

**Relat, recerca,
reconstrucció:
arxiu per a una
història del
disseny**

Relat, recerca, reconstrucció: arxiu
per a una història del disseny

Guillem Celada
Tutor: Oriol Pibernat

8	1. Introducció
9	2. Treball de camp
11	2.1 Per què ocupar-me d'un autor menor.
14	2.2 Perfil biogràfic (publicació annexa)
14	2.3 Derives de la investigació.
25	2.3.1 Casualitat Buscada (publicació annexa)
29	3. Apunts de reflexió teòrica
30	3.1 Mètode
34	3.1.1 Traslluu: Visibilització de dades de la recerca. Peça de l'Exposició "a. Datos para una investigación". Barra de ferro 28/06/2016.
37	3.2. Sobre la memòria com a base del treball.
37	3.2.1. Urgència.
40	3.2.2. Veritat o mentida en la memòria.
41	3.2.3. Rastres del disseny, Autoradio surià i la memòria latent.
43	3.2.4 Memòria, record i revisió.
44	3.2.5. Oblid. La confiança foment de memòria.
47	3.3. Sobre l'Arxiu com a objectiu del treball.
37	3.3.1. Tipus de desmemòria, la dificultat de generar arxius.
48	3.3.2. Publicacions d'època: Imatges com a proves i testimonis.
50	3.3.3. Registre d'imatges i mitjans d'arxiu.
53	3.3.4. Empreses sense memòria. Empreses extingides sense rastre.
55	3.3.5. Projectes particulars.

56	4. Una proposta d'arxiu.
56	4.1 L'arxiu de l'historiador vs l'arxiu de l'autor.
56	4.2 L'Arxiu Mosaic en front d'un Arxiu Arbre.
59	4.3 L'arxiu com a eina i no com a finalitat.
62	4.4 www.josepmariamagem.redenou.com

1. Introducció

El treball presentat i desenvolupat a continuació com a Treball Final de Màster, en el marc del Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny, parteix de la voluntat de reconstruir la trajectòria professional d'un dissenyador industrial i interiorista-decorador del qual no n'existien gaires referències aparents.¹

Per a la reconstrucció he partit d'un treball de camp que està basat en les entrevistes realitzades al propi autor, és a dir: a través de la seva memòria m'he dirigit en la cerca de testimonis i proves que avalessin el seu relat, sent alhora els documents visuals que seran el contingut de l'arxiu que repassa la seva producció.

La visibilització de tot el material localitzat, així com el relat de la seva biografia es farà en un arxiu digital en procés, concebut a partir de la reflexió i anàlisi teòrica dels condicionants que han anat sorgint en el mateix curs de la recerca.

La reflexió entorn de la mateixa recerca està concebuda en unes fitxes les quals contenen un enunciat que exposa una situació esdevinguda durant la investigació de camp. Aquests enunciats donen peu a la reflexió entorn la possibilitat i impossibilitat de reconstruir una trajectòria de treball en disseny i, a la vegada, la possibilitat i dificultat de generar-ne un arxiu. Tanmateix com aquest arxiu, el relat de la història recent és un treball d'emergència, en el qual els testimonis i la memòria juguen un paper crucial a causa del desconeixement i la manca d'arxius als quals remetre's.

Aquest arxiu digital esdevé la condició de possibilitat per a futures línies de recerca i reflexió entorn la producció d'aquest dissenyador, així com del seu context. Per aquest motiu, l'espai virtual és concebut amb una distribució de continguts variables en base a uns filtres, els quals permeten visibilitzar-ne una part o totes les dades obtingudes, segons els diferents paràmetres. Aquests paràmetres perfectament podrien ser tant variables com el nombre de lectures que es poden fer sobre la producció. Així aquests filtres permeten o provoquen lectures transversals de la producció localitzada més enllà de classificacions aparents o formals, apuntant així a possibles línies de recerca que hom o altri pugui desenvolupar derivades directament d'aquesta investigació. Atorgo amb aquest gest, la qualitat d'eina i recurs que ha de ser l'arxiu.

Aquest tipus de feina, la recerca d'històries del disseny, sobretot de les experiències que es poden considerar de segona fila², l'inadvertit, ja són una forma particular de treballar, i sorgeixen d'una dèria particular i tenen el seu origen en la recol·lecció (salvació) de peces que havien estat abandonades al carrer primerament. Després, les formes d'adquirir-les van anar creixent, però des de bon inici, la inquietud per dotar-les d'una història va ser present.

En l'exercici de restauració, de redignificació ha estat normalment per tornar-les a posar en circulació. Hi ha hagut un autoaprenentatge tècnic i de recursos derivat del desmuntatge i muntatge dels objectes. Entendre'ls com una complexitat i no com una resolució formal exterior, m'ha ajudat a formar-me i fins i tot a poder valorar amb més coneixement la qualitat dels dissenys intervinguts i sensibilitzar-me en la forma de concebre i construir objectes amb recursos limitats, precaris i en context local.

En aquest exercici de la restauració, hi ha un paral·lelisme clau amb la reconstrucció de la trajectòria professional de Magem, també d'alguna forma inclosa en l'espai del rebuig, si més no pel relat oficial del disseny. En la mateixa pràctica reconstructiva o de restauració, la recomposició d'elements és necessària i indispensable. Substituir els elements, les parts danyades per aconseguir un nou tot és part del procés de redignificació. Massa sovint és també una de les parts que més entrebanquen el procés de restauració. Sorprenentment, en aquest entorn d'abundància costa molt localitzar components solts, ja que el conjunt al qual pertanyien ha quedat (des del punt de vista del mercat) obsolet, s'han oblidat, es desconeixen el seu ús i la seva forma, i toca fer-los a mida adaptant altres elements amb característiques compartides amb l'original. Crec que aquesta percepció i vivència, amb la seva translació poètica al terreny que aquí tracto està latent i present al llarg del treball que estic desenvolupant.

2. Treball de camp

La recerca desenvolupada entorn la figura de Josep Maria Magem ha estat motivada per diferents raons, i ha pres dimensions inesperades en el moment d'iniciar el procés.

La investigació ha dut a un seguit de respostes o coincidències, o ambdues coses, que han propiciat una recerca, que va més enllà de les convencions científiques de la historiografia, i l'emparenta amb la pràctica artística a través de la investigació. Aquest fet, d'una banda, ha enriquit personalment el procés, alhora que l'ha dotat d'un sentit extra i, de l'altra, ha fomentat una càrrega emocional en la investigació que crec que pot ser interessant posar-la de relleu.

Magem representa un cas d'estudi, particular, que al marge de les seves característiques, esdevé una figura, un perfil que, en el context de la història del disseny, segurament seria equiparable a altres casos, autors amb produccions extenses i implicació en el context i la solidificació de la professió de dissenyador, que han quedat invisibilitzats per la historiografia o el relat oficial.³

Vaig localitzar Magem el 2013, quan elaborava un article sobre Caixa de Sabadell. Del que jo intuïa i relatava com un moment de modernitat concentrada, Magem en tenia un paper clau, ja que va ser un dels principals interioristes a l'hora de desenvolupar el disseny de noves instal·lacions d'aquesta entitat financera i social des de finals dels anys seixanta i fins els anys vuitanta aproximadament.

Aquest primer contacte amb ell em va fer intuir que més enllà del treball per a l'entitat d'estalvis hi havia una extensa producció que podia ser d'interès de conèixer. Amb la possibilitat de desenvolupar un treball d'investigació amb el Màster Univeritari de Recerca en Art i Disseny (MURAD), vaig creure que podia ser un tema prou complex per a desenvolupar-lo en aquest context.

El treball de camp ha ocupat la majoria del temps disponible per a la totalitat de la recerca i elaboració de treball i desenvolupament de resultats.

²Alguns teòrics del disseny han assentat teories des de les quals es distingeixen diferents tipologies i fins tot funcions del desenvolupament d'aquesta disciplina. Oriol Pibernat a l'article "Cirici llegit: Alexandre Cirici a través dels seus textos sobre disseny" del llibre Recordant Cirici, explica la teoria plantejada per Cirici a principis dels anys seixanta dient: "l'escenari futur que plantejava Cirici era que l'art de recerca estava destinat a fer-se un lloc a la universitat, mentre el lloc de l'art d'ús seria la indústria i el mercat". I cita a Cirici: "L'artista futur apareix d'una manera majoritària com un tècnic, treballant en equip per aconseguir la perfecció dels objectes d'ús destinats a tothom, i d'una manera minoritària, com un recerador univèrstitari destinat a trobar noves maneres de prendre consciència de la realitat, nous sistemes coherents de connexions aptes per comprendre relacions, fins llavors secretes, a les coses i entre les coses..." Cirici citat per Pibernat, Oriol. "Cirici llegit: Alexandre Cirici a través dels seus textos sobre disseny" del llibre Recordant Cirici. Barcelona: Fundació Eina i Comanegra, 2016.

Amb aquesta distinció podem comprendre la divisió d'un sector de la creació (uso creació ja que Cirici desdibuixava els límits entre art i disseny, així com les seves funcions) destinat a una pràctica resolutiva de la disciplina, que per altra banda no té per què estar lliure de pedagogia cap al client particular, l'industrial o el públic. I per una altra banda, apunta a una certa elit (si més no, per minoria) dedicada a una pràctica més teòrico-experimental. Traduint al que ha esdevingut amb els anys la realitat del disseny i els dissenyadors, s'apropa d'una banda a un gruix de treballadors del disseny que desenvolupen la seva professió sense una visibilitat i d'una altra banda, a un sector minoritari que ha esdevingut la cara visible d'aquesta disciplina, i que sovint comparteixen la capacitat de creació d'opinió i fins i tot de tendència entre aquest sector.

¹Quan vaig començar a desenvolupar les entrevistes i recerca de documents referents a Josep Maria Magem, introduint el seu nom a Google, per exemple, les úniques referències que apareixien, eren una corresponent a un article precedent que vaig escriure el 2013 per a la revista Quadern de les idees, les arts i les lletres, i un parell d'enllaços a pàgines de venda d'objectes de col·leccionisme que oferien dues làmpades dissenyades per ell. L'escassetat de referències era tal, que quan vaig decidir-me a obrir un perfil a la Wikipèdia per poder publicar les dades que tenia sobre ell en aquell moment, no ho vaig poder realitzar personalment, ja que l'únic article que avalava la seva figura, estava signat per mi mateix.

³Amb aquest adjectiu em refereixo a pràctiques, propostes i recorreguts professionals que no han tingut un reconeixement continuat o que han quedat desatentes pels mitjans per motius de diversa naturalesa. En el cas concret de Magem, posaria èmfasi en la teoria que aquest fet pot venir directament reforçat pel seu àmbit de treball, pel fet de treballar des d'una ciutat perifèrica al centre de referència en què es va convertir Barcelona com a marca de disseny, i que ha estat la base de la centralitat del relat i discurs del disseny català com a tret d'una recuperació o reformulació d'identitat nacional i imatge cap al món. Aquesta construcció de discurs la descriu extensament i acurada Viviana Narotzky, La Barcelona del diseño. (Barcelona: Santa&Cole – los ojos fértiles, 2007).

Les gestions per a la localització de documents (proves) que poguessin construir i mostrar el que l'autor m'ha relatat en més de 10 hores d'entrevistes i converses, van anar creixent en quantitat i complexitat. La inexistència d'arxius i l'escassa o nul·la informació en els existents, va fer emprendre altres vies per a la localització de documents gràfics que mostressin la seva producció.

Quan es va evidenciar que l'arxiu era una font escassa, els esforços i gestions es van dirigir cap a la localització de clients i de referències en publicacions anti-gues, tant pel que fa a la seva producció d'objectes com d'interiorismes.

L'àmbit de l'objecte, la faceta de dissenyador industrial va ser la primera que va donar fruits: tot i semblar contradictori, resulta més senzill seguir el rastre de dissenys d'objectes que de dissenys d'espais. Pel que fa a l'interiorisme, la recerca es va complicar i ha estat menys fructífera, ja que els espais dissenyats han estat transformats o han desaparegut i el registre no es presenta com una prioritat en el moment en què es van concebre.

Els resultats localitzats, a vegades sorprenents, han anat modulant una visió canviant sobre la producció de Magem i sobre com presentar-la, és a dir, com havia d'organitzar l'arxiu que mostrés aquesta recerca.

L'arxiu concebut no és un arxiu presentat pel mateix autor, no és un arxiu pacíficat ni una justificació de la trajectòria pròpia. És l'arxiu presentat per l'artista-historiador ⁴, un arxiu obert i a voltes confús, com ho és per altra banda la trajectòria de l'autor investigat. Un espai de concentració de documents d'una modernitat de segona fila, que ha de permetre recerques i valoracions o reflexions sobre una producció, en les quals jo, ara i per aquest treball, me n'he intentat mantenir al marge per al moment, posant èmfasi en el procés de reflexió teòrica sobretot i en la constitució de l'arxiu en si mateix.

Aquest exercici ha estat una batalla contra mi mateix: quan l'atenció se centra amb intensitat cap alguna cosa en concret i la voluntat és entendre els motius que han dut a allò a l'estat actual, afloren les contradiccions i ahora sorgeixen idees suggerents per desenvolupar a partir d'una recerca creixent en elements i continguts.

Per altra banda és inevitable una creixent empatia amb el personatge investigat i més si és com aquest cas, en què existeix la possibilitat de compartir moments que esdevenen en una relació de confiança creixent. Posar un cert límit a aquesta part emocional de la recerca és indispensable per assolir rigor en el relat elaborat i per proposar una visió que no caigui en justificacions o lectures tancades, ultra personalitzades de quelcom que té possibilitats d'extrapolació amplia, és a dir, una recerca que té una dimensió política més enllà d'una apologia personal.

No obstant això, existeix una identificació amb el personatge i amb la seva trajectòria i consideració. Existia ja a l'inici i ha estat creixent durant el procés. Des del punt de partida, amb l'elecció cap a la seva figura, ja hi havia elements que, des del desconeixement, m'identificaven amb l'autor. Intuïa que el context de treball compartit (Sabadell) havia d'haver influït a la seva trajectòria a la vegada que la seva producció hi havia influït en el context, en la ciutat. El fet de ser un au-

tor invisibilitzat fomentava aquesta intuïció d'un treball generat des dels marges, que podia ser o no fruit també d'una actitud conscient, d'una forma d'entendre el disseny. Aquest seguit de suposicions em van permetre construir una hipòtesi poc o molt indefinida i variant amb certa complexitat de qüestions, que s'han anat resolent en alguns temes i d'altres han anat assentant-se com a hipòtesis de possibles línies de recerca.

El treball de camp, en la seva part més emocional, m'ha dut al desenvolupament d'una peça artística, sorgida d'una coincidència trobada amb la recerca. La peça desenvolupada l'he titulat "Coincidència buscada". És una altra forma de referir-me a la serendipitat. Durant el curs de la investigació, atent a tots els elements que anaven apareixent, de sobte, aflora una trobada que connecta l'autor tractat amb l'investigador (jo). Una coincidència que a més d'obrir una línia de recerca tangent, en referència a un objecte en particular, resignifica i assenta el que per a mi representa el punt de partida d'una trajectòria personal que sorgeix fa gairebé 15 anys i que, canviant i creixent, arriba fins avui, fins aquest Projecte Final de Màster. Una història de disseny, de ciutat i personal, que m'ha dut a fer una inesperada arqueologia personal, revistant i localitzant també documents personals. Un gest, el de cercar en el precari arxiu personal, que de sobte es metafereix a les dificultats descobertes en la recerca en referència a altri.⁵

De les dificultats i facilitats detectades durant la investigació, a voltes fent gairebé més de detectiu que d'historiador i de la no obtenció de resultats de molts tràmits, sorgeix la voluntat i necessitat de tractar alguns d'aquests moments de la investigació, que esdevenen com a enunciats suggerents d'aspectes a tractar en referència a l'acte d'investigar i sobretot de la necessitat i voluntat de crear arxiu. D'organitzar la desfeta, el passat, el rastre del disseny, com a eina per tenir un present conscient, àgil i capaç de saber on es vol anar entenent sense complexos d'on venim.

És a partir d'aquesta necessitat detectada que estructuro el desenvolupament d'un cos teòric, que m'ha d'ajudar a assentar no només unes conclusions del procés provocat i viscut, sinó una guia i base a l'hora de desenvolupar l'arxiu digital que presento com a una de les formalitzacions "pràctiques" de la recerca.

2.1. Per què ocupar-me d'un autor "menor".

La història del disseny en el nostre país, es un espai que cal desenvolupar. Particularment, la trajectòria del disseny a Catalunya i Espanya, té una importància clau per la càrrega i vinculació cultural en què s'ha sostingut i ha simbolitzat, encara més quan ens referim al nostre passat recent. En el seu moment incipient, les disciplines de disseny, tenen una càrrega política (potser involuntària) per necessitat.

La voluntat de generar una modernitat en un context generalment advers a aquest concepte o idea d'entendre el progrés, és el que al meu parer li otorga aquesta càrrega. Sense oblidar les connexions directes de molts impulsors del disseny i professionals d'aquest el treball dels quals es connecta directament amb propostes culturals de resistència o represa que han marcat el curs de la recuperació cultural i popular durant el tardo-franquisme.

⁵Aquesta peça es mostrà durant el mes de Juny de 2016 al Museu d'Art de Sabadell, en el marc de la beca de residència artística a Nau Estruch de Sabadell, "Sabadell Obert 2015-2016".

Aquesta apreciació crec que pot ser extrapolable al disseny fet aquí. El caràcter resistent i pedagògic del seu sorgiment, li atorguen un valor intrínsec que potser no el destacaria en les empreses estatals italianes d'edició de peces d'alt disseny com a marca de país.

“D'aquesta manera tan singular vaig descobrir el millor disseny industrial: Ricard, Milà, Marquina... En aquells anys, el disseny, la nova cançó, l'escola de Barcelona en cinema o el teatre d'avantguarda eren la punta de llança de l'acció catalana davant la caspa i l'obscurantisme tardofranquistes. Ens oprimien, però els superàvem. Vaig començar a entendre la cultura en la seva veritable multidimensió.”⁶

Investigar i treballar entorn a una figura “menor” del disseny, sorgeix com una necessitat de coneixement i per certa identificació personal amb la posició de l'autor tractat. L'afany de coneixement de qui són els autors que es troben darrere de molts dissenys considerats anònims, neix del convenciment que la identificació dels artífex ha de dur necessàriament a la descoberta d'altres propostes d'interès dels mateixos autors. Considerat (potser erròniament) que qui té res a dir, no diu només una cosa, probablement en diu varies, potser no totes interessants o potser en diu una fragmentada en moltes parts. En resum, que la voluntat de desanonimar propostes de disseny (entenc que de qualitat) no ve per l'afany sacralitzador del qual parlava Boris Groys al seu llibre *Sobre lo nuevo*, sinó que és una forma de tibar d'un fil que pot apropar a la descoberta de més elements d'interès. Malauradament, la sacralització que dic que rebutjo, es troba intrínseca en aquesta tipologia de treballs. En gran mesura, el gest que estic realitzant en aquest projecte que encara té fases a desenvolupar, no deixa de ser tal i com Groys explicava: prendre elements de l'espai profà inserint-los en l'arxiu, juntament amb la voluntat d'atorgar atemporalitat a fets o coses que per la seva naturalesa temporal o quotidiana tendrien a desaparèixer, a passar. Segurament no em queda gaire més opció, és d'alguna forma un mal necessari indisociable de la voluntat de construir un relat cada vegada més complet i realista del curs del disseny d'aquí. Un curs, una història del disseny, que amb oportunitats de conèixer la seva memòria viva, t'apropen a una dimensió desapaionada d'aquesta història.

Hi ha (en aquest projecte) la voluntat de generar aquest espai de visibilització (al qual anomeno arxiu) la voluntat conscient de fer-ho des d'altres paràmetres diferents dels de la institució, començant pel fet que em referia en inici: el propi gest de partida, d'ocupar-me d'un autor menor, dit d'una altra manera, ocupar-me d'un autor fora de relat, un autor desatès per la institució. És a dir, és un arxiu amb una vocació política desvinculada de la institució, una característica, ara per ara, crec que rellevant, que podria quedar neutralitzada en un segon estadi del propi projecte, el de la voluntat d'accedir a la institució per a aconseguir un espai de visibilitat com seria el muntatge d'una exposició.

De les múltiples converses mantingudes amb Josep Maria Magem també he anat forjant la idea de com s'havia de mostrar tot el material que he aconseguit localitzar durant aquests mesos. Un personatge que sovint parla més dels entrebancs i dificultats sorgides durant els més de 50 anys de professió, que de grans mèrits i proeses. Aquesta tipologia de relats que ell m'ha brindat han anat assentant la consciència de la necessitat de generar un espai de visibilització desacomplexat, evitant filtres fixos del seu treball, que en conseqüència maquilessin i desactivessin el fet polític que existeix en el relat i fomentar el potencial que tenen aquests aspectes quan es permet que convisquin i s'activin mútuament.

Desviant-me de l'autor per parlar de l'arxiu que li pot ser característic, la tipologia d'arxiu que plantejo té fisures, i mostra la totalitat de peces i documents localitzats en els darrers nou mesos, visibilitza projectes amb més i menys encert. Visibilitza facetes del disseny amb concessions a la fantasia que requerien les produccions preexistents en empreses, que fent una producció clàssica i antiquada es volien vestir de disseny. Conté imatges preses sense gaires mitjans, o en condicions adverses. Disparitat de documents i formats. El que presento no és una carta de presentació a l'ús, no és la web personal de Magem, no és l'espai acomplexat de qui es fa un autorelat com autoretrat. En una trajectòria de més de cinquanta anys treballant en disseny, hi ha un allau de propostes. Un treballador del disseny no ha pogut viure de produir trenta projectes al llarg de cinc dècades.

Aquest espai virtual que presento ha d'esdevenir l'arxiu creixent i viu d'una producció dispersa. Dispersa en memòria i en registre. És un treball en curs, un espai reordenable, un punt de partida cap a lectures sobre la producció. I ha de ser alhora, un espai d'apologia cap a un relat dels marges, perifèric, més enllà de peces exemplars i obres mestres o peces de culte. Es tracta d'un aparador de la producció contínua, que té valor no tant pels resultats sinó per l'actitud. L'actitud a destacar és la de fer disseny en un espai-temps en què aquest terme era gairebé desconegut, valora una actitud activa i pedagògica a l'hora d'assentar les bases d'unes disciplines noves, una actitud pionera, que permetia l'encontre del disseny i la ciutat perifèrica. Del projecte sense pressupost, de l'enginy com a resistència i la modernitat com a actitud i com a voluntat de millora.

El procés seguit durant aquests darrers mesos de recerca, que anava creixent en fronts i objectius de forma directament proporcional a les entrevistes, les quals estimulaven una memòria que potser havia desat molts dels seus continguts ja en un espai on no fossin tant pesats, ha fet que afloessin contradiccions a l'hora de plantejar i tractar aquesta informació obtinguda, que en part, és memòria personal. A la vegada, la inevitable contradicció de fons pot ser, per altra banda, voluntat de voler perpetuar certs elements passatgers. El fet de batallar perquè no tot es destrueixi en un moment de canvi constant i de supressió d'allò existent per altres noves formes de consum, em fan sentir també d'alguna manera gairebé reaccionari. És una actitud i voluntat que Claudia Rodríguez Hernández explica en un text sobre l'obra de Groys, *Bajo sospecha* dient:

“La modernidad que condena la alegoría por apropiarse del pasado para narrar el presente, al fin y al cabo

⁶ FOLCH, RAMON. Socioecòleg. Director general d'ERF. Marquina i l'ecodisseny. El Periódico de Catalunya. DIMECRES, 19 DE JUNY DEL 2013.

HYPERLINK "HTTP://WWW.ELPERIODICO.CAT/CA/NO-TICIAS/OPINIO/MARQUINA-LECODISSENY-2423851" HTTP://WWW.ELPERIODICO.CAT/CA/NOTICIAS/OPI-NIO/MARQUINA-LECODISSENY-2423851)

tiene esa misma pretensión para el futuro. La modernidad condena la alegoría en su tiempo pero la justifica para el futuro al crear un imaginario archivístico de la cultura en que se conserve lo fugaz, lo pasajero, lo cotidiano.”⁷

2.2: Perfil biogràfic. (publicació annexa)

El resultat final d'aquest apartat es troba en dos formats annexos a aquest cos de treball.

Un dels formats es pot consultar en la publicació adjunta, la qual, a través d'un format fraccionat, que compona un mosaic que pel frontal actua com a mapa, on hi trobem el text que he desenvolupat narrant el testimoni i memòria de Josep Maria Magem captat a través de les entrevistes i converses que vaig mantenir amb ell, tal com explico en la introducció d'aquest apartat. El text, que he estructurat en 12 breus capítols o episodis que relaten diferents aspectes de relleu de la seva trajectoria professional i vital, estan vinculats a imatges que he localitzat per ser usades com a prova o aval que el seu relat estava fonamentat en fets i successos majoritàriament demostrables i il·lustrables.

L'altre format en què està inclòs aquest relat és en l'arxiu digital que presentaré més endavant, ja que representa la conclusió a tot aquests episodis inconclusos de recerca dut a terme en els darrers 9 mesos.

2.3: Derives de la investigació. El cas particular esdevé cas propi.

La deriva sorgida de la investigació central d'aquest projecte, es va donar durant el transcurs de les primeres entrevistes amb l'autor. La interpel·lació cap a mi d'uns fets succeïts fa quinze anys en relació a un mobiliari pertinent a un interiorisme de Josep Maria Magem de 1967, van obrir una interessant i personal recerca, que em va conduir a una arqueologia personal sobtada que em permetia repassar, a la vegada que dotar d'un sentit afegit la meua trajectòria entorn al disseny d'aquests darrers anys.

El desenvolupament d'aquesta sub-investigació el vaig dur a terme en el marc de la residència de producció a Nau Estruch de Sabadell, Sabadell Obert, nom sota el qual s'ha mostrat el resultat del projecte durant el mes de juny de 2016 al Museu d'Art de Sabadell.

A continuació incloc el text de partida d'aquest projecte, tot i que en una publicació annexa, "Casualitat buscada" s'hi poden veure els diferents materials i muntatge de la instal·lació, amb un text d'Oriol Ocaña (editor i comisari independent) que en base al text que incloc a continuació, fa una reflexió amb girs que ajuden a comprendre millor la meua tasca i la vinculació amb l'autor Josep Maria Magem, que és el centre d'aquesta recerca.

Consulta la publicació annexada que duu per títol Perfil biogràfic de Josep Maria Magem Ferrer per veure els continguts desenvolupats en aquest apartat.

Un mapa de relacions entre el text (generat a partir del relat de Magem) i les anotacions al peu (en forma d'imatges/prova, localitzades durant el treball de camp).

⁷ Claudia Rodríguez Hernández, "Comentario a Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios, Boris Groys", Estética y Teoría de las Artes Revista Thaumasia – Vol. I Agosto de 2015 Facultad de Filosofía, Universidad de Salamanca

Introducció

En aquesta investigació del Treball Final, lidio amb un equilibri entre la subjectivitat que ve donada per la trajectòria personal, però sobretot pel vincle que es va establint amb el personatge a estudiar i recuperar i amb la rigorositat en què crec que haig d'assentar les valoracions i dades que pugui aportar a l'hora de desenvolupar una visió d'història útil, traspasant nostàlgies i arqueologies estàtiques.

Per això he dividit el text en tres apartats, on em refereixo 1: a la meua activitat de investigador, 2: a l'actitud del dissenyador tractat com a persona i productor contemporanis i 3: en el seu treball visible, com a dissenyador i invisible per la tasca pedagògica intrínseca que la seva tasca i el seu moment requerien.

Són un seguit d'elements detectats en el transcurs del treball sobre el projecte final, que he intentat vincular amb alguns conceptes tractats a l'assignatura i que em serveixen per traçar relacions que aprofundint-les poden enriquir i estructurar part de la recerca en què em centro.

Jo

“Objeto significa ser buscado y sujeto significa buscar”⁸

“Havien destrossat ja gairebé tot el local, no hi quedaven els vitralls que coronaven l'entrada del carrer. Em fascinaven, junt amb la ceràmica que vestia la façana, quan passava pel davant de camí a l'escola i l'institut amb l'autobús. Era una tarda de setembre de fa 14 anys, caminava direcció a casa quan vaig veure que aquell establiment havia desaparegut en poques hores, i del que no en tenia cap registre, només algun record que suposo que aquest espai temporal ha distorsionat. A l'ampla vorera de l'avinguda de Barberà, hi havia el contenidor, on s'apilaven restes i trossos de la desfeta. D'entre la deixalla, vaig intuir i poder rescatar dos seients que em van encantar. No vaig dubtar en endur-me'ls a casa malgrat el mal estat que presentaven.

Vaig topar (temps després) en una antiga publicació amb una referència amb què vaig veure que eren un disseny produït per “Grassoler” (editora de seients) a Cerdanyola del Vallès. L'ultra localitat de la seva procedència es va sumar al seu aspecte com a motiu per preservar-los. Sumat a l'inconscient gest de “salvar” una part, una mostra de tot un conjunt desaparegut. Els he conservat fins avui, va ser aquest any passat que em vaig decidir a restaurar-los, fent-ne repintar de blanc l'estructura de fibra de vidre i entapissant de nou els elements que fan de seient i reposa esquenes amb un teixit, que gairebé sembla clavat en textura a l'original...”

Aquest fet, és a dir, aquella trobada, ja fa temps que la valoro com el punt de partida d'un seguit d'activitats i accions que m'han condicionat en els darrers anys i que amb certa evolució, m'han dut fins aquí (per ara) relatant aquell moment irrisori que a força de buscar s'ha dotat de certa transcendència.

⁸ Vilém FLUSSER, Los Gestos. Fenomenología y comunicación. El gesto de buscar. (Barcelona: HERDER, 1994), pàgina 200.

Va ser a partir d'aquella primera troballa que em va fer despertar l'interès tant per "salvar" els objectes que em fascinaven i que trobava abandonats al carrer i encara més per cercar i saber qui hi havia al darrere.

En aquesta direcció, començo a desenvolupar el meu particular gest de buscar. L'interès per qui estava darrere d'aquelles peces, que em semblaven tenir un valor com a mínim formal, no implicava localitzar qui se n'havia després en un gest de destruir més o menys conscient. Si no que l'interès el vaig començar a dirigir, en saber qui eren els dissenyadors d'aquelles peces, que havien passat per l'habitual filtre del rebuig i havien estat abandonades.

El rebuig va passar a ser quelcom que em va començar a suscitar interès, com a gest comú, en una societat, que fent-ho constantment amb persones, per què no ho hauria de fer amb els elements materials que en part la conformen?

"El objeto no sólo es materia tangible o una forma más de manifestación física de la cultura; el diseño es también una creencia: un modo de vinculación intangible entre los miembros de una comunidad, entre sus deseos, su pasado y sus proyectos comunes" ⁹

Vaig ampliar el gest de buscar en multitud de fronts (objectes) als qui poder dotar d'una història. I vaig intuir que, buscar qui hi havia darrere de propostes que em suscitaven interès, m'obriria camí a identificar o descobrir més elements interessants proposats per l'autor/s o artífex/s que buscava.

En el cas particular, amb el qual vull aprofundir en una creació d'arxiu de tota una trajectòria, el del dissenyador, interiorista i botiguer Josep Maria Magem, m'ha permès donar complexitat al cicle del gest de buscar. Un gest al qual ja hi estava habituat en certa mesura, fet que el feia un pèl empobridor. Amb la recerca en la producció de Magem, completo un cicle que ara ha esdevingut d'anada i tornada. Va ser a través d'unes converses amb un joier de Sabadell primer, i la trobada casual d'uns documents després, amb els quals vaig intuir una relació de dissenys – dissenyador, que va resultar ser certa.

A partir d'aquesta vinculació, s'obre aquest camí de doble sentit, que implica, el gest de buscar objectes de l'autor, alguns vistos en documentacions, d'altres que ni el mateix dissenyador recordava, i que a còpia d'observar, intento distingir si hi ha trets característics distintius de la seva obra.

A la vegada que, amb les converses que mantinc amb ell, m'obren nous fronts de recerca, d'elements que no hi ha garantia que en quedi rastre físic i en molts casos pot ser tampoc rastre documental.

En aquest gest de buscar a cegues, sí que hi entra en certa mesura una component de "fe". Fe, en la creença de poder localitzar elements d'una producció disseminada o un registre de la mateixa.

⁹ Fernando Martín Juez, Contribuciones para una antropología del diseño. (Barcelona: Gedisa. Serie Cla-De-Ma Antropología, 2002), pàg. 15

La composició d'un arxiu el més rigurós possible, en exemples físics o documentals (objectes, interiors dissenyats, articles en publicacions...), i el coneixement per part del propi autor i altres testimonis circumdants a ell (memòria) em poden permetre extreure vies de reflexió i problematització de la producció de disseny en el passat recent. Un passat que ha de ser present, no només en la voluntat de revalorar, sinó en l'enteniment d'una evolució o involució, de què també ens en parlen els objectes.

"Existe, no obstante, una posibilidad de orientarse, porque el gesto de buscar continúa siendo el modelo para todos nuestros gestos. De conformidad con la tesis aquí sostenida, es el cambio lento y doloroso de ese gesto el que está a la base de la transformación que experimentan todos nuestros gestos. Dicho cambio puede observarse en todos los campos de la investigación: en la física tanto como en la biología, en la economía ni más ni menos que en la arqueología. En el fondo no se trata tanto de una revolución metodológica cuanto de una revolución ontológica sin más. O, si se prefiere esta otra formulación: se trata de una fe nueva, que surge laboriosamente." ¹⁰

En aquesta recerca i documentació d'objectes, sempre he mantingut una distància amb el món del col·leccionisme, com si per naturalesa tingués quelcom d'incoherent. Entenia que els objectes havien de recuperar les seves condicions òptimes per a l'ús per al qual havien estat pensats i tornats a ser posats en circulació. Des del moment en què vaig començar aquesta recerca entorn un mateix autor i la seva producció, he començat a preservar les peces localitzades que podien completar el relat de la seva producció, i amb això, reconciliant-me amb una actitud que pot desembocar en un sistema de treball.

"El col·leccionisme com a contramoviment a la lògica de la modernitat resulta més interessant. Aquesta cultura en la qual tot el que és sòlid es dissol en l'aire, dominada per la lògica de la moda i la novetat, fa que tots els productes culturals s'anivellin com a mercaderies escadusseres, condemnades a priori a una vida curta perquè tenen totes elles una data de caducitat molt propera a la de la seva producció. El col·leccionisme pot ser una forma de reacció contra l'imperatiu d'allò nou sense excloure aquest darrer, sense caure en el re-

¹⁰ Vilém FLUSSER, Los Gestos. Fenomenología y comunicación. El gesto de buscar. (Barcelona: HERDER, 1994), pàg. 208.

accionarisme. Conservar productes superats pel temps i donar-los una segona vida, o una vida posterior, pot ser un mode de salvació no tant d'uns episodis de la història individual, sinó de la història col·lectiva; i no de la història com a mer passat mort i arqueològic, sinó de la història com a present, del passat viu.”¹¹

EII

Les vivències (professionals) que Magem recorda i m'explica, són les d'algú que neda en un mar d'obstacles. Bé, en el cas del context a què ens referim, més que un mar, seria una piscina.

Els obstacles en què constantment topa en el desenvolupament de la professió, així com, la tasca “regularitzadora” i renovadora per a normalitzar la disciplina (en aquell moment necessari per poder indisciplinar-nos després) que intenta promoure des del “Col·legi de Decoradors” de Catalunya, suggereixen aquesta habilitat de desenvolupar-se dins d'una foscor, d'un temps al que pertanyia tot i rebuig que li generava, com explicava Agamben.

“Percibir en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos. Por eso los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada ja en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. Es decir, una vez más: ser puntuales en una cita a la que sólo es posible faltar.”¹²

Llegint aquest fragment d'Agamben, se'm desperta la idea poètica (coincidència o paral·lelisme) del qui és contemporani i veu una llum en la foscor, i d'un dissenyador que especialitza la seva producció sobretot en crear artefactes per fer i modular la llum. Artefactes formalment i a voltes tècnicament avançats per un context poc acostumat a propostes innovadores, i que viu, tot i que incòmode, en l'espai de confort que et brinda el conegut.

La inexistència o escassetat de recursos (a molts nivells) durant les dècades dels seixanta i setanta a l'Estat espanyol, condicionen inevitablement la creació i la producció sobretot de béns materials. La imaginació de formes noves per a nous

dissenys, sovint, es resol amb processos i mitjans productius més pròxims a l'artesania que a la fabricació industrial.

La capacitat per resoldre amb tècniques de treball manual formes i volumètriques aparentment només realitzables a través de la tècnica industrial, és un altre aspecte, que parla d'una capacitat de traspasar les barreres de l'hostilitat del moment, sent capaç de generar coses noves, prescindint de la idea d'impossibilitat.

A més del seu treball, del qual se'n desprèn una actitud, el projecte que plantejo, també crec que puc sustentar-lo en certa forma en quelcom que Agamben apunta en la seva explicació sobre què és contemporani. En tant que argumenta, la necessitat d'entendre el passat com a força compresa i constituïdora del present.

“Así, el mundo antiguo en su final se vuelve, para re-encontrarse hacia los orígenes: la vanguardia, que se extravió en el tiempo, sigue a lo primitivo y lo arcaico. En ese sentido, justamente, puede decirse que la vía de acceso al presente necesariamente tiene la forma de una arqueología. Que no retrocede sin embargo a un pasado remoto, sino a lo que en el presente no podemos en ningún caso vivir y, al permanecer no vivido, es reabsorbido sin cesar hacia el origen, sin poder alcanzarlo jamás. Porque el presente no es más que la parte de lo no-vivido en todo lo vivido, y lo que impide el acceso al presente es precisamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su cercanía excesiva), no hemos logrado vivir en él. La atención a ese no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos”.¹³

Parlant amb un coetani del dissenyador, que també va ser col·lega de professió, posava en dubte la feina desenvolupada per Magem. M'explicava que, a l'època, ell i d'altres, no veien amb gaire bons ulls el que proposava. Ho entenien com una còpia del disseny generat al mateix moment a Itàlia.

Conversant sobre aquesta valoració i comentant-li altres exemples de la mateixa època, va acabar conclouent que, amb el curs del temps, algunes resolucions formals que fa trenta o quaranta anys no li agradaven gens, ara, els començava a percebre el valor. I que entenia que des de la meua mirada actual, percebís en aquells treballs aspectes destacables.

¹¹ Gerar Vilar, Catàleg exposició: Lo tengo No lo tengo, DO- ROPAEDIA #COL·LECCIONISMES. Tres Col·leccionismes. (Olot: Espai ZERO1, 2010), Pàg.53

¹² Giorgio AGAMBEN, Desnudez. ¿Qué es lo contemporáneo? (Buenos Aires: Ariana (Ed: Hidalgo editora), 2011), pàg 23.

¹³ Giorgio AGAMBEN, Desnudez. ¿Qué es lo contemporáneo? (Buenos Aires: Ariana Hidalgo), 2011, pàg 27.

Aquest aspecte, crec que dota d'un altre interès la proposta de projecte. I que Agamben explicava en el seu llibre, citant a Walter Benjamin, qui defensa que el valor de certs documents no emergeix fins a cert punt de la seva història, en què la mirada que els atorguem amb perspectiva, hi atribueix vigència.

[...] “Y Walter Benjamín, cuando escribía que el índice histórico contenido en las imágenes del pasado muestra que éstas alcanzarán la legibilidad sólo en un determinado momento de su historia. De nuestra capacidad de prestar oídos a esa exigencia y a esa sombra, de ser contemporáneos no sólo de nuestro siglo y del “ahora”, sino también de sus figuras en los textos y en los documentos del pasado.”[...]”¹⁴

Allò

Després de les primeres 8 hores de conversa, d'entrevistador i d'oient, crec que Josep Maria Magem, em transmet un fet que no estic segur que tingui correspondència avui. No parlo d'anacronismes ni personalitat retrògrada. Sento aquella experiència acumulada i el parlar d'algú d'ofici. Potser no té fonaments el que senyalo, però a voltes la intuïció té un paper clau en el desenvolupament dels esdeveniments.

En la seva experiència hi ha un cúmul de bones vivències i un cúmul també de decepcions, de males passades i una batalla de la qual a voltes sembla ser-ne un derrotat. No tant per la seva actitud, sinó per la realitat que representa avui la “cultura del disseny”, que malgrat propagandes institucionals o publicitats privades, no sembla haver assolit el que els pioners d'aquí, els que van forjar una nova modernitat des de la postguerra fins al tardo-franquisme, van pregonar en un context, en què generar modernitat era necessàriament una tasca política, encara que els propis “generadors” sovint no ho consideressin així.

La tasca pedagògica es dirigeix a fabricants que havien sentit que una cosa anomenada “disseny” els havia de solucionar la producció o a expositors, venedors i comerciants que havien de distribuir els objectes a clients que volien equipar i decorar casa seva.

Aquesta pedagogia entorn del disseny era un treball continu contra la estetització gratuïta. El seu treball equilibra la intencionalitat formal amb el de la funció, que és el principal. Les concessions estètiques vénen donades per l'exploració de les possibilitats plàstiques i funcionals de la peça.

En el cas de les làmpades, el joc amb l'element intermitent, que és la llum, explora aquestes possibilitats plàstiques de la peça, que ha de funcionar quan està

encesa, però formalment també quan està apagada.

El “gust” de postguerra i l'estètica del primer franquisme, incideix, amb el rescat dels “estils” i els ornaments, en la producció dels objectes, l'arquitectura o la decoració. Educar el públic, entenent que el món material tenia formules molt més senzilles (i fins i tot innovadores) d'oferir confort i elegància més enllà dels tòpics historicistes, va ser un treball de fons en un context de pocs referents moderns i de mediocrització social que el franquisme va fomentar.

“El franquisme, és fàcil de suposar, no tenia una estètica pròpia i reconeixedora; es va anar construint en els primers anys de la postguerra amb una mescla atapeïda dels elements que podrien contribuir a la construcció i consolidació d'una imatge que oferís una idea “clara” d'una rara síntesi d'espanyolisme;[...]”¹⁵

Amb aquesta visió “contra-esteticista”, aconseguí que les formalitzacions dels seus treballs ja siguin en disseny d'objectes com en interiorismes es vegin vàlides actualment, malgrat el pas dels anys.

En alguns casos, sí que inevitablement denoten una càrrega estètica d'un moment en particular, però el treball de replantejament de materials per a nous usos i les solucions constructives, d'existir, seguirien sent vigents actualment.

Aquest encert i visió per proposar resolucions formals avança- des que mantindrien la seva validesa funcional i formal al llarg dels anys, de no haver estat produïdes en un context de constant destrucció, on allò “nou” sempre té connotacions més positives o de més valoració que allò “bo”.

En aquest sentit, el de la validesa de les propostes, el color, n'és un altre aspecte destacable. L'elecció dels colors per a les seves peces (sobretot làmpades però també a voltes altres elements) / seria interessant fer-ne una “paleta”, ja que funcionarien per a ser aplicats actualment i a més amb la possibilitat de combinar-se entre ells amb facilitat. El colorisme propi de les produccions dels anys seixanta i setanta, en els dissenys de Magem, queda reflectit, però amb una elecció particular, més pausada. Sempre acostumen a ser mitjos tons, menys lluminosos, atorgant a les peces més estabilitat visual i elegància.

“Totes les col·leccions són un repositori d'artefactes històrics. La gràcia està en convertir-les en un sistema actiu i discursiu amb voluntat de transformar el material històric fragmentari, marginal, ocult o convencionalment reconegut en alguna cosa viva per nosaltres. Els arxius morts són producte de la melancònia improductiva; els arxius vius poden servir per a pensar el futur

¹⁴ Giorgio AGAMBEN, *Desnudez. ¿Qué es lo contemporáneo?* citant Walter Benjmin (Buenos Aires: Ariana Hidalgo, 2011), pàg 29.

¹⁵ MARÍ, Antoni. Presentació de: *La modernitat cauta: resistència, resignació, restauració (1943-1963)*. Dossier coordinat per Eduard Cairó i Maïa Creus. Revista *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. Número 192. Octubre/Novembre 2013.

críticament i contemplar la vida i la imaginació en la societat.”¹⁶

Pel que a artificiació es refereix en la producció de Magem, torno a tenir un paper “protagonista” que em genera certa contradicció. Em refereixo al fet fet que, malgrat que els treballs i encara més, l'actitud del dissenyador, no van tenir mai aquesta voluntat d'elevació, just al contrari, les propostes es treballaven com resolució de necessitats i usos, amb molta atenció a la dimensió formal i material, però no a un desplaçament de l'objecte d'ús o l'interior (també d'ús), a una categoria no corresposta.

En canvi, en la voluntat de recuperar i classificar, la seva producció, volent rellegir i crear un “arxiu” que s'engreixi amb més aspectes millor, i amb aquest, formalitzar una mostra expositiva del disseny que va generar, existeix, un “risc” de contribuir en aquesta “artificiació” de la seva producció. Un risc que, sent-ne conscient, vull contrarestar, en la mateixa concepció de l'exposició, tractant els objectes dissenyats per a ell, majoritàriament làmpades, com al que són, elements d'il·luminació d'espai i tanmateix d'il·luminació d'altres elements (que componguin l'arxiu), documentació referent a les altres produccions com a interiorista, per exemple.

“... Demanant-li al Josep Maria que fes memòria de quins establiments comercials havia fet a la ciutat de Sabadell, m'explica, que un dels primers encàrrecs grans que li van encomanar, va ser un taller electromecànic. En aquest projecte, va tenir espai per provatures i experimentació. Recorda que els tancaments del carrer eren unes portes metàl·liques de grandíssimes dimensions que es plegaven per deixar tota la façana oberta per al pas dels vehicles. Les van pintar amb una nova pintura que el «Valentine» havia estat experimentant i que just volia treure al mercat. El resultat va ser perfecte, quaranta anys després no s'havien hagut de repintar. La part superior de les portes la coronaven uns vitralls. I a l'interior del local, va projectar una escala d'estructura metàl·lica amb graons volats que es feia mirar.

[...]

- I on era aquest taller, Josep Maria?

- A l'avinguda de Barberà, on ara hi ha el Racc.

- Ostres! Aquell establiment era disseny teu? Em tenia fascinat! Quan tenia 14 anys i l'estaven destruint, hi vaig salvar unes butaques que acabo de restaurar.

- Unes que eren com una closca de fibra de vidre? ...”

I la intuïció no havia fallat. Potser aquesta intuïció era fruit, del que explicava Boris Groys, de l'espai de la sospita, com l'espai de la subjectivitat.

“la tarea de la antropología del diseño es deducir cuáles y cómo son las pautas frecuentes, y aquéllas extraordinarias, entre la biografía del usuario y las etapas de vida de un diseño desde su creación hasta su

olvido.”¹⁷

Concluc, a partir d'aquesta cita, que el treball que estic desenvolupant, a través de recuperar la producció d'un dissenyador indisciplinat, que abraça des de l'objecte, interiorisme, gràfica i pedagogia, amb una formació autodidàctica, i amb una voluntat d'exploració de les possibilitats materials de què disposava, ha de lidiar entre el difícil equilibri de plasmar memòria (les aportacions que obtinc del seu testimoni i d'altres persones circumdants a ell) i el desenvolupament de relatar història.

Aquesta dualitat amb què treballa (i que és important obtenir i interconnectar), s'ha de mesurar perquè en cap cas una eclipsi o desacrediti l'altra. És a dir, haig d'aconseguir un relat que contingui i gestioni la informació obtinguda des de múltiples canals (la memòria dels qui m'expliquen les seves vivències, anècdotes i records, la meua particular recerca i restauració de peces físiques, el treball de documentació i obtenció de material gràfic tant en arxius com en empreses i particulars que puguin conservar elements o fotografiant els escassos exemples existents) sense caure en una literatura històrica, mantenint sempre l'atenció als punts que haig de construir alhora del fet que l'experiència sigui instrument d'utilitat.

Aquest text, reflecteix en part el moment en què sorgeix una trobada inesperada entre Josep Maria Magem i jo i represta alhora el punt de partida del projecte “Casualitat Buscada”, presentat al Museu d'Art de Sabadell el 7/06/2016.

2.3.1 Casualitat Buscada:

Casualitat Buscada és el títol d'un projecte que es deriva directament de la recerca sobre i amb Josep Maria Magem. Ho explica el text de l'apartat anterior, durant una de les entrevistes-converses mantingudes amb Magem, per tal de conèixer el seu treball i poder enumerar fronts als quals començar a buscar-ne el rastre per tal de conseguir localitzar documents que em donessin prova i imatge de com eren en la seva existència.

La casualitat sorgida durant una conversa, em duia a conèixer l'autoria de Magem del disseny d'un establiment en què sempre m'havia fixat, i del qual en vaig rescatar unes butaques el dia que l'estaven destruint. Una destrucció que em despertava el malestar en veure que aquell espai no interessava a ningú, semblava no ser rellevant per res ni per ningú, fàcilment amb aquest fet i amb el reforç que suposava cada vegada que veia destruir altres espais d'interès, aquests fets haurien pogut ser un aprenentatge erroni, i amb això haver-me convençut que realment mancaven d'interès. Bé, el temps, gairebé 15 anys, han donat resposta a certa inquietud, que de fet va esdevenir l'inici d'una activitat al voltant del disseny i la restauració d'objectes que encara mantinc en actiu avui, cada vegada amb més recursos per dotar-la d'ètica i responsabilitat.

Aquest encontre, va suposar l'inici durant la investigació, d'una arqueologia personal paral·lela, la qual m'ha permès dotar d'història aquells dos seients, que m'han acompanyat aquests quinze anys, i que per algun fet, no sé si gaire racional, he mantingut entre les meves pertinences (un cop ja restaurats) quan la gran majoria d'altres objectes que he adquirit i he intervingut han tingut diferents sorts.

¹⁶ Gerar Vilar, Catàleg exposició: Lo tengo No lo tengo. (Olot: Espai ZERO1, 2010), Pàg.53

¹⁷ Fernando Martín Juez, Contribuciones para una antropología del diseño. (Barcelona: Gedisa. Serie Cla-De-Ma Antropología, 2002), pàg. 24

La meua activitat i les connexions amb Josep Maria Magem estan relacionades amb més cura, afinament i extensió de la ma d'Oriol Ocaña en la publicació que vam editar sota el mateix títol "Casualitat buscada" amb un disseny de Gerard Arderius per a la instal·lació presentada en el marc de exposició de treballs Sabadell Obert 2015/16, un projecte expositiu per a visibilitzar el treball desenvolupat a la Nau Estruch de Sabadell en el marc de la residència que duu el mateix nom que la mostra.

La instal·lació proposa un recorregut que s'inicia amb el creuament d'una "cortina" de bosses de plàstic del desaparegut establiment de mobiliari i objectes per a la llar que duia per nom el cognom del dissenyador que ens centra l'atenció. Aquesta botiga, que havia començat com a taller d'ebenisteria fundat pel pare de Josep Maria Magem i que històricament ja duia el cognom com a nom de l'establiment, es va anar convertint paulatinament en una botiga de referència per la proposta d'alt disseny única en el context de Sabadell. Regida per la seva dona i filla, la botiga amagava al seu darrere, a la rebotiga, el despatx de disseny industrial i interiorisme des d'on en Josep Maria dissenyava amb el seu equip. D'aquesta manera, la botiga, per a la ciutat va esdevenir d'alguna forma una frontera, una cortina que ocultava al seu darrere l'activitat de disseny que s'hi desenvolupava. Aquest fet, reproduceix una forma tradicional d'organització de la vida del Sabadell industrial. A diferència dels inhòspits carrers grisos i buits, als interiors d'illes, als coberts i eixides de les cases de treballadors existia una producció indetectable des de l'exterior, des del carrer. Una organització de tallers i tallerets on es produïen tot tipus d'activitats afines i derivades de la visible activitat tèxtil i metal·lúrgica de les grans indústries locals.

Seguidament el primer element a la vista al front són els seients que, disposats sobre uns displays que els situen amb una inclinació diferent entre ells, ocupen l'espai central de la mostra. Aquest espai central ha estat escollit de manera que en tot el recorregut, el gest és el de circumdar aquests mobles, que són des d'un origen, el centre d'aquesta peça. La inclinació i disposició va ser una decisió meditada, en la cerca d'un llenguatge que, si bé havia de mostrar que aquells elements ja no eren uns elements d'us (no podien anar al terra), tampoc podien ser sacralitzats sobre suports o peanes que induïssin a una lectura d'adoració. El llenguatge, com a element per a l'habitat que van ser concebuts, havia de tenir una reminiscència comercial.

El recorregut comença amb l'aquarel·la original del projecte d'intervenció a la façana del nou establiment -Auto ràdio Surià- que Magem va projectar el 1967 per al client Surià i que la filla del qual conservava encara emmarcada. Aquest document va ser una gran aportació a aquesta recerca, i una sorpresa en la seva localització quan vaig aconseguir localitzar a la família Surià¹⁸, que havia regentat l'establiment desaparegut el 1999.

Seguidament, sobre un suport s'hi trobaven les publicacions que anteriorment he citat i que a més de contenir el text explicatiu del projecte, comptaven amb totes les imatges que es troben disposades en la instal·lació referenciades amb peu de foto, servint així de full de sala alhora.

Consulta la publicació annexada que duu per títol Casualitat Buscada per veure els continguts que conformen aquesta peça, resultat de la serendipitat durant aquesta investigació.

¹⁸ La senyora Maite Surià, a més de conservar i cedir-me per aquesta instal·lació l'aquarel·la emmarcada per a la instal·lació "Casualitat Buscada", em va cedir també, els dibuixos que conservava del projecte de decoració del seu pis. Un projecte de 1963/64, dels primers que Magem desenvolupava amb clients propis, i que il·lustren el temps de transició de la producció clàssica de l'ebenisteria del seu pare, a la producció de moble modern, amb l'impàs que es va caracteritzar per l'estil d'influència oriental, amb que podia apostar per una decorativitat continguda que li extreia d'un imaginari orientalista. Localitzar aquests clients va ser clau per a l'obtenció de materials i informació. Contràriament a allò que jo pressuposava, els dibuixos de perspectives d'interiorismes, no s'havien destruït en el moment de tancar l'estudi i la botiga, ja que eren uns elements que el dissenyador entregava als clients i que ells decidien si conservar o no. La senyora Surià conservava inclús retalls de papera de l'empaperat original d'algunes estances de la casa (elecció de Magem), així com la majoria dels mobles del projecte original, alguns reubicats però en molt bon estat de conservació.

A continuació, individualment i unificades en dimensions, les diferents imatges i documents es disposen en marcs recolzats contra la paret sobre dues taules llargues i estretes disposades en forma de L. La disposició dels documents recolzant-los amb la inclinació pertinent, venia motivada per la idea d'evocar subtilment la disposició habitual de fotografies familiars i de records que sovint es troben sobre mobles als domicils particulars.

La peça, més enllà de l'interès general que pugui suscitar, parla de tres històries particulars de la ciutat. Els Surià, Magem i jo. A part del sentit profund que per implicació té per mi aquesta obra, aquest treball va tenir una afectació directa sobre els altres interpel·lats directament en la recerca, que es va evidenciar pocs dies després de la inauguració. D'aquest fet en parlaré més endavant, en un dels textos derivats de la recerca i referent a la memòria.

3. Apunts per a una reflexió teòrica

Aquest apartat és l'espai de reflexió, concebut durant el desenvolupament del treball de camp. Les múltiples situacions viscudes durant la recerca de documents que poguessin provar per una banda el relat oral de Magem i conformar per una altra una mostra suficientment àmplia d'una producció que a través del seu testimoni endevinava tant extensa com oculta, o més que oculta, dispersa i de dubtós regitre.

L'obsessió per localitzar documentació referent als treballs desenvolupats per l'autor, tenia una doble orientació. Primer calia obtenir suficient material per poder assentar la possibilitat de fer un arxiu d'una trajectòria, en segon lloc, hi havia (hi ha) una part d'intriga, per posar imatge real a la mental que m'havia anat formant a partir del que Magem em descrivia. A part de presentar-se com un repte, ja que en molts casos, ell acabava les explicacions i descripcions dient-me, "però d'això no en trobaràs res". Certa incredulitat em movia quan ell afirmava això, i malauradament, raó no li'n faltava.

La desil·lusió ha envaït aquest projecte en més d'una ocasió, sobretot quan les opcions en quant a insitacions i formes de recercar-hi informació s'anaven esgotant.

La varietat de situacions viscudes i de gent coneguda, de trucades a porta freda, trucades de telèfons a desconeguts, missatges de facebook enviats a persones amb noms o cognoms coincidents amb qui volia localitzar, van començar a ser la pràctica habitual, després d'esgotar els llocs on en teoria podien aparèixer els documents que referissin a Josep Maria Magem. Així, aquestes pràctiques, potser poc ortodoxes, es deuen a la voluntat d'investigar sobre un personatge vinculat a un espai, a unes disciplines que de per si no compten encara d'aquests llocs del registre. Aquests llocs són els arxius pertinents a institucions públiques o privades, que en el terreny del disseny d'aquí, en general i de l'autor, són entre escassos i inexistents.

En vistes de la inexistència de fons documentals als quals ens remetrem per a aquesta investigació, els testimonis passaven a ser els principals actors en la recerca, juntament amb les revistes sobre disseny de referència per professionals publicades a l'estat espanyol en el període d'exercici de Magem.

De publicacions, n'he consultat pràcticament la totalitat dels seus exemplars tant de la revista "Hogares Modernos", posteriorment "DMA Hogares Modernos" i "Hogares de Cataluña y Baleares" així com la revista ON des dels primers anys vuitanta (del segle XX) fins els números de ben entrat el segle XXI. També he consultat els pocs exemplars localitzats de la publicació "Informaciones" editada pels "Gremios Sindicales de carpinteros, ebanistas y similares y de muebles y objetos de arte" que era la secció sindical de la Central Nacional Sindicalista franquista, en què els diferents gremis ocupaven seccions sindicals, que per altra banda estaven distingits dels decoradors, els quals havien de sindicar-se dins del "Sindicato de actividades diversas".

No es la intenció d'aquest capítol del projecte, enumerar les tipologies de situacions que m'he trobat en aquest treball de camp que a voltes diria que s'ha assemblet més al que deu fer un detectiu privat que un historiador. Sí que m'agradaria però, a través de diverses situacions viscudes, poder referir-me a uns conceptes que són claus en el procés de desenvolupament d'aquest projecte. Així, els fets referents a memòria i arxiu, crec que ens aproximem als conceptes amb què he volgut reflexionar i a través dels quals he pogut assentar una idea (no estàtica) de com havia de ser l'arxiu (si se li pot dir així) on agrupo i filtro les gairebé mil imatges que fins a dia d'avui he conseguit localitzar per reconstruir aquesta trajectòria de treball en disseny.

Més enllà d'una reconstrucció, de la gestació d'un relat (traspasant nostàlgies i revisions que hi ha intrínsecament en tot aquest procés) hi ha la voluntat de problematitzar entorn a situacions i realitats que més enllà de l'aparent inocència o naturalitat amb que esdevenen, duen amb elles la càrrega d'una organització del passat i el present, que jerarquitzo o destrueix la informació, eliminant o amagant parts d'un relat, que a voltes, pot ser menys amable o desapaionat, pero que seria més representatiu i útil per la comprensió del que ens precedeix alhora de construir el que ens depara.

Una actitud que Francisco Alía Miranda constata dient: "como un científico más, el historiador debe construir su propia historia, debe hacer su "elección", lo que no significa ni arbitrariedad ni simple "recolección", sino construcción científica del documento, cuyo análisis debe llevar a la reconstrucción, comprensión y explicación del pasado. La simple descripción de los fenómenos sociales no les basta. Frente a la superficial historia/relato, abogan por la historia/problema".¹⁹

3.1 Mètode

Si bé la metodologia "correcta" generalment no contempla l'ordre emprat en el desenvolupament d'aquesta investigació, les circumstàncies i decisió personal m'han dut a una estructura i pautes de treball que han fet (personalment) més interessant el procés i espero que també es reflecteixi en el resultat.

El fet de no partir de la creació d'un marc sòlid i tancat per al desenvolupament posterior del treball de camp i posteriors conclusions, el puc justificar en part per tenir un cert coneixement del període i temàtica tractada. Si bé el meu no és un coneixement d'expert, sí que el plantejament de la hipòtesi o les hipòtesis inicials que em van dur a escollir a un autor de certes característiques personals, socials i contextuals, hi havia la inquietud i certesa de què el context del tardo-

franquisme va propiciar i condicionar una tipologia de producció marcada per l'escassetat de recursos formatius, tècnics i materials en disseny i altres terrenys i que la generació de modernitat en aquell context, tenia una indestruïble càrrega política, amb una varietat de matisos que s'haurien de desenvolupar en un altre projecte derivat d'aquest.

El temps limitat i la dedicació de gran part d'aquest al treball de recerca documental i testimonial, em duen a elaborar un marc teòric de reflexió sobre la mateixa investigació d'una forma parcel·lada formalment encara que els continguts tractats tinguin interrelació constant entre ells. Una fragmentació volguda en la intencionalitat de generar un material que pugui traspasar la present investigació i humilment, ser d'utilitat per a altres treballs similars o sobre el mateix autor.

El desenvolupament d'aquest capítol, on desgrano aspectes teòrics sobre o a partir del procés seguit, m'han permès d'identificar que el que jo pensava que era un procediment "no correcte" o poc ortodox en base al que plantegen els manuals de com desenvolupar una investigació qualitativa sobre un perfil biogràfic, s'assimila en realitat al que Walter Benjamin va encunyar com a creació d'imatges Dialèctiques. Segons aquesta teoria, existeixen tres tipologies d'imatge, que en conjunció o suma, formen les anomenades imatges dialèctiques, que tenen per funció o objectiu, remoure el passat, sacsejar-lo per fer-lo visible en el present.

"Tendríamos, por tanto, tres niveles de la imagen: in-material/eurístico (el re-conocimiento [recordación] formado como imagen dialéctica); segundo nivel: material/objetual (el objeto como imagen dialéctica); tercer nivel: construcción/transmisión (la escritura de la historia como creación de imágenes dialécticas). Estos tres niveles de la imagen dialéctica (imagen mental, imagen material e imagen comunicativa) en el fondo funcionan como un solo y no es posible separarlos totalmente. Sobre todo porque juntos proporcionan el sentido último de la imagen dialéctica: el despertar y la acción en el presente. Es precisamente la conjunción del objeto, de la aprehensión de ese objeto y de la transmisión del mismo lo que constituye el verdadero sentido de la imagen dialéctica, que no es otro que la activación del pasado latente."²⁰

Els tres nivells d'imatge descriuen, no només les diferents fases de treball del projecte, sinó que a més el succés que proposa, és també el curs seguit per assentar la base per la formulació de l'arxiu de Magem.

¹⁹ Alía Miranda, Francisco, Técnicas de investigación para historiadores, Las fuentes de la Historia. 2.3. Las fuentes de la historia: lo escrito...y lo no escrito

²⁰ Miguel A. Hernández-Navarro, Materializar el pasado. El artista como historiador (Benjaminiano). (Murcia: Micromegas, 2012), pàg. 59

El primer nivell descriu la imatge mental, la imatge que jo em formo i en base al que vaig a buscar-ne correspondència, una imatge que jo em genero en base a les explicacions i descripcions que Magem em fa sengons el seu record/memòria.

En el segon nivell, la imatge material, es produeix quan la recerca dona el seu fruit i aconseguixo localitzar el document gràfic o físic que em retorna una imatge definida respecte a la imatge mental que tenia.

Per últim, la imatge comunicativa, la imatge o bé posada en context, es a dir com a prova del testimoni oral (relacionada amb el relat traduït a escriptura) o bé en els paràmetres de l'arxiu, en convivència amb altres imatges amb que s'interpel·len i/o complementen.

Els tres nivells d'imatge, en connexió, conformen la voluntat d'activar elements del passat recent per visibilitzar-los en un present que els ha obviat o oblidat, depèn dels casos.

Rolf Tiedemann, editor d'una de les edicions del Libro de los Pasajes defineix entre paraules de Benjamin aquest concepte de forma molt clarivident:

“En la imágen dialéctica, «lo que ha sido de una determinada época» era «sin embargo a la vez “lo que ha sido desde siempre”» (N 4, 1), aquello por lo cual quedaba presa de lo mítico; pero, al mismo tiempo, el materialista histórico que se hacía con tal imagen debía poseer el don de «encender en lo pasado la chispa de la esperanza», la tradición histórica «de manos del conformismo, que está a punto de subyugarla» (GS I, 695). Con el aquietamiento de la dialéctica, se rompe el contrato con los “vencedores” históricos y se pone todo el páthos (empatía-passió) en el rescate de los oprimidos.”²¹

Aquest concepte acunyat per Benjamin, em va dur fins a la seva obra, el Llibre dels Passatges, del que tot i no usar-ne continguts concrets, m'ha servit de referència metodològica i formal alhora de desenvolupar un seguit de reflexions que conformen una història complexa (en quant a història em refereixo en aquest cas al procés i fets que conformen la investigació que estic desenvolupant fins avui) tot i que aparentment o en certs capítols sembli que els textos no tenen relacions directes entre si. Malgrat això els diferents passatges responen i conformen un volum que descriu un episodi amb matisos i facetes de diferent dimensió. Aquesta tipologia de obra conformada en base a petits relats que sempre es remetien a una mateixa tipologia de concepte, ha estat una guia idònia a l'hora de desenvolupar diferents situacions que han sorgit durant els darrers 10 mesos de

recerca (de treball de camp) que he considerat destacables (tot i que n'hi hauria molts més) per reflexionar sobre els tres grans conceptes que caracteritzen i condicionen aquest treball.

Els dos temes principals, Memòria; com la base del treball desenvolupat, i Arxiu; com l'objectiu fonamental d'aquesta recerca, que inevitablement es toquen i mesclen entre ells, desdibuixant-se en ocasions, és a dir, difuminant les fronteres entre capítols i termes que he proposat amb la voluntat d'estructurar mínimament un procés de treball i reflexió, tenen, a més, voluntat per una banda de posar de relleu certs aspectes i pràctiques que es puguin extrapolar de la recerca concreta sobre un autor per al desenvolupament de futures recerques de caràcter similar, i per altra banda, apuntar certs aspectes a seguir aprofundint amb la continuïtat i ampliació de la investigació en curs en un següent estadi d'aquesta.

L'obra dels Passatges és així una obra inconclusa, editada sota diferents supervisions i inclús suposicions dels diferents estudis sobre W.Benjamin i sobre els que hi han aprofundit, localitzant tots els documents referents a la seva producció i procurant interpretar qualsevol senyal que donés alguna pista afegida alhora d'editar aquests fragments, molts dels quals, quedaren com primers apunts per a un desenvolupament que mai va arribar. Aquest caràcter de registre de pensaments a desenvolupar és el que m'ha guiat alhora de plantejar els diferents aspectes, que són tots ells vivències sorgides durant el treball de camp, i que més enllà que hagin aportat o no continguts per a l'arxiu final que estic construint, han suposat la comprensió de diversos aspectes que, sent difícils de distingir, conflueixen en l'extraordinària situació d'una investigació sobre una producció material d'un temps molt recent (històricament parlant), en el propi espai on es va desenvolupar, i que ha estat caracteritzada per “l'acte de fe” de somniar en uns imatges (registres – documents) que potser mai havien existit o que, en cas afirmatiu, podien haver desaparegut o ser il·localitzables. D'aquesta tipologia, d'allò que esdevé gairebé una creença, Rolf Tiedemann, citant a W.Benjamin diu:

“Los objetos y los acontecimientos pasados no son entonces nada sólido, nada inalterable dado al historiador, sino que «la dialéctica los revuelve, los revoluciona, hace de los superior lo inferior»: esto es lo que tenía que llevar a cabo el despertar del sueño del siglo XIX. Por eso, el «intento por despertar de un sueño» es para Benjamin «el mejor ejemplo del vuelco dialéctico». En primer lugar dio un giro la relación en que se encuentran, en el conocimiento histórico, sujeto y objeto, presente y pasado: «se tomó por un punto fijo “lo que ha sido”, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta este punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que

²¹ Rolf Tiedemann, ed., Libro de los Pasajes. (Madrid: Akal, 2009), Pàg 29.

ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la consciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, contrastarlos es la tarea del recurso» (K1,2)”²²

El cos teòric del treball es desenvolupa per fragments que inevitablement s'interrelacionen temàticament i conceptual entre si, de forma lliure, o per repetició inevitable, quan els temes tractats fluctuen entre ells, depenent o motivant els uns als altres. He procurat fer una certa divisió per distingir d'allà on partia i cap a on em dirigia amb aquesta recerca, proposant diverses reflexions, englobades entre els conceptes Memòria com a punt de partida i Arxiu com a destí, no final, però per ara momentani.

Així les reflexions proposades podrien ampliar-se a la manera que Benjamin iniciava un nou apunt quan el curs de la investigació ho requeria, ja que apareixia una un nou tema que devia ser tractat. Aquesta característica de la tipologia d'investigació en curs que ara presento perquè sigui avaluada, requereix d'aquesta flexibilitat, ha d'admetre noves reflexions en un curs del qual no hi ha un camí certer, marcat per la sorpresa i la capacitat de localització de testimonis i documents que poden seguir enriquint la tasca o fer-la entrar en un estadi d'estancament. Donat que a l'activitat a què em refereixo, és finita, l'estancament, podria ser un bon símptoma d'un estadi força resolt.

3.1.1 Traslluu: Visibilització de dades de la recerca.

Peça de l'Exposició “a. Datos para una investigación”. Barra de ferro 28/06/2016.

Independentment de la quantitat d'exemples, proves, tipologies (imatges) localitzades, hi ha dos elements, dos gestos o voluntats que esdevenen l'objectiu final del treball. Si més no, de la part referent a la trajectòria biogràfica/productiva de l'autor tractat.

Aquests dos gestos són la reconstrucció per una banda i la mostra per una altra. Una reconstrucció que abasta des de fets, memòria i trajectòria per a escriure'n una història, fins a la mateixa intervenció sobre els objectes localitzats, que precisen de la reconstrucció/restauració, per a poder ser mostrats de nou en condicions. L'altre gest que està latent en tota la recerca i que ha esdevingut un objectiu més, és el de mostrar, la voluntat d'exposar, de fer visible una producció invisibilitzada o obviada. Aquesta visibilització de la producció en conjunt, la concebo a través de l'arxiu digital que estic construint.

Concretant sobre el dispositiu expositiu que he concebut i proposat per a l'exposició “A.” a Barra de Ferro en el context de l'assignatura de Pràctiques i territoris del disseny contemporani II, l'artefacte esdevé una síntesi materialitzada, de diferents aspectes i conceptes característics i claus de la recerca en curs. Un reflex de la recerca. Una aproximació o concreció sobre un exemple particular de què podria o hauria de desenvolupar amb el conjunt de materials inclosos en l'arxiu digital per la seva translació a l'espai expositiu físic²³. O si bé no amb tots

els exemples localitzats, sí amb els més representatius o descriptius del relat sobre una trajectòria que vull explicar. La peça en concret escollida per a formar part d'aquest dispositiu, el model “Open” de sobretaula, un disseny de l'any 2000, m'interessa particularment, per què havia sorgit en una de les entrevistes que vaig realitzar a l'autor, abans de poder-la localitzar físicament, com un exemple rellevant en la seva forma de dissenyar d'acord amb arguments o conceptes clau per cada encàrrec o proposta. La “Open” particularment per les seves característiques constructives esdevé manifest de la col·lecció a la qual pertany, per l'ús de materials estàndards i acabats senzills i sincers adaptats d'altres usos i procedències per a una nova concepció. Per a la reconstrucció/restauració que haig de fer de la peça localitzada (possiblement és el prototip del model) la memòria, en aquest cas, l'explicació-instrucció de com és construïa el difusor de la peça ha estat clau per a poder-la intervenir amb coneixement. El difusor, inexistent a la peça que em va cedir, era en aquest disseny construït per dos papers encarats i units per dos dels extrems amb una espiral de papereria a cada banda. Aquestes espirals inserides en una estructura flexible (possiblement usada originalment per a tendes de campanya) i encaixada a la base de la làmpada, força el volum entre els dos papers que formen el difusor, deixant l'espai on queda amagada la bombeta. Hi ha un component poètic, al fet de la llum, com a element que permet la visibilització en general. La importància de la memòria per aquesta reconstrucció és clau en la identificació de molts treballs que sense el testimoni de l'autor haurien estat impossibles d'identificar. No només per la inexistència de signatura als objectes, sinó perquè a nivell de registre, tots els treballs referents a interiorisme o arquitectura, encara que fossin o siguin un desenvolupament d'ell, consten en els arxius sota el nom de l'arquitecte (“firmón”) que els signava per avalar-los legalment.

Aquest aspecte que jo detecto com a virtut o com a prova d'una coherència projectual, és segons l'autor un condicionant amb el qual va haver de lidiar, pels recursos limitats amb què es comptava en el context en què va començar a treballar (el tardofranquisme) i que segueixen condicionant les produccions de petita i mitjana escala, amb les quals concebre i fer elements especials, a mida és un procés inassumible. Al dispositiu, per a l'exposició, el catàleg que conté també el model restaurat i exhibit, és l'element que em permet també referenciar l'estàndard. Tal com descriuré a continuació, el dispositiu expositiu parteix d'aquest catàleg existent i estàndard en la seva concepció (fulls din-A4 impresos i perforats per encaixar en anelles d'una carpeta d'anelles a la que se li va aplicar la gràfica particular de l'empresa editora) per esdevenir d'alguna forma, l'explosió d'aquest, la formalització d'aquest en tres dimensions, passant de ser la representació d'escenari per la peça a ser la mateixa presentació de la mateixa.

El dispositiu doncs, està dissenyat partint d'una estructura de cartó folrat amb paper negre. Aquesta estructura compta amb una base (peu d'1 metre d'alçada, més alt que una taula convencional perquè faci l'accés al document còmode i la visió de la làmpada gairebé frontal per l'alçada que té), que sustenta un sobre (taula en què al lateral esquerre hi situo la làmpada, que com que no té gaire profunditat, podrà disposar-se lleugerament de costat) i un fons vertical com a teló de fons de la làmpada exposada unit a 90 graus amb el sobre, per distingir-la del blanc existent en les parets de l'espai d'exposició. Per mantenir el discurs i aplicar el treball amb l'estàndard en aquest element, la superfície de suport i la

²² Rolf Tiedemann, ed., Libro de los Pasajes.(Madrid: Akal, 2009), Pàg 26.

²³ Les imatges d'aquesta peça estan incloses com a annex al final de la publicació.

de “fons” del dispositiu, tindran les mateixes dimensions exactes, que a més par- teixen de les dimensions existents en què se serveixen les planxes de cartó mi- crocanal. En la superfície del suport (de 80cm de llarg per 50cm de fondària), on a l'esquerra hi situaré la làmpada pròpiament, a la dreta hi instal·laré unes anelles de carpeta, iguals a les del catàleg original de la firma Acord Disegno que conté la fitxa de presentació de la peça intervinguda i exposada, per poder incloure tot el catàleg i que sigui consultable, exceptuant les cobertes (la carpeta d'anelles) que han passat a ser el “moble” o la superfície expositiva.

El catàleg amb tota una col·lecció ideada per l'autor tractat, esdevé, de nou, la “prova” de què representa aquell objecte. Si la visibilitat és bona, el dispositiu complet no hauria de tenir una il·luminació afegida, sinó que l'única llum prota- gonista, inclús per a veure els continguts del catàleg, hauria de ser l'emesa per la làmpada exposada. Aquest gir, passa a esdevenir discurs de la proposta, ja que, més enllà del coneixement de l'autoria de les peces dels objectes d'ús quotidià, o de la possibilitat de sacralitzar-los en conseqüència a exercicis com el que estic desenvolupant (crec que d'altra banda, no hi ha gaire més possibilitat per (re)valorar-los), l'evidència de la vigència i valor de les peces ben resoltes és que superin l'obsolescència forçada per l'allau d'oferta i que amb el seu ús i la seva presència s'evidencia la seva vàlida funcional i formal, que transmeten una co- herència ajudant a donar solidesa i credibilitat a tota una disciplina, que encara ho necessita molt.

Quan em vaig disposar a la reconstrucció/restauració de la peça, el resultat final no m'acabava de convèncer. Amb l'objecte al davant, al difusor reconstruït li tro- bava certa distorsió respecte a la fotografia del catàleg de que disposava. Fent regles de tres i deduccions segons les mides que podia prendre de la imatge i comparant-la amb la peça física, quelcom no encaixava.

La presentació de la exposició era imminent, però de tota forma ho vaig deci- dir comentar amb Magem. Els dubtes es van aclarir, quan l'autor va aconseguir localitzar uns documents digitals dels plànols de construcció de la peça. En base als documents constructius originals, hi havia dos errors principals, el primer, que l'estructura flexible que havia de subjectar el difusor, feia 50 centímetres més de llarg del que havia de fer, i que les dimensions dels papers enquadernats amb espirals, no responien definitivament al que ell afirmava recordar, no eren ni les dimensions corresponents a un Din A4 ni al Din A3 vertical que finalment havia utilitzat jo.

Amb aquest descobriment, la peça expositiva, creixia en interès per mi i per al desenvolupament del conjunt del projecte. Si bé, la memòria, el record i el relat oral eren sens dubte la font d'origen de la meva investigació, i m'agradava que així fos. I que a més, ho fos juntament amb les imatges, es a dir, que la meva inves- tigació s'estructura per necessitat i vol ser rigorosa en base a tipologies de docu- ments, que per alguns no ho són per naturalesa, és a dir són les dues fonts que la historiografia clàssica havia condemnat al desús i a la categoria de fonts menors o menys rigoroses que el document oficial. Aquesta necessitat de treballar amb fonts no oficials que la realitat de desert d'arxius sobre el disseny d'aquí m'havia dut, se'm presenta com una forma de treball que vull i crec que puc justificar. Ara bé, tornant a la peça presentada per a la exposició, la mala memòria ha provo-

cat un resultat, una sort de reconstrucció que pateix una distorsió reconeguda respecte del disseny original.

Citant a Jan Vansina, Prins detalla:

“Cuando no existe la escritura, o prácticamente no se halla presente, las tradiciones orales han de llevar el peso de la reconstrucción histórica. Pero no lo harán de la misma forma que las fuentes escritas. La escritura es un milagro tecnológico... Hay que comprender plena- mente las limitaciones que tiene la tradición oral para evitar la decepción que se puede producir cuando, después de un gran período de tiempo dedicado a la investigación, se obtiene únicamente una reconstruc- ción que aún no es muy detallada. La reconstrucción a partir de las fuentes orales puede muy bien poseer un grado bajo de fiabilidad, si no se cuenta con fuentes independientes para contrastar.”²⁴

És una distorsió assumible, una distorsió a la qual he arribat en definitiva pel relat del testimoni, és a dir, una distorsió del relat i que només amb el document visual, amb la fotografia, tampoc hauria pogut corregir mai. Ara bé, en aquest cas, els documents guardaven una informació més veraç. El problema, recau però, que els documents extraviats, oblidats en un ordinador, no són res, els documents, les dades perdudes, al cap i a la fi, atorguen la mateixa distorsió al relat. Cal un espai, una cura i comprendre la necessitat de com a mínim organitzar la desfeta²⁵. Cal un arxiu on tota tipologia de dades permeti una comprensió si es vol o és neces- sari.

3.2. Sobre la memòria com a base del treball:

3.2.1. Urgència:

Quan vaig recontactar amb Josep Maria Magem el setembre del 2015 per propo- sar-li de reprendre les converses/entrevistes que havíem iniciat dos anys abans aproximadament, no obtenia una resposta clara. No vaig gosar insistir molt, ja que sí que tenia algun retorn. Imaginava que potser li feia certa mandra que comen- cés a importunar-lo amb hores d'explicacions i preguntes, tot i que en aquests dos anys li havia anat consultant dubtes per constatar la seva autoria de peces que localitzava i de les quals sospitava o intuïa que tenien el seu traç. Veient que la comunicació s'havia interromput, vaig decidir contactar a una de les seves fil- les. Ella, molt amable i interessada amb el que volia desenvolupar en referència a la trajectòria del seu pare, em va fer saber que Magem estava recuperant-se d'un període de malaltia que havia estat greu.

²⁴ Citant a J. Vansina, Oral Tradition as History, Madison, Wisconsin, 1985, pág. 199. a Formas de hacer Historia. Historia Oral. Prins, Gwyn. (Madrid: Alianza Ensayo, 2001), pág 147.

²⁵ A la desfeta, em refereixo, a tot allò que ja hem perdut, per falta d'atenció, a tot el que mai podrem localitzar o identificar per falta de testimonis, d'aquesta necessitat de comprendre el nostre passat recent

Pocs dies després, a través d'una conversa de la filla amb el seu pare, Magem es posava en contacte amb mi per concretar una trobada.

L'alerta que va suposar el coneixement de la malaltia de Magem, juntament amb el comentari repetit per més d'una persona sobre si el dissenyador seguia amb vida o no quan explicava el projecte, em van conscienciar des de un principi del caràcter d'urgència que existia en aquesta recerca que volia continuar i en moltes d'altres que estan en ment o només començades.

El treball per conèixer i poder construir i constatar episodis que expliquin i completin una història pròpia del disseny, té una càrrega d'urgència que creix imparablement. La inexistència d'arxius específics a més de les variables que es deriven d'una professió poc assentada fan que la recerca a vegades resulti pobra i/o confusa en resultats quan les vies de recerca són les "habituals", es a dir, recerca de documents en arxius.

D'aquesta constatació se'n basa l'evidència del valor dels testimonis a l'hora de reconstruir trajectòries i assentar relacions entre diferents agents que van permetre i condicionar els diferents fets que marquen aquests camins, històries pròpies, sovint ocultes que han anat forjant una producció que des de la voluntat de modernitat constituïen una nova cultura material (sempre minoritària) en un context d'escassetat de recursos en el sentit més ampli de la paraula.

En un context de desert cultural, en què el disseny va representar també, aquesta educació paulatina i una voluntat de construcció d'un imaginari col·lectiu que s'adequés a la realitat, lluny dels deliris i la caspa institucional que desprenia el règim franquista, encarregat amb la seva victòria a la guerra civil d'erradicar qualsevol aspecte del projecte de modernitat republicà. Un projecte del qual Enric Satué citant a l'historiador Pierre Vilar diu:

“[...] una sociedad que, por primera vez en la historia, se basaba en la libertad y, en consecuencia, “los obreros, tradicionalmente ilusionados por ella, se libraron – en opinión del historiador Pierre Vilar- a una gran esperanza” que les hacía aceptar la modernidad sin reparos, como algo inherente al estado ideal que anhelaban y que parecía estar al alcance de todos. Sobre todo de los más jóvenes, pero también, al fin, de los más pobres.”²⁶

Per contra la Nueva España, era d'estil, de repressió, de doble moral, de qualsevol dels trets que farien que el disseny no pogués aflorar.

El treball d'entrevista i conversa amb els testimonis esdevé una eina clau per al curs de la investigació en referència a un passat recent, els testimonis del qual viuen en la setantena i vuitantena. Una franja d'edat fràgil, en què les facultats comencen a minvar amb molta evidència i en la qual la vida perilla.

²⁶ Enric Satué, Los años del diseño. La década republicana. 1931-1939. (Madrid: Turner, 2003), pàg. 27

Les trobades reempreses amb el dissenyador van permetre començar a repassar diferents aspectes de la seva trajectòria. D'aquesta pràctica extensa de moltes hores de conversa i entrevista, les quals sumen més de 15 hores de gravacions, en puc extreure altres aspectes (al marge de la seva trajectòria professional) interessants a apuntar d'aquest procés.

La reiteració sobre temes tractats, preocupa a Magem per la por de repetir-se, i a mí, cada vegada que succeeix m'interessa més en tant que vaig detectar, com la memòria, exercitada fa que apareguin cada vegada més dades sobre el passat. És molt interessant veure i saber de part de Magem, que l'exercici que li proposo, li ha fet recordar cada vegada més elements, fets i noms propis que havien anat quedant paulatinament ocults en la seva memòria.

L'exercici de memòria no és quelcom que ha exercitat el dissenyador investigat, en el curs d'aquest extens i concentrat treball de camp, la interpel·lació a quantitat de gent (deconeguda per mi) en referència a treballs o aspectes de la vida professional de Magem, m'han dut a aquest exercici de memòria forçada o induïda que ha tingut diferents fruits i resultats. No sempre amb retorn de documents que és el que principalment recercava, però sí amb retorns d'altre tipus, més a nivell de valoració personal sobre l'element en qüestió que també m'han ajudat a l'hora d'anar construint la meua visió particular cap a l'investigat, així com el sorgiment de diferents aspectes a desenvolupar en futures recerques. Unes recerques futures, que podent partir d'un arxiu de documentació (sobretot visual) em poden permetre la incursió en aspectes en un terreny més crític sobre la seva obra pròpiament i en referència al context a que ell va pertànyer i quina influència hi representa ell.

La recerca es presenta com explica Miguel Á. Hernández-Navarro com una tasca conscient, de necessitat, de la qual es desprendre l'urgència a la qual m'estic referint, quan diu, parafrasejant a Benjamin:

“Éste es otro de los puntos centrales de la historia benjaminiana: el historiador materialista siente que la historia es una cuestión de responsabilidad. Al concebir el tiempo como algo abierto, sabe que incluso los muertos aún corren peligro”²⁷

Com una responsabilitat meua pròpia, com una qüestió ètica que es desprèn del coneixement de qui és aquest personatge i que ha produït i el poc que representa per als relats, perquè la seva importància no rau en la història pròpiament del disseny, sinó que es vincula en el relat de la ciutat també. Un context en què se l'identifica normalment com a botiguer i no com al dissenyador que exercia des de la perifèria i sovint per a perifèrics o a la mateixa perifèria. La no-centralitat, l'excentricitat de la seva posició, fa, també d'aquesta reconstrucció, un relat de més interès, ja que d'ell se n'extreuen aspectes, com la trobada del disseny i la ciutat, una trobada, que ha permès en la seva mesura la incorporació a la ciutat perifèrica i industrial elements de modernitat que de no haver existit els actors locals en alguns sectors, hauria pogut quedar desvinculada d'aquesta impregnació.

²⁷ Miguel A. Hernández-Navarro, Parafrasejant a Walter Benjamin a Materializar el pasado. El artista como historiador (Benjaminiano). (Murcia: Micromegas, 2012), pàg. 51.

Quan aquest fet que apunto es materialitza en els comerços o sectors industrials i el disseny actua en interiors d'ús o de visibilització pública, aquesta aportació esdevé part del paisatge urbà de la ciutat. Aquest fet, no és però vàlid en si mateix, com en molts altres aspectes de la cultura visual, l'educació en la percepció i vàlua d'elements és indispensable, fet recurrent que ha provocat en moltes ocasions que hi hagi múltiples coses que veiem però que no mirem. Tot allò que no mirem, que no ens interpel·la, que en definitiva no existeix doncs en la mesura en què passa a ser quelcom del que som conscients, té un perill afegit a desaparèixer davant de la inadvertència. Ha estat aquesta inadvertència i desperocupació que mesclada amb l'allau d'informació que cada vegada invaeix més la ciutat, la que ha dut a indrets com Sabadell a la mediocritat gairabé extrema. Aconseguida per la destrucció i el fet d'obviar allò que la feia en certa mesura genuïna. Aquest procés és per a mi un estadi posterior a la desatenció a les petites (o no) històries locals, properes, que han incidit directament en la constucció de la ciutat.

3.2.2. Veritat o mentida en la memòria.

Talment com explicava de forma conceptual en la peça "Traslluu", el treball amb la font oral, el relat oral, permet la identificació, a voltes datació i reconstrucció de fets i elements que sense els testimonis hauria estat o serà impossible de conèixer. En aquesta premissa es basa en gran mesura aquest treball. En la peça, citada, ja apuntava a l'existència de distorsions en la història provocades pel prppi relat oral, que mancat d'una altra tipologia de documents es fa impossible de contrastar. Amb documents gràfics, quan existeixen, es pot fer en certa mesura aquest contrast d'informació, sovint més per deducció que per constatació. En les imatges hi poden apareixer elements aparentment irrellevants pels fets d'interès primer, però que analitzant-les amb atenció i actitud crítica, poden desvetllar noves referències sobre allò investigat.

Ivan Gaskell descriu citant a Baxandall, el gest que possibilita que els recusos visuals no esdevinguin relegats al tractament de meres anècdotes o documents circumstancials, dient:

««Algunos de los recursos intelectuales con que una persona ordena su experiencia visual son variables y gran parte de estos recursos variables son culturalmente relativos, en el sentido de estar determinados por la sociedad que influyó en su experiencia». La tarea del historiador es, por tanto, recuperar el «ojo de la época».” ²⁸

En aquest exercici, la memòria, que pot ajudar a dimensionar que representaven les coses en que van succeir, esdevé, de nou una font essencial per a la comprensió de les dades i documents localitzats, en tant que hi ha molts elements i detalls (per exemple elements tècnics), que serien imperceptibles i impossibles de deduir, tant sols observant les imatges.

²⁸ Ivan Gaskell, "Historia visual" a *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke. Versió espanyola de Jose Luis Gil Arístu y Francisco Martín Arribas. (Madrid: Alianza Editorial, 2012), pàg. 243.

En tot cas, i tornant a les fons orals, el testimoni, ens atorga un seguit de dades, amb les quals potser el relat esdevindrà certament distorsionat o deformat, però serà al cap i a la fi, un punt de partida, que d'altra forma podria no haver existit.

Les distorsions en el relat de la història del passat recent que representa la història del disseny d'aquí, esdevenen també per altres vies. La inexistència d'unes dades concretes, contrastades i públiques, es a dir, la falta de documentació tractada entorn a tot allò produït en el context del nostre incipient disseny industrial, provoca que en contextos com l'actual en els que d'ençà uns anys cap aquí, el fenomen de la nostàlgia i també l'interès creixent de forma popular cap a certa tipologia de dissenys, amb fenòmens com el "Vintage" (aquí haig d'explicar cita), han provocat el sorgiment de certes afirmacions que en segons quins circuits comencen a acceptar-se com a dades certes. A aquest fet fa referència en certa mesura al capítol de Història visual, de l'assaig "Formas de hacer Historia", quan diuen

“[...] Una tercera categoría es “diseño”, limitado a la era moderna, en donde aparece una distinción entre el diseñador responsable de la concepción de un producto y aquellos que físicamente lo realizan, a menudo con ayuda de maquinaria. Estas distinciones, cuando menos, no dejan de ser equívocas. Cada vez más son objeto de discusión, no sólo en teoría, sino en la práctica común del amplio mundo del arte, en particular desde que las casas de subastas y los comerciantes de arte intentan aumentar el estatus de las artes decorativas.” ²⁹

Aquest fet no es deu a una mala intencionalitat, simplement sorgeix per deduccions errònies o per suposicions. És un fet parcialment positiu, per que s'intenta dotar de referències un seguit de dissenys, entenent el potencial i la representativitat que aquests tenen, altres vegades de forma no tan interessant, es vinculen certs objectes a noms coneguts dins del ja esmentat "relat oficial" per atorgar-los un valor comercial superior. En tot cas, sigui quina sigui la intencionalitat final de la datació errònia d'objectes, es tracta d'un fet que reforça la necessitat d'una cura i treball de recerca rigorós cap al disseny, per més enllà de sacralitzar-lo en l'arxiu, dotar-lo o situar-lo per uns paràmetres que frenin la seva gratuïta destrucció. Una pràctica molt habitual en sistemes de consum accelerats com el que s'ha viscut fins la darrera crisi i que es vol tornar a activar com a únic model de subsistència del model econòmic actual. Aquest apartat però ens duria a endinsar-nos en un altre estadi, que és el del valor d'allò nou en les societats consumistes que ara no encetaré.

3.2.3 Rastres del disseny, Autoradio Surià i la memòria latent.

La memòria ja era part del projecte. En aquest interiorisme de 1967, en què l'estil oriental (estil transitori que Magem usa per a fer una evolució subtil entre els estils historicistes pels que era coneguda i demandada la producció del seu pare)

²⁹ Ivan Gaskell, "Historia visual" a *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke. Versió espanyola de Jose Luis Gil Arístu y Francisco Martín Arribas. (Madrid: Alianza Editorial, 2012), pàg. 223

ha desaparegut (tampoc era un àmbit domèstic, això donava més marge de maniobra), i la resolució es una proposta completament contemporània, existeixen diversos elements, que ja parlen d'una manera d'entendre el disseny per Magem, en què la memòria esdevé present en una nova etapa d'un mateix espai. Aquesta idea de mantenir l'essència o de referenciar en el nou projecte elements i materials d'una activitat anterior, ens parlen paradoxalment d'una actitud que si bé es repetirà en diverses propostes d'interiorisme, no existirà en la creació d'un registre del treball propi.

La memòria de l'activitat anterior tractada de forma simbòlica en els dibuixos sintètics dels vitralls que coronaven les portes, on s'hi poden veure uns molins de vent, així com de forma al·legòrica en la composició mural que hi havia a mode de decoració a l'entrar a l'establiment, concebuda com un collage geomètric unint per soldadura eines emprades en la activitat de l'anterior establiment, i per últim, de forma pràctica, reutilitzant unes bigues de fusta de melis per a la construcció dels graons de l'escala metàl·lica dissenyada per ell mateix per a accedir a l'altell del fons de l'establiment, en mostren tres maneres de mantenir viva la memòria i l'activitat anterior que havia desembocat en una altra de diferent amb una història comuna, com és l'espai compartit, amb totes les seves capes d'informació. Fer una arqueologia preventiva, assenyalant el que allí va succeir. Aquest fet es important, no tant sols per la memòria del mateix espai i dels qui l'habituen sinó que ho és també, quan el temps fa, com en aquest cas, l'activitat que allí s'hi generava (construcció de molins de vent usats per a l'extracció de l'aigua dels pous de la ciutat) esdevingués obsoleta, fent així no només un gest cap a la memòria sinó fent també elements d'història.

Per altra banda, el comportament habitual és el que va succeir a continuació, quan el 1999 el negoci havia cessat la seva activitat i el local, estant en una artèria principal i comercial de la ciutat de Sabadell, va ser arrendat per a instal·lar-hi l'establiment/oficines d'un conegut "Club" automobilístic que bàsicament ven assegurances. Òbviament, els elements de l'espai anterior van ser arrasats per complet, quan en realitat, i considerat des de la perspectiva, seguia havent-hi connexions clares entre ambdues activitats, el nexa entre ambdós establiments eren els cotxes. Per què no conservar el relleu a mode "d'estucat" que sobre el guix tou de les parets de l'establiment "Auto-radio" Magem va imaginar i executar marcant les roderes d'uns pneumàtics de cotxe, talment com si un automòbil hagués transitat pels alts murs del local?

Segurament les exigències autoimposades d'una imatge corporativa que no entraré a valorar, primer pel damunt d'un establiment amb caràcter i personalitats pròpies malgrat formin part d'un conjunt. Aquest fet, el puc vincular directament amb la trajectòria de Magem de nou, en referència a la seva tasca a la entitat Caixa d'Estalvis de Sabadell. El tractament de les agències i equipaments projectats i realitzats en el període 1966-1980 tenien unes resolucions dissenyades expressament per a cada establiment, adequant i potenciant o dissimulant virtuts o defectes dels espais on havien d'encabir-se. Aquesta tipologia de propostes, juntament amb les dels altres interioristes que treballaven per a la entitat, usaven alguns trets comuns que les identificaven, com la gràfica per exemple, però tenien suficient marge de maniobra, com per a adequar-les amb personalitat en cada encàrrec. El que succeix anys després amb la uniformització de totes les

agències, no és tant sols la mediocrització paulatina dels interiors i exteriors, sinó que alhora, aquesta nova política duu intrínsecament la voluntat de prescindir de professionals del disseny que desenvolupessin aquests projectes personalitats enfront d'una empresa subcontractada que tan sols es dedicava a la reproducció d'espais, encabint en cada cas els elements que les dimensions permetessin. Aquest fet, des d'una entitat de caràcter o amb vocació social, és al meu parer, la formalització de la paulatina pèrdua de direcció i valors, que per una administració centrada només en la rendibilitat del seu capital, van acabar autodestruïnt i enterrant aquesta tipologia d'entitats, que havien complert i haurien hagut de seguir complint una funció i que els bancs que les han adquirit en representen l'antagonisme.

3.2.4 Memòria, record i revisió.

El dijous 16 de Juny de 2016 a les 17.30 hores rebia una trucada mentre fotografiava un llum de paret, disseny de Josep Maria Magem per a Madom intentant salvar el reflex dels vidres de la porta d'entrada a una casa en un carrer del centre de Sabadell. Era la sra. Maite Surià, ella m'havia cedit per a la peça "Casualitat Buscada" (presentada el 7 de Juny de 2016 al Museu d'Art de Sabadell) l'aquarel·la original de Magem que conservava emmarcada amb la il·lustració del disseny per ala reforma del local que esdevindria Auto-radio Surià. D'aquest establiment, bé, del seu desmuntatge, en vaig salvar les butaques entorn les que gira la reflexió i recerca derivada de la investigació central sobre el dissenyador Magem.

La trucada va acabar d'atorgar tot el sentit a la peça que havia presentat. I a més, reforçava de nou la càrrega emocional que creixia en aquesta investigació en la que de sobte, m'hi vaig veure involucrat, identificat, una investigació sobre un autor que de sobte, articulava l'inici i evolució de la meua trajectòria fins avui, amb qui em vaig veure fent també una arqueologia personal, enmig de documents que conformaven el meu no-arxiu particular.

La sra. Maite em trucava per felicitar-me, per fer-me saber de la seva emoció en veure la instal·lació al museu i encara més en llegir el text que Oriol Ocaña havia fet en base a la meua reflexió per a la publicació que completava aquesta proposta. Em trucava per donar-me les gràcies per haver-li permès reobrir una part de la seva memòria que havia quedat relegada, o en certa mesura havia necessitat tancar a la vegada que tancaven l'establiment al que hi havien dedicat gran part de la seva vida. Em transmetia la seva identificació amb la meua tasca, ella, també havia procurat, en contra de l'opinió o davant de la indiferència dels familiars, preservar exemplars i mostres de diversos elements del que en aquells tallers es produïa, venia i instal·lava als vehicles.

«La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea» (O°, 5) [...] Esto determina la tarea del historiador como "rescate" del pasado o –como Benjamin lo formula, apoyándose en otro concepto de Bloch– como «des-

pertar de un saber, aún no consciente, acerca de lo que ha sido» (H^o, 17)” pàg 18.³⁰

Jo volia provocar que en aquella inauguració es retrobessin “els Surià” (clients) i Magem (dissenyador) i va succeir, i la conversa fluïa entre ells i la memòria i els records es construïen entre tots mentre jo parava l'orella a aquella història personal, de ciutat, de disseny... I la trucada em reafirmava en el sentiment de responsabilitat de l'artista-historiador que he descrit a l'anterior apartat quan parlava de l'emergència. La trucada, de sobte, inesperada dotava i reafirmava de tot el sentit aquesta peça i alhora el projecte en curs sobre Josep Maria Magem.

La memòria esdevenia en aquest cas un exercici personal compartit. La peça i la recerca semblaven haver pres una dimensió clarament útil, terrenal. El que per a mi era afectiu ho havia estat també per als protagonistes ocults, intrínsecs d'una història. La revitalització de records, la dignificació per atenció d'una història particular, es la finalitat i motiu alhora d'aquesta recerca i desitjo que de recerques futures.

Aquesta càrrega afectiva, aquest retorn, en aquest cas l'agraïment d'una tasca que en mi naixia gairebé de necessitat, em genera alhora una tranquil·litat (sense voler-me justificar gaire) cap a un fet que si bé endevino inevitable no per això està lliure de contradiccions.

3.2.5. Oblit. La confiança com a foment de memòria.

El contacte mitjançant trucades telefòniques i missatges per facebook a desconeguts m'han donat certa dimensió de l'efecte que té sobre la gent la rebuda inesperada de peticions amb una argumentació que desconcerta a gairebé tothom a qui he localitzat.

Hi ha un desconcert natural, quan a qui contactes no té res a veure amb allò a què et refereixes. Però sorgeix sovint una altra tipologia de desconcert que es tradueix en moltes ocasions en desconfiança cap a l'investigador, quan a qui contactes si que és el protagonista o proper a qui t'estàs referint.

Aquesta desconfiança, a mida que es detalla la intenció del projecte va disminuint, tot i que la sospita de fons d'algú que està fent una tasca sense segones intencions o perspectives d'extreure'n un rendiment econòmic queda latent a l'ambient si la relació (investigador/investigat) s'allarga.

Hi ha hagut casos extrems de desconfiança en aquests episodis de contactes per localitzar protagonistes: el més gràfic i potser rocambolesc, va ser el sorgit de la cerca d'alguna imatge d'un comerç de roba de punt “Va benne” de finals dels anys setanta, que havia estat emplaçat en el local on actualment hi ha un bar de nits que és ja un clàssic del centre de la ciutat, el “Morrosko”. La identificació d'aquest emplaçament va ser immediata, quan Magem em va descriure, que les obertures a façana dels aparadors del comerç que ell havia dissenyat, evocaven unes cremalleres obertes.

Per la ubicació que assenyalava del comerç, aquelles obertures havien de respondre a la gratuïtat que sempre m'havien suggerit els aparadors de vidre del bar que he citat. Mai havia entès el perquè d'aquella decisió sense un sentit o gràcia especial. La resposta estava en el fet que aquelles formes eren restes d'un disseny, els rastres d'una proposta que s'havien adaptat a un nou ús. El seguit de gestions i contactes va prendre diverses vies, passant per trucades telefòniques fallides, la consulta a la propietària de l'actual bar, que em va indicar l'establiment que regentava el propietari de la botiga de quan ella va arrendar el local. Vaig fer tres visites a l'altre establiment, que era també un bar, fins donar amb el seu propietari. Aquest, sorprès em va explicar que el comerç l'havien agafat en traspàs als propietaris originals, i que no en conservava cap fotografia ni el contacte dels qui li van traspassar. Seguint la recerca per internet, vaig descobrir que un amic de facebook però no de la realitat tot i que ens coneixem, era soci de treball, d'un home que responia al mateix nom que em constava com a propietari. A través d'un missatge per aquesta xarxa em van donar la negativa respecte a la meua sospita, però semblava que un familiar seu podia ser qui estava buscant. Només em podien facilitar el telèfon de la seva dona i em demanaven expressament que no revelés la identitat de qui me l'havia facilitat.

Quan vaig realitzar la trucada que esperava que fos la definitiva, la senyora que em va atendre es va mostrar molt molesta amb la meua petició, sense deixar que li expliqués de què tractava el projecte, em va dir antipàticament, que no era el seu home a qui jo buscava, que era un germà d'ell amb qui no es parlaven i que per tant no em podia facilitar res més. Definitivament hi havia un embolic en el si d'aquesta família que jo no tenia cap interès de saber. Tres hores després de la meua fallida trucada, en rebia jo una al meu telèfon. Era la dona amb qui havia contactat, que em deia que li havia semblat molt estranya la trucada que li havia fet, i volia saber de què es tractava. El seu to, em va molestar i un tant esquerp li vaig dir que no hi havia malícia ni estranyesa en la meua petició, però que no m'havia deixat explicar-li. El treball de documentació que estava fent només podia ser abastit de documentació pels testimonis que havien estat vinculats al dissenyador que investigava d'una o altra forma. La seva intranquil·litat de tot un matí va semblar calmar-se, tot i que no va fer cap gest per indicar-me i facilitar-me un testimoni que encara avui no he pogut localitzar.

Amb Magem, amb qui de tots els implicats en aquesta reconstrucció, és ovbiament amb qui més he treballat i interactuat, la desconfiança o desconcert de quan vaig contactar-hi la primera vegada el 2013 per a entrevistar-lo en referència a un treball en concret ha anat desapareixent paulatinament. Crec que un moment clau, de salt i canvi en la seva actitud davant el projecte en curs, va ser la inauguració de la exposició al Museu d'Art de Sabadell. És comprensible que després de múltiples visites i hores de converses, li calgués també a ell veure algun resultat, alguna materialització de les intencions que jo li explicava quan li sortien dubtes del perquè de tot allò.

Cal pensar que les primeres vegades que vaig entrevistar a Magem, la seva actitud era molt diferent de la que mostra ara, no em refereixo tant respecte a mi, sinó respecte al seu treball. En un inici, la posició de relativització de la seva tasca i inclús d'incredulitat quan li exposava la necessitat de posar-la en valor, era molt semblant a la d'altres d'autors d'aquesta “segona fila” que anomeno,

³⁰ Rolf Tiedemann, ed., Libro de los Pasajes.(Madrid: Akal, 2009), Pàg 18.

amb qui m'he entrevistat. Tot i la passió i la dedicació de forma vocacional i amb coneixement d'ofici, hi ha una manca d'autoestima latent col·lectiva, d'un seguit de creadors, que ha de venir provocada per la desatenció que la seva obra i producció han rebut.

La confiança en el projecte va créixer durant les intensives converses dels mesos d'octubre i novembre del 2015, quan ja començat el MURAD, vaig decidir-me a desenvolupar aquesta investigació en el marc del màster. El projecte a més, va començar en el moment clau, ja que Magem va decidir cedir-me totes les restes de la seva producció quan al desembre del 2015 va fer un canvi de domicili. Al voltant d'una quarantena de làmpades dissenyades per ell, alguns mobles i objectes a més de multitud de caixes amb publicacions d'època i amb documentació que ni ell mateix creia haver conservat, van ser traslladades a un magatzem, esperant que en un futur proper puguin ser restaurades i exhibides.

Tornant al tema de la confiança i sense que aquesta hagi estat el motiu exclusiu, sí que penso, que tant la relació creixent entre els dos, com certa recuperació d'un altre tipus de confiança cap a la seva pròpia trajectòria, ha estat la fórmula perquè l'arqueologia personal que en Josep Maria s'ha vist induït a fer per les meves peticions, cada vegada fes prospeccions més profundes, i afloressin més records en forma de treballs desenvolupats, noms o referències d'utilitat en el procés que estic seguint.

En la darrera conversa que vam mantenir el 22 de Juny de 2016, m'explicava que havia recordat un club-discoteca que havien dissenyat a l'Estartit cap a 1970 amb un projecte arriscat d'excavar 3 pisos subterranis, ja que la superfície del solar era molt reduïda. Aquesta aportació de darrera hora, de la qual de moment no he aconseguit cap imatge, és la demostració de l'arqueologia personal que suggeria.

Aquesta apreciació entorn a la confiança es vincula de nou i reforça el pes i l'indispensable que la font considerada de segona o tercera fila com a recurs per a fer història, passa en casos com aquest a ser de primordial importància. Prins, explicant a Ranke en el capítol d'història oral del llibre *Formas de hacer Historia*, fa una afirmació que sintetitza aquesta realitat:

“[...] Siguiendo la jerarquía establecida por él, se han de preferir las fuentes oficiales escritas, de hallarse disponibles. En caso que no lo estén, habrá que conformarse con lo que haya, [...] En estos términos, la información oral representa, sin ninguna duda, la segunda o tercera opción, por tanto, su papel se limita a facilitar historias de segunda categoría sobre comunidades con pobres fuentes de información.”³¹

A la vegada, i malauradament, la rotunditat de l'afirmació apunta, a la pobresa d'informació, no només d'un autor de l'anomenada segona fila, sinó que em suggereix situar en aquesta tipologia de comunitats amb pobres fonts d'informació,

a la comunitat del disseny, que paradoxalment a l'activitat de concepció de part del món material, té un buit en el si de la seva trajectòria per poder-la avalar amb informació suficient.

3.3. Sobre l'Arxiu com a objectiu del treball:

3.3.1 Tipus de desmemòria, la dificultat de generar arxius:

L'escassetat de textos teoritzant sobre disseny en general, més concretament sobre el disseny d'aquí i en especial pel que aquí em refereixo a Magem, porta al fet que com explica Peter Burke a *Cómo interrogar a los testimonios visuales*³², les imatges poden parlar als historiadors quan els textos callen. Aquesta afirmació explica dues qüestions detectades amb la recerca. En primera instància, les imatges han estat claus a l'hora de poder reconstruir una trajectòria però ho seran més encara a l'hora de proposar una lectura crítica sobre la totalitat d'una producció. Posant-les de costat, les imatges d'objectes i interiors de diferents episodis, ens serveixen de testimonis i ens permeten entendre una dimensió de la creació de la qual difícilment existeixen documents que s'hi refereixin. En una segona instància, i potser encara més interessant a l'hora d'entendre no una evolució formal o productiva sinó una presència o reconeixement sobre aquesta producció, he localitzat imatges d'època, en publicacions antigues, on es pot apreciar com, tant en publicitats (en forma d'atrezzo) o en comerços, coexistien les peces de Magem amb les d'altres dissenyadors que han tingut una trajectòria reconeguda. Aquestes imatges doncs, no resolen què ha succeït en l'abisme que hi ha entre un reconeixement fa més de 40 anys i un oblit gairebé generalitzat en l'actualitat. Aquest no és l'espai per analitzar aquest fet, per sí, que em refereixo, al fet que la prova, la veu que suposen les imatges, ens parlen de que la situació actual no ha estat una constant, sinó un estadi divergent d'un altre. Un inici, de sospita i d'hipòtesis.

Aquest ús de les imatges fora del seu context original és el que Peter Burke a *Cómo interrogar a los testimonios visuales*, anomena la “post-producció” d'imatges. És una pràctica necessària a l'hora d'explicar, tot i que sigui un recurs que s'ha usat en múltiples ocasions per a la manipulació, invenció o tergiversació de fets històrics.

Aquest fet però, no és únicament una possibilitat sorgida de l'ús d'imatges, ja que, la creença en la veracitat dels documents escrits, pot dur també a dades errònies o flasejades per diversos motius, començant per la possibilitat d'un arxiu equívoc, mal estructurat que dugui a una inevitable confusió de referències i documents.

És més, és essencial entendre el context en què les imatges van ser preses, i que representava la producció de Magem en aquell context, ja que com també ens explica Burke, no podem perdre la interacció entre la imatge i el món d'on procedeix, ja que basant-nos només en això i sense tenir en compte l'evolució, podríem construir un personatge o un perfil d'autor lluny del que ha esdevingut realment. Tal com adverteix Burke:

“la última regla (del uso de las imágenes) es que no hay reglas. Ello se debe a la diversidad de imágenes y de

³¹ Gwyn Prins, explicant a Ranke dintre de “Historia Oral” a *Formas de hacer historia*, ed. Peter Burke. Versió espanyola de Jose Luis Gil Arístu y Francisco Martín Arribas. (Madrid: Alianza Editorial, 2012), pàg.146.

³² Peter Burke, *Cómo interrogar a los testimonios visuales*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008), pàg. 38

preguntas que un historiador puede hacerles a dichas imágenes”.³²

3.3.2. Publicacions d'època: Imatges com a proves i testimonis

Una altra tipologia d'imatge localitzada és la que mostren els objectes de Magem (bàsicament làmpades) en contextos comercials i publicitaris. Em refereixo a anuncis de mobiliari o altres objectes per a la llar, en que les làmpades de Magem són utilitzades per a l'escenificació o contextualització dels objectes anunciats així com fotografies d'establiments de venda de mobiliari i elements de decoració en què s'hi identifiquen objectes de l'autor entre la oferta de l'establiment. Aquest tipus de documents/prova, juntament amb fotografies d'interiorismes que, tot i no estar realitzats per ell, contenien làmpades seves, ens permeten aproximar-nos a una situació, o per contra, si bé potser no són la prova definitiva de per què un reconeixement que en un moment va existir i es va dissoldre, sí que són la prova que, en tot cas, l'oblit o el poc reconeixement no són fruit d'una mala pràctica professional, és a dir, que el seu disseny va tenir com a mínim en un temps determinat l'acceptació suficient com per aparèixer en documents. No va ser una producció invisibilitzada o fracassada, ja que veiem els seus dissenys dels primers anys setanta, convivint en diferents ocasions amb els d'altres dissenyadors coetanis que sí que han rebut un reconeixement major, inclús que són destacats en el relat “oficial” del disseny.

“[...] Uno de los principales logros de Ranke consistió en exponer las limitaciones de las fuentes narrativas, especialmente las crónicas, proponiendo como única alternativa basar la historia escrita en documentos oficiales procedentes de los gobiernos, conservados en los archivos. El precio de este logro fue el olvido de otros documentos, de otras épocas y de muchos protagonistas de la historia que esta “historia desde arriba” dejaba en el olvido. El período anterior a la invención de la escritura quedó descartado como “Prehistoria”.³³

Una tipologia de document, la publicitat, que Peter Burke en el seu llibre *Visto y no visto* de 2005 apuntava com a un recurs per a historiadors futurs sobre els objectes i hàbits del passat. En aquesta investigació en curs sobre una producció en disseny, detecto la necessitat de comptar amb aquests documents com a testimonis clau per comprendre en quin context apareixien aquests objectes, que representaven aquests dissenys. Burke diu:

“Las imágenes usadas en la publicidad quizá ayuden a los historiadores futuros a reconstruir los elementos perdidos de la cultura material del siglo XX, desde los automóviles a los frascos de perfume, pero por lo me-

³² Francisco Alía Miranda, *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la historia*, (Madrid: Síntesis, 2005), pàg. 95.

nos en la actualidad resultan más útiles como fuentes para las actitudes del pasado ante los bienes de consumo.”³⁴

Incluc aquestes imatges/prova dins del seu arxiu perquè em semblen un aval i una forma de contextualitzar una producció. D'alguna forma les prenc com a garantia que el seu treball va ser visible i mostrat a primera línia, que les causes i motius no determinats en aquesta recerca que dugueren aquest autor a cert relegament, és un treball que pot partir d'aquest primer estadi de localització de producció.

“Por lo que a la historia de la cultura material se refiere, el testimonio de las imágenes parece especialmente fiable en lo tocante a los pequeños detalles. Es particularmente valioso como documento de la disposición de los objetos y de los usos sociales de los mismos, no tanto de la lanza, el tenedor o el libro en sí mismos, sino de la manera en que eran manejados. En otras palabras, las imágenes nos permiten situar los artefactos antiguos en su contexto social original.”³⁵

En aquesta mateixa categoria de proves, incluc la fotografia de l'estudi de Vilacassas, localitzada al catàleg de l'exposició *Viatges Siderals* (foto a l'annex), aquesta imatge, tot i distar molt del component comercial que explicava anteriorment, esdevé de nou, una prova suggerent, en aquest cas amb una càrrega poètica major, que em suggereix una descripció de l'estat actual de visibilitat i reconeixement d'una producció, que si bé pot ser molt reconeixible tenint-ne un coneixement, les parts que la conformen estan desprotegides, en una certa intempèrie que sense atenció, avançarà en la seva paulatina corrosió i conseqüent desaparició.

Una producció que sense atenció queda desprotegida, relegada a la anècdota, que per les seves característiques formals (i tècniques) esdevenen peces atractives i inclús pintoresques, amb cert aire de resta industrial però sense fons que prevalgui i que doti aquests objectes de contingut i identitat, no per qui els ha pensat sinó pel que suposen en context, d'on neixen i cap a on van. No és el cas, contràriament al que succeix amb Peter Burke quan explica:

“En los casos en los que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a las que el autor ya ha llegado por otros medios, y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones”.³⁶

³⁴ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Barcelona: Cultura Libre - Biblioteca de Bolsillo, 2005), pàg. 117

³⁵ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Barcelona: Cultura Libre - Biblioteca de Bolsillo, 2005), pàg. 127

³⁶ Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. (Barcelona: Cultura Libre - Biblioteca de Bolsillo, 2005), pàg. 12

A la recerca, tal com la plantejo, s'hi contempen tipologies d'imatges que han de formar part de l'arxiu de Magem, ja que com he apuntat en fragments anteriors i m'hi reiteraré posteriorment, les imatges, en recerques d'aquestes característiques, llegides des de una disposició i voluntat deductiva, ens podran ajudar a comprendre les fases i potser inclús causes de l'evolució de la posició d'una producció en el conjunt del relat.

3.3.3. Registre d'imatges i mitjans d'arxiu.

Per suposició, la recerca la vaig iniciar des del punt més proper de referència a l'autor. La seva localitat, des d'on havia exercit el treball com a dissenyador, la intuïa no tan sols com un indret aleatori des d'on les circumstàncies havien fet que desenvolupés vida privada i laboral, sinó que pensava el que en certa mesura s'ha anat constatant (tot i que aquest treball no es l'àmbit, de moment on desenvolupar les apreciacions o lectures crítiques que hagin definit o condicionat la seva producció), que el context Sabadell, un context ultralocal d'origen i desenvolupament com a dissenyador, traspasat per les múltiples materialitzacions i intervencions amb la seva feina en altres localitats, ha estat influent bidireccionalment (del context cap al dissenyador i viceversa). D'aquesta primera intuïció, després constatació, creia que hauria de tenir-ne un reflex als registres (arxius?) existents a la ciutat (Sabadell) on poder destapar un rastre latent del seu treball, que simplement per desatenció o indiferència no havia estat posat de relleu.

En realitat, aquesta suposició es va desmuntar després de les primeres gestions que vaig executar a l'Arxiu Històric de Sabadell i el Diari de Sabadell (en referència al seu fons fotogràfic). A la primera institució hi vaig fer recerques des de dos fronts diferenciats, el primer fent peticions directes en referència a comerços concrets primer, i pel nomenclator dels carrers on havien estat ubicats després, amb cap resultat de les dues cerques. El segon front va passar per accedir-hi a través d'instàncies fetes a la regidoria d'urbanisme de l'ajuntament, per poder accedir als expedients de diferents finques (ja arxivades a l'arxiu històric per antiguitat) per la deducció que les intervencions d'interiorisme que havien comportat obres majors haurien hagut de comptar amb permisos d'obres, i d'aquests n'hauria de quedar un registre a nivell no només documental de permisos oficials, costos i dates, sinó que a més, anirien acompanyats com a mínim de dibuixos i planells que m'aportarien una aproximació gràfica esquemàtica de la configuració d'aquells dissenys.

D'aquesta darrera gestió tant sols vaig aconseguir un esquemàtic dibuix de resolució de la façana per a una oficina immobiliària feta amb un recobriment d'acer inoxidable (segons explicacions del dissenyador), un establiment que tot i que reformat posteriorment encara segueix en actiu i els quals després de múltiples gestions no han mostrat cap interès per facilitar alguna imatge d'interior i exterior del projecte que Magem els va fer el 1973.

D'aquesta tipologia de gestió, tot i no treure'n el resultat que cercava, em van evidenciar un fet que no havia tingut en compte, i que per a la resta de la recerca i per altres en referència a dissenyadors serà indispensable tenir-les en compte. El fet és que en els documents localitzats, tot i no haver-hi els dibuixos esperats, el nom de Magem no apareix mai en els procediments legals. Qui sí que hi constava era el nom d'arquitectes que tenien la potestat de signar uns projectes

encara que no fossin creació seva. Amb aquesta constatació, es reforçava encara més, la indispensable aportació de coneixement i dades que suposava la memòria i el testimoni de l'autor. Encara que hagués dissenyat habitatges o qualsevol altra intervenció arquitectònica ni al COAC (Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya) ni als registres municipals apareixeria informació referent a ell.

L'altra font que a l'Arxiu històric em va aportar algun document, va ser un parcel·lari, que l'ajuntament de la ciutat va començar a fer el 1970, en què teòricament registraven en fitxes independents amb una fotografia de façana, les característiques constructives, propietari i activitat a la qual estava destinada la finca. Aquest registre només va donar fruit amb una de les 10 direccions consultades (la fitxa de l'Auto ràdio Surià) ja que la resta, o no comptaven amb registre o la fitxa estava inacabada i no tenia la fotografia.

La constatació per part de l'atent personal de l'arxiu històric va ser que, a nivell de registre fotogràfic, compten amb molts més documents de la primera meitat del segle XX, que de la segona. El passat més recent, compta amb menys documentació gràfica tot i que els sistemes i recursos de captura i generació d'imatge han anat creixent a mida que el segle va anar avançant. En aquest punt, se'm presenten dos grans dubtes, dels quals no en puc resoldre aquí la resposta però em suggereixen futures línies de recerca i reflexió, entorn a una problemàtica que en una cultura eminentment visual en que està esdevenint la nosta civilització, esdevindran claus alhora de plantejar la forma en què es gestiona aquesta tipologia d'informació.

Per una banda el dubte és: com més registre hi ha, menys consciència existeix de la necessitat de preservar-lo i del valor documental que aquest té, i més quan els canvis físics a la ciutat es succeïen cada vegada amb més rapidesa, i la transformació constant de parts d'aquesta en va mutant la totalitat?

O per altra banda, és tan sols una circumstància derivada de la proximitat temporal que aquests registres no hagin arribat a l'espai de l'arxiu històric de la ciutat? No és un temps suficientment històric?. Aquest darrer plantejament entra en contradicció quan començo a repassar exemplars del Diari de Sabadell per dies correlatius de finals de la dècada dels seixanta i primers setanta. Aquesta tasca de "fe" esperant l'aparició d'un succés proper a algun dels desapareguts establiments dissenyats per Magem, motiu pel qual es retratés un espai de la ciutat on per coincidència aparegués a la mateixa imatge alguna prova de la existència i aspecte d'aquests, va ser, a més de desesperant i inoperatiu pel temps de treball amb que comptava, la constatació que la publicació municipal contenia un registre fotogràfic gairebé més pobre en les dècades dels seixanta, setanta i vuitanta, que en anys anteriors a la Guerra Civil.

La inoperància del procediment repetitiu de revisar pàgina per pàgina la publicació diària de més de 3 anys, em va dur al propi diari, on confiava que el fons fotogràfic exempt de la publicació seria una font d'informació on havia d'aconseguir registre d'algun dels elements que buscava.

La recerca al Diari de Sabadell, però, va ser encara menys fructífera. La petició d'imatges al diari va fer-me coneixedor d'una realitat ben empobrida, arxivísti-

cament parlant o de fons documental, d'una publicació que suposadament es dedica precisament al registre de la ciutat des de diferents òptiques i motius. El fons fotogràfic del diari és, a més de parcial, inaccessible a investigadors, a més de comptar amb un sol filtre, el de les localitzacions de presa de les imatges. Amb això crec que es possible dir, que el Diari de Sabadell, publicació existent des de fa diverses dècades, no té un arxiu propi.

Aquesta afirmació es reforça a més amb el que anteriorment anomenava un fons parcial. La naturalesa privada d'aquesta publicació, que ha passat per alguna etapa de certa brillantor, però que generalment ha estat una publicació mediocre, ha provocat que el fons de fotografies publicades, pertanyin als autors i que la publicació no pugui disposar-ne. El registre principal doncs, el van dur a terme dos fotògrafs, pare i fill que havent mort (recentment) els dos, el seu treball va quedar en mans de la vídua del pare. La gestió doncs d'aquestes imatges de la ciutat, van a càrrec de la propietària, que tampoc té un interès especial a difondre-les i menys que s'hi tingui accés. Sota petició i en cas de poder-hi contactar, potser en faci una cerca, però no hi ha res segur. En el meu cas particular, les directrius de cerca eren molt aleatòries i disperses, així que no va ser una gestió a realitzar en aquest punt incipient i limitat d'investigació.

A través d'una altra fotògrafa de la ciutat (Gemma Gascón) vaig poder contactar directament amb el seu germà (Carles Gascón), el qual treballa com a fotògraf actualment al Diari de Sabadell. Amb el seu contacte, vaig poder salvar com a mínim la negativa rotunda a l'accés al fons fotogràfic, i ell es va brindar a fer-me la recerca en hores lliures. De moment, no ha aparegut cap imatge referent a les direccions que li vaig facilitar, però queden encara algunes gestions en curs.

De forma similar, van ser els contactes amb la Fira de València i el CODIC (Col·legi Oficial de Decoradors i Interioristes de Catalunya), per deducció, aquestes dues institucions en les quals Magem havia tingut un paper remarcable durant alguns anys, havien de ser els primers llaços a fer, convençut que als seus arxius hi hauria documentació oficial, amb què la historiografia clàssica recomanava basar els estudis històrics. Ben al contrari, els contactes amb la Fira de València van acabar per avorriment, ja que tot i complir amb les exigències d'especificació dels materials que volia obtenir, sense jo poder saber de quin tipus de documentació conservaven i com la classificaven, les respostes no van arribar mai, i els entrebancs es multiplicaven cada vegada que intentava contactar-hi via telèfon ja que els correus electrònics difícilment tenien resposta. D'aquest silenci en dedueixo tant el desinterès cap a la meua tasca, com una probable inexistència d'un arxiu operatiu on poder cercar documentació d'una organització amb més de 50 anys de funcionament.

La inexistència d'arxiu va ser un fet que des del CODIC em van acabar reconeixent entre línies, ja que, la persona amb qui tenia el contacte i a qui consultava les diverses tipologies de documents que creia que podien conservar, va explicar que en els 3 darrers trasllats gairebé successius, s'havia perdut molta informació. És a dir, que en cada trasllat la memòria de la organització es destruïa més, per unes neteges forçades en part segurament per la pèrdua d'un local propi on poder desenvolupar la seva activitat.

3.3.4. Empreses sense memòria. Empreses extingides sense rastre.

La localització directa d'antics clients dels dissenyadors ha estat i està sent una altra via d'intent de localitzar documentació. En aquesta tasca, els fruits han estat també escassos, però de nou, ha servit fer dimensionar un estat de la qüestió en referència la memòria i el registre tant d'allò produït com dels qui produïen o produïen els béns materials, i que a la vegada representen o representaven la indústria i per tant part de l'estructura productiva de l'economia del país.

En els darrers deu anys, la xifra d'empreses extingides en una localitat o zona productiva de mobiliari com era la Garriga ronda la vuitantena, tant de producció directa com d'indústries afines. Aquí hauria de començar a traçar línies de relacions entre aquest fet i l'obertura de 3 establiments de la multinacional IKEA, presentada com una abanderada del disseny, però no és l'espai on pertocaria. El rastre que queda de totes aquestes activitats extingides és entre dispers i inexistent. Aquesta desaparició de la indústria pròpia, ha afectat a moltes zones productores del país.

Alguns dels antics clients de Magem han desaparegut en aquest període de destrucció industrial. D'aquests, la localització de documents, imatges referents als estands o línies de productes que Magem va dissenyar ha estat bastant anecdòtica fins al moment, fet que no era d'estranyar. Per altra banda, i això ja sorprèn una mica més, els industrials localitzats amb activitat, tampoc han pogut aportar gairebé res (exceptuant el cas de Marset, empresa d'il·luminació, qui a més de rebre'm em van digitalitzar expressament els documents que van localitzar en referència a la meua recerca).

Va ser el del contacte per telèfon a l'empresa de les Franqueses del Vallès de mobiliari, Arlex, que vaig ser convidat a visitar-los a les seves instal·lacions, tot i que d'antemà, m'asseguraven que no conservaven res referent als treballs que Magem els havia fet durant anys entre 1968 i 1978. Aquesta empresa té un cert compromís amb el disseny: en la seva presentació web i els seus catàlegs s'hi fa atenció als dissenyadors que desenvolupen productes per la seva producció, a més de tenir una cuidada edició de peces que desprenen actualitat i qualitat. Vaig ser molt ben rebut i en la conversa amb un dels fundadors de la empresa cap a 1960, em va poder mostrar un seguit de documents que havia seleccionat d'un cúmul que guardava en alguna estança de les oficines. Mentre comentàvem els diferents catàlegs, em feia observacions en els canvis de tipologia de mobiliari, com havia evolucionat de la mateixa forma que la seva marca havia passat per diversos estadis i actualitzacions. Malauradament, entre tots els documents, no havia conseguit localitzar cap dels estands que Magem dissenyava per a ells. El senyor Isidre, qui em va rebre, m'explicava amb certa recança, mentre es sorprenia del meu interès per documents de temps passats, que els joves de la casa (els seus fills i els dels altres socis), els qui ara prenen les decisions a l'empresa, li deien que hauria de fer neteja. Que per què no llençava tot aquell cúmul de documents que no els servien per a res. La meua reacció davant aquella explicació, va ser la de recomanar, que els joves de la casa haurien de pensar a constituir un arxiu per recuperar la memòria de l'empresa que si bé els havia vingut donada, comptava amb un precedent i un procés fins al moment en què ells s'hi havien incorporat.

El senyor Isidre desprenia empatia cap a les meves paraules, perquè aquells documents, per a ell, eren la memòria com a record, com a il·lustracions de tota una vida dedicada a una producció que amb dedicació havia passat d'un garatge en una casa particular a unes instal·lacions de 14.000 metres quadrats de línies de manipulació i muntatge. Aquella reacció era lícita i comprensible d'algú a qui li estàs atorgant atenció i valor al que ha dedicat la seva força vital i de treball, satisfactori també per mi, però no és la memòria com a recurs, com a consciència més enllà d'allò individual.

“Desde una mirada pragmática, se dice que la memoria no es sólo recibir un recuerdo del pasado, también es buscado, hacer algo, por lo tanto, recordar es tomar en cuenta que la memoria es ejercida. Es decir, la operación historiográfica en tanto práctica teórica, mientras el historiador hace historia nosotros hacemos memoria. Por eso, la confrontación entre memoria e historia se dará en lo cognitivo y en lo práctico.”³⁷

Vaig fer una observació referent al primer catàleg de sis pàgines que van aconseguir editar el 1963, amb els mobles proposats pel botiguer i “dissenyador” de Manresa Francitorra. Eren uns conjunts de menjador de buffet, taula i cadires, amb clara inspiració nòrdica, molt comuna entre la producció moderna d'aquells anys. En assenyalar la similitud de detalls amb una línia de producció actual que em mostrava, vaig intuir un cert canvi en la seva actitud, una comprensió d'allò a què em referia. Un “tot torna” o similar, crec que va ser la resposta, però més enllà d'aquesta justificació, la necessitat i encara més la utilitat de ser conscient del que et precedeix, de la partida i evolució dels fets en quelcom tan concret com és la producció material, ha de permetre una execució conscient, evitant o fomentant la repetició o recuperació de propostes o recursos vàlids del passat i evitar-ne els que no van ser-ho. A més d'ajudar la nova producció de l'empresa, a ser conscients que la “novetat” no és gaire sovint un tret orfe.

Com a contrapunt, tenim el contacte amb l'empresa B.lux, per a la qual Magem havia fet alguns prototips i n'havien produït el model Piralys. Aquesta empresa, durant les entrevistes, en Josep Maria, ja l'havia destacat com un cas excepcional del panorama d'aquella època. El sistema de treball rigorós i de respecte en quant als dissenyadors, passava per l'entrega del briefing del producte a desenvolupar, pagament per al treball de projecció i producció del prototip i liquidació de royaltis pertinents en cas de producció. Quan vaig trucar a l'empresa per demanar si conservaven alguna referència em van atendre amb una comprensió sobre el que sol·licitava sorprenent. Es van mostrar disposats a cercar quines informacions tenien en referència a la meua consulta. Per tenir constància de la petició em van demanar que enviés un correu electrònic tot i apuntar les meves dades de contacte. Després de penjar el telèfon, em disposava a redactar el correu que havíem acordat. Quan el vaig enviar, ja tenia a la safata d'entrada del mail un correu de la empresa on m'inclouien un document, la fitxa de catàleg de la esmentada làmpada Piralys. Va ser realment sorprenent la rapidesa (només pos-

sible amb una organització impecable dels seus documents) i sensibilitat mostrada per l'encarregada de màrqueting de l'empresa, que a més de l'enviament, em demanava una informació breu de tall biogràfic sobre Magem per incorporar-la a les seves bases de dades, al seu arxiu, ja que l'únic referent a ell que tenien era el PDF facilitat.

3.3.5. Projectes particulars.

La localització de persones tenint com a referència tan sols un cognom m'ha portat a situacions diverses, tot i que no moltes d'elles han resultat fructíferes.

Dels particulars localitzats, els que han respost positivament viuen amb sorpresa la idea que allò que els va pertànyer sigui de sobte d'interès per algú. A mi, em sobta la idea del desert de registres d'allò que en definitiva són projectes personals, a vegades projectes de vida. I, de com unes persones que van tenir la sensibilitat de confiar els seus establiments o vivendes al projecte d'un dissenyador, no en van fer pràcticament cap registre fotogràfic.

Un dels resultats per a mi més importants d'aquesta recerca són tres fotografies d'un comerç d'un barri de Sabadell de 1972. Un establiment solucionat amb un sistema molt ingeniosos de materials per a un encàrrec de poc pressupost. D'aquest establiment em van arribar al correu tres imatges de poca qualitat a través d'una amiga que donant veus havia donat amb el clau. A més, em facilitava el contacte de la que fou propietària d'aquest establiment per a consultar-li el que desitgés. Amb la trucada, ella es mostrava sorpresa, i reconeixia el seu propi desconcert, quan tenint un marit aficionat a la fotografia, no havien pres més que aquelles tres imatges que mostren parcialment l'establiment i ho fan després d'una ampliació (duta a terme per Magem) uns 5 anys posteriors a la inauguració.

L'actitud de grata sorpresa quan li fas saber a algú que el seu establiment és singular es va repetir quan vaig sol·licitar la possibilitat de fotografiar una botiga encara existent al centre de Sabadell, la decoració pràcticament intacta des de 1957 l'havia dissenyat el decorador amb qui Magem feia d'aprenent. Les propietàries de l'establiment, mare i filles, es van mostrar molt disposades i agraïdes que registrés el seu establiment, oferint-ne un suport amb les imatges preses, ja que elles no havien fet cap registre de la botiga en aquests més de 50 anys de funcionament. En aquest cas, no era un desconeixement sobre el valor de l'establiment, elles reconeixien orgulloses, que havien volgut mantenir l'originalitat de la proposta malgrat els múltiples “consells” de renovació que els havien suggerit. Aquesta botiga amb més de 100 anys d'activitat, va ser reformada i ampliada pel pare de l'actual propietària, amb una aposta sorprenent pel context de la ciutat d'aquells anys. Tot i l'estima i valor (nostàlgic) que per elles té aquest comerç que és la seva història de vida, el pas quotidià, fa relativitzar l'excepcionalitat de la representació del seu establiment. Ara bé, responsabilitzar als autors o habitants dels espais de la manca de registre, seria gratuït, tenint en compte que a la ciutat i al país existeixen institucions (museus d'història, arxius històrics, centres dedicats al disseny) que podrien, sense l'excusa de grans pressupostos, ocupar-se d'aquests registres, que esdevindrien elements claus per a lectures futures i presents sobre la dimensió, en aquest cas del disseny i la seva afectació. Amb aquesta acció (de les institucions) es posaria de relleu la diferència entre el registre per nostàlgia o el registre per consciència.

³⁷ Erik Avalos Reyes, “Paul Ricoeur, La memoria, la historia y el olvido”, Trotta, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Madrid, 2003, pàg. 684.

4. Una proposta d'arxiu.

En aquest apartat, procuraré repassar els diferents aspectes amb què he basat la concepció de l'arxiu que proposo per a agrupar els documents localitzats durant el treball de camp de la investigació. Hi reflectiré també els fonaments teòrics amb què he comptat a l'hora de concebre l'espai virtual, que si bé no estarà exempt de contradiccions, l'he procurat concebre posant en dubte una concepció clàssica d'aquest, amb la intencionalitat de procurar una eina de treball adequada a la naturalesa del tema tractat i a les possibilitats futures d'un primer estadi de treball.

4.1 L'arxiu de l'historiador vs l'arxiu de l'autor.

El curs de la investigació ha anat perfilant i definint com havia de ser la realització final del procés. No podia ser d'una altra manera, ja que en el seu inici era imprevisible quin gruix d'informació aconseguiria concentrar i quin nivell d'aprofundiment em permetrien les lectures seleccionades amb les seves corresponents derives, en combinació amb els diferents coneixements adquirits durant el curs del treball de camp. Comprenent certs aspectes no només de la trajectòria de Magem, sinó de la utilitat i simbolisme de la informació i els seus possibles usos.

Si bé crec que tenia clar per altra banda que aquesta investigació no tenia la voluntat (com ja he apuntat o suggerit en apartats anteriors) de fer una apologia de la figura particular de Josep Maria Magem com a dissenyador, sinó que en tot cas es tractava de reivindicar una tipologia de figures que haurien de formar part d'un relat del qual han estat exclosos. De la mateixa manera, no es tractava de situar a Magem de sobte en una posició desitjada, sinó generar les condicions de possibilitat que el seu treball pugui ser llegit i per tant valorat i criticat des de la interrelació de treballs i no des de la dispersió i, per tant, conseqüent invisibilitat.

Així doncs l'arxiu generat amb la documentació localitzada i concentrada al llarg d'aquests darrers nou mesos, no tenia la voluntat de ser l'aparador, l'espai web, que tot dissenyador que vol mostrar la seva tasca es crea. No eé l'espai on es mostren els treballs dels que se'n sent més orgullós o dels que li varen dur més reconeixement, és un espai de concentració de propostes i solucions, que ha de servir com a punt de partida per a una possible continuació d'aquest projecte per part meua o d'un altre investigador, des d'on pugui començar el treball de lectura crítica d'una trajectòria i a partir d'on poder assentar les causes de la seva no presència al relat del disseny.

Per aquests motius, l'arxiu que presento no és l'arxiu del dissenyador, no es la seva carta de presentació, aquest és un arxiu de l'historiador, de l'artista, una base de treball fruit d'una investigació que en pot permetre una altra. Un espai en què els filtres proposats han estat basats en aspectes deduïts o descoberts durant la captació del testimoni de l'autor i d'altres que són propostes generades a partir de l'observació dels documents compilats, intentat evitar una lectura desviada d'una extensa producció i d'una localització inacabada. El desig i possibilitat d'ampliació de continguts passa per la flexibilització de l'espai que els ha d'albergar, entenent que no hi pot haver classificació tancada.

4.2 Arxiu Mosaic enfront d'un Arxiu Arbre.

La formalització de l'arxiu que proposo vol trencar amb la idea de jerarquia de la

informació. Es fa difícil establir un ordre d'importància dintre d'una producció tant extensa, i més quan no s'ha fet el treball de lectura crítica d'aquesta producció.

Vull seguir amb la classificació "clàssica" o convencional de continguts, el que d'algun forma podria ser la traducció de "l'a priori històric" que Foucauld descriu en la seva reflexió "El Apriori Histórico y El Archivo": un seguit de paràmetres variables que representarien uns enunciats amb què s'estructuren els continguts de l'arxiu. Una base d'elements, fets o adjectius que d'alguna forma, i tot i la singularitat o idiosincràcia de les propostes de Magem, comparteixen amb altres semblants a ell o ens permeten, si més no, aquesta capacitat comparativa que és alhora la que facilita una comprensió. Un punt de comprensió compartida, sintentitzat-ho molt.

Foucauld diu:

“ [...] más exactamente, esta forma de positividad [...] define un campo en el que pueden eventualmente desplegarse identidades formales, continuidades temáticas, traslaciones de conceptos, juegos polémicos. Así, la positividad desempeña el papel de lo que podría llamarse un apriori histórico.”³⁸

Aquest fet però, em fa entrar en contradicció, en tant que els paràmetres de classificació compartits en referència al arxius o fons de disseny, es regeixen per unes estructures i bases de classificació i tipificació que precisament podrien empobrir molt la lectura o coneixement d'una producció, la qual pot tenir altres centres d'interès que no siguin els compartits en principi. Partint de la base que un treball relegat del relat del disseny i per tant fora dels arxius d'aquest, podria haver-se gestat des de paràmetres que l'haguessin empès a la posició secundària en què ha estat situat. I que aquests paràmetres fossin alhora, els que li poguessin atorgar una tipologia de classificació no Apriorica.

Hi ha un fet fonamental en la concepció i possibilitació de la construcció de l'arxiu de Magem, i és l'element essencial perquè aquesta recerca hagi pogut esdevenir i que anteriorment he relatat des de diferents òptiques i situacions: la necessitat de la memòria per poder gestar aquesta reconstrucció i concentració d'elements amb què generar aquesta sort d'arxiu que proposo.

En aquest sentit crec que hi ha una ruptura parcial amb la descripció que Foucauld fa de l'arxiu i que Oriol Fondevila, en una crítica a una obra de Lúa Coderch, descriu d'una manera en què m'hi he sentit identificat, en la intenció que em movia en la concepció d'aquesta proposta d'arxiu quan explica:

“L'arxiu de Lúa Coderch no és infal·lible. No és l'arxiu tal com el va prefigurar Michael Foucault en L'arqueologia del saber (1969), l'arxiu que organitzava l'a priori històric, i on tenien lloc tots els enunciats que històri-

³⁸ Michel Foucault, La Arqueología del Saber. (Mexico: Siglo veintiuno editores, 2003), pàg 215.

cament s'haurien esdevingut, independentment que algun subjecte els arribés a pronunciar o a articular com a discurs. El de Coderch, contràriament, és un arxiu que es troba mig submergit i en ruïnes; amb documents que permeten constatar alguns enunciats, però especialment les seves ombres, les llacunes de la memòria. El seu arxiu és testimoni de la presència que l'oblit té en la història. Conseqüentment, es tracta d'un arxiu que recupera la pregunta pel subjecte. Perquè ja no es tracta del subjecte des-subjectivat, buit i reemplaçable, que Foucault dissolia en el llenguatge i en els enunciats de l'arxiu. En tant que amb l'arxiu fotogràfic de Coderch es constaten tant els records com els oblits, el subjecte que s'invoca és aquell que haurà de recórrer a la mateixa memòria, i no a l'arxiu, per tal de reconèixer-se o no en la història. ³⁹

És amb aquesta explicació que puc justificar la inclusió a l'arxiu de Magem d'elements que no són pròpiament obra seva, sinó documents que ajuden a contextualitzar-la, i encara més, hi ha els elements no resolts, els filtres apriorics que estan buits de contingut, o les entrades a treballs enunciats per la memòria de l'autor dels quals no he aconseguit una documentació gràfica que els mostrés, però que estan al cap i a la fi, inclosos en aquest arxiu que, com deia, és una base de treball, que ha d'incloure tot allò resolt i allò inconclús, allò que està en curs.

En aquest sentit, i per la voluntat de desjerarquitzar la informació continguda a l'espai que proposo, he conclòs que s'havia d'estructurar des d'una composició de mosaic. Un panorama, format de tesselles que es combinen entre elles depenent de l'ordenació que hi apliquem i que configuren diferents paisatges virtuals en aquest mateix exercici de reordenacions i per tant, relectures. És una proposta que entenc com a antagònica de la estructura d'arbre en què s'organitzen habitualment l'ordre de continguts (com per exemple el del present treball en el seu índex) amb què es condueix la lectura a una proposta d'ordre de fets que necessàriament s'entén com una conseqüència seguida d'una altra i les seves pertinents deduccions o derives, quan en realitat molts fets (i per tat resultats arxivables) succeeixen simultàniament i no correlativament.

Per a una lectura crítica de l'obra, potser precisament la cronologia no tindria perquè ser la lectura base, interessant o lògica d'una producció. El cas de Magem, per exemple, compta amb fets de circumstàncies adverses com els clients i les seves exigències o característiques, que poden haver provocat una producció concreta de menys interès que quan ell podia proposar una línia de disseny lliure, i aquest fet no varia segons la maduració de la seva trajectòria, sinó que té condicionants externs claus.

Tornant a Foucault, trobo en la seva teoria una certesa a destruir, sense caure en pedanteries d'una teoria filosòfica de la qual segur que se m'escapen molts aspectes. Quan diu, que:

“El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extremada palidez.” ⁴⁰

Em reforça la validesa de tipologies de treballs com el que proposo. Si bé estic d'acord en la funció d'ordenació i interrelació dels esdeveniments continguts a l'arxiu, no comparteixo el to de naturalitat que atorga la idea de l'arxiu com a llei del que pot ser dit, és a dir: segur que es així com actua, però és en aquesta “legislació” en la qual hi he d'intervenir per tal de possibilitar dir altres coses. Permetre que a l'arxiu hi càpiguen també aquestes estrelles d'extremada pal·lidesa, que no són així per naturalesa, sinó per la pròpia configuració de l'arxiu. Ja que si no hi pertanyen, per molt bones relacions múltiples es generin, mai inclouran les estrelles excloses (les coses no dites) per causes per esbrinar.

4.3 l'arxiu com a eina i no com a finalitat.

L'estat actual del projecte és un punt intermig d'un desenvolupament. Només he generat les condicions de possibilitat de crear un arxiu sobre un autor, un treballador del disseny i més concretament sobre la seva producció per a treballs futurs.

L'autor investigat, Josep Maria Magem, no m'ha posat filtres fins a la data, de què podia o no mostrar. Només en concret amb una peça: un prototip d'una làmpada de sobretaula que, sobre el seu disseny, n'havien anat fent modificacions de dimensions de les parts en contra de les seves instruccions. Aquest prototip el va desar en una cambra perquè quedés allà preservat. Quan em disposava a recollir tot els documents (objectes, publicacions i restes de mobiliari) que ell havia decidit descartar en el trasllat de vivenda que es va succeir un parell de mesos després de començar les converses per al present treball, es negava que m'eduqués aquella peça. Em va dir i repetir que allò no volia que ho ensenyés. Seguint la seva voluntat, la peça està de-

³⁹ Web d'Oriol Fondevila, consultada el 1 juny, 2016, <http://oriolfontdevila.net/luacoderch-la-memoria-sota-sospita/>

⁴⁰ Michel Foucault, La Arqueología del Saber. (México: Siglo veintiuno editores, 2003), pàg 220.

sada en el magatzem on he contingut totes les peces que ell em va cedir juntament amb les que jo he anat adquirint al llarg d'aquests tres darrers anys.

De la mateixa manera que he decidit preservar en la invisibilitat el prototip de disseny seu hackejat, ho he decidit fer amb les hores de gravacions de converses i entrevistes que hem mantingut, unes 15 hores aproximadament. Em sembla ètic i necessari preservar la confidencialitat així com la intimitat d'una memòria que vaig registrar, per poder-la transcriure amb el mínim de llacunes pròpies. Sense aquest procediment, només amb anotacions, hauria estat impossible reconstruir el seu recorregut vital/professional.

En la transcripció i re-narració del relat oral que Magem fa en primera persona, procuro obviar les seves apreciacions o opinions cap a fets i persones circumdants o tangents a ell i la seva producció. L'exercici consistia a fer història a partir d'una font oral. Una història que he validat mitjançant proves (imatges) que remetien i contextualitzen a l'hora que il·lustren la narració.

Aquesta biografia reconstructiva de la seva aportació en treball de disseny constitueix la guia narrativa d'un arxiu eminentment visual, que és sens dubte la millor forma de parlar i mostrar dissenys.

En els webs d'altres dissenyadors coetanis a Magem és el propi autor qui decideix què s'hi publica i què no, i ells mateixos en procuren el manteniment i l'actualització d'uns arxius personals públics. A diferència d'això, l'arxiu que jo proposo, possiblement per el pròpi esperit d'arxiu i no de web personal, no és un filtratge de la producció de Magem, és un lloc de visualització pública del màxim de documents vinculats a l'autor localitzats en aquests darrers 9 mesos d'intensa recerca en una dispersió gairebé total d'elements que permetessin la lectura i enteniment d'una producció, d'una autoria en definitiva.

Així, l'arxiu que proposo, està concebut com el punt de partida des d'on es poden fer recerques futures, filtrar, rellegir, destriar o teoritzar sobre una producció en particular.

Els documents que s'hi contenen no són en molts casos premeditats, són imatges gairebé circumstancials. Totes les imatges captades actualment dels elements o restes existents dels seus treballs han estat condicionades per l'estat actual de conservació o modificació dels elements, a més de l'afegit de la dificultat sumada a fer fotografies d'interiors sense els mitjans adequats. El mateix succeeix amb alguns documents antics localitzats, dels quals, exceptuant les fotografies de plató generades el seu dia per a catàlegs o fotografies d'establiments per a revistes de molta qualitat tècnica i formal, la resta són de dubtosa qualitat, o si més no, d'una dimensió domèstica i quotidiana que els fan per la seva singularitat (formal i de procedència) documents de diferent valor, atorgant una càrrega discursiva a l'arxiu que enriqueix la seva naturalesa de necessitat i d'emergència així com de dispersió i d'un disseny (i autor) de "segona fila".

D'aquesta forma s'engreixa un arxiu de voluntat completista, un espai d'emmagatzematge del màxim de documents que avalin un procés de mes de 50 anys de treball, procurant eliminar els complexos i les valoracions sobre una trajectòria del disseny

d'aquí, prenent una distància conscient i obligada pel temps i les circumstàncies que caracteritzen aquest treball. Prohibint-me literalment encetar el que podria ser una revisió crítica sobre una aportació al disseny en gran mesura invisibilitzada. Fent d'aquest arxiu un punt de partida i no el lloc d'arribada, un espai obert i no un document tancat, conclos, complet. Una eina de treball i no un producte acabat. Un producte en tot cas, que necessita de processament per part de qui el vulgui usar.

És un altre apartat a desenvolupar, el de considerar la tasca d'identificació i catalogació de peces com a forma de generació de patrimoni. Aquest punt necessitaria un desenvolupament ampli que aquí no podré fer, tot i que apuntaré al fet que podria representar (la tasca desenvolupada) un altre dels eixos que es deriven o que es podrien explorar a partir de l'eina generada amb l'arxiu.

El procés intens i concentrat que ha representat aquesta recerca fins a la data d'avui, ha donat fruits buscats i alguns d'inesperats. L'efecte expansiu que desitjo haver encetat i que espero que no s'aturi en sec, ha aportat ja, algunes grates sorpreses, amb documents que ni imaginàvem que existien. Un fet que espero que es repeteixi, quan els retorns vagin fluïnt i tanmateix quan pugui completar les múltiples gestions pendents que cada vegada m'allunyen més del centre d'operacions des d'on acutava Magem, Sabadell a d'altres indrets com Manresa, Barcelona, Sant Boi de Llobregat, València, Caldetes, Matadepera o La Garriga entre d'altres.

Dins de l'espai virtual que presento, sí que proposo ja, una sèrie de filtres que permeten reordenar els documents seguint paràmetres diferents a les categories principals i "ordinàries" del seu treball, és a dir: més enllà de les tipologies de dissenys que es mostren o clients per als quals van ser creats. Aquesta acció sí que és ja una incursió en la fase "prohibitiva" del projecte actual. Una primera aproximació a unes apreciacions o lectures transversals detectades durant la classificació de documents sobre la seva producció. Alguns d'evidents, com per exemple, una classificació cronològica, una eina útil per a disposar una visibilització d'evolució de la producció en disseny, és a dir: un recorregut per tendències estètiques i canvis constructius. Altres per emfatitzar elements que entenc que tenen una rellevància clau en la seva producció, que són d'alguna forma un fil argumental d'un treball amb vocació de coherència, coherència projectual. És a dir, filtres que permetin visibilitzar la producció d'una forma més confrontada que ordenada.

“La interrelación: las piezas aisladas (documentos sueltos) generalmente no tienen mucho sentido por sí mismas; su razón de ser viene dada por su pertenencia a un conjunto – la unidad archivística o expediente – y por las relaciones establecidas entre sí.”⁴¹

Així, amb aquest espai virtual de concentració de documents i visibilització pública proposo un espai en procés, un document creixent, una eina per al treball, des d'on poder articular els continguts d'una exposició física, l'edició vinculada d'un catàleg. L'arxiu és un espai interessat i necessari per poder desmarcar una trajectòria de lectures concretes. És a dir, una eina per evitar lectures unívokes sobre els seus continguts, talment al contrari: crear l'espai que permeti generar

⁴¹ Francisco Alía Miranda, Técnicas de investigación para historiadores, Las fuentes de la historia, (Madrid: Síntesis, 2005), pàg. 72.

pluralitat de lectures. De la mateixa manera que la possible exposició que estic dissenyant sobre aquest autor que, tot i basar-se en una lectura històrica de la producció localitzada, ha de permetre o generar, igual que l'arxiu, les lectures de tesis que ens permetin extrapolar elements de vinculació amb altres autors, altres històries del disseny amb situació equiparable, en quant a una invisibilització semblant pels mateixos o altres motius dels que han dut a Magem a un estadi de cert desconeixement.

La història de Magem té valor per la seva naturalesa perifèrica i com aquest fet l'ha seguit relegant als marges, la meua feina i voluntat no és convertir Magem en un personatge de primera línia, sinó mostrar l'interès d'un disseny perifèric, un treball que també ha d'estar inscrit en el relat del disseny d'aquí, perquè es tracta d'un disseny que es deriva directament d'un context socio-polític i econòmic. I fa alhora de personatges com Magem, el perfil d'un treballador contemporani, amb una producció que esdevé necessàriament política per l'espai-temps en què es va desenvolupar. És la valorització dels actors secundaris de la història, els que articulen i permeten que la trama s'esdevingui i, en aquest cas el disseny, extengui la seva afectació més enllà d'obres mestres o exemplars, provocant una modernitat que es filtra entre esclatxes, una modernitat que actua filtrant per capil·laritat, per provocar els encontres de perifèria i disseny, i amb aquest fet, fomentar el creixement de modernitat assumida, més enllà d'un disseny vinculat a l'elitisme o les classes benestants.

4.4 www.josepmariamagem.redenou.com

Proposta d'arxiu en procés que agrupa i proposa ordenacions de la producció localitzada de Josep Maria Magem, i que esdevé una de les formalitzacions pràctiques d'aquesta investigació.

Un apartat que com a conclusió d'aquest estat de la qüestió de la investigació en curs, proposo que sigui presentat i revisat amb i per l'autor a qui es refereix, juntament amb el tribunal que ha d'evaluar aquesta recerca i la presentació del dia 18 de juliol de 2016.

**Consulta el web
www.josepmariamagem.redenou.com
per veure tots els continguts localitzats
durant la investigació en referència a la
producció de Josep Maria Magem.**

**Web vinculada a la del projecte
(redenou) de recerca i documentació
www.redenou.com**



**3 imatges de la
peça Traslluu a la
sala d'exposicions
d'EINA, Barra de
Ferro.**

**Exposició "a. *Datos
para la investiga-
ción*" 28/06/2016**



Bibliografía principal

Llibres:

Agamben, Giorgio. *Desnudez. ¿Qué es lo contemporáneo?* Buenos Aires: Ariana Hidalgo Editora, 2011.

Alía Miranda, Francisco. *Técnicas de investigación para historiadores. Las fuentes de la Historia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.

Burke, Peter. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica letras de humanidad, 2001.

Burke, Peter, *Cómo interrogar a los testimonios visuales*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.
Flusser, Vilém. *Los Gestos. Fenomenología y comunicación. El gesto de buscar*. Barcelona: HERDER, 1994.

Foucault, Michel. *La arqueología del Saber*. Mexico: Siglo veintiuno editores, 2003.

Gaskell, Ivan. "Historia visual". *A Formas de hacer historia, Peter Burke.ed.*, pàg. 223 i 243. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Prins, Gwyn, "Historia Oral". *A Formas de hacer historia, Peter Burke.ed.*, pàg.146. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Hernández-Navarro, Miguel Á. *Materializar el pasado. El artista como historiador (Benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.

Martín Juez, Fernando. *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa - Serie Cla-De-Ma Antropología, 2002.

Narotzky, Viviana. *La Barcelona del diseño*. La Roca-Barcelona: Santa&Cole Los ojos fértiles, 2007.

Oriol Pibernat, "Cirici i Eina. Cirici llegit: Alexandre Cirici a través dels seus textos sobre disseny," a *Recordar Cirici*. Coordina Alex Mitriani (*Barcelona: Fundació Eina i Comanegra*, 2016), pàg 113-128.

Tiedemann, Rolf, ed., *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2009

Satué, Enric. *Los años del diseño. La década republicana. 1931-1939*. Madrid: Turner, 2003.

Vilar, Gerar. *Lo tengo No lo tengo*. Olot: Espai ZERO1, 2010.

Papers / artículos de revista acadèmica / articles de revista popular:

Hernández Rodríguez, Claudia. "Comentario a Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios, Boris Groys" *Estética y Teoría de las Artes Revista Thaumasia* - Facultad de Filosofía, Universidad de Salamanca, Vol. I Agosto de 2015

Maurí, Antoni. "Presentació de: La modernitat cauta: resistència, resignació, restauració (1943-1963)." Dossier coordinat per Eduard Cairol i Maia Creus. *Revista Quadern de les idees, les arts i les lletres*. Número 192. Octubre/ Novembre 2013.

Avalos Reyes, Erik, "Paul Ricoeur, La memoria, la historia y el olvido", *Trotta, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*. Madrid, 2003.

Web:

Oriol Fondevila. "www.oriolfondevila.net." Consultada el 1 juny, 2016, <http://oriolfondevila.net/luacoderch-lamemoria-sota-sospita/>

Ramon Folch. "www.elperiodico.cat" Consultada el 28 de desembre, 2015, [HTTP://WWW.ELPERIODICO.CAT/CA/NO-TICIAS/OPINIO/MARQUINA-LECODISSENY-2423851](http://www.elperiodico.cat/ca/no-noticias/opinio/marquina-lecodisseny-2423851) [HTTP://WWW.ELPERIODICO.CAT/CA/NOTICIAS/OPI- NIO/MARQUINA-LECODISSENY-2423851](http://www.elperiodico.cat/ca/noticias/opinio/marquina-lecodisseny-2423851))

Bibliografia secundària

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. València: Homo Sacer III, 2010.

Alted Vigil, Alícia. Sánchez Belén, Juan. *Métodos y técnicas de investigación en Historia Moderna e Historia Contemporánea*. Madrid: Centro de estudios Ramón Areces, S.A., 2011.

Bergson, Henri. *Memoria y vida* (Textos escollits per Gilles Deleuze) Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Boym, Svetlana. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: A.Machado Libros, 2015.

Calavera, Anna. Coord., (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis) *La formació del Sistema Disseny a Barcelona (1914 • 2014), Un camí de Modernitat*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.

Camprubí i Plans, Josep. *Les Fires de Mostres a Manresa (1901•1981)*. Manresa: Fira de Manresa, 1981

Capel, Horacio. *El patrimonio: la construcción del pasado y del futuro*. Barcelona: Ediciones de Serbal, 2014.

Cirici, Alexandre. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta S.A., 1997.

Joan Vilacasa, *Viatges Siderals*. Catàleg de la exposició a cura de Àlex Mitrani. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell (ajuntament de Sabadell), 2014.

Modernitat Amagada (catàleg de la exposició). Mataró: ACM Associació per a la Cultura i l'Art Contemporani, 2013.

Montaña, Jordi. Cord. *Llibre blanc del disseny a Catalunya. 1, Disseny Industrial*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Dep. de la Presidència, Servei Central de publicacions, 1984.

Pomian, Krzysztof. *Historia Cultural. Historia de los Semióforos*. México: Al fin libre Ediciones Digitales, 2010.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Roca Fabregat, Pere. *Caixa de Sabadell, finances i acció social 1859-2009*. Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, 2008.

Sabadell Industrial Disseny. Catàleg de la exposició. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell (Ajuntament de Sabadell), 1990.
Sampieri, Roberto Hernández. Carlos Fernández Collado. María del Pilar Baptista Lucio. *METODOLOGÍA de la investigación*. México: McGRAW-HILL, 2010

Velasco, Honorio. Díaz de Rada, Ángel. *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Madrid: Trotta. S.A., 2004.

