

# UN CAS D'ÈXIT: LA RESTAURACIÓ DE QUATRE FOTOGRAFIES DE GRAN FORMAT DE TON SIRERA DE LA COL·LECCIÓ DEL MUSEU D'ART JAUME MORERA. EL VALOR DE LA PERMEABILITAT I L'ADAPTACIÓ ENTRE DIFERENTS ESPECIALITATS PER A LA SOLUCIÓ DE PROBLEMES

*Esther Llorca Pérez*

*Conservadora-restauradora especialitzada en patrimoni fotogràfic*

*Oriol Bosch Bausà*

*Museu d'Art Jaume Morera*

No hi ha dubte que un dels reptes més fascinants que requereix la ciència de la conservació i restauració del patrimoni fotogràfic és la recerca de solucions idònies a problemàtiques concretes que es plantegen sovint en el transcurs de la seva pràctica. Malgrat que es tracta d'un camp necessàriament especialitzat, és important tenir en compte que potser algunes vegades aquestes solucions poden trobar-se més enllà del nostre exercici habitual. En aquest sentit, aquesta comunicació vol posar de manifest la importància de la permeabilitat i l'adaptació entre diferents especialitats en la conservació i restauració a partir d'un cas concret: la restauració de quatre fotografies de gran format de Ton Sirera de la col·lecció del Museu d'Art Jaume Morera de Lleida. Precisament aquesta restauració, realitzada recentment al Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, ha resultat un clar exemple dels valors de l'intercanvi de coneixement i l'adaptació d'estratègies entre diferents especialitats, gràcies als quals la intervenció va finalitzar amb èxit. En aquest cas, un dels objectius a assolir era la preservació de la presentació original de les obres mitjançant l'ús de tècniques respectuoses, reversibles i compatibles amb aquestes. Un repte que es va resoldre, entre d'altres, mitjançant l'adaptació d'un mètode utilitzat en la restauració de pergamins i obres en suport de paper. A continuació s'ofereix una breu introducció històrica a les obres objecte de la restauració i seguidament, es descriu detalladament el concepte i el procés de restauració, una intervenció pionera que compartim amb la voluntat que esdevingui d'utilitat a tothom que en un futur es pugui enfrontar a un repte de característiques similars.

## **Ton Sirera i la fotografia abstracta. Les obres objecte de restauració**

Entre l'important conjunt d'obra que el Museu d'Art Jaume Morera de Lleida conserva de la trajectòria fotogràfica i cinematogràfica de Ton Sirera (Barcelona, 1911 - Lleida, 1975), destaquen especialment quatre fotografies abstractes de gran valor que el Museu va adquirir el 2002 mitjançant una compra<sup>1</sup>. Es tracta de quatre positius d'època en blanc i negre de gran format que l'autor va presentar públicament el 1960 en una mostra a la Sala Aixelà de Barcelona, una exposició que recollia el resultat de la recerca pionera en el camp de l'abstracció fotogràfica que Sirera havia encetat alguns anys enrere.



**Ton Sirera**  
*Liquen sobre roca*, 1960  
150 x 98,1 cm  
Museu d'Art Jaume Morera,  
Lleida (MAMLL 1891)



**Ton Sirera**  
*Liquen sobre roca*, 1960  
150 x 75 cm  
Museu d'Art Jaume Morera,  
Lleida (MAMLL 1892)



**Ton Sirera**  
*Liquen sobre roca*, 1960  
88,5 x 145,5 cm  
Museu d'Art Jaume Morera,  
Lleida (MAMLL 1893)



**Ton Sirera**  
*Arbre mort*, 1960  
149,5 x 82,5 cm  
Museu d'Art Jaume Morera,  
Lleida (MAMLL 1894)

Fou precisament a partir d'aquesta exposició que es va començar a considerar a Ton Sirera com l'autor d'una trajectòria àmpliament reconeguda pel seu caràcter singular i experimental i com una de les figures més rellevants de la fotografia de la segona meitat de segle XX a Catalunya. Creador polifacètic, també pintor i cineasta, va néixer a Barcelona, encara que l'any 1935 es va instal·lar a Lleida, ciutat de la seva família materna, on va exercir professionalment de metge odontòleg i on serà també un referent de la represa cultural entre els anys quaranta i la primera meitat dels setanta. Aficionat a la fotografia des de molt jove, també a l'excursionisme, l'aviació i els viatges, es va mantenir sempre en els marges de la fotografia professional, un amateurisme convençut que li va permetre dedicar-se a l'experimentació lliure i sense lligams.

Encara que Ton Sirera va dur a terme també una intensa obra en el camp de la fotografia de reportatge i documental<sup>2</sup>, a finals de la dècada dels cinquanta, en plena maduresa creativa, va començar a investigar de forma autodidacta amb la fotografia abstracta. Aquest personal programa de recerca visual tenia com antecedents, entre altres, la fotografia científica i aèria que havia portat a terme anteriorment, conjuntament amb el seu germà Jordi; els seus viatges a París; la seva amistat amb el pintor Joan Vilacasa; la popularitat de la pintura no figurativa que representava llavors el moviment informalista o el context artístic de la Lleida del moment marcat pels debats sobre la introducció de l'art abstracte.

El febrer de 1960, Ton Sirera presentava en públic i en format expositiu la seva obra abstracta. Ho feia, animat pel crític Sebastià Gasch<sup>3</sup>, a la Sala Aixelà de Barcelona, llavors l'única galeria fotogràfica de la capital catalana<sup>4</sup>. La mostra, estava protagonitzada exclusivament per imatges abstractes, concretament nou còpies positives de gran format que Sirera va concebre muntades sobre bastidor i sense emmarcar amb la intenció d'equiparar-les a l'abstracció pictòrica<sup>5</sup>. Totes elles eren macrofotografies o primers plànols d'escorces d'arbre, fustes corcades, líquens o bassals de fang, és a dir, elements de la natura que, convenientment seleccionats, descontextualitzats i augmentats, oferien una visió totalment abstracta. Sens dubte, aquesta visió tenia una clara afinitat amb el moviment informalista, un moviment abstracte en aquell moment en auge a tota Europa, i amb el qual compartia els mateixos valors d'experimentació i llibertat creativa i on predominaven la importància de l'atzar, el procediment i la subjectivitat del propi artista. En referència a aquestes imatges, Arturo Llopis, crític de la revista *Destino* comentava que "Antonio Sirera es el fotógrafo de lo irreal, pero fotografiando, no obstante lo más real y tangible de las cosas: las piedras, los árboles, los campos, los lodazales. Su técnica es insospechadamente asombrosa por lo simple i diáfana"<sup>6</sup>.

L'exposició a la Sala Aixelà va ser rebuda amb entusiasme i elogis per part de la crítica artística i va situar a Sirera dins del mapa de l'escena fotogràfica com un creador singular i independent. I és que no hi ha dubte que en relació al context fotogràfic del moment una obra com aquesta constituïa una aposta veritablement a contracorrent<sup>7</sup>. Ton Sirera va continuar experimentant durant uns anys més amb la fotografia abstracta, a partir de llavors també fotografiant cultius de laboratori que ell mateix preparava o mitjançant la fotografia aèria. El procediment sempre era el mateix, buscar l'abstracció en la realitat que ens envolta a partir de la pròpia sensibilitat i mirada del fotògraf<sup>8</sup>.



Invitació a l'exposició *Antonio Sirera* a la Sala Aixelá de Barcelona, 1960.  
Arxiu Ton Sirera, Lleida

Després de l'exposició de la Sala Aixelá, totes les còpies originals que havien format part de la mostra van romandre a l'estudi del fotògraf, situat en un cèntric immoble de la plaça de la Paeria de Lleida, un espai singular fet a mida pel propi Sirera i consagrat a la creació artística. Posteriorment a la seva mort, el 1975 a l'edat de 64 anys, la seva família, conscient del valor que tenien aquests originals en va continuar tenint cura, motiu pel qual, afortunadament totes les còpies s'han conservat avui en dia. Quatre d'elles foren les que va adquirir el Museu d'Art Jaume Morera l'any 2002, després d'una gran exposició monogràfica que en col·laboració amb el Centre d'Art Santa Mònica es va presentar un any abans a Lleida, Barcelona i París. Les cinc còpies restants són encara en mans de la família i es conserven a l'Arxiu Ton Sirera de Lleida. Des de la seva entrada al Museu, les obres van participar en diverses exposicions per bé que amb el pas dels anys cada vegada es feia més evident la necessitat d'intervenció de les obres degut a la degradació natural dels materials i el format de presentació de les còpies<sup>9</sup>.

### **El procés de restauració**

Conscients de la importància i el valor de preservar els originals de l'autor i gràcies a una subvenció del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya per la conservació i restauració de béns mobles, finalment l'octubre de 2020, el Museu trasllada les obres al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC) per la seva restauració. Sota la direcció i l'assessorament tècnic de Carme Balliu (responsable de l'àrea de conservació i restauració de document gràfic i fotografia del CRBMC), la conservadora i restauradora especialitzada en patrimoni fotogràfic Esther Llorca es va fer càrrec de la intervenció i restauració de les peces. El procés es va realitzar entre els mesos de novembre de 2020 i febrer de 2021, una experiència que va posar de manifest la importància de la permeabilitat i flexibilitat a l'hora d'afrontar reptes en els processos de restauració.

Com és habitual, el primer pas de la restauració de les fotografies és fer una acurada diagnosi de l'estat de conservació de les obres i de les patologies que presenten. Des del primer moment, es va veure que no es tractava d'una intervenció comuna i que la restauració presentava reptes importants degut a aspectes com les dimensions, l'estat de conservació i el sistema de muntatge.

L'objecte de la restauració eren quatre fotografies de gran format, d'aproximadament 1 m x 1'5 m cada una, en paper baritat i emulsió de gelatina i plata de revelat en blanc i negre. Les quatre fotografies es trobaven muntades en bastidors de fusta talment com si fossin teles d'obra pictòrica. La subjecció estava feta amb grapes i gavarrots. Aquest sistema de muntatge va provocar deterioraments importants en les peces, com ara estrips, forats, abrasions amb pèrdues d'emulsió i suport, ondulacions i arrugues o acidesa del suport per contacte amb la fusta del bastidor.



AT\_1894\_detall anvers cantonada



AT\_1892\_detall arrugues de muntatge

Després de la primera diagnosi i diverses consideracions, s'arriba a la conclusió que qualsevol intervenció haurà de respectar la presentació que l'autor va projectar per la seva obra de forma que cal mantenir-se fidel a com es van mostrar en el seu moment a la Sala Aixelà l'any 1960. Per tant, per respecte a les obres i l'autor, es considera que el sistema de muntatge forma part de la identitat de les peces i com a conseqüència s'ha de preservar. Tanmateix, es fa evident la necessitat de trobar una solució capaç de respectar la presentació original però que alhora garanteixi la estabilitat de les peces a llarg termini.

En aquest sentit, els objectius que s'estableixen per la intervenció són els següents:

- Assegurar la preservació a llarg termini.
- Mantenir el sistema de presentació proposat per l'autor amb els criteris de compatibilitat, reversibilitat i estabilitat actuals.
- Millorar la lectura de les quatre obres.

Val a dir que si atenguéssim únicament als aspectes de conservació s'hauria plantejat el desmuntatge i tractament pensant en l'emmagatzematge de les fotografies en pla, però com s'ha dit, s'hauria perdut part de la seva identitat i el seu aspecte original, concebut i exposat per el propi autor i tant característic d'aquests anys.

Així doncs, es busquen alternatives per poder assolir cada un dels objectius que s'han proposat i finalment, després de valorar diverses opcions, la solució vindrà de la mà d'altres especialitats en conservació-restauració, concretament de la restauració de material gràfic, paper i pergami. Es tracta del procés d'aplanament i muntatge per tensió de documents en suports cel·lulòsics i proteics.

Una de les riqueses més importants de treballar on restauradors d'especialitats diferents comparteixen espai és, entre d'altres, la possibilitat constant d'intercanviar opinions, de poder veure i valorar punts de vista diferents als propis, així com la possibilitat d'adaptar solucions corals i innovadores als reptes que es presenten. Cada cas es únic i la possibilitat d'ampliar l'angle de visió als reptes, és d'una riquesa impagable. En aquest sentit, el Centre de Restauració de Bens Mobles de la Generalitat de Catalunya dona aquesta oportunitat als restauradors, una experiència del tot enriquidora i imprescindible per a la professió.

El sistema més comú d'aplanament de suports cel·lulòsics i proteics ha estat històricament el de pressió mitjançant pes o per la pressió d'una premsa. Però, tenim altres alternatives d'aplanat, en aquest cas, mitjançant la tensió. Aquest sistema d'aplanat per tensió de suports cel·lulòsics i proteics és una alternativa que es basa en l'ús de la humitat i la força de la tensió que s'esdevé durant l'assecatge.

El paper es compon de cel·lulosa. Aquesta no es soluble a l'aigua però s'infla al entrar en contacte amb ella. D'aquesta reacció n'esdevé l'augment de dimensions que els suports de cel·lulosa experimenten quan hi apliquem humitat. Si en aquest moment subjectem els marges del document a una superfície rígida, ja sigui per pressió (amb imants o pinces) o per adhesió de fils o tires de paper japonès i, en aquestes condicions, el deixem assecat per oreig, s'evaporarà el contingut d'aigua de les fibres reduint de nou la seva mida i provocant una tensió que aprofitarem per aplanar el document.

El cas de les quatre fotografies de gran format de Ton Sirera, que com dèiem, són de suport paper, resulta ideal per adaptar aquesta alternativa d'aplanament per tensió. Ens permet tornar a muntar les peces al bastidor original recuperant el sistema de presentació pensat per l'autor i millorar la lectura de les imatges eliminant les arrugues i ondulacions que tenien. A més, es garanteix la preservació a llarg termini gràcies a la reversibilitat, compatibilitat i estabilitat dels materials usats en la intervenció.

En aquest cas, es van subjectar les fotografies humides al bastidor de fusta mitjançant una xarxa tires de paper japonès i es va deixar que el procés d'assecat fes la feina de l'aplanat. La tensió produïda va eliminar les ondulacions i arrugues que tenien les obres fruit de l'antic sistema de subjecció. En aquest sentit, cal posar de relleu la seguretat d'aquest sistema de muntatge vers l'antic mètode de subjecció amb les grapes i els gavarrots.

Aquestes fotografies es componen de materials orgànics, cel·lulosa i gelatina, que reaccionen de forma natural a la humitat ambiental mitjançant la contracció o la dilatació. L'ús de les tires de paper japonès, ateses les característiques de la seva fibra, aporten un grau de flexibilitat al sistema de muntatge, i permeten certa llibertat als moviments de l'obra segons les condicions ambientals a les que estigui sotmesa. És una solució adaptable a la contracció o dilatació naturals, enfront la rigidesa i debilitament que suposa clavar la fotografia al bastidor amb elements punxants. Encara més, si les condicions ambientals fossin extremes i es produís una sobre

contracció, abans s'estriparien les tires de paper japonès que no pas la fotografia. En aquest cas sempre la podríem muntar de nou i la obra quedaria intacta.

Per aplicar les cintes de paper japonès a les obres no s'han hagut de foradar i s'ha usat un adhesiu compatible, reversible i estable a llarg termini.

A continuació, es descriuen amb detall els passos que es van seguir per poder assolir els objectius establerts en la intervenció:

1. **Desmuntatge** del sistema de presentació retirant les grapes i els gavarrots que uneixen fotografia amb bastidor.



DT\_1893\_retirat del bastidor

2. **Neteja d'anvers i revers.** El sistema de muntatge va deixar al descobert i sense protecció tant l'anvers com el revers de les fotografies. Es fa evident l'important acumulació de brutícia, la qual s'ha de retirar a fi de facilitar la lectura de la imatge i evitar la proliferació de microorganismes. Per la neteja en sec del revers usem aspirador amb filtre HEPA (*High Efficiency Particle Arresting*), paletina de pèl suau i goma vulcanitzada. Per la neteja química de l'emulsió utilitzem una solució alcohòlica.



DT\_1893\_neteja en sec del revers



DT\_1894\_neteja química de l'emulsió

3. **Consolidació d'estrips i reintegració de pèrdues.** Amb paper japonès adaptat en gramatge i color a les necessitats de les obres, es reintegren les pèrdues (cantonades i forats provocats per les grapes i els gavarrots) i es consoliden els estrips. Es tracta d'augmentar la estabilitat mecànica de la peça.



DT\_1892\_pèrdua de suport cantonades



DT\_1892\_detall consolidació pèrdua

4. **Neteja en sec i protecció amb polièster del bastidor de fusta original** perquè no entri en contacte amb la fotografia. Evitem així el traspàs d'acidesa que provoca la fusta.



DT\_1892\_folrat del bastidor amb polièster



5. **Adaptació del nou sistema de muntatge i aplanat per tensió.** Es treballa amb tires de paper japonès tallades en direcció de fibra (en aquest cas usem *Arakaji Nature* de 33 gr). La direcció de la fibra a favor ens donarà un extra de resistència a la tensió.



DT\_1894\_cintes perimetrals adherides a la fotografia

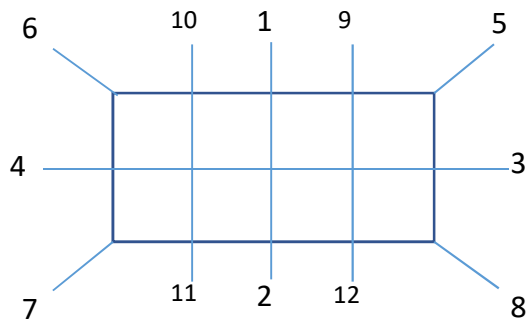
S'adhereix un extrem d'aquestes tires a la fotografia amb adhesiu de midó de blat, cobrint tot el perímetre. Aquesta disposició de les tires de paper japonès distribuirà la força de la tensió de l'assecatge de forma regular aconseguint un aplanat uniforme.

Quan totes les tires estan adherides a la fotografia, és el moment d'aplicar-hi humitat controlada. L'objectiu, com dèiem, es aconseguir la dilatació del suport cel·lulòsic que revertirà després durant l'assecat. En aquest moment, es centra el bastidor al revers de la fotografia i s'adhereix l'altre extrem de les tires de paper japonès al bastidor. Usarem adhesiu EVA (PH neutre).



DT\_1894\_procés humectació

La subjecció de les tires de paper japonès al bastidor de fusta es realitza seguint l'ordre de la numeració de l'esquema representat en la figura següent:



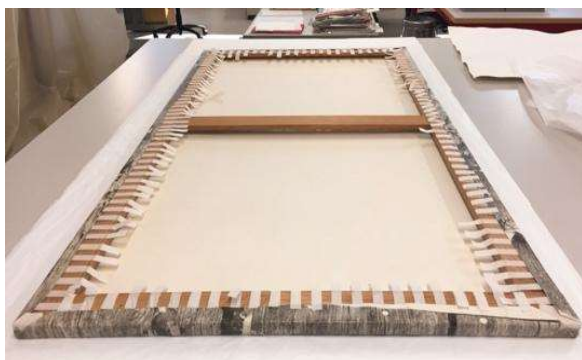
Ordre de col·locació de les cintes de paper japonès al bastidor

A mesura que s'evapora la humitat aplicada, la fotografia es va tensant i adaptant a l'estructura del bastidor. Les ondulacions i possibles distensions desapareixen aconseguint una fotografia completament plana i ben tensada i adaptada al bastidor original.

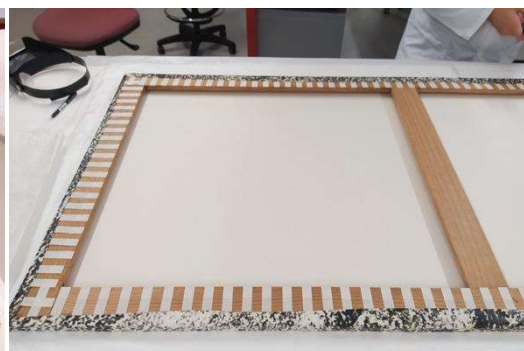


DT\_1894\_adhesió de les tires de paper japonès al bastidor

6. **El resultat final** recupera la presentació original utilitzant un sistema de presentació respectuós amb les obres, reversible i estable a llarg termini.



DT\_1894\_proces de secat\_tensat



FT\_1892\_acabat revers

## Conclusions

Una vegada exposat el cas que ens ocupa i després de l'experiència adquirida en la restauració de les obres, resulta oportú finalitzar el següent estudi amb les següents conclusions:

- L'estudi històric i artístic de les obres fotogràfiques ha estat un pas previ fonamental per a la presa de decisions tècniques relacionades amb la intervenció.
- Una vegada més, es posa de manifest la importància i el valor patrimonial de preservar les còpies fotogràfiques originals d'autor, ja que ens permeten conèixer com van ser concebudes i presentades en la seva època i context.
- El sistema de positivat i presentació de les obres fotogràfiques formen part de la seva identitat i per tant, qualsevol tipus d'intervenció ha de ser respectuosa amb l'objecte fotogràfic i amb els criteris generals de compatibilitat, reversibilitat i estabilitat actuals.
- La permeabilitat entre diverses especialitats de la conservació i restauració, és a dir, l'intercanvi de coneixement i estratègies, esdevé un valuós recurs alhora d'afrontar reptes concrets en el camp de la restauració del patrimoni fotogràfic. En aquest sentit, el treball en espais compartits, com el CRBMC, fomenta i permet aquesta permeabilitat multidisciplinària.
- La capacitat d'adaptació d'estratègies d'intervenció és també fonamental per tal de donar respostes a situacions i reptes concrets en el camp de la restauració del patrimoni fotogràfic.
- Descriure i difondre casos d'èxit com el present pot resultar una eina útil per als professionals que en un futur es puguin trobar amb casos similars.

## Agraïments

Aquesta restauració no hauria estat possible sense la participació de Carme Balliu, responsable de l'àrea de conservació i restauració de document gràfic i fotografia del CRBMC, i d'Imma Bové, restauradora del Museu d'Art Jaume Morera de Lleida. Ambdues han estat una part central d'aquest projecte d'intervenció, ja sigui en la direcció tècnica, l'assessorament o en l'intercanvi de dades i experiències. En aquest sentit, la col·laboració institucional entre el CRBMC i el Museu d'Art Jaume Morera ha estat també determinant així com el suport econòmic de Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Quan la feina feta es el resultat de moltes peces compartides fa l'experiència més rica i més gran. Esther Llorca vol agrair també molt especialment a Elisa Bonet la seva bona feina, dedicació i paciència infinita; a Berta Blasi, conservadora restauradora de document gràfic que treballava en aquell moment al taller del CRBMC, per compartir el seu punt de vista i la seva àmplia experiència; i a Gemma Goicoechea, conservadora restauradora de l'Arxiu Nacional de Catalunya per la seva generositat i la seva ajuda. Finalment, Oriol Bosch agraeix molt especialment a Pere Sirera Soler, fill de Ton Sirera, la seva valuosa col·laboració en la recerca sobre la figura i l'obra del seu pare.

Llegenda de les fotografies:

- AT\_Abans del Tractament
- DT\_Durant el Tractament
- FT\_Final del Tractament

## ANNEX GRÀFIC

En les següents fotografies es mostra el revers de les obres abans i després del tractament i l'aplanat per tensió. Es poden observar les tires de paper japonès que uneixen les fotografies al bastidor de fusta i les diferències en l'aplanat de les obres abans i després del tractament.

### *Liquen sobre roca (MAMLL 1891)*

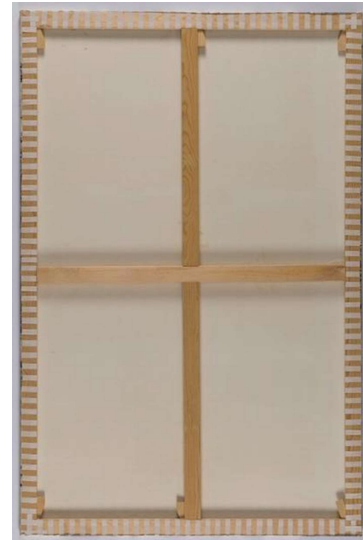
---



AT\_1891\_revers



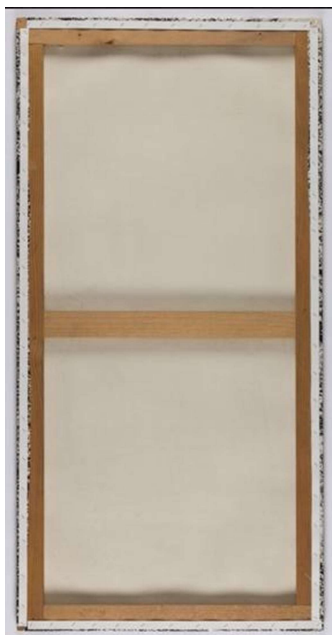
FT\_1891\_general anvers



FT\_1891\_revers

### *Liquen sobre roca (MAMLL 1892)*

---



AT\_1892\_revers



FT\_1892\_general anvers



FT\_1892\_revers

*Escorça d'arbre* (MAMLL 1893)

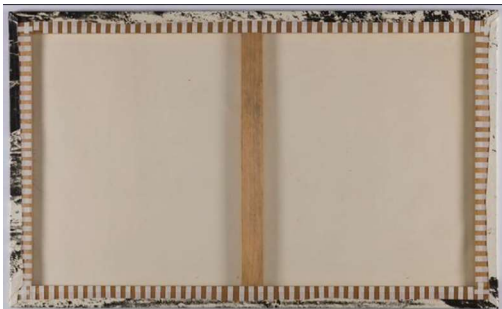
---



AT\_1893\_revers



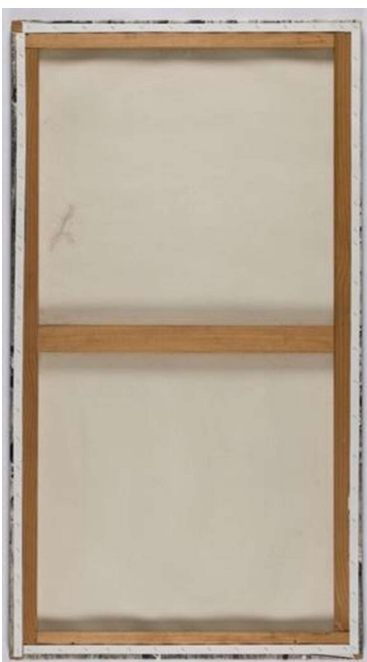
FT\_1893\_general anvers



FT\_1893\_revers

*Arbre mort* (MAMLL 1894)

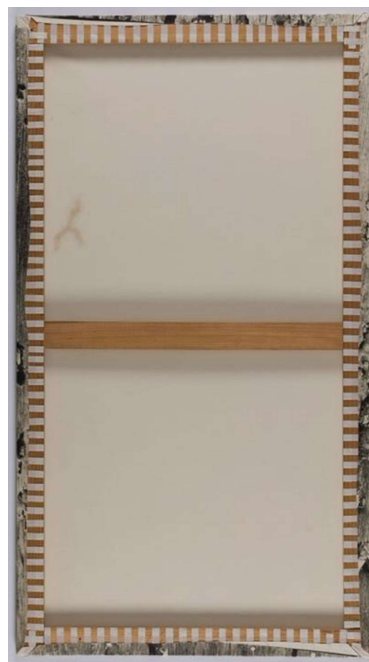
---



AT\_1894\_revers



FT\_1894\_general anvers



FT\_1894\_revers

---

<sup>1</sup> El 10 novembre de 2002 el Museu d'Art Jaume Morera va signar amb Maria Soler Balagueró, vídua de Ton Sirera i propietària de les obres, un conveni per a l'adquisició de les quatre fotografies.

<sup>2</sup> Ton Sirera va crear el 1949, conjuntament amb el seu germà bessó Jordi, l'arxiu Sirera-Jené, un recull programàtic de fotografies d'arreu de Catalunya que incloïa un gran nombre d'imatges preses des de l'aire. Fruit d'aquest esforç, a partir de la dècada dels cinquanta, va començar a publicar les seves fotografies en revistes il·lustrades i diaris, especialment a *Labor* (1954-59), així com en nombroses guies i llibres de viatge. En les dues dècades següents, en un context d'auge de l'edició gràfica, va posar de manifest la qualitat de la seva fotografia documental a partir del seu treball amb l'escriptor Josep Vallverdú, amb qui va realitzar vuit dels deu volums de la col·lecció *Catalunya Visió* (Editorial Tàber, 1968-1973) i *Els rius de Lleida* (Destino, 1973). Sobre la trajectòria de Ton Sirera vegeu GARCIA, Josep Miquel; VALLVERDÚ, Josep. *Ton Sirera*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Museu d'Art Jaume Morera, 2000; BOSCH, Oriol (dir). *De la terra i dels homes. Fotografies de Ton Sirera*. Lleida: Xarxa de Museus de les Terres de Lleida i Aran, 2012; BOSCH, Oriol. *Ton Sirera. Fotógrafo de lo irreal*. Treball inèdit de la Diplomatura de Postgrau de Gestió, Preservació i Difusió d'Arxius Fotogràfics, ESAGED, 2014.

<sup>3</sup> L'origen de l'exposició de Ton Sirera a la Sala Aixelá fou una esporàdica mostra d'un dia de durada a l'Institut Francès de Barcelona on l'autor va presentar per primera vegada el seu treball fotogràfic de tipus abstracte. La mostra va ser vista per Sebastià Gasch (Barcelona 1897-1980), un dels crítics més emblemàtics del país, qui, després d'entusiasmar-se amb l'obra del fotògraf lleidatà el va intentar convèncer perquè presentés novament a la ciutat comtal el seu treball sota un format d'exposició convencional. Per aquest motiu, fou precisament Gasch qui va redactar la breu nota crítica que acompanyava la invitació a la mostra on elogiava la sorprenent obra de Sirera.

<sup>4</sup> Recordem que la Sala Aixelá era un espai expositiu situat en el soterrani de la botiga homònima d'equips de fotografia, cinema i so per a aficionats de Barcelona (Rambla de Catalunya, 13). Les exposicions que es realitzaven no tenien caràcter comercial i duraven al voltant de quinze dies. El protagonisme d'aquest espai en l'escena fotogràfica barcelonina i espanyola en els anys seixanta serà indiscutible fins al seu declivi amb l'aparició de les galeries fotogràfiques comercials als anys setanta. El seu director va ser Josep Maria Casademont (Barcelona, 1928-1994), fotògraf, professor, editor de fotografia i agitador de l'activitat fotogràfica del moment. Sobre la Sala Aixelá vegeu TERRÉ, Laura. *Sala Aixelá* (1959-1975). Barcelona: La Virreina, 2019.

<sup>5</sup> Les mesures de les obres oscil·laven entre els 77 x 58 cm i els 150 x 100 cm. S'ha de dir també que aquesta forma de presentar les imatges, còpies de gran format tensades sobre un bastidor de fusta, es va començar a popularitzar en aquesta època. Segons Laura Terré, una de les coses que va cridar més l'atenció de la primera i cèlebre exposició de la Sala Aixelá (Terré-Miserachs-Masats, 1959) fou el muntatge de les obres seguint aquest tipus de presentació que posteriorment també seguien altres autors que exposaren a la Sala Aixelá. TERRÉ, Laura. *Sala Aixelá* (1959-1975)..., p. 15. Per altra banda, un fotògraf referent com Francesc Català-Roca acostumava també a utilitzar aquest sistema per exposar la seva obra.

<sup>6</sup> LLOPIS, A. "Antonio Sirera. Fotógrafo de lo irreal", *Destino* (1960), núm. 1177, p. 35.

<sup>7</sup> Ho era bàsicament perquè no només es distanciava dels models tardopictorialistes que predominaven encara en la majoria d'agrupacions fotogràfiques del país, sinó perquè també s'allunyava de la nova generació de joves fotògrafs que van renovar la fotografia catalana durant aquests anys de l'òptica documental i el realisme social. Per altra banda, Sirera, des d'una posició independent i bastant aïllada a la recerca formal que es desenvolupava a l'estranger en el mateix moment, va aconseguir realitzar una fotografia que connectava enormement amb experiències com les d'Otto Steinert i la fotografia subjectiva a Alemanya, la fotografia abstracta de Jean-Pierre Sudre a França o les experiències de Minor White, Aaron Siskind o Harry Callahan als Estats Units.

---

<sup>8</sup> Paral·lelament a la seva recerca en el camp de la fotografia abstracta, Sirera va realitzar també una sèrie de pel·lícules experimentals centrades en l'abstracció fílmica i el concepte de simfonia visual. Rodades en formats estàndards (principalment 16 mm i 8 mm), algunes d'aquestes obres van ser guardonades en els principals concursos estatals de cinema amateur d'aquesta època.

<sup>9</sup> Entre les exposicions de les quals han format part, destaquen especialment, *Informalisme a Catalunya 1957-1967* (Caixa de Tarragona, Museu d'Art Jaume Morera, Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 2006), *Ton Sirera. La mirada abstracta* (Museu d'Art Jaume Morera, 2011) o *La Sala Aixelá* (La Virreina, 2019-2020).