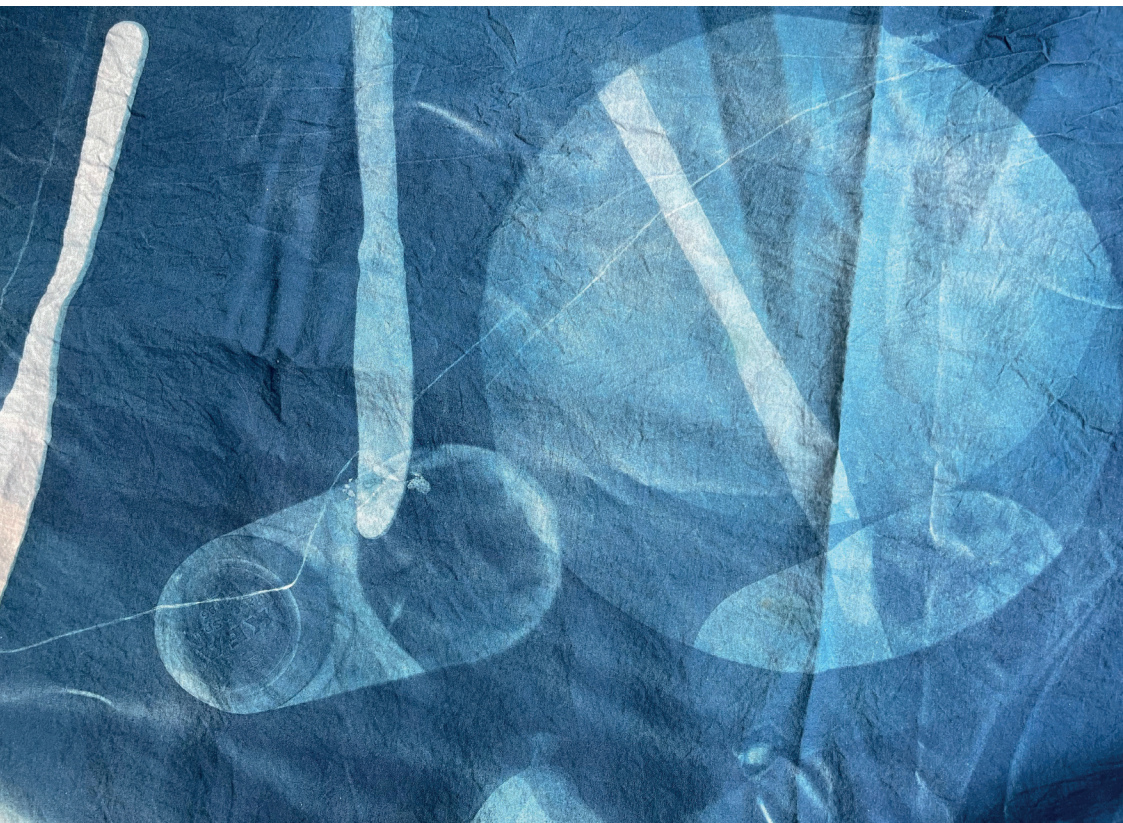




Una cosa molt interessant és que els objectes no són representats només en la seva materialitat, sinó que també ocupen espai en la seva projecció, amb la seva ombra, tenen l'espai que l'entorn els permet, sempre en interacció amb la materialitat dels altres objectes. Aquestes imatges no només representen, sinó que són en elles mateixes, tenen el potencial crític. Magritte declara que «ceci n'est pas une pipe» perquè el que hi ha en el seu quadre és una representació de la pipa, però, en aquest cas, conviuen la pipa i la representació a l'hora.

Aquestes estovalles ofereixen la possibilitat d'aproximar-se al que ha passat des d'una altra perspectiva, no hi ha hegemonia en la composició, no hi ha un focus, no hi ha horitzó, no hi ha simetria, ni ordre. Es desvincula l'artefacte de la trampa de la figuració hegemònica.

De sobte, la tècnica de retenció d'aquesta memòria popular deixa entreveure les capes del temps, tal com Benjamin imagina, el temps



esdevé, abans que llarg i lineal, profund. I com el present, o l'artefacte de retenció en aquest cas, permet rascar les capes d'històries passades.

La cianotípia és capaç de capturat el moviment, el senyal d'alguna cosa que ha ocupat aquell espai en interacció amb la resta. Aquesta memòria que no pot ser arxivada ni monumentalitzada, sinó aquesta memòria «que continua humida». Obre la possibilitat de retenir el temps, com si es gravés un vídeo a càmera lenta, deixa els rastres amb matisos en funció del temps que s'ha exposat, per tant, és molt interessant aquesta connotació de rastre, en fotografia s'anomena *barrido* i és la manera de *retenir/captar* el moviment en un fotograma fix.

El fet de no haver revelat una fotografia sinó una acció, canvia completament el sentit de la pràctica. No es troben certeses ni veritats en aquesta manera de representar una memòria popular. És una representació que acull la multiplicitat de coses que han passat alhora, que treu profit del cos i la percepció sensible. No hi ha una recerca de resultat, ni una mirada única sinó que s'explica en els grisos — els blaus en aquest cas — les potencialitats i les històries que alberga.

Soto Calderón es pregunta «què podria ser una genealogia per la imatge, quines són les seves potències i quines possibilitats habita, i si poden les imatges tenir la capacitat de desbaratar mirades, de formar una mirada *in-existent* per les seves possibilitats per obrir un espai crític i treballar amb una multiplicitat de capes que no es deixen fixar en un sentit únic.» Doncs bé, un simple canvi d'aparell de retenció de la memòria podria suposar un moviment, buscar el sentit que té haver tractat la memòria col·lectiva sempre amb els mateixos aparells té un objectiu molt clar de fixar la història en un sentit cronològic i lineal sempre al servei de la classe dominant.

Com s'ha arribat a la sensació que una fotografia copsa la realitat? És que només hi ha una de veritat? A quins interessos polítics respon que s'entengui el món tal com ho retraten les fotografies quan ja s'ha vist que ni l'horitzó és fiable? Per tant, canviar els aparells de retenció podria considerar-se fer genealogia de la memòria col·lectiva? I, les imatges que en resulten, no són imatges genealògiques també?

5

Conclusions

El treball d'investigació s'ha centrat a reflexionar sobre com es reté la memòria popular, trobar la materialitat dels rastres que va deixant, els indicis d'una experiència efímera. La memòria popular és la manera en la qual les societats i comunitats construeixen el sentit del passat, és la producció social de la memòria, i va molt lligada a la memòria col·lectiva i la cultura popular. La recerca s'ha treballat des de la cianotípia per explorar com es retenen aquelles coses que són més quotidianes i que no formen part de la memòria hegemònica del passat. La recerca pren l'enfocament que existeix una historiografia positivista que fixa la història linealment a partir del patró causa-conseqüència, i se'n desmarca per abraçar una memòria col·lectiva allunyada de la institució i contrahegemònica, dit d'una altra manera, popular.

Aquesta investigació pretenia respondre algunes preguntes que han servit com a punt de partida de la recerca artística. El quid de la qüestió era reflexionar sobre la dualitat entre intentar captar o retenir la memòria col·lectiva i popular i mantenir-la en moviment i obrir-ne la capacitat crítica. La cianotípia s'ha considerat un dels aparells que permetria assolir aquest propòsit.

Més enllà de la pràctica artística escollida, també és important mencionar el context. El desplegament artístic es va desenvolupar durant un àpat comunitari. El moment és rellevant perquè està estretament lligat amb la recerca sobre la memòria popular en ser un espai quotidià, íntim i proper on hi ha lloc per l'espontaneïtat. Així doncs, l'experiència pretenia destapar, airejar i obrir la memòria, posar-la en moviment i explorar les maneres de relacionar-se que apareixen, els nous llenguatges i les noves lògiques. I això s'ha fet des de l'esfera comunitària que transcendeix l'individu. En contraposició de la monumentalització s'ha donat lloc a l'atzar i a l'accident, a la multiplicitat de mirades i idees i veus. És així quan s'esdevé la memòria popular, des de la col·lectivitat, quan s'interrelaciona i es travessa.

El marc teòric de la investigació s'ha estructurat en cinc apartats. S'han explorat temàtiques com la diferència entre memòria i història, els límits de la raó moderna, la preponderància de la imatge i el llenguatge visual, què és la memòria popular i com es poden recollir els



rastres d'aquesta memòria.

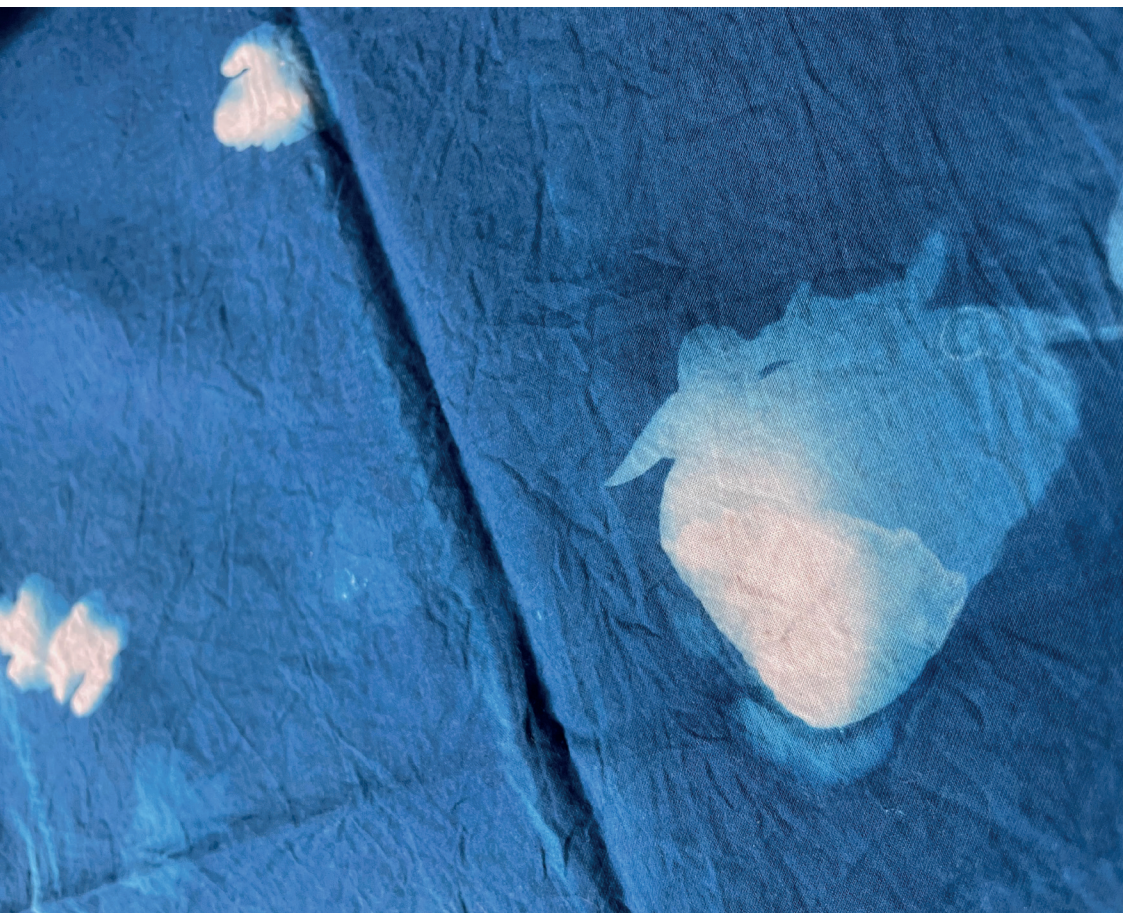
La història s'ha imposat com la manera d'entendre el passat i s'ha construït un relat hegemònic a partir de la visió historicista del passat. Quina capacitat hi ha d'articular pensament al marge d'aquesta racionalitat? La paraula *retenir* d'entrada fa pensar en la idea de no deixar anar alguna cosa, però també val la pena fixar-se en el segon significat, que té a veure amb la duració. Si les coses es prologuen, es poden entendre millor, així doncs, retenint/captant la memòria se'n poden trobar els rastres que deixa. Però no una memòria qualsevol, és clar, es tracta de la memòria popular, aquella que s'ha anat transmetent, plena de narratives, relats i representacions col·lectives de la història. En moltes ocasions aquests relats inclouen diferències amb les versions oficials i hegemòniques dels mateixos fets.

Cal identificar quins són els artefactes per enregistrar la memòria, perquè la tècnica condiciona el resultat. Si es fan servir els mateixos que la historiografia cronològica es reproduirà l'hegemonia, quan se'n fan servir de diferents, apareix una finestra d'obertura a la retenció de la memòria popular.

Paradoxalment a l'actualitat, pot ser que hi hagi una repetició de la mateixa imatge i que en comptes d'una infinitat d'imatges n'hi hagi una escassetat? En tot cas, aquest fet indica que no s'ha superat el paradigma de la modernitat perquè el sentit visual s'ha pres com a eina de la raó i ha perdut la capacitat crítica en la producció d'imatges. Per això cal reconnectar la mirada amb la resta de sentits. Malgrat que el que genera aquesta investigació també són imatge, resulten d'un procés artesanal on intervenen mans i cos, i s'estableix una interacció amb el material, fins i tot es podria considerar un ritual. Per tant, des de la consciència de la força de la imatge s'ha investigat la capacitat crítica canviant el *com* i el *des d'on* estan fetes aquestes imatges. A més a més, en el context de la pràctica, també han tingut molta importància l'olfacte, el gust i el tacte, en tractar-se d'un àpat.

Com ja s'ha dit, l'artefacte no és una imatge en moviment, però té la peculiaritat que es pot intuir el moviment gràcies al joc de contrastos del revelatge solar. Per tant, no només és una representació material

dels objectes, ocupen un espai més enllà dels seus límits físics, no només són una representació, també tenen un potencial crític. El que s'ha revelat no és una imatge, és una sèrie d'accions i canvis. És a dir, quan es miren les estovalles, hi ha una multiplicitat de composicions, no hi ha una relació clara, hi ha ombres, hi ha parts que solament s'intueixen i que cal pensar en què hi ha al darrere. Igual que passa amb la memòria popular, on hi ha una diversitat de records que fugen d'un relat únic i hegemònic. La cianotípia permet capturar el temps, el moviment, es veuen els rastres dels objectes.



6

Bibliografia

Assmann, Jan, and John Czaplicka. 1995. "Collective memory and cultural identity." *New german critique* 65:125-133.

Benjamin, Walter. 2019. *Sobre el concepte d'història*. Edited by Marc Jiménez Buzzi. Translated by Marc Jiménez Buzzi and Arnau Pons. N.p.: Flâneur.

Casagran Casañas, Roc. 2018. *Direm nosaltres*. N.p.: Ara Llibres.

CCCS Popular Memory Group. 1982a. "What Do We Mean by Popular Memory?" Birmingham, Centre for Cotemporary Cultural Studies, Stencilled Occasional Paper 67.

Cristina Mata, Marta. 1991. "Radio: memorias de la recepción aproximaciones a la identidad de los sectores populares." *Diálogos de la comunicación* 30:1-18.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1998. *Kafka: por una literatura menor*. Translated by Jorge Aguilar Mora. N.p.: Ediciones Era.

Erice Sebares, Francisco. 2008. "Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico." *Entelequia. Revista Interdisciplinar: Monográfico* 7:77-96.

Escola Nova 21. 2019. "L'horitzó de canvi." *Escola Nova 21*. <https://www.escolanova21.cat/la-necessitat-de-transformacio-educativa/educacio-de-qualitat-per-a-tothom/lhoritzo-de-canvi/>.

Erll, Astrid. 2017. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: Estudio introductorio*. Translated by Louis Tatjana, Astrid Erll, and Johanna Córdoba. N.p.: Universidad de los Andes.

Fontcuberta, Joan. 2015. *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. N.p.: Editorial Gustavo Gili.

Haraway, Donna J. 2019. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Translated by Helen Torres and Helena Torres Sbarbati. N.p.: Consonni.

Ketcham, Katherine, and Dr. E. Loftus. 2015. *Witness for the Defense: The Accused, the Eyewitness, and the Expert Who Puts Memory on*

Trial. N.p.: St. Martin's Publishing Group.

La Fiambrera. "Intervenciones". Maniobra: Fuera de banda. Octubre, 1998

Manero Brito, Roberto, and Maricela Adriana Soto Martínez. 2005. "Memoria colectiva y procesos sociales." Enseñanza e investigación en psicología 10 (1): 171-189.

Martín Cabello, Antonio. 2005. "Tradición y memoria popular: los museos militares y la recreación de la historia." RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas 4 (2): 153-166.

Mate Rupérez, Manuel-Reyes, and Manolo Prados. 2019. "La Memoria | Entrevista a Manuel Reyes Mate." Youtube. Canal Sur. <https://www.youtube.com/watch?v=E3xjgF5X3s8>.

Maximiliano Tello, Andrés. 2022. "anarchivismo y tecnologías de lo común." Edited by Romina Resuche. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6Nupl2GVfEBNWNEmGBdlJh>.

Nietzsche, Friedrich W. 1997. La genealogía de la moral: un escrito polémico. Edited by Andrés Sánchez Pascual. Translated by Andrés Sánchez Pascual. N.p.: Alianza.

Panofsky, Erwin. 2019. La perspectiva como forma simbólica. N.p.: Austral.

Rancière, Jacques. 2005. Sobre políticas estéticas. N.p.: MACBA.

Rivera Cusicanqui, Silvia, ed. 2015. Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.

Soto Calderón, Andrea. 2020. La performatividad de las imágenes. N.p.: Metales Pesados.

Soto Calderón, Andrea. 2023. Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico. 1st ed. Vol. 1. N.p.: Ajuntament de Barcelona.

Vázquez Mantecón, Verónica. 2009. "Lázaro Cárdenas en la memoria colectiva." Política y Cultura 31:183-209.





