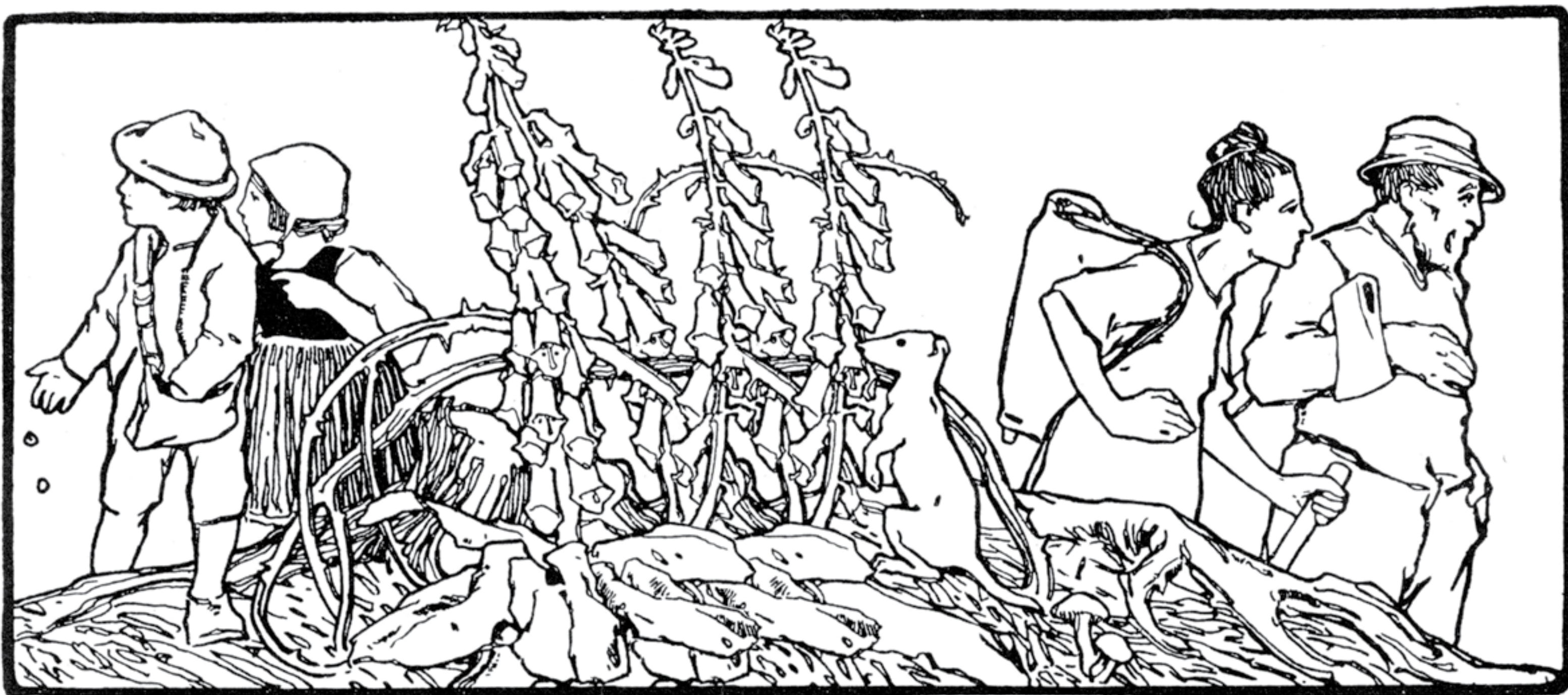


Hänsel* i Gretel*
COMPENDIUM III



Hänsel* i Gretel*

Una publicació cultural oberta a les veus més representatives de la cultura i la creativitat de la ciutat de Barcelona, on es poden expressar, des de la crítica, la divergència i la proposta, sobre una nova ciutat cultural. Una nova ciutat cultural que s'està construint i projectant.

Esperant, una vegada més, els bàrbars

I ara ja sense bàrbars què serà de nosaltres?
Aquests homes eren una certa solució

Esperant els bàrbars, de C.P Cavafis

Un dia, sense que ningú sàpiga la raó, la societat decideix que els bàrbars amenacen la seva integritat i, al següent, comencen a aixecar barricades, a cavar trinxeres o a edificar muralles per aturar-ne l’avanç. Ningú sap com va començar a forjar-se el rumor que va precipitar la ciutat cap a temors irracionals. Al llarg de la història, les societats més desenvolupades han forjat el mite dels bàrbars, els salvatges que algun dia atacaran la frontera. Cada cert temps, els bàrbars emergeixen d’entre les dunes del desert per espantar la població. En la literatura del segle XX, autors com C.P. Cavafis amb el poema *Esperant els bàrbars* (1940), Dino Buzzati amb la novel·la *El desert dels tàrtars* (1940), Antonio di Benedetto amb *Zama* (1956), Julien Gracq amb *El mar de les Sirtes* (1976) i J.M. Coetzee amb *Esperant els bàrbars* (1980), han revelat la feblesa dels estats, les ciutats i els imperis que necessiten invocar als bàrbars perquè el seu poder no s’ensorri. Si en el passat els bàrbars eren representats com una mena de criatures del desert que eren guerrers nòmades salvatges, ara els bàrbars que amenacen les societats modernes són els immigrants, els refugiats o simplement aquells que vénen de fora i són considerats com estranys, com els nous salvatges, emprenedors que edifiquen el futur a través de la ciència i la tecnologia sense parar atenció al lloc on duen a terme les investigacions, persones amb talent que eviten les institucions per aixecar els seus projectes, turistes que són percebuts com a vàndals o empreses col·laboratives que han posat en crisi l’ideal del servei públic en ocupar el seu espai. Un dels trets principals dels bàrbars que tant temen les ciutats és que són ells els que defineixen el contemporani: velocitat, mobilitat, mutabilitat, mestissatge, comunicació, identitats complexes... són realitats que moltes societats no estan disposades a acceptar, ni volen adaptar-s’hi. Quan mirem les dinàmiques de les ciutats del segle XXI, observem amb preocupació com, a la vegada que disposen de mitjans cada vegada més eficients per millorar la seguretat, l’estabilitat, el control i la comunicació, més paranoiques i sensibles es tornen a qualsevol amenaça exterior. Ningú se sent segur del futur i, conseqüentment, l’única manera de sentir-se a resguard davant el desconegut és el retorn a la fortalesa, a la frontera i a una mentalitat de filferro espinós que eviti que l’altre s’acosti i pugui entrar en contacte.

La ciutat, una esponja que absorbia idees, moviments socials i reptes tecnològics, s’ha anat transformant en una superfície de formigó que repel·leix qualsevol agent extern, que aïlla i intenta immobilitzar el temps. Hem d’emmarcar l’arribada dels bàrbars en la necessitat, que tenen fins i tot les mentalitats més obertes, de crear enemics imaginaris per disminuir l’estat de desassossec davant el possible desequilibri del seu món estable i previsible. Millor un enemic fictici que acceptar que el món està canviant. La diferència amb el passat és que abans les autoritats advertien de l’arribada dels bàrbars, i ara són els ciutadans els que alerten d’aquesta arribada gairebé sense esperar albirar-los a l’horitzó. El ciutadà/sentinella que alerta se sent mogut per les emocions, percepcions i prejudicis; no pel coneixement, la verificació i la tradició. El miratge en forma d’un exèrcit de salvatges que avancen cap a les muralles de la ciutat és ara més real que mai, més intens i nítid. Mentre les autoritats, en el passat, basaven el control sobre la població en la creació d’enemics falsos als quals combatre per tenir-la acovardida, ara són els ciutadans els que avisen l’estat que els bàrbars s’apropen escudats en la foscor. Des de l’antiguitat, sabem que és més efectiva la creació de presències fantasmals per estimular la por que el real, per sinistre que sigui. Els ciutadans/sentinelles se senten motivats i engalipats pel populisme, aferrant-se a creences cegues que no responen al resultat d’un raonament. El retorn a la intransigència, al totalitarisme i a la intolerància és la nova divisa que ve a substituir a la llibertat, la igualtat i la fraternitat. Els ciutadans/sentinelles han pres les armes en advertir que les autoritats de la ciutat ja no estan en condicions de mitigar la seva ansietat ni de garantir la seguretat i el seu estatus de vida. Entren en un emboscament, una espiral cap a dins que els porta a armar una

defensa d’erició per contenir als bàrbars imaginaris que es dirigeixen sense pausa cap a la ciutat. La forma que han adquirit els bàrbars als ulls de la societat són totes aquelles persones o fenòmens que estan modificant la identitat individual i col·lectiva i qüestionen el model de vida dels habitants. Una mentalitat excloent i tancada que no vol acceptar problemes determinants, com pot ser el creixent declivi demogràfic. La ciutat que s’està configurant és una ciutat que se somia fora de tot conflicte, contradicció i desacord i, per tant, subjecta a pagar qualsevol preu per mantenir la idea falsa que és possible jugar la il·lusió d’aïllament amb afavorir-se dels beneficis del món exterior.

Alertant de l’arribada dels Bàrbars

Constantino Cavafis, Dino Buzzati, Julien Gracq, Antonio di Benedetto i J. M. Coetzee indaguen en el qüestionament de l’espera infructuosa que aniquila i converteix els que la pateixen en espectres que vaguen al costat de les muralles, intentant en va veure arribar els bàrbars. Quatre d’ells, Cavafis, Buzzati, Gracq i Coetzee tenen com a qüestió central del seu relat el poder dissuasiu dels estats, les ciutats o els imperis, que disposen dels mecanismes per crear la il·lusió d’un enemic exterior inexistent o, en qualsevol cas, sense prou força per afirmar el seu poder sobre els ciutadans. Els cinc autors han anat passant-se el testimoni uns als altres, com si fossin corredors de relleus, per mostrar-nos fins a quin punt la construcció d’un enemic exterior, l’espera, és el símptoma inequívoc del col·lapse d’una societat.

A què esperem?

Només a través d’un perill inexistent o sobredimensionat és possible aturar el curs normal de la vida de les ciutats en favor d’un conflicte irreal. Quan no s’espera la presència dels bàrbars la ciutat avança amb normalitat enfront dels problemes que té plantejats. Quan s’invoca als bàrbars, totes les prioritats canvien i la normalitat desapareix. Julien Gracq ens introdueix en el conflicte que genera tibar una societat sota una sola preocupació: l’arribada de l’enemic exterior. En aquest moment, la societat deixarà d’atendre els seus problemes.

«No semblava que pogués ocórrer-se-li a ningú la idea que l’adversari jutgés, decidís de manera autònoma, amb independència dels projectes que pogués formar la ciutat, que des de feia moltíssim temps no tenia cap.»

A *El mar de les Sirtes* apareixen dos enclavaments, dues ciutats que projecten, una sobre l’altra, les seves pors i els seus interessos. Els dos enclavaments en decadència només poden sobreviure sostenint-se entre ells sobre la base d’estimular un perill que tots dos saben que mai s’ha d’arribar a materialitzar. Els bàrbars són sempre els que estan en l’altra ciutat/cultura.

Com explica Buzzati a *El desert dels Tàrtars*, tots esperen que els sentinelles mantinguin la il·lusió a través de la seva ignorància i no se sentin temptats a revelar que els bàrbars, en aquest cas els tàrtars, mai arribaran:

«Falsos rumors i alarmes deplorables», es llegia en ella. «D’acord amb la disposició concreta del Comandament Superior, va convidar a sotsoficials, a graduats i a soldats a no donar crèdit, repetir, o, en qualsevol cas, difondre rumors d’alarmes, mancats del menor fonament, sobre presumptes amenaces d’agressió contra les nostres fronteres. Aquests rumors, a més d’inoportuns per evidents motius disciplinaris, poden pertorbar les normals relacions amb l’Estat tocant i difondre entre la tropa un nerviosisme inútil, nociu per a la marxa del servei. Desitjo que la vigilància per part dels sentinelles s’exerceixi amb els mitjans normals i sobretot no es recorri a instruments òptics no reglamentaris i que, utilitzant-se amb freqüència sense discerniment, originen fàcilment errors i falses interpretacions. Qui posseeixi tals instruments haurà de notificar-ho al Comandament del seu destacament, que procedirà a retirar-lo i custodiar-lo.»

Drogo, el protagonista, quedarà sorprès per unes ordres que limiten la capacitat per observar el que passa al desert. Encara que els instruments siguin vells i alguns, fins i tot, defectuosos, li permeten veure amb més precisió que a simple vista. La raó per la qual el «Comandament Superior» demana als soldats que no utilitzin els instruments òptics sorgeix de la inquietud que els sentinelles arribin a descobrir l’absurd que és esperar un atac que molt probablement mai es produirà. Caldria preguntar-se què passaria si els conflictes fossin una simple distracció amb el propòsit d’evitar afrontar una realitat que podria ser revelada utilitzant instruments fins i tot defectuosos. La qüestió subjacent, per paradoxal que sigui, és evitar que es descobreixi la veritat.

Les societats opulentes tendeixen a veure amenaçats els seus privilegis abans que les seves vides. Són societats que pensen que no els pot succeir res; per aquesta raó, els atemoreix qualsevol situació que els recordi que les muralles potser no poden protegir-los de les seves angoixes. En la seva obra *Esperant els bàrbars* Coetzee ens ho adverteix a la mirada indagatòria del seu protagonista:

«Personalment advertia que, sens falta, una vegada a cada generació els bàrbars provocaven un episodi d’histèria. No existeix al llarg de la frontera dona que no hagi vist en somnis la mà bruna d’un bàrbar sorgint sota el seu llit per agarrar-li el turmell. Ni tampoc home que no s’hagi atemorit amb visions de bàrbars celebrant orgies a la seva llar, trencant plats, incendiant les cortines i violant a les seves filles. Aquestes imaginacions són producte de l’excessiva tranquil·litat. Que em mostrin un exèrcit de bàrbars i llavors els creuré.»

És en la imaginació on habiten els bàrbars misteriosos; és en ella on se’ls veu com salvatges que, protegits per la nit, es despleguen per la frontera per posar fi a la vida dels seus creadors.

La necessitat dels estats per mantenir viu l’ideal imprescindible per governar als ciutadans explica perquè estan tan decidits a alertar, i fins i tot a fabricar el miratge, d’una amenaça exterior.

En el seu poema *Esperant els bàrbars*, Kavafis ens mostra com el poder de la ciutat observa als bàrbars:

Per què els nostres dos cònsols i els pretors han sortit avui
amb les seves togues remarcades de porpra?
Per què aquests braçalets de tantes ametistes

i anells de maragdes llampants?
Per què empunyen bastons tan preciosos llaurats
meravellosament en or i plata?

Perquè avui arriben els bàrbars
i aquestes coses enlluernen als bàrbars.

Els salvatges no apareixeran, no arribaran i, en l’espera, la imaginació es desbocarà tant en els que anhelan la seva presència per canviar la sort de la ciutat com en aquells que tant els temen, deixant la ciutat immòbil en el temps. Els bàrbars hi son i no hi son, se’ls espera i se’ls combat abans que arribin a pertorbar l’ordre. La construcció d’un perill que avança sobre la ciutat exerceix un poder de suggestió sobre els habitants i, a poc a poc, aquesta va perdent impuls, va quedant paralitzada, obsessionada en un sol objectiu: preparar la població per un atac que mai acaba de concretar-se. La ciutat que destina tots els esforços a vigilar la frontera és una ciutat destinada a l’oblit.

La ciutat encallada en el temps

A l’inici del seu famós poema, Kavafis ens diu:

A què esperem congregats a la plaça?
És que avui arriben els bàrbars

A principis del segle XX Kavafis ja anuncia un dels principis bàsics que s’imposaran a la política moderna: motivar conflictes falsos per mantenir en un estat perpetu de servitud els ciutadans als quals hauria de servir. La veu de Kavafis és precisa:

Perquè ja s’ha fet de nit i no arriben els bàrbars.
I des de les fronteres han vingut alguns
dient-nos que no hi ha més bàrbars.

La tradició, capa rere capa de pors heretades, ens permet assegurar que serà la imaginació, una imaginació col·lectiva, de rusc, la que decideixi per nosaltres si veiem o no l’arribada dels bàrbars. Les ciutats que adopten el paper de frontera, d’últim assentament entre la civilització i la barbàrie, són una «estació morta», com bé les descriu Coetzee. Es converteixen en un lloc oblidat, fins i tot pels mateixos ciutadans que han viscut en ella i que un dia van marxar.

Així mateix, Drogo, el protagonista de la novel·la de Buzzati, de camí a la frontera que se li assigna vigilar per aturar les incursions dels tàrtars, pregunta a un vilatà sobre quin camí ha de seguir per trobar la fortalesa. El vilatà li contesta:

—Quina fortalesa?

—La fortalesa Bastiani —va dir Drogo.

—Per aquí no hi ha fortaleses —va dir el carreter—. Mai he sentit a parlar d’això.

La ciutat com a estació morta. La ciutat que, quatre anys abans, Julien Gracq descrivia en expressar el que va contemplar Aldo en arribar a les Sirtes: «El silenci era el d’una ruïna abandonada…»

I Antonio di Benedetto ens avisa de l’influx nociu de tots aquells llocs que descansen en el passat amb l’esperança que res canviï:

«Potser aquest Zama que pretenia assemblear-se al Zama esdevenidor s’assentava en el Zama que va ser, com si s’arrisqués, poruc, a interrompre alguna cosa.»

La ciutat que es percep a si mateixa com a ciutat fronterera, com a última defensa del vell món davant el desconegut, és un mal que s’estén per moltes ciutats europees que reclamen alçar les seves torres de defensa davant invasors que estan a punt d’entrar. Les ciutats que assumeixen la condició de fortalesa queden atrapades en el temps amb el propòsit de protegir les seves fràgils identitats.

En el cas de Barcelona, els símptomes d’aquesta afecció que està prenent forma en la mentalitat de molts ciutadans s’expressen en la incertesa davant la possibilitat de nous atacs terroristes; del perill d’una nova tribu social, els turistes, que han convertit la ciutat cultural en una ciutat turística; del conflicte perllongat entre Catalunya i Espanya sota el discurs que coarta la seva identitat i la instrumentalitza; o de la incapacitat de dotar la ciutat d’un relat fabulador per poder projectar-se cap al futur com va ser capaç de fer en els anys 60 o 90 del segle passat. La resposta a la incertesa és, sense saber-ho, ingerir petites dosis del nèctar addictiu de la malenconia, que deixa suspesos en un estat d’abstracció perpetu a aquells que les proven. L’estació morta, la fortalesa perduda en la qual el temps ha deixat de córrer, l’enclavament que només es reconeix mirant al passat, és la ciutat que, sense proposar-s’ho, molts anhelien, tement veure’s desbordats pel present. La dedicatòria «a les víctimes de l’espera», que utilitza Di Benedetto per iniciar la seva novel·la, confirma el desastre de les ciutats on el temps ha quedat en suspens, les ciutats que necessiten témer als bàrbars per no afrontar el seu esfondrament imminent.

La resposta

Les ciutats que calculen i sospesen el risc de manera obsessiva per evitar, fins i tot, que algú alci la veu. Per temor a despertar de la letargia no són conscients que, sense risc, la realitat es descompon. Gracq ho denuncia d’aquesta manera:

«Jo maleeixo aquí, aquesta nit, aquest estancament en vosaltres. Maleeixo a l’home cosit a les coses que ha fet, maleeixo la seva complaença i maleeixo el seu consentiment. Maleeixo una terra massa pesada, maleeixo una mà que s’ha quedat lligada a les seves obres, un braç paralitzat en la massa que ha pastat. En aquesta nit més buida i incerta del món, va denunciar el Somni i va denunciar la seguretat.»

Ciutats que, com Barcelona, comencen a manifestar símptomes de sentir-se assetjades quan només estan vivint el curs natural de la vida, amb les seves contraccions i desgràcies, han de proclamar sense por que, des de fa molt temps, els bàrbars ja viuen entre nosaltres. Una part dels ciutadans s’ha posat en marxa per convertir-se en ciutadans sentinelles al marge de les autoritats; una altra viu ignorant els perills de sotmetre la ciutat a la ficció d’haver d’aixecar muralles on abans hi havia camins; i una altra part espera ansiosa l’arribada dels bàrbars per posar en marxa els canvis que necessita la ciutat. La Barcelona que aquests últims maleeixen és la que viu ancorada en el record dels anys daurats de la ciutat prodigiosa, la ciutat del boom llatinoamericà, de les avantguardes estètiques dels 60 i els 70 o de l’olimpisme del 92. Són aquells que veuen amb preocupació com alguns viuen millor somiant que desperts. Avui, el repte que té la ciutat és diferent de la seva prioritat, i és aquí on s’observen signes de desig de tornar a la ciutat emmurallada, ja que el repte és obrir-la més però la prioritat establerta des del poder és controlar-la més.

Una terra massa pesada és igual a una història massa pesada; implica rememorar, dia rere dia, la grandesa viscuda allunyant-se del present. El futur de les ciutats, cada vegada més autònomes del poder de l’estat, més en xarxa amb altres ciutats i decidides a liderar més canvis socials i culturals del que han fet en aquests darrers vint anys, es decidirà entre les que obrin les seves portes i aquelles que les tapien per evitar tot contagi amb l’exterior. La ciutat franca enfront la ciutat atemorida per les seves pors. En els pròxims anys, la idea de ciutat oberta haurà d’enfrontar-se a l’estat que construeix mentalitats polítiques com Saviani, on tots els que no estan amb ell són uns bàrbars. La mentalitat de Saviani s’imposa en moltes ciutats d’Itàlia preocupades per la immigració i l’atur. L’argument sempre va dirigit a què la responsabilitat és de l’altre, fins i tot davant de qualsevol desgràcia, com va ser l’ensorrament d’un pont a Gènova amb més de trenta morts. La responsabilitat és d’Europa, d’Àfrica, de la globalització i de la premsa, com passa als EUA de Trump o a la Rússia de Putin. La idea que es pretén consolidar com a pla polític pel futur de les ciutats és afirmar que després de la muralla només hi ha una terra inhòspita plena de perills. La resposta és una oposició decidida contra la ciutat emmurallada que enfonsaria als seus habitants en escenes com les que observa Drogo a la frontera que consumirà la seva vida:

«Mentrestant, el rellotge de pèndol situat enfront de l’escriptori, continuava consumint la vida i els flacs dits del coronel, secs pels anys, s’obstinaven a netejar i renetejar, amb l’ajuda del mocador, els vidres de les ulleres, malgrat que no feia falta».

Enfront d’aquest món on comença a governar la por, són molts els que desitgen despertar de tanta tranquil·litat fingida i molts més els que volen seguir desperts.

Fèlix Riera i Llucià Homs

Í N D E X

CICLE / Construcció i cansament a la Barcelona cultural	
P 13	VICTORIA COMBALÍA / Cultura en Barcelona
P 13	JOAN ANTÓN MARAGALL / En respuesta al artículo «No solo de visibilidad vive el artista», de Gisela Chillida
P 14	GISELA CHILLIDA / Barcelona, ciudad de vacaciones
P 15	JOSEP GRI ESPINAGOSA / Antic Museu d’Art Modern de Barcelona
P 16	ESTEVE PUIG PASCUAL / Jardins de l’Estadi Olímpic
P 17	MIQUEL PORTA PERALES / Afirma Lefebvre
P 18	RAFAEL VALLBONA / La moto del Pijoaparte (recensió simulada)
P 19	CARLOS PÉREZ DE ROZAS / Pavelló Mies van der Rohe
P 20	FREDERIC BALLELL / Les Rambles
P 21	GISELA CHILLIDA / No solo de visibilidad vive el artista
P 23	RAFAEL VALLBONA / La ciutat sense escriptors
P 24	MIQUEL PORTA PERALES / L’afany de puresa i la voluntat d’exclusió a la ciutat de Barcelona
P 25	ORIOL PÉREZ TRIVIÑO / Missió de la cultura
P 26	RAFAEL VALLBONA / Cultura urbana, cultura panoràmica
P 27	GISELA CHILLIDA / Artes visuales 2030: <i>Quo vadis?</i> *
P 28	RAFAEL VALLBONA / Museus d’art. Entre l’erm i la franquícia
P 28	MONTSE AYATS / Barcelona: ciutat de la lectura?
P 29	PLANA SAGARRA I TORRENTS ROIG / Diada de Sant Jordi
P 30	PLANA SAGARRA I TORRENTS ROIG / Diumenge de Rams
P 31	Mª TERESA BLANCH MALET / Sintonies difícils: art, cultura i confiança
P 33	MANUEL GUERRERO BRULLET / Montserrat Roig el 1977 i el 2018
P 33	JUAN INSUA / Canviar o canviar
P 34	MIQUEL PORTA PERALES / Barcelona Glòries
P 36	MIQUEL PORTA PERALES / Casa nostra, casa vostra? O no
P 37	COLITA / Plaça de les Glòries
P 38	JOSEP MARIA SAGARRA I PLANA / Carnaval. Pas de la Rua pel Passeig de Gràcia
P 39	ÀLEX MITRANI / A l’atac amb l’art de postguerra!
P 40	MIQUEL PORTA PERALES / De l’ <i>Ateneo</i> del XIX a l’ateneu i el centre cívic del XXI
P 41	PEPE ZAPATA / Malalts de públics culturals
P 41	XAVIER FINA / L’actualitat de dues tensions clàssiques
P 42	RAFAEL VALLBONA / Som una xalupa
P 43	FREDERIC BALLELL MAYMÍ / Esmorzar de Divendres Sant a Montjuich
P 44	CARLOS PÉREZ DE ROZAS / Festes de Privamera
P 45	MIQUEL PORTA PERALES / De l’Escola Nova al Banc Mundial
P 46	RAFAEL VALLBONA / Qui ens protegirà de l’estupidesa?
P 47	J. M. MARTÍ FONT/ Lluís Boada y el 68 en Barcelona
P 52	MARIA THORSON / Continent vs Contingut
P 52	MIQUEL PORTA PERALES / Un anuari val més que mil dictàmens

CICLE / Festival o Creació	
P 55	RAFAEL VALLBONA / Folk a la ciutat
P 55	ORIOL GUAL / Festival sí, però...
P 57	CARLOS PÉREZ DE ROZAS / Festival artístic a l’estudi Masriera
P 58	COLITA / Oriol Tramvia i Toti Soler al Teatre Grec
P 59	MARGARIDA TROGUET / Quan el centre i la perifèria esdevenen rizomàtics

CICLE / Cosmopolitisme o Retorn al Bosc	
P 61	XAVIER BASIANA I JORGE SÁNCHEZ / La Bostik. Una història de ciutat i cultura
P 61	MIQUEL PORTA PERALES / Catalans i barcelonins. El que érem, el que som i el que podríem ser
P 63	FÈLIX RIERA / El bosc desencantat

P 64	MIQUEL PORTA PERALES / La Nova Icària d’Étienne Cabet a la Barcelona d’avui
P 65	GISELA CHILLIDA / La televisión será cultura (o no será)
P 66	ANDREU GOMILA / L’escarransit paradís indie
P 67	JOAN FRANCÉS ESTORCH / L’antiga Casa de la Caritat. Aula amb religiosa impartint classe
P 68	FRANCESC SERRA DIMAS / Oleguer Junyent al seu estudi
P 69	TONI RUMBAU / Titelles i teatre visual: avantguarda i ric fons patrimonial
P 70	CARLOTA BROGGI / Dime con quién andas, y te diré quién eres
P 70	GISELA CHILLIDA / <i>Space Invaders</i> : El arte no está solo en los museos
P 71	RAFAEL VALLBONA / Pesta negra
P 72	SERGIO FUENTES MILÀ / Ciudades Líquidas
P 75	RAFAEL VALLBONA / Una forma de vida
P 76	JORDI SERCHS / <i>Bigdata</i> , arxius i fotografia
P 77	JOSEP VIVES / Llibertat intel·lectual: sí al «malgrat», no al «però»
P 77	GISELA CHILLIDA / Curar la calle
P 78	VÍCTOR GARCIA DE GOMAR / Què vol dir programar música clàssica avui?
P 80	GISELA CHILLIDA / Barcelona a la deriva. Andar es subversivo
P 81	FÈLIX RIERA / La curiositat va salvar el gat
P 82	ALBERT MERCADÉ / Esponjar la cultura. Principis i horitzons del Districte Cultural de l’Hospitalet

CICLE / Periodisme Cultural	
P 85	GISELA CHILLIDA / Nueva galería en la ciudad: crecer en tierra quemada
P 86	VICTORIA CIRLOT / Alta Calidad
P 86	NEUS MOLINA / No només d’Àngel Cristo viu el circ
P 87	CARLOS PÉREZ DE ROZAS / Lyceum Club
P 88	FRANCESC FÀBREGAS / Concert dels Catarres a la Platja del Bogatell
P 89	FRANCESC FÀBREGAS / Festival Sónar
P 90	CARLES DECORS / Representació “Sinestesia” per la companyia Iron Skulls a les Festes de la Mercè
P 92	GISELA CHILLIDA / Arte en las calles: entrevista con “Art is Trash” y “Me lata”
P 93	JORDI CALAFELL / Carrer de Fonollar
P 94	FRANCESC MORERA I ROSER PUIGDEFÀBREGAS / Grec Festival de Barcelona. Teatre Grec
P 95	GISELA CHILLIDA / ¿Y si Banksy fuera una mujer?
P 96	MIQUEL PORTA PERALES / La Renaixença a la Barcelona del segle XXI
P 97	RAFAEL VALLBONA / El Sónar a la dimensió desconeguda
P 98	MIQUEL PORTA PERALES / La Biblioteca d’Alexandria
P 99	COLITA / Rocky Horror Show al Teatre Poliorama
P 100	COLITA / Ovidi Montllor al Teatre Romea
P 101	COLITA / Joan Manuel Serrat
P 102	COLITA / Quim Monzó
P 104	RAFAEL VALLBONA / Llocs difícils d’explicar

DIÀLEGS LA CURIOSITAT VA SALVAR EL GAT

P 107	DIÀLEG 1 > Jordi Savall / Frederic Amat
P 114	DIÀLEG 2 > Marina Garcés / Santiago Auserón
P 119	DIÀLEG 3 > Armand Puig / Rafael Argullol
P 123	DIÀLEG 4 > Marcelo Expósito / Joan Fontcuberta
P 128	DIÀLEG 5 > Imma Monsó / Cesc Gelabert
P 132	DIÀLEG 6 > Carme Riera / Lluís Homar

P 137 DIÀLEGS PER A [DES]COBRIR L’OBRA DE LITA CABELLUT

P 139 CINC HORES AMB BARCELONA

CULTURA EN BARCELONA

VICTORIA COMBALÍA

No sé por dónde empezar para comentar la situación de la vida cultural barcelonesa en lo que a artes plásticas se refiere. En pocos años la ciudad ha tenido diversos comisionados y no se ha podido ver una política cultural muy decidida.

Jaume Collboni cesó en su cargo tras la ruptura del pacto entre Barcelona en Comú y el PSC, cuando empezaba a proponer iniciativas. Una de ellas suscitó una cierta polémica: la idea de utilizar el palacio de Victòria Eugènia, en Montjuïc, para que los museos tuvieran más espacio para exposiciones temporales. Pero antes que esto, los museos de Barcelona necesitan, sobre todo, más dinero. El MNAC no tiene presupuesto para compras, cuando debería servir para ampliar nuestro patrimonio, y el MACBA lo tiene escaso. Ganar un espacio es bueno para la ciudad, pero más lo sería que las exposiciones pudieran ser mejores. Y lo serían si se cumplieran dos requisitos: más dotación de recursos y mayor creatividad de sus directores, junto con unas buenas relaciones con otros museos para coproducir grandes exposiciones (es decir, estar en la red nacional e internacional). Ahora, con los cambios en el Museu Picasso (el nombramiento de Emmanuel Guigon como director) y en la Fundació Miró (el de Marko Daniel), creemos que se verán mejoras; especialmente en la Fundació Miró, cuya programación en los últimos años ha sido muy anodina. Recordemos, por ejemplo, que hace bastantes años —con alguna mínima excepción— que en Barcelona no se ven exposiciones de movimientos de vanguardia del siglo XX, y muy pocas de tesis. Una novedad positiva es la programación de la Virreina, en general buena y que en vez de ser un cajón de sastre muestra, guste más o menos, una opción personal.

El proyecto cultural de Ada Colau y de Barcelona en Comú propone, se nos dice, un cambio de modelo: llevar la cultura a los barrios y basarla en un modelo participativo. Pero si lo primero es bueno y justo, lo segundo es más opinable: se trata de ofrecer calidad a todo el mundo, no de rebajar la calidad para hacer más accesible la cultura. Y si los proyectos prestigiosos se dejan de lado en aras de una cultura más popular, esta ha de ser profesional e innovadora, como lo fue, por poner ejemplos históricos, que los ha habido, durante la primera etapa de la Revolución rusa, en el Frente Popular francés o en la República española. En este sentido, cuando hace años se desestimó la compra de la colección Barbier-Muller de arte prehispánico (que había sido prestada durante varios años y que podía verse en el Palau Nadal de la calle Montcada) para crear el Museu de Cultures del Món (2015) se perdió una oportunidad de poseer una de las mejores colecciones de Europa en su género. La política, una vez más, pasó por encima de la calidad.

El programa también asegura querer dinamizar las fábricas de creación , y la nueva polémica reside en si Santa Mònica (que hasta ahora ha dependido de la Generalitat) pasará a ser un centro dedicado a la arquitectura y el arte contemporáneo y sus muestras y actividades de artes visuales se trasladarán a Fabra i Coats, o no. Independientemente de que Fabra i Coats es un espacio alejado pero espléndido, seguimos con esta dinámica de quitar y poner directores de centros a tenor de la política, con lo cual no pueden llevar a cabo ningún programa estable y, casi se diría, con un mínimo éxito. Aún recordamos la historia del Canóddromo, donde un prestigioso director internacional apenas pudo hacer nada. Lo importante ahora es que salga a concurso una plaza para director de la Fabra i Coats, con un equipo profesional de refuerzo.

Finalmente, el programa de Colau alerta sobre la precariedad económica «del tejido profesional cultural». Hoy, como en los años setenta, los artistas se mueren de hambre. Viven de otros trabajos o de sus ahorros. Los comisarios de exposiciones lo pasan mal y los escritores viven de cualquier otra ocupación, en general de la docencia. En los últimos años ha habido ayudas para proyectos específicos, pero sería útil añadir nuevas dotaciones de becas para estancias en el extranjero, ampliación de estudios o investigación. Y, sobre todo, hay que olvidarse de proponer macroproyectos faraónicos que siempre son en detrimento de una mejora de las exposiciones y del tejido de producción artística.

✱ *Victoria Combalía [Barcelona, 1952] és crítica i assessora d'art i comisària d'exposicions.*

EN RESPUESTA AL ARTÍCULO “NO SOLO DE VISIBILIDAD VIVE EL ARTISTA”, DE GISELA CHILLIDA

JOAN ANTÓN MARAGALL

Cada vez que visito el estudio de un artista, ya sea emergente o con trayectoria, siento que entro en un espacio íntimo donde el artista trabaja, a veces durante meses, sin que nadie vea su creación.

Veó mucha soledad entre las cuatro paredes de aquel estudio.

El destino final de una obra es ser compartida, transmitida. Los artistas que he conocido tienen algo en común: todos desean que su obra sea vista en una galería, un espacio institucional o un museo... y en lo posible también vendida, porque vender una obra es la manera más clara de constatar que ha gustado, y porque el artista vive de ello.

Para un artista que vive el que probablemente sea el momento más difícil y decisivo de su trayectoria, el paso del mundo académico al profesional, y que, como cualquier otra persona, necesita posicionarse en ese mundo —especialmente duro en el caso del arte en nuestro país—, la visibilidad es el primer paso.

CICLE
CONSTRUCCIÓ I CANSAMENT A LA BARCELONA CULTURAL

L’objectiu del cicle Construcció i cansament a la Barcelona cultural és mostrar les àrees culturals de Barcelona que estan en fase de discussió viva, amb energies de transformació i noves propostes (construcció) i també totes aquelles que es troben en una fase de cansament, sense respostes, sense capacitat de transformació però que són essencials pel bon funcionament del món cultural i de la ciutat.

La creación de un fondo estatal para adquirir y exhibir obra de artistas emergentes data, en Francia, de los primeros años del siglo XIX, de poco después de la Revolución. ¿Hubiera sido igual el peso de la creación artística francesa sin aquella iniciativa que todavía perdura?

Las convocatorias que hay en España para artistas jóvenes pretenden, desde diversas instituciones y también desde la iniciativa privada, acompañar en lo posible a creadores emergentes en sus primeros pasos.

Esa labor siempre requiere una selección, sin la cual perdería su sentido y su eficacia, además de ser inviable. Los certámenes o concursos se valoran en primer lugar por el jurado que realiza la selección. No es lo mismo ser seleccionado por un jurado de alto nivel formado por directores de museo, artistas, profesores, comisarios y galeristas, que conocen ampliamente la creación contemporánea, que por otro que no tenga estas características y esta pluralidad de visiones. Por eso, uno de los mayores esfuerzos de ART<35 se centra precisamente en la selección del jurado, que revisa cada año más de un centenar de dossieres provenientes de toda España.

El segundo factor esencial de este certamen es que cuenta con la implicación, desde hace años, de la Fundación Banco Sabadell, de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, junto a otras facultades españolas, y de la Sala Parés, cuya función es precisamente exponer, difundir y vender la obra de los artistas seleccionados, que son diez cada año. No hay un premiado, ni tres; hay una selección de diez creadores.

Además, el hecho de ser seleccionado comporta para el artista:

- Una amplia presencia en un catálogo con textos escritos por críticos de arte y comisarios.
- Una beca para la producción de las obras expuestas, gracias a la colaboración de la Fundación Banco Sabadell.
- Un programa de adquisiciones en el cual han participado seis empresas que han comprado, al menos, una obra de arte cada una.
- Una exposición en la Sala Parés, con cinco obras de cada artista seleccionado, de un mes de duración.

Por otro lado, algunos de los artistas que actualmente forman parte de la programación de varias galerías en España, incluida la Sala Parés, fueron seleccionados en alguna de las ediciones del concurso. Sirva como ejemplo que una de las artistas ganadora del premio Art Nou, otorgado por La Capella por su exposición en la galería Àngels Barcelona, había sido seleccionada por ART<35 dos años antes.

En definitiva, opino que las iniciativas que cita Gisela Chillida en su artículo intentan suplir, de forma necesariamente más modesta –y en buena parte lo consiguen–, la ausencia de una política pública de apoyo a la creación joven. Cada una de esas iniciativas tiene mucho de vocacional y de generoso, lo que en el contexto actual merece un especial reconocimiento. De hecho, lo tienen en especial de los artistas que participan en ellas, que son muchos.

✧ *Joan Antón Maragall és president de la galeria Sala Parés i de l'Associació ART<35.*

BARCELONA, CIUDAD DE VACACIONES

GISELA CHILLIDA

El debate sobre el turismo, otrora omnipresente, ha caído en el más profundo ostracismo. «Procés» aparte, el barómetro semestral de junio de 2017 mostró que lo que más preocupaba a los barceloneses era la masificación turística: el 19 % de los encuestados respondieron que era el problema más grave al que se enfrentaba la ciudad. Así, este asunto pasaba a ocupar por primera vez la primera posición, bastante por encima de la segunda (las condiciones laborales, 12,4 %) y de la tercera (el tráfico, 7,0 %). Pese a que desde el verano han pasado muchas cosas y el barómetro semestral de diciembre seguro que traerá unos resultados sustancialmente diferentes, el turismo sigue siendo una asignatura pendiente que no podemos dejar para septiembre.

No hace tanto que hordas de turistas dispuestos a entrar en un proceso de osmosis con Barcelona paseaban por el centro de la ciudad y copaban cualquier edificio ligado a la marca Gaudí. Los barceloneses nos mostramos claramente hartos de su omnipresencia. Algunos lo llamaron *turismofobia*. Estar contra el turismo no es una fobia: las fobias son irracionales, el rechazo a la masificación turística no

En 2016, Barcelona fue la 12.ª ciudad más visitada del mundo y la tercera de Europa, solo superada por Londres y París. Con un millón y medio de habitantes, recibió más de treinta millones de turistas. Los destinos más emblemáticos fueron especialmente hostigados por la sobreocupación: cuatro millones y medio de personas visitaron el interior de la Sagrada Familia, aunque, según un estudio del Ayuntamiento de Barcelona, el 80 % de los turistas que van a la Sagrada Familia solo la admiran desde fuera. Así, se estima que este monumento atrajo alrededor de veinte millones de personas.

El pasado verano barcelonés fue, además, bastante movidito: huelgas de celo en el aeropuerto del Prat que provocaron colas de cuatro horas e hicieron que miles de personas perdieran sus vuelos; huelgas de taxis y de metro que convirtieron los desplazamientos en un auténtico viacrucis... y luego el fatídico atentado del 17 de agosto.



ANTIC MUSEU D'ART MODERN DE BARCELONA, 1984

JOSEP GRI ESPINAGOSA



JARDINS DE L'ESTADI OLÍMPIC, 1929

ESTEVE PUIG PASCUAL

✱ [Barcelona, 1896-1964] Va ser fotoperiodista.

Por aquel entonces Barcelona clamaba «el turisme mata la ciutat», «Gaudí hates you» o «Parad de destrozar nuestras vidas». A finales de julio, tres activistas del grupo Arran pincharon las ruedas de un autobús turístico y pintaron «El turisme mata els barris» en el cristal delantero del vehículo. Otros mensajes anónimos aparecieron en lugares hostigados por el flujo continuo de visitantes: «Querido turista: ¡el balconing es divertido!» duró apenas unas horas en las escaleras de acceso al Park Güell, y la pintada «¿Por qué llamarlo temporada turística si no podemos dispararles?» apareció cerca pero también fue rápidamente borrada, dado lo explícito de su mensaje.

El *hashtag* #CapMésEstiuComAquest sirve todavía para señalar actos de incivismo perpetrados por turistas.

Nos quejábamos insistentemente de los alquileres vacacionales y de la consiguiente subida del precio de los pisos, del impacto medioambiental de las decenas de cruceros que atracaban a diario en el puerto, de los miles de personas ocupando las calles aledañas a la Sagrada Familia o a otros *spots*, de la imposibilidad de conjugar esa ocupación del espacio público con las actividades cotidianas de los vecinos, del trabajo temporero y precario que conlleva una economía basada en algo tan fluctuante... Ese evidente malestar exigía un nuevo rumbo en la gestión del turismo.

Para poner freno a la turistificación, el Ayuntamiento de Barcelona aprobó en enero de 2018 un plan estratégico en el que detallaba la hoja de ruta a seguir hasta 2020. Diez programas y treinta líneas de actuación que buscan una mejor gestión del turismo a través de cinco marcos de actuación: sostenibilidad, responsabilidad, redistribución, cohesión e innovación. En esta lucha, Barcelona no está sola y se suma a otras capitales europeas como Roma o Reykjavik, que ya han comenzado a tomar medidas para acotar el turismo de masas y evitar lo que se ha denominado *síndrome de Venecia*.

Cuando el turista llega en un crucero y no pernocta en la ciudad, cuando duerme en un apartamento ilegal o se hospeda en cadenas de hoteles y come en restaurantes que tienen trabajadores mal pagados, cuando los únicos pequeños comercios en los que compra son las tiendas de *souvenirs* o cuando el lugar más visitado es una institución privada que no paga impuestos, ¿dónde está el beneficio para la ciudad?

Los turistas no somos otra cosa que vendedores de enciclopedias que llaman a la puerta sin que nadie los haya invitado. Y, como en *Bienvenido Mr. Marshall*, llegamos, pasamos y nos vamos. Generalmente se acusa de todos los males al denominado *turismo de borrachera*. Puede que en la pirámide turística este se encuentre en el último eslabón, pero el turismo de lujo y el turismo *mainstream* enriquecen igualmente a unos pocos mientras la mayoría de los barceloneses que trabajan en el sector sigue condenada a un sueldo mísero en comparación con otras ciudades europeas. Y además se les exige saber idiomas y tener una formación superior, lo que produce un desfase entre las capacidades del trabajador, el trabajo que debe llevar a cabo y la retribución económica que recibe. Existe lo que podríamos llamar una *inflación laboral* que tiende a exigir una preparación muy por encima de la realmente necesaria.

Está claro que Barcelona no necesita el turismo, al menos no el tipo de turismo que hemos sufrido durante estos últimos años. Los alquileres suben, el trabajo termina en septiembre, los *guiris* se van pero la contaminación se queda. Sin caer en debates maniqueos, no se trata de ser apocalípticos o integradores sino de ser conscientes de las implicaciones del turismo y de la necesidad de lo que podríamos llamar una *ética del turista*.

Estamos ante una burbuja turística mundial que nos estallará en las manos. La turistificación es un problema global con un impacto directo local, por lo que gestionar la actividad turística debería estar entre los primeros puntos de la agenda europea. Las medidas del Ayuntamiento son muy necesarias pero, de no afrontarse el problema desde las instituciones europeas, poco va a cambiar. La educación turística debe empezar en el país de origen y no en el de destino. Como señaló Clifton Fadiman «cuando viajas, recuerda que los países extranjeros no están diseñados para que te sientas cómodo. Están diseñados para que su propia gente se sienta cómoda».

✱ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*

AFIRMA LEFEBVRE

MIQUEL PORTA PERALES

Encara avui es llegeix a Henri Lefebvre (1901-1991), geògraf, sociòleg i filòsof francès que va tenir el seu públic durant l'últim terç del segle XX. A Barcelona, el 1971 Nova Terra va editar el seu conegut llibre *Síntesis del pensamiento de Marx*, que va iniciar molta gent en la doctrina marxista. Henry Lefebvre va ser un autor molt visitat. La majoria dels seus lectors catalans es van deturar en els treballs de divulgació del marxisme, en el marxisme humanista que postulava, en la filosofia de la praxi marxista davant l'estructuralisme marxista dominant a l'època, en la recerca de la utopia i en la dita lògica dialèctica. Però hi havia un altre Henri Lefebvre al qual, llavors, no se li va fer el cas que mereixia. Avui, gairebé trenta anys després de la seva desaparició, s'estan reeditant alguns treballs de l'Henri Lefebvre geògraf i sociòleg, de l'Henri Lefebvre pensador de la ciutat i analista del fenomen urbà i de la vida quotidiana. Parlo de llibres com ara *La producción del espacio* i *El derecho en la ciudad*, que avui mereixen la nostra atenció. Alguna cosa n'aprendrem o en traurem d'aquests treballs i de les seves idees, reflexions o propostes. Dit d'una altra manera: més enllà de la seva teoria de l'espai com a mitjà de producció, dominació i segregació, i més enllà de les seves triades dialèctiques marxistes, Henri Lefebvre convida a pensar la ciutat —Barcelona com a rerefons— tot valorant, puntualitzant, criticant o postil·lant algunes qüestions del seu pensament. Ens detindrem en tres qüestions.

Afirma Lefebvre que les ciutats construeixen o constitueixen un espai dotat d’identitat, un temps que connecta el passat i el present, una pràctica que educa l’individu i la col·lectivitat, un sentit que atorga reconeixement existencial i simbòlic, uns lligams que estableixen relacions interpersonals i, fins i tot, una concepció del món que genera patrons de conducta. Potser a la ciutat de Barcelona encara li falti construir, o constituir o consolidar el seu espai, el seu temps, la seva pràctica, el seu sentit, els seus lligams i la seva concepció del món. Un relat, en diuen ara.

Afirma Lefebvre que la ciutat no ha d’estar al servei de determinats interessos econòmics, sinó que ha de ser propietat del ciutadà i la ciutadania. I per això reivindica el dret a la ciutat i demana desprivatitzar l’espai urbà. El dret a la ciutat entès com el dret a la vida urbana, és a dir, com el dret de participació i gaudi de la ciutat. Preguntes: el gaudi de la ciutat, implica una oferta municipal d’habitatge? L’Ajuntament ha d’esdevenir una empresa constructora? Segueixo. Desprivatitzar l’espai urbà? Més participació en la presa de decisions, en dieu. Però, que potser als polítics no els trien els ciutadans per a que siguin ells els que prenguin les decisions? Que potser els anomenats *processos participatius* són molt democràtics atesa la poca implicació de la ciutadania en tot plegat? Que potser els anomenats *processos participatius* no obren la via de la demagògia i el populisme? I quant a la vessant econòmica, per què la ciutat, contràriament al que pensa Henri Lefebvre, no ha de ser una realitat mercantil amb el conjunt dels interessos particulars en joc? Al respecte, hauríem de recordar la teoria de l’interès del carnisser d’Adam Smith, que assenyala que productor i consumidor tenen interessos compartits. Continuant amb l’economia, per què el capitalisme —com pensa Lefebvre— és incapaç de fer una planificació de l’espai? En bona mesura, la ciutat de Barcelona demostra precisament el contrari. D’altra banda, Barcelona també demostra que el capitalisme, per bé o per mal, no s’ha apoderat de «l’espai total» ni de «la mar, la platja, l’alta muntanya».

Afirma Lefebvre que la ciutat és la condició de possibilitat de la «bona vida» entesa en termes de solidaritat. La solidaritat, d’acord. Però, fins a quin punt és lícita la solidaritat per decret? I no cal oblidar l’individualisme racional que assumeix que tot ser humà, en la seva diferència, posseeix la pròpia dignitat. Cosa que condueix a una concepció de la solidaritat construïda sobre bases no hipòcrites ni ideològiques. «Només els solitaris poden ser solidaris», deia José Bergamín. O el que és el mateix: només els individualistes poden ser solidaris de debò. Per què no una ciutat d’individualistes racionals que no siguin estigmatitzats pel fet de ser-ho? Per què no una ciutat on els ciutadans no practiquin la solidaritat per decret imposada —subtilment o no— per algunes opcions ideològiques i polítiques que tenen el mal costum de repartir certificats de bona o mala conducta ciutadana per la via del judo moral?

Henri Lefebvre, dèiem abans, convida a pensar la ciutat. Fem-ho. Pensem-hi. Elaborem, si ho considerem oportú, un relat de la ciutat. Però cal no oblidar que la ciutat és una realitat que es fonamenta en dos principis: ser el lloc on les persones superen els entrebancs de la natura gràcies a l’arquitectura, l’enginyeria o el comerç; i ser el lloc on sorgeix la comunitat política que aspira a harmonitzar els interessos de les persones a través de l’acció de les institucions.

En definitiva, la ciutat és el lloc de la civilització.

✧ *Miquel Porta Perales [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

LA MOTO DEL PIJOAPARTE (RECENSIÓ SIMULADA)

RAFAEL VALLBONA

—He vingut caminant i estic ofegat de calor, —vaig dir tot saludant en Jordi, que havia arribat uns minuts abans que jo a la nostra cita al cafè de la Laie.

Era una salutació que portava implícita un tema de conversa. En temps de convulsió com aquells jo intentava fer dels passeigs urbans un exercici forçat de comprensió de la realitat a còpia d’amarar-me dels elements que habiten la ciutat: el soroll dels automòbils, els retalls de converses capturats al vent, els rètols lluminosos, la publicitat, els turistes. Però no n’hi havia prou.

— No entenc res. Estic col·lapsat. Em sento incapaç d’ordenar les idees, de construir un argument lògic.

La resposta del meu amic, que movia la cullereta del cafè d’esma mentre m’escoltava, encara em va deixar més confús:

—Voltar per Barcelona no t’ajudarà. La ciutat ha fugit de la seva realitat fa molt de temps.

—Al contrari, tinc la sensació que la realitat corre per les voreres més de pressa que jo i m’atropella; és com un malson angoixant, creu-me.

—Això que em dius és impossible, fes-t’ho mirar. Tots ens ho haurèm de fer mirar quan aquest desori acabi –va postil·lar—. Aquest dalta baix t’està afectant massa. Quan ens acomiadem agafa un taxi per tornar a casa, però que no hi vagi pel dret. Demana-li que hi vagi fent una volta. I tu, enganxa el nas als vidres i mira tot el que passa a fora; però no baixis la finestreta, deixa que la ràdio ofegui qualsevol remor externa. Havent dinat fes una becaïna i, quan despertis, pensa en el que has vist i en la relació que hi ha amb la realitat.

El taxista va estar encantat de vagar sense rumb amb el taxímetre en marxa. Vam pujar per Passeig de Sant Joan i, a través de Pi i Margall i de la Ronda del Guinardó, vam desembocar al Passeig de Maragall. Va ser a l’alçada del carrer del Llobregós quan se’m va acudir la idea: –Giri a l’esquerra, sisplau. I, després del mercat, a l’esquerra un altre cop.



PAVELLÓ MIES VAN DER ROHE, 1929

CARLOS PÉREZ DE ROZAS

Exposició Internacional de Barcelona de 1929

✧ *[Madrid, 1893 – Barcelona, 1954] Va ser fotoperiodista.*



LES RAMBLES, 1917

FREDERIC BALLELL

✱ [Guayama, Puerto Rico, 1864-Barcelona, 1951] Va ser fotoperiodista.

Des del tauró amb bitllets de banc per escates que va pintar fa anys un grafiter, amb el bar Delicias a tocar (un supervivent gràcies a les obres de Juan Marsé) i amb la ciutat als peus, vaig pensar que la realitat seria tangible, que la podria abraçar i que, amb tota ella xopant-me la roba, la pell i els llavis, seria capaç d'entendre d'alguna manera aquella antiga ciutat que es construïa i es destruïa vertiginosament cada dia a cop de riudes d'estrangers, maregasses de manifestants, protestes veïnals o declaracions polítiques d'una mústia solemnitat.

Vaig pensar en deixar el taxi i baixar caminant per la carretera del Carmel, tal i com havia fet el Pijoaparte la revetlla de Sant Joan de 1956. Però l'escampall d'autobusos i les onades de gent anant i venint del parc Güell, xumant begudes ensucrades, fent-se *selfies* o seguint una margarida de plàstic com si fos l'estel de Natzaret, em van fer desistir: definitivament Barcelona havia desaparegut xuclada per un temporal que l'havia convertit en un reflex enganyós de si mateixa, en un simulacre.

El Pijoaparte mai no hauria robat una moto en una plaça com l'actual de Sanllehy, més semblant a un monyó que a un indret viu.

Vaig demanar al xofer que em portés a casa pel camí més recte possible i, fatigat pel trasbals, vaig adormir-me amb un son lleu i torbat, d'aquells que encara et deixen més baldat. El meu amic Jordi tenia raó: la ciutat vivia fora de tota realitat. I el pitjor era que, en el seu nou i descarnat miratge, no era el paradís vital i cultural que la propaganda oficial ens volia vendre, ni tan sols la capital d'un hipotètic futur estat parnassià, sinó a penes la visió grotesca d'un manyoc desordenat de vides reflectides en un mirall còncav-convex del Tibidabo. La imatge falsa d'una societat diversa que presumeix d'haver-se fet homogenia però que, si es mira una mica a fons, es veu que només és un extravagant esperpent del que voldria ser.

El més trist és que la majoria de ciutadans semblen encantats de viure en aquesta ficció; de ser simples espectadors d'una funció que, a còpia de representar-se cada dia en tots els àmbits de la vida i de comptar amb el consens de les forces polítiques, els mitjans de comunicació i altres poders, han acabat considerant l'autèntica i fidel, la substantivitat objectiva de la Barcelona d'avui. La ciutat que no existeix més que en el reflex del mirall.

—No sé si és morta, però és una deformació tragicòmica del que sempre havíem cregut que havia de ser —li dic al meu amic en un matí d'una calma inusitada (potser per l'hora) a la terrassa del cafè de la Laie, on quedem sempre.

—I no t'has aturat a pensar fins a quin punt tu i jo no som més que simples bufons d'aquesta caricatura?

Allò em va deixar tocat. Era la pregunta que no em volia fer i tenia l'esperança que el meu amic m'ajudés a treure-me-la del cap. Robert Walser no hauria passejat per una ciutat com aquella, hauria estat un deambular pobre, vulgar; banalment tumultuós. Si la ciutat ha fugit de la seva realitat, de què serveixen les ciutats? Quin sentit té la convivència? Vaig pensar en aquelles ciutats americanes que havia vist a Utah o Arizona i em vaig esgarriar. Buides, nues, amb els carrers fumigats cada matí per guàrdies de seguretat i la vida arraconada als centes comercials: allò no eren ciutats, eren espectres.

—L'escenari predilecte per a l'histrionisme que domina la vida —va dir en Jordi tot fent el darrer glop del seu cafè amarg i intens.

La vorera de Pau Claris era plena de motos. En un altre temps me les hauria mirat, i fins i tot hauria somiat amb conduir-ne una de molt potent.

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

NO SOLO DE VISIBILIDAD VIVE EL ARTISTA

GISELA CHILLIDA

En Barcelona son muchas las iniciativas públicas y privadas que, a través de distintas convocatorias, buscan actuar como apoyo de los artistas y convertirse en espacios de experimentación, formación y producción. Pero, ¿quién premia?, ¿quién gana?, ¿qué ganan? A nivel público, la Sala d'Art Jove, Sant Andreu Contemporani y Can Felipa Arts Visuals se han erigido como espacios de referencia para la promoción del arte emergente, de modo que sirven de puerta de entrada a la escena artística catalana i barcelonesa. La Capella, con el programa de Barcelona Producció, es también un paso más hacia la consolidación. Por otro lado, existen numerosas iniciativas privadas: la Fundació Guasch Coranty, el concurso de pintura y fotografía ART <35, el premio de pintura de la Fundació Vila Casas o los Premios Arte y Mecenazgo son algunas de las más importantes.

En un contexto de especial precariedad y fragilidad, los premios, becas y residencias adquieren especial importancia y se convierten en oscuro objeto de deseo. El problema es que la (super)vivencia a través de convocatorias es un espejismo que, con promesas de futuro, esclaviza a muchos artistas. Primero está el estipendio que ha de permitir sufragar los gastos básicos como ser humano y los derivados de la práctica artística. Luego está la anhelada visibilidad.

Dos trampas de las convocatorias: ayuda económica y exhibición. Para que el artista pueda considerarse como tal debe exponer su trabajo; la visibilidad es condición para su existencia en el mundo del arte, pero no para su subsistencia en el «mundo real». De la visibilidad no se vive. Del dinero de las becas, seguramente tampoco. A veces la prestación económica a duras penas cubre los costes de producción. Los honorarios del artista, de haberlos, suelen equivaler al sueldo medio de un mes (e imaginamos que el artista invierte en horas mucho más). Si ganar una convocatoria es algo así como la salvación para no ser devorado por el monstruo de la invisibilidad, pensemos en la cantidad de artistas no ganadores y en los proyectos que pasan a descansar en el limbo de las convocatorias a la espera de ser rescatados por la intrépida autogestión.

Sabadell, Miquel Molins, y el director de la Sala Parés, Joan Antón Maragall, con el objetivo de acercar a los artistas más jóvenes al mundo profesional. Con este, daban un nuevo impulso al tradicional Premio de Pintura Joven.

La convocatoria anual de los premios de pintura Fundació Vila Casas, dedicados de manera rotativa a las disciplinas pictórica, escultórica y fotográfica, pretende dar visibilidad a los artistas nacionales. Las obras premiadas pasan a ser propiedad de la Fundació Vila Casas. El ganador del premio realiza una exposició en Can Framis (Barcelona), en el plazo máximo de un año desde la fecha de entrega del premio. La dotación económica del primer premio es de 6.000 euros para fotografía, 12.000 para pintura y 15.000 para escultura.

Los Premios Arte y Mecenazgo organizados por la fundación homónima en colaboración con la Obra Social “la Caixa” llegan este año a su séptima edición. Además de premiar a una galería y un mecenas, otorgan un premio de 50.000 euros al mejor artista, de los cuales, 20.000 deben destinarse a la realización de un libro de artista. Su objetivo es reconocer «a las personas dedicadas a la creación y la divulgación del arte en España».

★ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*

LA CIUTAT SENSE ESCRIPTORS

RAFAEL VALLBONA

Malgrat la literatura que ha generat al llarg de la història, des d’Àngel Guimerà i Jacint Verdaguer fins a Mercè Rodoreda, Terenci Moix o Montserrat Roig, Barcelona és una ciutat on la presència dels escriptors en l’imaginari popular urbà és escassa, per no dir nul·la: al nomenclàtor i poc més.

Palplantat davant l’estàtua de Fernando Pessoa, assegut en una taula que hi ha a la terrassa de la cafeteria A Brasileira, a Lisboa, un rodamon insistia en que havia de seure a fer conversa amb l’autor del *Llibre del desassossec*: «traz sorte aos jovens poetas» (dona sort als poetes joves). Aquell dia em vaig enamorar de la ciutat del Tajo i sempre m’hi he sentit proper, com a casa.

Després d’anys de voltar per París, del centre monumental a la perifèria de Saint-Ouen, Montreuil, Ivry o Aubervilliers, m’adono que París era una festa, que va il·luminar la meva primera visita, és la millor guia de la ciutat que mai no he tingut. Ara el llibre de Hemingway te seqüeles. Són uns petits volums d’Éditions Alexandrines titulats *Le Paris des écrivains* (de Balzac a Modiano i de Baudelaire a Colette), redactats per crítics i estudiosos. Els textos projecten la peripècia vital i creativa de cada escriptor amb la ciutat, i aporten al lector una perspectiva diferent que ajuda a entendre-la.

Però, malgrat obres tan reeixides com la *Geografia literària* del professor Llorenç Soldevila (Pòrtic), Barcelona és una ciutat mancada de la llum que aporta la mirada d’aquells qui l’han descrit i escrit. Barcelona és una ciutat incapaç de ser associada als seus escriptors i molt menys de tenir-ne un d’icònic, com Trieste té a Magris o Dublín a Joyce.

Josep Maria de Sagarra, Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Baltasar Porcel o Xavier Benguerel podrien haver estat bons detentors del títol d’«escriptor de Barcelona», però mai ningú (ni el món acadèmic ni el mediàtic, l’editorial o l’institucional) no els ha postulat amb decisió.

Potser, amb el permís de Juan Marsé, qui s’acosta més a aquest títol honorífic sigui Eduardo Mendoza. De fet, puntualment algun mitjà de comunicació pròxim a l’autor li ha atorgat el ceptre, però costa d’explicar al món la representació literària de la capital de la llengua catalana sense un autor que escrigui en català. I no pretenc treure mèrits a l’autor de *La ciudad de los prodigios*, ni bandejar-lo sectàriament per mor d’escriure en castellà. És una qüestió de simbolisme. A no ser que, salomònicament, es vulgui optar per una representació dual bilingüe.

Evidentment, el problema principal és la falta d’un consens col·lectiu que les institucions puguin fer seu i després puguin projectar-lo ordenadament i continuada (fer-ho al revés, com a vegades es fan les coses és posar els bous davant del carro). I no estic proposant fer un concurs.

Vol dir això que Barcelona no s’estima els escriptors? No, però la història convulsa de la ciutat i del país no ha facilitat la comunió col·lectiva amb un autor i la seva obra. Per a uns, la Guerra Civil va suposar un tall tan brutal del seu *timeline* creatiu i vital que a dures penes les seves obres han pogut ser recuperades posteriorment per la historiografia o el món editorial. A d’altres, el compromís polític necessari que van haver de prendre els va inhabilitar davant una part de la societat que, simplement, no combrega amb les seves idees. I encara a un tercer grup, el fet d’assumir responsabilitats polítiques o administratives en recuperar-se l’autogovern els ha apartat del registre comú. En algun cas, aquesta dedicació extemporània ha arribat a desdibuixar del tot la seva obra.

Sigui pel que sigui, el que és innegable és que Barcelona atorga molt poca visibilitat als escriptors. La presència dels literats i llur obra és molt minsa en la vida ciutadana. Un pregó, algun llibre encarregat per l’Ajuntament i poc difós, o la glòria efímera d’alguns dels premis que atorga el municipi: Jocs Florals o Ciutat de Barcelona. La resta es redueix al nomenclàtor o al nom de centres escolars o biblioteques. Es podria fer una enquesta a peu de porta: quants usuaris de la biblioteca Jaume Fuster, la més gran de la ciutat, saben amb un mínim de fonament qui era l’escriptor que li dona nom? Probablement, el resultat seria demolidor.

Las bocas que alimentar son demasiadas y los premios no son suficientes. Si sumamos el total del dinero proveniente de premios públicos, no llega a los 40.000 euros. Teniendo en cuenta que muchos incluyen los costes de producción, esta cifra daría para vivir a dos o tres artistas. Esto, más que fomentar la producción, fomenta la rivalidad entre artistas, quienes, como espermatozoides en cuello uterino, saben que solo el más rápido logrará fecundar. Moraleja: DIY. Si no te exponen, exponte. La autogestión es una opción por la que se deciden muchos artistas. Internet ha cambiado los modos de llegar al público. Ya no es necesario un espacio físico para darse a conocer. Además, de organizar un evento, se puede difundir a través de las redes de forma rápida, efectiva y gratuita.

Entonces, ¿por qué presentarse a una convocatoria? Un premio es una credencial que acredita que somos artistas. Concurrar en premios, programas de becas o residencias facilita la entrada en el circuito de los agentes profesionales y pone en contacto a artistas con instituciones. Los premios son ese aval que nos permite firmar una hipoteca. Si en la mayoría de carreras basta el título para acreditar la profesionalidad, el artista necesita un reconocimiento público que constate que lo suyo va en serio. La convocatoria actúa como agente legitimador que tiene la capacidad de crear valor. Así, pasar el filtro del jurado adquiere carácter de rito iniciático con un alto valor simbólico. Preguntábamos ¿por qué invertir horas y billetes en un proyecto para una convocatoria? Porque el artista quiere ser reconocido como «profesional».

Pero un premio no debería ser una mera distinción honorífica que nos acredite como «artistas profesionales» o un *fastpass* al Art World. Las condecoraciones y los pases VIP son unos simples golpecitos en la espalda a quien a veces llega magullado. Los premios realmente relevantes son los que incentivan la producción, los que permiten el desarrollo de proyectos y facilitan vías de profesionalización. Y para que esto suceda es necesario más dinero. De lo contrario, estamos condenados a vivir en el amateurismo endémico, la emergencia perpetua y el pluriempleo artístico. Tenemos los espacios, los agentes, las ideas, el trabajo... pero falta apoyo económico. Ya hemos demostrado que se puede hacer mucho con poco. Ahora es el momento de enseñar lo muchísimo que podemos hacer con algo más. Si no, quizá lo único que nos quede sea que los ganadores sigan el ejemplo de Jean-Paul Sartre, Jordi Savall o Santiago Sierra y se conviertan en apóstatas que dejen las instituciones vacías. No solo de visibilidad vive el artista.

Premios públicos

La Sala d’Art Jove es un espacio de la Direcció General de Joventut de la Generalitat de Catalunya. Desde 2006 convoca premios a la producción de proyectos en cinco modalidades especializadas –creación, investigación, edición, intervención en el ámbito de la naturaleza y el paisaje e intervención en el ámbito museístico y patrimonial–, dirigidos a residentes en Cataluña de entre dieciséis y treinta años, con el objetivo de facilitar el desarrollo de proyectos de creación en artes visuales. Cada año se eligen diez proyectos, dotados con 900 euros cada uno. Las exposiciones son el resultado del trabajo conjunto entre seleccionados y profesionales que actúan como tutores y asesoran a los artistas.

La Capella organiza BCN Producció. Nacida en 2006 con el objetivo de incentivar la producción de artes visuales, se estructura en distintas modalidades dirigidas tanto a artistas como a comisarios, críticos e investigadores de Barcelona y su área de influencia. El jurado está constituido por una comisión de seis personas independientes (ajenas a la institución) que intervienen en la selección de los proyectos y en toda la fase de producción. Eligen tres proyectos para la Sala Gran (3.000 euros de honorarios y 8.000 euros de producción) y otros tres para la Sala Petita (1.500 euros de honorarios y 3.000 euros de producción).

Sant Andreu Contemporani es un centro cívico que dispone de un programa público dedicado al arte emergente. Convoca anualmente el Concurs d’Arts Visuals Premi Miquel Casablancas, un premio de arte joven, de alcance nacional, destinado a la promoción, difusión y producción de arte contemporáneo emergente y que contempla cuatro modalidades: obra (2.000 euros por la compra de la obra, que pasa a ser propiedad del Ayuntamiento de Barcelona-distrito de Sant Andreu), proyecto (3.500 euros repartidos entre 2.750 para la producción en si y 750 en concepto de honorarios), publicación (2.500 euros) y comunicación gráfica (4.000 euros). Puede concurrar cualquier creador o colectivo artístico, nacional o extranjero, residente en España y menor de 35 años. El jurado está formado por el equipo gestor de SAC –Jordi Pino (director) y Pablo G. Polite y Zaida Trallero (comisarios), con voz pero sin voto– más otros tres miembros (artistas, comisarios, críticos, investigadores) que varían en cada edición.

El Centro Cívico Can Felipa, equipamiento público del Ayuntamiento de Barcelona situado en el distrito de Sant Martí, cuenta con un proyecto cultural y pluridisciplinar que pone especial interés en la producción artística emergente, sobre todo en las artes visuales y las escénicas. Desde 2001 abre tres convocatorias –comisariado, creación artística y comunicación gráfica– destinadas a apoyar la creación emergente y que dan como resultado el programa de la temporada siguiente. El premio es de 700 euros por artista para la producción de la obra.

Premios privados

La Fundació Guasch Coranty convoca cuatro becas para la creación artística dotadas con 9.000 euros cada una, destinadas únicamente a alumnos de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, con el objetivo de promover, estimular y difundir las artes visuales y de creación, en todas sus disciplinas.

El concurso de pintura y fotografía ART<35 quiere estimular y difundir la obra de jóvenes creadores en el campo de la fotografía y la pintura, vincular el mundo universitario de las bellas artes al sector profesional de la intermediación y fomentar el coleccionismo y el mecenazgo del arte joven. Nació en 2008 por iniciativa del presidente de la Fundación Banco

L'Institut Català Internacional per la Pau

I un Institut Català Internacional per la Pau que parla de la «construcció de la pau», de la «cultura de la pau», del «desarmament», de la «resolució pacífica dels conflictes», d’«abolició de la guerra», del «paper important que les dones desenvolupen en la prevenció i solució dels conflictes i en la consolidació de la pau».

I a l’escola d’educació primària els nens i les nenes dibuixen coloms de la pau, reprodueixen imatges del *Guernica* de Picasso i canten *Imagine* de John Lennon. A les parets i als vidres de l’aula s’hi pot llegir «No a la guerra» i «Guerra no, Pau sí». I els nens i nenes escriuen cartes als caps d’estat i al secretari general de l’ONU demanant la pau.

I a l’escola de secundària els quaderns *Global Express* (2003), patrocinats i distribuïts per Intermón Oxfam, que —ja saben: el capital i el petroli— conclouen amb unes il·lustracions de destrucció pal·liades per manifestants pacifistes. I el discurs per a la població adulta que gira al voltant d’una «educació per la pau» que entén l’ídem com un valor absolut del gènere humà.

Però, sovint, apareix i reapareix —deixant de banda l’adoctrinament a menors i majors d’edat— el que resulta inacceptable: la desqualificació ètica, la coacció simbòlica i no simbòlica i l’exclusió de la dissidència per qüestions d’ideologia o pensament. En el nostre cas: que si genocides, que si botxins, que si assassins, que si imperialistes. En definitiva, *go home*. Una mena de supremacisme polític, ideològic i moral que, irrefutable per definició, no admet la discussió ni la dissensió.

Barcelona ciutat de la pau. Però, que potser l’afany de puresa —pacifista, en aquest cas— no torna a treure el cap contra aquells que entenen que la pau no és un valor absolut del gènere humà? O contra els qui, en la tradició que va de Ciceró a Michael Walzer, creuen en l’existència de guerres justes i injustes? O contra els qui pensen que hi ha intervencions —Síria?— justes i injustes?

El desig. Que l'afany de puresa o la voluntat d'exclusió desapareguin de la ciutat.

El desig. Que l’afany de puresa o la voluntat d’exclusió desapareguin de la ciutat.

No parlo només de la qüestió de la guerra i la pau. Parlo també d’altres àmbits com, per exemple, del model de ciutat, el comerç, els horaris comercials, el top manta, la cultura, el nomenclàtor, la memòria històrica, el turisme, el transport, les infraestructures, l’habitatge o l’*okupació*. I, naturalment, del «procés».

Les forces polítiques tenen tot el dret a fer realitat els seus projectes. Però resulten imprescindibles un parell de coses: 1) el respecte a la llei i 2) que l’afany de puresa no sigui la coartada de l’exclusió sistemàtica de l’altre. Cal una Barcelona sense pèndol ni extrems.

✱ *Miquel Porta Perales [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

MISSIÓ DE LA CULTURA

ORIOL PÉREZ TREVIÑO

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Em sembla que no descobriré res de nou a ningú si afirmo que vivim una etapa de crisi global. No es tracta tan sols, com alguns analistes ens volen fer creure, d’una simple crisi econòmica, sinó més aviat d’una crisi que afecta de ple a esferes com la moral, les ideologies o la religió. Vivim, com ha dit Richard Tarnas, un d’aquells estranys moments de la història com foren el final de l’Antiguitat clàssica o l’inici de l’Edat Moderna, en els que es produeix una transformació fonamental en la visió del món. Així, podem dir que quelcom vell està morint i quelcom nou està naixent, per la qual cosa resulta més necessari que mai trobar instruments que ajudin a pal·liar la desorientació derivada d’un moment d’absoluta indefinició com l’actual.

Un dels instruments més preciosos i valuosos de què disposem és la cultura. Aquesta, tanmateix, sembla no poder-se escapar tampoc de l’esmentada crisi i, progressivament, anem assistint a un escenari on, en nom d’una major democratiització o participació, la cultura ha quedat esquitxada plenament per la banalització i la frivolitat; fins al punt que en el nostre imaginari hem acabat per acceptar com a cultura algunes manifestacions artificioses dissenyades per servir només a raons instrumentals com ara el nombre d’assistents o les vendes obtingudes. Amb això sembla que oblidem una de les missions essencials de la cultura en majúscules: la de proporcionar-nos eines per fer front a la crisi global, no pas per escapar-nos-en ni per entretenir-nos en el sentit més alienant del terme.

En l’horitzó d’una hipotètica República catalana, un es pregunta quines són les referències culturals, els intel·lectuals i els relats que ens proporcionen aquestes eines. En veritat, a un li aterra aquest horitzó si abans no es produeix el debat de quina ha de ser la missió de la cultura i el paper que aquesta ha de jugar en el si de la nostra societat. Com també aterra comprovar que la majoria dels continguts culturals del nostre entorn immediat s’han anat buidant de l’ambició de formar i de sensibilitzar. Això és ser elitista? En absolut. És voler defugir de l’arquetip de l’analfabet secundari, definit per H.M. Enzensberger com aquell que, malgrat saber llegir i escriure, viu en un món aïllat hermèticament de tot allò que pugui inquietar la seva consciència. I és que, com ha assenyalat Joan M. Minguet, una cosa és treballar entre la cultura il·lustrada i la cultura de masses, i una altra és que donem pas, acríticament i sense gairebé adonar-nos-en, a la cultura de la riota i del «bonrotllisme».

✱ *Oriol Pérez Treviño [Manresa, 1974] és musicòleg.*

És d’esperar que la futura Casa de les Lletres (de moment nonata, després de trencar-se l’acord de govern entre Barcelona en Comú i el PSC) treballi per reduir aquesta deficiència cultural històrica. Ara bé, pel que se sap fins ara d’aquest projecte, sembla que estigui més orientat al sector editorial (indústria cultural) que no pas a la literatura. Són dues coses totalment diferents, fins i tot oposades. Com fer-les casar sota un mateix sostre institucional? Feina tindrà aquella o aquell qui en sigui triat com a director. Ara mateix, per molt que maldi per ser Ciutat Literària, Barcelona és una ciutat sense escriptors. I és que una ciutat pot ser literària sense editors, però mai ho arriba a ser sense escriptors; que ningú no es confongui. Voler fer-la així seria una pantomima, un escarni.

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

Rafael Vallbona, 1997, 100 dies de pau, 1997, 100 dies de pau

Rafael Vallbona, 1997, 100 dies de pau, 1997, 100 dies de pau

Rafael Vallbona, 1997, 100 dies de pau, 1997, 100 dies de pau

Rafael Vallbona, 1997, 100 dies de pau, 1997, 100 dies de pau

Rafael Vallbona, 1997, 100 dies de pau, 1997, 100 dies de pau

L’AFANY DE PURESA I LA VOLUNTAT D’EXCLUSIÓ A LA CIUTAT DE BARCELONA

MIQUEL PORTA PERALES

Miquel Porta Perales, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Miquel Porta Perales, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Miquel Porta Perales, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Miquel Porta Perales, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Miquel Porta Perales, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Barcelona és una ciutat pèndol. Una ciutat d’extrems que es mou d’una banda a l’altra. Sense solució de continuïtat, sembla. Si ens deturem en els últims cent anys, hi ha un exemple del qual en podrem treure alguna conclusió. Parlem de la violència i la pau a la ciutat. Parlem de la Barcelona de les quatre primeres dècades del segle XX: la ciutat de les bombes i les pistoles. I de la Barcelona de les dues primeres dècades del segle XXI: la ciutat de la pau. Què en podem aprendre d’aquesta Barcelona pendular i extremista? Primer, els fets. Després, la lliçó. Finalment, el desig.

Els fets. La ciutat de les bombes i les pistoles.

Text de Feliciano Baratech: «Las agresiones personales fueron haciéndose costumbre en las luchas sociales, primero utilizando el rudimentario medio de apedrear a los esquiroles y agredirlos a palos, martillazos y demás procedimientos contundentes. Luego se utilizaron los explosivos, reminiscencia de la actuación anarquista, y finalmente surgió el disparo como perfeccionamiento del ataque, dirigido ya no sólo contra obreros rompehuelgas, sino contra los patronos primero, luego contra las autoridades, y por fin contra todos los que se oponían a la parte que practicaba la violencia» (*Los Sindicatos Libres en España. Su origen, su organización, su ideario*, 1927). Feliciano Baratech retrata els conflictes sindicals a la ciutat de Barcelona durant les dues primeres dècades del segle XX, el clima de violència i terror —a tot plegat cal afegir-hi la Setmana Tràgica— que es viu a l’anomenada Rosa de Foc que il·lumina aquell període. I després de la crema d’esglésies, convents i escoles religioses durant la Setmana Tràgica, després del pistolerisme sindical, arriba la Guerra Civil.

Del periodista Feliciano Baratech al documentalista Miquel Mir Serra, que al llibre *Entre el roig i el negre. Una crònica de la Barcelona anarquista* (2005) recull, en forma novel·lada, les memòries d’un vell militant anarquista, de nom Josep, durant els inicis de la Guerra Civil a Barcelona. La violència segueix. Resumeixo: segrestar i executar l’enemic; fabricar i explotar bombes; robar a cases burgeses, bancs, benzineres i empreses; assaltar, profanar, saquejar i cremar. La filosofia, la mateixa de les primeres dècades del segle XX: creien que «un reduït nucli de purs decidits al sacrifici serien capaços de desvetllar les masses dels treballadors i desencadenar una revolució alliberadora de la humanitat».

No es tracta de recrear-se en el passat més fosc, ni de generalitzar comportaments, ni d’oblidar o menystenir altres actituds ben diferents llavors també presents a la ciutat de Barcelona; es tracta de prendre nota de l’element fonamental d’una manera d’entendre el món que explicaria els mals del nostre passat i que, de continuar, anunciaria els mals del nostre present i futur. Estic parlant de l’afany de puresa que construeix i enfronta el Nosaltres als Ells, que vol depurar i sanejar la societat de qui la contaminaria o corrompria, que vol edificar un nou món sense màcula. Aquest afany de puresa —aquesta coartada— que condueix a l’exclusió i, sovint, a la violència.

La lliçó. La ciutat de Barcelona no ha de tornar a ensopegar amb la mateixa pedra.

No contemplo la possibilitat de tornar a reviure la violència i el terror de fa cent-deu o de fa vuitanta anys. No estic dient que Barcelona tornarà a ser la ciutat de les pistoles. Estic parlant d’una altra cosa. Estic parlant, insisteixo, de bandejar l’afany de puresa, de no caure en la temptació de l’exclusió de l’altre, a la que hem sucumbit massa vegades. Se’m dirà que aquest és un mal que ja hem superat. O és que Barcelona no és la ciutat de la pau? O és que Barcelona no és un exemple pel món?

Els fets. La ciutat de la pau

Com si d’un tsunami es tractés: OTAN no. Bases fora. No a la guerra. Pau. Consignes. Lemes. Cassolades. Balcons amb llençols blancs o amb l’arc de Sant Martí. Adhesius. Pancartes. Pintades. Grafits. Càntics. Balls. Concerts. Espelmes. Trobades. Jornades. Manifestos. Crides. Campanyes. Iniciatives. Publicacions. Butlletins. Estudis. Llibres. Premis. Informes. Seminaris. Associacions. Fundacions. Manifestacions. Tot, comptat i debatut, la *performance* pròpia de la plàstica pacifista.

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

Oriol Pérez Treviño, 2014, 100 dies de pau, 2014, 100 dies de pau

CULTURA URBANA, CULTURA PANORÀMICA

RAFAEL VALLBONA

Rafael Vallbona

Dels fulletons vuitcentistes a les sèries de televisió, l’auge de la tècnica ha provocat que la ciutat es desplegui en format panoràmic. Ha esdevingut així paisatge i fons descriptiu on s’hi plasmen, com a petits retrats, la successió de fets que configuren la trama argumental del relat cultural. D’aquesta manera, la ciutat s’ha conformat com l’espai de representació social contemporani, i l’art ha quedat supeditat a la tecnologia.

Els nous materials constructius generats per la revolució industrial van decantar la dialèctica entre la tècnica i l’art, definitivament, de part de la primera. A París, capital del segle XIX, l’arquitectura del ferro i el vidre crea nous espais on l’art resta al servei del comerç: són els passatges i els grans magatzems de novetats que Walter Benjamin usa de punt de partida del *Llibre dels passatges*, gran obra inconclusa en la que va treballar des de 1927 fins a la seva mort el 1940, i que tendiria a ser una filosofia material de la història del segle XIX.

El ferro és un material artificial i, a través del seu ús en edificacions, es reinterpreta el cànon hel·lènic de les formes. La construcció s’imposa a l’arquitectura, i l’escola politènica a la de belles arts. Del socialisme utòpic de Fourier a les transformacions de París de Haussmann, i d’ells a Abdó Terrades, a l’enderrocament de les muralles i al Pla Cerdà, tot al llarg del segle XIX, els habitants de la ciutat consoliden la seva superioritat política sobre els dels pobles del camp i ho expressen portant la natura al seu terreny, bo i passant-la pel sedàs de les noves formulacions tècniques: és l’*art nouveau*, el *jugendstil*, el *modern style*, el modernisme.

El retrat miniaturista es rendeix a la fotografia, per motius econòmics i superioritat artística. Les arts decoratives esdevenen paisatge funcional i ornamental, i gaudeixen de l’aprovació de la burgesia, motor revolucionari de l’estat-nació, la naturalesa funcional del qual és ser un instrument de domini de classe. Als carrers de 20, 30, o 60 metres d’amplària dissenyats per Cerdà és gairebé tan difícil aixecar una barricada com als bulevards de Haussmann. I només la Comuna de 1871 (París) i la revolució posterior a l’aixecament feixista de 1936 (Barcelona), posen en entredit aquest domini fonamentalment cultural.

Amb el pas del temps, l’imperi de la tècnica acaba amb no pocs edificis modernistes de l’Eixample; o amb l’emblemàtic Palau de les Belles Arts (August Font, 1888), mostra de l’arquitectura del ferro i indret on el 1904 es va presentar en societat “la Caixa”, on es va fundar la CNT sis anys després i on el 1919 es va celebrar el primer saló de l’automòbil. I, amb el formigó com a gran material constructiu per al relat del segle XX (després d’intentar recuperar les formes constructives per a l’art amb el modernisme), a partir dels anys cinquanta la visió política d’arquitectes com Francesc Mitjans acaba traient les classes dominants del centre de la ciutat i creant un nou panorama socialment molt més apte, Diagonal enllà vers Pedralbes. L’edifici del Banco Atlántico, el Harry Walker, la Torre Castanyer, la Casa Tòquio i l’emblemàtic Camp Nou en són exemples. En el fons, la idea de l’historiador lliurepensador Jules Michelet que «cada època somia la següent» és un dels paradigmes de l’evolució cultural. Avui, al solar del Palau de les Belles Arts s’hi aixeca el funest edifici conegut com *els jutjats nous* (1942), tapiat per evitar ocupacions.

Des de les grans exposicions (1888 i 1929), el Congrés Eucarístic (1955), els Jocs Olímpics (1992), el Fòrum Universal de les Cultures (2004) i fins i tot el tempestuós Pla de la Rivera (1971), el relat cultural de Barcelona ha anat transformant-se econòmicament des de l’antic valor mercantil d’ús fins l’actual d’esbarjo. El mercat és l’únic rei perquè crea la il·lusió òptica de l’entreteniment i el plaer. I el ciutadà s’hi capbussa content i submís per la seva alienació respecte d’ell mateix i dels demés.

Totalment afectada la imaginació per aquesta transformació política, les classes populars desapareixen de l’espai de representació social d’avui fascinades per la col·lecció d’objectes sense vida (les «manies teològiques del mercat» de Marx) que la cultura urbana els posa al davant. La tecnologia posa l’art, rendit, als seus peus i esdevé el poder de control definitiu i incontestable. La capital del segle XXI és el núvol global, i Barcelona hi té el seu panorama inert al 22@.

En aquest nou paradigma, qualsevol intent de subjugar la tecnologia a la interioritat de l’individu és letal. L’espai propi, la casa, deixa de ser l’univers on habitar les coses despullant-les del seu caràcter mercantil, perquè ja no tenen valor d’ús, sinó només de gaudi. Així, l’espai públic es converteix en el darrer refugi dels béns que es preuen per si mateixos, doncs és l’únic territori on deixar petjades amb fisonomia pròpia i col·lectiva. Les polítiques sobre l’espai públic reconstrueixen la ciutat com una al·legoria d’un passat melancòlic: *Spleen de París*, de Baudelaire, o *Ciudad del hombre*, de José María Fonollosa. El vagareig erràtic com a forma de reconstrucció d’una cultura urbana menys panoràmica, de fulletó. O de sèrie televisiva o videojoc, si es vol. Així es desplega avui la vida.

✴ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

ARTES VISUALES 2030: QUO VADIS?*

GISELA CHILLIDA

Gisela Chillida

2018 traerà novedades a las artes visuales. No hace falta decir que el año que termina ha sido bastante convulso. Se palpa un ambiente enrarecido en el que las ganas de sumarse al debate político se contradicen con la voluntad de seguir trabajando.

La *rentrée* cultural coincidió con un momento político extraordinario que la superó. El Gallery Weekend, la Feria Swab, seguidos de actividades satélite al margen de la programación oficial, se vieron inmersas de pleno en el 1-O. Dos días más tarde, instituciones y galerías se sumaron al parón del 3 de octubre. Y eso solo fue el inicio de una temporada que continuó de forma bastante anómala. Santa Mònica anunciaba que no podía pagar el *fee* a los artistas participantes en la muestra Doppelgänger y días más tarde informaba que posponía sine die algunas de las muestras programadas. El motivo: la intervención de las cuentas por parte del gobierno español.

Además de la aplicación del artículo 155, la Agencia Tributaria dio una vuelta más al tornillo del garrote vil al reclamar el IVA de las subvenciones recibidas entre 2013 y 2016, amenazando seriamente a iniciativas como el Festival Temporada Alta (se le reclaman 1.400.000 €), el Teatre Lliure (1.300.000 €), el Mercat de les Flors, el Festival de Sitges o el Centre de Cultura Contemporània (CCCB).

A finales de septiembre, el recién estrenado conseller de cultura, Lluís Puig, hizo público el Plan de Museos 2030. El plan, el tercero en menos de diez años, prevé acciones globales que tienen más de declaración de buenas intenciones que de hoja de ruta sobre cómo proceder.

Al MACBA le otorga una particular categoría parecida a un premio de consolación. No llega a ser museo nacional pese liderar el Sistema Públic de Centres i Museus d’Arts Visuals de Catalunya. Como museo de referencia, el MACBA verá ampliadas sus instalaciones antes del primer cuadrienio. El MNAC también crecerá, y pasará a ocupar el pabellón de Victòria Eugènia de la Fira de Barcelona, donde se instalarán la biblioteca, las exposiciones temporales y parte de su colección.

¿Qué pasará con el Arts Santa Mònica? Según lo previsto, en los próximos meses acogerá (provisionalmente o no) el Centre d’Arquitectura de Catalunya (nombre sí provisional). Tras un año de negociaciones, la Generalitat, el Ayuntamiento de Barcelona y el Col·legi d’Arquitectes de Catalunya han acordado emplazar el nuevo museo de arquitectura en el espacio que hasta ahora había ocupado el Arts Santa Mònica. Este enésimo cambio de rumbo dejó a Jaume Reus súbitamente en la calle (se le había prometido una dirección de cuatro años y ahora vencía el segundo) y a la comunidad artística tan enojada como preocupada. La Plataforma Assembleària d’Artistes de Catalunya (PAAC) organizó, bajo el lema «Salvem Santa Mònica», unas jornadas para reivindicar su importancia dentro del ecosistema barcelonés. La sorpresa llegó cuando el día previsto para esta ocupación simbólica el edificio permaneció cerrado por orden del Departament de Cultura.

Será la Fabra i Coats, gestionada directamente por el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), el espacio que albergue la programación de arte contemporáneo que hasta ahora acogía el Santa Mònica. El Ayuntamiento de Barcelona presentó el nuevo rumbo para la Red de Fábricas de Creación, donde se especifica que la Fabra i Coats se convertirá en equipamiento de referencia para la creación, producción y difusión de contenidos culturales. El centro busca ahora director.

La puesta en marcha del Plan de Museos supone una inversión de más de 215 millones de euros. Pero, como confiesa el *conseller*, las arcas están vacías. ¿De dónde sacar entonces el dinero? El presupuesto de Cultura es de los más bajos entre todas las partidas, con un 0,7 % del total, cuando desde hace tiempo se reclama que alcance como mínimo el 2 %. En conjunto, las Administraciones con competencias culturales en Cataluña destinan anualmente 122 € por habitante. En países como Dinamarca, Suecia o Noruega el gasto público en cultura llega a 300-500 € por habitante y año. Estamos aún muy lejos.

En sus agendas falta solucionar otro elemento clave: que quienes trabajan en el ámbito de la cultura puedan vivir de ello. ¿Ampliar el MNAC y el MACBA para que sus trabajadores sigan subcontratados y cobrando cinco euros la hora? No se trata de ganar metros cuadrados, sino de crear empleo estable y remunerado. La precariedad se ha anquilosado. Los empleados de la cultura (críticos, comisarios, artistas...) son quienes acaban sufriendo las últimas consecuencias, navegando entre pluriempleos que justo llegan a sumar un sueldo. Según el informe del CONCA *36 propuestas para la mejora de la condición profesional*, el 25 % de los artistas gana menos de 6.000 € anuales; el 27 % recibe de 6.000 a 12.000 €; el 33 % vive 12.000 y 25.000 €; y solamente un 16 % consigue una cifra superior a 25.000 €. Si los creadores de cultura no pueden vivir de ello, solo hay dos salidas: el amateurismo o el aburguesamiento. O lo haces en tus ratos libres o tienes un respaldo económico que te permite trabajar sin apenas cobrar.

Para 2018 quedan otras muchas tareas pendientes: hay que recuperar el IVA cultural reducido, fomentar el mecenazgo como soporte al financiamiento público, y, sobre todo, es necesario aumentar y mejorar la presencia de las humanidades en el currículum educativo y en los medios de comunicación públicos. Primero es educar, desde los colegios y desde las pantallas. El arte no debe continuar ausente de los programas de educación obligatoria. La cultura no puede ser una mera comparsa en la televisión. Aunque, ¿qué puede hacer un Govern con las manos esposadas?

✴ *Quo vadis, Domine? Romam vado iterum crucifigi* (¿Adónde vas, Señor? Voy a Roma a ser crucificado de nuevo).

✴ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d’art i comissària independent.*

MUSEUS D'ART. ENTRE L'ERM I LA FRANQUÍCIA

RAFAEL VALLBONA

Onze museus de Barcelona i el Dalí de Figueres concentren el 70 % de les visites a museus que han fet enguany els dinou milions de viatgers vinguts a Catalunya. Però els percentatges enlluernen: un dels grans èxits de l'any, l'exposició d'Andy Warhol al CaixaForum, ha rebut 228.000 visites. El Picasso continua essent líder amb 1.046.000 (+ 8 %) visites, i el MNAC rep uns discrets 869.000 visitants (+ 6 %). Abans que els museus d'art, el públic prefereix la Sagrada Família o els indrets del modernisme.

Les xifres canten: Barcelona no té un model de museu d'art capaç d'atreure per si sol els visitants. El Picasso compleix com a pol d'atracció «de marca», com passa a la resta de ciutats que en tenen. La Miró no dona aquest perfil (enguany ha perdut el 10 % de visitants), i potser si que hi calen canvis, tal com ha dit Rosa Maria Malet en deixar-ne la direcció. El MACBA s'excusa en la vaga de treballadors de Ciut'art, i ha perdut el 20 % de visitants. Sense un bon vaixell insígnia és difícil dissenyar una política coherent d'exposicions d'art, capaç de navegar entre un quasi erm i l'aposta pels museus-franquícia de ciutats com Málaga (Pompidou, Thyssen, Art Rus...), que també reben xifres elevades de turistes.

Barcelona ofereix al món un catàleg cultural que avui es fonamenta en el patrimoni i en els festivals de música; un mostrari tan fascinant com enganyós, i que tard o d'hora (i les crisis de tota mena són un puntal) mostrarà la debilitat d'un model poc institucionalitzat i massa deixat a la precarietat (quan no a la picabaralla entre administracions).

El MNAC té en el romànic el seu punt fort; allò amb que es pot postular al món. Però l'interès internacional per l'art medieval ha davallat. El que el públic vol veure avui és art modern, i grans exposicions itinerants com la de Kandisky el 2016 o la de Hopper el 2012 ho testimonien. L'atractiu del món antic només es manté de forma lateral quan és part de fenòmens com *Game of thrones*. Per contra, l'interès per la modernitat accentua l'èxit de mostres amb discursos tan evanescents com *David Bowie is* (Museu del Disseny).

Els darrers directors del MNAC han entès aquesta situació i han intentat pal·liar-la amb un recorregut per l'art modern, posant el català en el centre del relat. Ben pensat. Però el MNAC no és el Louvre, la política i la societat catalanes mai no han tingut una vocació col·lectiva de col·leccionisme i el museu no té una icona capaç de projectar una imatge de marca. Ni tan sols per fer-ne imants de nevera o samarretes del top manta. La majoria de visitants del Palau Nacional (un indret encara discutible com a museu) acaben mostrant-se més atrets per les vistes de la ciutat que s'obtenen des de les terrasses que no pas pel que es mostra a les sales.

Per acabar-ho d'adobar, l'estigma de l'escassíssim pressupost, que a penes dona per pagar el manteniment i que aboca la direcció a llogar les sales per a tota mena d'activitats a fi de poder fer una mica de caixa, és la llosa definitiva que tenalla el futur del MNAC (que ni tan sols compra cap quadre) i, de passada, d'una política d'exposicions d'art capaç de projectar el catàleg cultural de Barcelona més enllà de l'actual.

A l'altra banda hi ha l'estratègia de les franquícies. Ja veurem quin serà l'èxit de l'Ermitage quan obri d'aquí a uns dos anys al port, si tot va bé. A Londres va acabar tancant; però Londres té una oferta suficient en quantitat i qualitat com per preveure que una franquícia tindria moltes dificultats per fer-se un forat en l'elecció dels visitants. Barcelona no té un nivell tan alt. Pot ser que funcioni. Fins i tot pot passar que n'atregui a d'altres, i potser fins i tot Carmen Thyssen s'ho tornaria a pensar. El volum de visitants que rep la ciutat és el millor ham, i els dinou milions del 2017 (+ 5'5 %), en un context internacional que sembla acostar-se a la saturació, no són menyspreables.

Ara, no ens enganyem: l'èxit d'una franquícia museística és, aparentment, una de les delicades fronteres que separen les ciutats amb ofertes culturals de primera de les que no estan en aquesta categoria.

Les institucions han de triar quin ha de ser el model de Barcelona.

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

BARCELONA: CIUTAT DE LA LECTURA?

MONTSE AYATS

Barcelona ha estat sempre una ciutat de llibres: ho és des dels inicis de la impremta al segle XV, tal i com ho demostren les aportacions de Jordi Rubió i Balaguer o Josep M. Madurell; ho ha estat al llarg dels segles, com ho corroboren bastament els estudis i les obres de Manuel Llanas, Isabel Segura o altres investigadors; i ho és encara.

Avui, la capital del país compta amb una llarga nòmina d'autors, il·lustradors, traductors i professionals vinculats al món del llibre; és la seu i centre d'activitat de diverses agències literàries, editorials, impremtes, distribuïdores i llibreries, alhora que, mitjançant la bona feina de la xarxa de biblioteques i l'organització de diversos festivals i activitats literàries, intenta acostar els llibres i la lectura a tothom. A més, des de 2015 forma part de la Xarxa de Ciutats Creatives de la Unesco i, per tant, ha estat designada formalment com a Ciutat de la Literatura.



DIADA DE SANT JORDI, 1931

PLANA SAGARRA I TORRENTS ROIG

✱ *Josep Maria Plana Sagarra [Sarrià, 1885 – Barcelona 1959] va ser fotoperiodista.*

✱ *Pau Lluís Torrents Roig [Montevideo, 1893-1966] va ser fotoperiodista.*

No obstant això, els llibres i la lectura arriben a tots els barcelonins i les barcelonines i formen part de la vida quotidiana de la ciutat? Crec que no, i les dades ho corroboren. Per posar només un exemple: en el darrer estudi d'hàbits de lectura un 32 % de la població –la dada és de tot Catalunya però de ben segur extrapolable a la ciutat de Barcelona– reconeixia que no havia llegit cap llibre en els darrers dotze mesos.

Si partim de la base que el domini de la lectura és fonamental per accedir al coneixement, per fomentar el pensament crític i per viure en societat, alhora que una magnífica font de plaer, cal garantir que tots els ciutadans hi tinguin accés.

És per això que fomentar l'hàbit de lectura ha de ser una prioritat que ha d'ocupar i preocupar a qualsevol govern d'una ciutat; una prioritat que ha d'impulsar mitjançant la participació, la col·laboració i la cooperació de les escoles, les famílies, els agents del sector, els mitjans de comunicació i les altres administracions.

La ciutat i el país estan plens de bones pràctiques i múltiples iniciatives que es poden replicar, millorar, ampliar, multiplicar, fer visibles... Penso, per exemple, en la bona feina que estan fent diferents municipis que es defineixen com a Municipis lectors i que promouen el gust per la lectura mitjançant la implicació de les entitats, les escoles i les famílies; penso en el paper rellevant que haurien de tenir les biblioteques escolars; penso en la possibilitat de traslladar al conjunt de la ciutat les dinàmiques de determinades llibreries de barri que connecten famílies, escoles i biblioteques; penso en la presència d'autors a les aules; penso en mil i una propostes que es podrien activar perquè Barcelona, la ciutat dels llibres, esdevingui també la ciutat dels lectors i de la lectura.

Tenim tots els ingredients per fer-ho possible. Només ens calen polítiques transversals, lideratge i que els treballs iniciats en el marc de «Barcelona, ciutat lectora» no es quedin, com passa massa sovint, en paraules i bones intencions. Som-hi?

✱ *Montse Ayats [Ciuret/Vidrà, 1968] és presidenta de l'Associació d'Editors en Llengua Catalana.*

SINTONIES DIFÍCILS: ART, CULTURA I CONFIANÇA

MA TERESA BLANCH MALET

Posteriorment a l'arribada de la modernitat, la preocupació principal de l'artista ha estat deixar de reflectir mitologies personals per dedicar-se de manera prioritària a detectar assumptes, rellegir situacions, reflectir aspectes que se'ns oculten, analitzar mecanismes implícits en les construccions del dia a dia (de les comunitats i dels individus, de les polítiques i del propi llenguatge artístic), a convertir, en definitiva, el territori de l'art en un àmbit per eliminar prejudicis, també dins de l'art, i per parlar de les circumstàncies en què vivim immersos. Per aconseguir traslladar a la societat aquesta actitud d'observació implicada, un dels seus objectius principals ha estat «generar experiència» en l'altre a través d'una clara voluntat d'emancipar l'espectador de la seva passivitat i deixar el significat de les obres prou obert per donar entrada a la participació activa de l'espectador (alguns en diuen *accionisme còmplice*, *consonància* o *interpel·lació*, definicions que em semblen més pertinents que la més estandarditzada d'*interacció*), fins a convertir-lo en un autèntic «lector» interessat en les propostes, metàfores i reflexions que l'art fa respecte al funcionament del món. Es pot dir que se l'ha fet partícip d'un autèntic estat de pronunciament sobre tot allò que passa al nostre voltant.*

L'artista és, per naturalesa, un intel·lectual obstinat que indaga en els fràgils fonaments del món. L'art, en la seva vocació actual de transcriure de forma compartida les problemàtiques que ens afecten, és un potencial transformador d'individus i contextos. Ho sabem des de dins del fet artístic, com se sap des de dins de la poesia, des de dins del teatre, des de dins de la música... L'art mereix ser inclòs d'una manera més contundent dins la consideració de gran Cultura. Aquesta s'ha tornat una paraula altisonant, de vegades massa buida de contingut per a molts dels qui se l'apropien. Hauria de tornar a enfil·lar la creença en el bon substrat de la creativitat.

Crec que a Barcelona encara son diversos els fronts que cal enfortir per sortir del raquitisme i vèncer la llosa de «subalternitat» i desconfiança envers l'entorn artístic que pesa des de fa massa dècades a la ciutat. Es troba a faltar un programa consistent de revisions d'artistes propis (elaborades amb temps i generositat d'anàlisis, sense parcialitzacions del seu treball) per ajudar a la societat a entendre el gruix de les seves aportacions, així com als propis artistes a conèixer-se millor. He pogut detectar com actua d'estímul per a la seva pràctica posterior, quan ho he propiciat. Aquesta mena d'actuacions impliquen no perdre la memòria o, més aviat, treballar sobre ella. Crec que és crucial informar les noves generacions de creadors ajudant-los a familiaritzar-se amb els seus precedents i entrar en profunditat en els seus discursos. Ens estem referint a mostrar sense vergonya qui som, qui hem estat i on s'ha pogut arribar en els diferents vessants de l'art contemporani, per deixar a la vista les opcions obertes i els fils connectors.

Per altra banda, ens preguntem a què es deu una fixació persistent, en forma de segmentació i distància, en el tractament generacional dels artistes en mans de les institucions, on les generacions intermèdies estan, o semblen estar, desaparegudes. En el panorama expositiu general de Barcelona, entre la franja dels molt generalitzats ajuts a les generacions joves i la franja on es rescaten artistes que sovint han entrat en la setantena (si és que hi arriben i en tenen la sort) hi ha un salt en el buit i una discontinuïtat, que és notòria i quasi abismal, en l'atenció a la resta, que durant unes tres dècades passen a la mera supervivència. Barcelona tensa massa la corda entre aquestes dues edats extrapolades de les pràctiques artístiques. En aquest fenomen segurament hi té molt a veure, de fons, el fet que encara no haguem estat capaços de



DIADA DE SANT JORDI, 1931

PLANA SAGARRA I TORRENTS ROIG

✱ *Josep Maria Plana Sagarra [Sarrià, 1885 – Barcelona 1959] va ser fotoperiodista.*

✱ *Pau Lluís Torrents Roig [Montevideo, 1893-1966] va ser fotoperiodista.*

MONTSERRAT ROIG EL 1977 I EL 2018

MANUEL GUERRERO BRULLET

Roig

L’any 1977 és un any clau en la nostra història. Dos anys després de la mort de Franco es legalitzen els partits polítics, torna a emergir el moviment llibertari i hi ha la primera manifestació massiva de l’11 de setembre. Es produeix el retorn del pre-sident Tarradellas –l’únic fet polític realment trencador a l’Estat, que restaura la legalitat republicana– i la recuperació de l’autogovern amb el restabliment de la Generalitat de Catalunya. És un moment d’obertura política i de recuperació de la llibertat i de l’esperit de revolta després de la llarga nit del franquisme. Un any en què tot era encara possible. La societat i la cultura catalana vivien un moment d’optimisme i d’una gran efervescència política.

L’any 1977 és, també, un any decisiu per a Montserrat Roig (1946-1991). La publicació d’*Els catalans als camps nazis*, referent ineludible de la recuperació de la història i la memòria dels catalans deportats als camps nazis, i d’*El temps de les cireres*, novel·la guanyadora del Premi Sant Jordi, la van confirmar com una de les escriptores més rellevants de la seva generació; al mateix moment en què la direcció i presentació del programa d’entrevistes *Personatges*, a TVE, la converteixen en una popular periodista. Montserrat Roig esdevé una de les primeres escriptores i intel·lectuals mediàtiques de la cultura catalana. Tot preparant l’exposició *Montserrat Roig, 1977. Memòria i utopia*, que es pot visitar al Born, he pogut constatar i refermar l’actualitat i la potència intel·lectual i creativa de la seva obra. El 1977 Montserrat Roig només tenia 31 anys.

Em costa trobar en els nostres dies exemples d’escriptors, escriptores, creadors o creadores de les noves generacions, amb una obra de la potència i l’ambició intel·lectual i creativa de Montserrat Roig, o de Maria-Mercè Marçal. Totes dues, referents destacades de la nostra literatura, van morir ben joves, amb només 45 anys. Hem perdut col·lectivament ambició intel·lectual, ambició cultural? Certament: la societat catalana, el món polític, han renunciat, en general, a apostar per la cultura. No cal donar gaires exemples. Quins pressupostos es dediquen a la cultura? La crisi, les retallades i el 155 han fet tocar fons al sector i a les institucions culturals. El desert avança. La cultura, ha deixat de tenir prestigi? Ha deixat de ser considerada signe d’identitat, eina i experiència d’alliberament, de transformació, d’emancipació i d’autonomia social i política, individual i col·lectiva? Cap a on anem? Quina República, quin país volem? Una República, un país sense cultura?

Veurem canvis aquest 2018? Veurem canvis positius en els pressupostos, en les polítiques culturals de l’Ajuntament, de la Generalitat, de les diverses i múltiples institucions públiques i privades, aquest 2018? Els desitgem. Els volem. Els necessitem.

El nomenament de Joan Subirats com a comissionat de Cultura de l’Ajuntament de Barcelona i les primeres propostes anunciades semblen indicar que els comuns han fet un pas endavant per apostar per la cultura. Esperem, desitgem, de la Generalitat, de les altres institucions i de la societat catalana una aposta decidida per la cultura. Ens hi va el futur.

«La cultura és l’opció política més revolucionària a llarg termini», va escriure Montserrat Roig.

✴ *Manuel Guerrero Brullet [Mataró, 1964] és escriptor, crític i comissari d'exposicions.*

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

Roig

construir un relat propi que rastregi i clarifiqui bé, en amplitud i en profunditat, les evolucions del nostre panorama artístic des de la segona meitat del segle XX. Amb una altra conseqüència que encara també està poc resolta a nivell patrimonial: la inhibició respecte a la voluntat de generar un gruix d’adquisicions d’obres, acurat i que ressegueixi els fils de l’art generat al nostre territori, cosa que sembla una mica contradictòria després d’haver finançat tanta producció en les primeres etapes dels artistes, una realitat que caldria acompanyar d’un autèntic interès per seguir les trajectòries d’aquests artistes i conformar conjunts representatius d’obra de les seves diferents etapes.

La franja emergent ocupa la majoria d’espais institucionals que, des d’una responsabilitat més que compartida, diríem compactada, propicien convocatòries d’ajuts a la creació. Aquesta dependència de les convocatòries públiques per poder executar treballs artístics d’envergadura, en el mode en què estan plantejades amb una estratègia forçada que s’obliga a emprar a molts artistes per explicar un treball encara no realitzat, a partir d’un projecte definit textualment i amb suficients garanties a priori per a un jurat expert que haurà de determinar si és o no adient, crec que més aviat està generant que el dossier explicatiu del projecte acabi per ser un «mur» i un reduccionisme auto-explicatiu enfront els jurats, i no un aliat eficaç. Em pregunto com es pot jutjar el que encara està per fer. És quelcom que en el llarg exercici de la docència en els tallers de la facultat de Belles Arts de Barcelona i en les visites a tallers individuals dels artistes, he après que té poc sentit. El meu coneixement d’aquest processos em confirma que l’obra fent-se acaba per definir i millorar el projecte del que ha nascut. Potser s’estigui perdent de vista que molts artistes son més aviat processuals i que els projectes i les idees (o, millor, ideacions) formen part evident de l’acte creatiu, però han de disposar de prou marge per anar-les reconduint fins a la materialització final. Les convocatòries haurien de ser més flexibles per no perjudicar les evolucions del propi treball artístic, potser en forma de «propostes obertes» avalades pel treball anterior de l’artista, que és el veritable sustentador dels conceptes a desenvolupar en la voluntat de fer un nou treball artístic.

Després del llarg desert artístic del període franquista, que encara no ha estat superat (em refereixo als hàbits socials de Barcelona poc tendents a interessar-se per conèixer i experimentar l’art més a fons), crec que cal tenir cura del que convé fer per arribar millor al públic barceloní. Ens cal també atènyer una majoria d’edat en la manera d’esponjar l’emmarcament generacional i territorial de l’art. Hauríem d’avançar en generar millors contextualitzacions de l’art fet aquí en exposicions pensades dins d’aquests tres marcs naturals: intergeneracionals, interdisciplinaris i internacionals d’ampli abast, que al meu entendre permeten articular afinitats en expressions i intencions artístiques. És crucial estudiar camins artístics compartits en escenaris de sintonies conceptuals, que aportin autèntics i reveladors marcs transversals de transformacions en el pensament artístic.

Tot això al que ens estem referint probablement requereix saber fer ús d’una altra concepció de la Cultura, que es fonamenta en l’autoestima i en la confiança, en els valors propis amb vocació d’universalitat. Ens preguntem per què en lloc d’un exagerat «acomplir» amb els diferents sectors de la cultura, propiciant festivals de consum ràpid en cap de setmana (moltes vegades prou interessants però inabastables per al públic, inclús per a l’iniciat en el sector), no es consoliden marcs d’aglutinació d’activitats amb matriu pròpia, elaborats acuradament amb temps i donats a gaudir a la societat inclús durant mesos, propiciant tries d’obres i elaboracions de propostes específiques acompanyades de finançaments adequats. Amb fórmules més pausades, treballades amb recursos i sobre la confiança en el seu efecte a llarg termini, no com a distracció momentània o com a imatge mediàtica fugaç, potser aconseguiríem conscienciar els públics de dues coses que no hauríem d’oblidar: la importància de l’art com a subratllador crític i la importància per a l’esperit de gaudir lentament de la creació artística, amb temps per assimilar-la, reflexionar-hi i retornar-hi si cal.

Es tractaria de repensar com afavorir una experimentació de l’art més efectiva, de la que parlàvem abans, en el potencial lector que es troba en els més variats segments socials, vetllant per afavorir una culturització que impregni la nostra societat. Encara tenim pendent assolir una major creença política en els beneficis de l’art, que hauria d’anar acompanyada d’una major penetració social si hi hagués una autèntica confiança en la capacitat de significar-nos com a generadors de continguts de patrons culturals d’interès, que vol dir dues coses: prestar una atenció més gran i més de fons tant a les produccions/ accions artístiques com a les ideacions pròpies de contextos, ambdós aspectes, però, necessàriament recolzats en un relat constructiu i diversificat. Gaudir, per tant, d’una eficaç tasca impulsora de reptes ambiciosos que poguessin arribar a aglutinar observadors forans, com és propi de tota actuació de qualitat. En definitiva, treballar des d’una perspectiva doble, consolidadora i, alhora, amplificada. El primer respecte, és cert, passa per una relectura de les diferents capes generacionals, que hauria d’anar vinculada a l’autoreconeixement de les potencialitats dels propis agents culturals, sense malfiança o rivalitat des de la política (certa estretor local que no s’acaba de superar). Un respecte que de vegades no el sabem projectar o demanar des del sector de manera prou coordinada, amb una veu única, entre tots els qui en formem part.

Som ja ben entrats en el segle XXI i s’han fet molts assajos des que, a mitjans dels anys noranta, va canviar radicalment la situació en crear-se, de forma tardana i fastuosa, equipaments ara poc sostenibles que han donat lloc a desenes de museus, centres i sales d’art contemporani als nostres municipis. Però encara queda l’assignatura pendent de guanyar graus en fer arribar l’art, com a forma de pensament desenvolupat i altament necessari, a una societat atenta i esgotada dels missatges que cauen a diari com un allau i es converteixen –ara i en tot moment– en vels que eclipsen i no deixen veure altres «emissors» saludables, dels que no es pot prescindir. Les manifestacions artístiques són i han estat sempre necessàries com a contrapès.

Comptar amb l’art com a forma política de pronunciament humanístic voldria dir convertir-lo en autèntic aliat per a formar una ciutadania crítica.

✴ *Teresa Blanch Malet [Barcelona, 1952]*

és historiadora de l’art, crítica, comissària, i professora a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

✴ Nota: algunes definicions del paràgraf han estat rescatades de textos d’artistes del nostre entorn, de diferents edats i pràctiques artístiques.

coneixement com a eines imprescindibles per a la seva evolució i supervivència. Si la indiferència fou el resultat d’una manca de visió sobre la influència d’internet i la resistència una fase previsible, l’acceptació incondicional es pot convertir en fascinació acrítica.

Tecnòfobs i tecnòfils constitueixen els dos pols d’un maniqueisme estèril on una raó oberta, crítica i dialogant té molts obstacles per ser escoltada. La paraula *complexitat* és un dels fetitxes semàntics més recurrents, però s’oblida que complex és, sobretot, allò que no es pot pensar per separat. D’aquí la necessitat d’intentar comprendre la naturalesa més profunda del canvi al qual estem assistint, assumint que ens trobem enmig del remolí i que encara no tenim prou perspectiva per conèixer-ne les conseqüències més perdurables.

El primer que caldria advertir és que el canvi no és exclusivament tecnològic. Les noves tecnologies no són neutrals: poden accelerar els aspectes més alliberadors de la intel·ligència col·lectiva, fomentar la transparència i regenerar la democràcia i, al mateix temps, afavorir els mecanismes més sofisticats del poder i del control. Els desafiaments als quals s’enfronta l’àmbit cultural exigeixen compromís i generositat per part de tots els agents implicats. Requereixen un esforç sostingut per fugir dels dogmes excloents, les opinions sectàries i les actituds inertes. Entre els factors que influeixen en el nou escenari, es poden esmentar tres nuclis rellevants:

1.- L’abans anomenat *públic*. No hi ha dubte que la crisi econòmica està asfixiant les institucions culturals. La reducció dràstica dels pressupostos públics dibuixa un panorama alarmant i, no obstant això, el descens del «consum cultural», entès pels seus indicadors quantitatius i economicistes, no sols s’explica per la pèrdua de visitants en els museus, teatres i sales de cinema. Els públics estan mutant. L’emergència d’un públic cada vegada més actiu i participatiu, amb els seus propis criteris de gust i legitimació, és un altre factor decisiu per entendre millor què està passant. Potser la figura del *prosumer*, o el redescobriment de l’amateur, ja siguin part d’una nova retòrica, però és indubtable que la gran crida a la participació dels últims anys està provocant reclams de grau divers, entre els quals destaca una reivindicació de l’accés als mitjans de producció de continguts i al seu lliure intercanvi i reproducció.

2.- Dilemes de la prescripció. Museus, centres d’art i institucions culturals en general són màquines prescriptores amb una influència decisiva sobre el que el públic ha de conèixer, admirar, celebrar o gaudir en els diferents àmbits de la cultura. Aquesta situació de monopoli, basada en un saber autoritzat, ha romàs més o menys inalterable durant les últimes dècades del segle XX, però la irrupció de les tecnologies digitals i els canvis polítics, econòmics i socials, que marquen els inicis del segle XXI estan canviant els hàbits i estils de prescripció i han obert un debat que tan sols acaba de començar. La crisi de la prescripció tradicional és potser evident, encara que el fenomen no hagi estat encara analitzat en les seves conseqüències i els dilemes més profunds. Òbviament, no es tracta d’eliminar els filtres, ni la necessitat de prescriure, sinó d’establir una conversa fecunda entre noves i antigues formes de prescripció, incorporant al debat els territoris per als quals encara no hi ha mapes conceptuals ni formals que es puguin considerar definitius. La consciència que «ningú no ho sap tot, tothom sap alguna cosa» no implica una confrontació despietada entre sabers autoritzats i no autoritzats. És potser una porta, una més, per assumir la necessitat de ponts, petits i grans ponts entre les diferents maneres de crear, produir i distribuir el coneixement, un coneixement que no solament s’aconseguirà per la gestió massiva de dades.

3.- Investigar i innovar. La cultura dels diagnòstics, als quals tots som proclius, s’hauria de complementar amb una cultura de les solucions. Entre les definicions d’innovació que proliferen en l’actualitat, es podria triar la més senzilla: innovar és trobar la solució a un problema. Això implica poder investigar, poder equivocar-se, revisar pràctiques i metodologies, gèneres i formats, models d’organització, línies temàtiques, etc., i també poder realitzar tasques de prospecció per descobrir, a partir de les tendències del present, els possibles escenaris del futur. És el que estan assumint, d’una manera o una altra, en diferents fases i velocitats, segons el context, un bon nombre d’institucions culturals europees, com es pot comprovar pel creixent nombre de trobades i activitats dedicades a entrellucar el paisatge cultural dels propers anys. Si, per contra, no hi ha capacitat d’innovar, és a dir, de trobar solucions als problemes que presenta un món en transformació permanent, si no hi ha capacitat de reaccionar planificadament als canvis interns i externs, les organitzacions i institucions culturals perdran les oportunitats que se’ls ofereixin i es trobaran sotmeses a un canvi inevitable i sense rumb conegut.

Conclusions? Totes provisionals. Certeses que s’esvaeixen, la velocitat del canvi i la resistència al canvi com a constants, i el pessimisme com un luxe que caldria deixar per a temps millors.

✱ *Juan Insua [Zárate, Província de Buenos Aires, Argentina, 1954]*

és cap de projectes del CCCB LAB, comissari en matèria literària i impulsor d’investigació i innovació en l’àmbit cultural.

Canviar o canviar” Juan Insua, 2013. Article publicat originàriament al blog del CCCB LAB.

Disponible a <http://lab.cccb.org/ca/canviar-o-canviar/> (Cc-BY-NC-SA).

[Canviar o canviar](#)

BARCELONA GLÒRIES

MIQUEL PORTA PERALES

Les Glòries i el seu entorn estan fent realitat —més de cent cinquanta anys després de la seva formulació— la previsió d’Ildefons Cerdà: esdevenir el centre de la ciutat. I encara una cosa més: esdevenir el reflex de la ciutat.

Si és cert que Ildefons Cerdà calculava que les Glòries seria el centre de la ciutat, no és menys cert que ni l’Ajuntament, ni els polítics, ni els urbanistes, ni els arquitectes, ni els constructors, ni els ciutadans no van contemplar aquesta hipòtesi fins fa uns pocs anys.

Durant les primeres dècades del segle XX les Glòries era un indret. És a dir, un punt indeterminat als afores de la ciutat. Tant és així que l’anomenat Pla Jaussely —en record de l’arquitecte i urbanista francès Léon Jaussely, guanyador del concurs per projectar i connectar els diversos espais de l’Eixample (1905)—, que preveia la construcció de l’Ajuntament i d’altres serveis municipals a les Glòries, es va descartar d’immediat. I fins i tot la proposta de Josep Puig i Cadafalch de construir allí uns pavellons complementaris de l’Exposició Internacional de 1929 va ser bandejada. La raó de tot plegat? Les Glòries era un indret llunyà, desèrtic, mal comunicat i trinxat per les vies del ferrocarril i el Rec Comtal. En tot cas, a les Glòries sí que hi havia algunes coses. Per exemple: La Farinera, la fàbrica de paraigües Pío Rupert, el mercat de Bellcaire —els Encants—, tallers auxiliars de material i reparació ferroviària, xaboles i un camp de futbol conegut com el camp del Sidral. I, també, un tramvia que s’hi acostava.

Ja durant la Segona República el GATCPAC, preocupat com estava per l’avantguarda i el racionalisme, es va oblidar de les Glòries en els seus plans urbanístics. Els projectes del GATCPAC incloïen la Gran Via, la Diagonal i la Meridiana. De les Glòries, res de res. Seguia el descampat. El detall: la prolongació del Metropolità fins a la Sagrera contemplava la construcció de l’estació *Glòries*. I, efectivament, es va construir. El detall: un descampat amb estació de metro. Un altre detall: el 1935 se soterra el ferrocarril. Un parell de detalls que, d’una manera o altra, incorporaven i connectaven les Glòries a la trama urbana barcelonina.

Amb el temps, les Glòries va continuar sent un indret on, poc a poc, durant la dictadura i els primers anys de la transició, hi anaren apareixent novetats, com ara la canalització del Rec Comtal, la fàbrica de la Hispano-Olivetti, la connexió de la Gran Via, la Diagonal i la Meridiana, així com l’anella elevada que distribuïa el tràfic i constituïa una barrera que trinxava, altre cop, la zona. Això sí, dins l’anella es va construir un parc —d’accés difícil si tenim en compte que estava rodejat d’una via de circulació ràpida— on es van col·locar unes lloses que evocaven les dotze glòries catalanes: Romànic, Gòtic, Consolat de Mar, Dret Català, Assemblea de Pau i Treva, Masia i Terra, Industrialització, Ciència i Tècnica, Renaixença, Modernisme, Llibertat i Autogovern.

Avui, les Glòries, després de diverses vicissituds —l’enderroc de l’anella elevada, el trasllat dels Encants o el soterrament d’una part de la Gran Via— està esdevenint el centre de la ciutat. Per millor dir, està esdevenint l’altre centre de la ciutat, on hi ha el Teatre Nacional de Catalunya, l’Auditori, el DHUB, la Biblioteca Josep Benet, l’Institut Salvador Espriu, el Centre Cultural La Farinera del Clot, la Torre Glòries, el Museu de Can Framis de pintura contemporània amb el seu jardí d’aire romàntic, el Campus Poblenou de la Universitat Pompeu Fabra, el Media-TIC, Interface Building, la CNMC, RNE, Barcelona Activa, RBA, Mediapro... una plaça pública en construcció i un munt d’emprenedoria tecnològica que són la imatge i realitat de la Barcelona del segle XXI.

Però, no hi ha Barcelona sense comerç i mercat. I les Glòries, com deia a l’inici d’aquestes línies, és un reflex de tot plegat. Per partida doble.

Qualsevol que visiti la superfície comercial reformada recentment i reoberta al públic —aires gaudinians i mediterranis de la mà de Javier Mariscal— trobarà, concentrat en un espai perfectament integrat en la trama urbana, com si d’una illa de l’Eixample es tractés, tot allò que Barcelona ofereix al consumidor per satisfer les seves necessitats. És a dir: alimentació, restauració, cafeteria, vinateria, música, l·laminadures i xocolata, roba i complements entre el *low cost* i el *high cost*, calçat, òptica, marques, joguines i regals, joieria, perfumeria i bellesa, cosmètica natural, perruqueria, llibreria i audiovisuals, telefonia mòbil, bassar, *fitness*, jocs i apostes, i wifi i terrasses a l’aire lliure. Per cert, no hi ha —també una manera de reflectir la realitat de Barcelona— cap punt de venda de premsa en paper. Aquesta oferta concentrada de la superfície comercial es completa amb l’oferta d’un entorn —al voltant de la Rambla del Poblenou, una via directa al mar— que també satisfà les necessitats dels ciutadans amb una combinació hàbil entre el negoci de proximitat i el de marca. Paga la pena d’assenyalar que el desenvolupament de les Glòries s’explica fonamentalment per l’interès de la iniciativa privada i la tossuderia de les associacions de veïns. Val a dir, però, que sovint aquestes associacions, d’escassa representativitat social, amb la inapreciable col·laboració de l’Ajuntament, han frenat determinats projectes com ara la construcció de nous hotels, habitatges o edificis d’oficines. O han frenat l’apertura de noves superfícies comercials o l’ampliació d’horaris, o el perllongament del període de rebaixes. O han frenat el turisme. En aquests aspectes, l’Ajuntament de Barcelona ha estat l’element decisiu d’una política extremadament conservadora —o indiferent— que no sembla tenir cap projecte més enllà de la contenció de la iniciativa privada.

Fent bona la previsió d’Ildefons Cerdà, el descampat de les Glòries —d’indret indeterminat a lloc concret— ha esdevingut, també, el centre d’una Barcelona-xarxa en la qual existeixen —realment, potencialment o *in statu nascendi*— altres centres com ara la plaça d’Espanya, la Ribera o la Sagrada Família. I, per què no d’altres centres en el que avui es considera l’extraradi? I, per què no, tot fent una paràfrasi del Noucentisme, una Barcelona-Ciutat que reflecteixi i aplegui la centralitat de tots els barris de la ciutat?

✱ *Miquel Porta Perales [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

CASA NOSTRA, CASA VOSTRA? O NO

MIQUEL PORTA PERALES

Quan es passeja per la ciutat de Barcelona —o s’escolta el que es diu— no resulta estrany trobar-se missatges, cartells o pintades on es pot llegir, o sentir, consignes com ara Primer els de casa? o Casa nostra, casa vostra o *Refugees Welcome* o *One World one Family* o *De BCN al món, del món a BCN* o *Obriu Fronteres, volem acollir!* I no sols això, sinó que també són freqüents les xerrades, manifestacions, concerts o campanyes de *crowdfunding* pro refugiats o immigrants.

Confesso que quan veig aquests cartells o tinc notícia d’aquesta mena d’actes, sempre em demano quina podria ser la raó d’aquesta actitud i comportament. Barallo diverses respostes, al respecte. Penso que pot tractar-se de solidaritat, d’altruisme, de generositat, de conducta induïda pel xantatge emocional d’algunes ONG, de la mala consciència del ciutadà occidental o del típic egoisme de qui aposta pel bé amb l’objectiu d’estar molt satisfet de si mateix. En tot cas, hi ha refugiats i immigrants que estan a les portes de casa nostra i demanen entrar. La qüestió: què fer? O, per millor dir, quin ha de ser el criteri d’admissió?

En primer lloc, vull insistir en allò que tot just acabo d’escriure: en compliment de la llei —la Convenció sobre l’Estatut dels Refugiats de les Nacions Unides, el Protocol sobre l’Estatut dels Refugiats o el Sistema Europeu Comú d’Asil amb les seves Directives sobre Procediments d’Asil, Condicions d’Acollida i Requisits, així com el Reglament de Dublín i l’Eurodac—, ha d’existir un criteri d’admissió de refugiats i immigrants. Criteri que implica, no ens enganyem, l’acollida d’uns i l’exclusió d’uns altres. És a dir, no l’acollida il·limitada. En conseqüència, l’*Obriu fronteres* i el *One World, one Family* queden fora de joc i de lloc. Quant a la immigració —un immigrant econòmic no és un refugiat—, cal acomplir la legislació estatal vigent, sovint antipàtica.

De la legalitat a l’economia, hi ha qui afirma que els migrants —usaré aquest terme per referir-me indistintament a refugiats i immigrants— tenen un efecte positiu per a tothom, perquè activen el cercle virtuós de l’economia: la nova força de treball fa baixar els salaris, cosa que permet incrementar els beneficis d’un capital que invertirà més i, finalment, augmentarà la força de treball i es recuperarà el salari perdut.

Però, segons diuen els experts, l’efecte negatiu —el desplaçament laboral dels nadius i la baixada dels salaris— pot ser superior al positiu si hi ha un increment continu de migrants que no correspon a la demanda de força de treball. D’altra banda, la teoria segons la qual els migrants i els seus impostos garanteixen el sistema de pensions és una «cinta sense fi» que necessita un «flux inacabable d’immigrants» (Robert Rowthorn citat per Robert Skidelsky a *Immigració: veritats incòmodes*, 2017).

A tot plegat s’han d’afegir els costos de la cohesió social —sanitat, educació, habitatge, ajuts— que implica la integració —si és que efectivament es volen integrar— dels migrants. La qüestió de fons que es planteja: un país pot millorar econòmicament amb migrants amb recursos i formació escassos?

De l’economia a la societat. Edward O. Wilson assenyalava que «els éssers humans hereten una propensió a adquirir comportaments i estructures socials, una propensió tan extensa que pot considerar-se part de la condició humana. Els trets definitoris són, entre d’altres... els llaços entre pares i fills, l’altruisme entre parents propers... el recel davant els estranys, el tribalisme» (*El naturalista*, 1994). I si el sociobiòleg tingués raó quan ens diu que pensem, actuem, estimem o ajudem perquè la naturalesa ens ha fet així? De la teoria a la pràctica: que potser les migracions —no amaguem la realitat en benefici de la correcció i la demagògia dominants— no canvien el paisatge existent amb els conflictes i problemes —la integració de qui no es vol integrar, els costos de la integració o la competició pels recursos d’uns i d’altres— que això pot arribar a comportar?

De la societat a la política. En síntesi: a força estats de la Unió Europea, o de l’Europa no comunitària, tant de l’est com de l’oest, del nord o del sud, l’extrema dreta accedeix al poder, o el condiciona molt seriosament, ja sia de forma directa o indirecta. No ens enganyem: allò que mou aquests moviments i partits és la fòbia, l’aversió, el temor o l’odi a les migracions i els migrants. Moviments i partits que sovint incorren en el delictes. Potser volem una Europa xenòfoba?

El dret d’admissió del qual parlava a l’inici, és a dir, la voluntat restrictiva de la legalitat vigent en matèria de migracions a través de certs filtres, estaria justificat per les raons econòmiques, socials i polítiques esmentades.

La legalitat vigent en matèria de migracions constitueix un bon exemple de la teoria de l’elecció racional que, en la línia de l’utilitarisme clàssic, busca maximitzar beneficis per a tothom tot introduint criteris d’utilitat col·lectiva. L’interès en general, si es vol. De la teoria a la pràctica, del que es tracta es de limitar les conseqüències no desitjades i difícils d’administrar de les migracions irregulars i incontrolades per la via de la limitació, regulació i gestió migratòries. Així, amb una política migratòria controlada es podrien limitar els costos econòmics, socials i polítics del fenomen migratori.

Cal afegir que també es podrien evitar els guanys econòmics d’una indústria de la immigració i dels refugiats que trafica amb éssers humans. Precisament per evitar-ho, la Unió Europea ha aprovat un Codi de Conducta Marítima (2017) que regula els moviments de les ONG i les seves embarcacions. Un Codi que exigeix transparència i cooperació amb les autoritats i que no ha estat ben rebut per les ONG. Més: la legalitat restrictiva dels fluxos migratoris irregulars permet que els refugiats i immigrants que s’acullen a la legalitat vigent puguin entrar legalment a la Unió Europea.

Una última consideració: la legalitat podria evitar l’aparició d’una nova cosmòpolis formada per «pàries», «errants» o «metecos» (Michel Agier, *La frontera, el campo, la muerte*, 2015) en moviment continu i permanentment amenaçats de detenció, o de mort o d’enfrontaments fraticides entre migrants.

Primer els de casa? No exactament. Fora demagògies. Fora populismes.



PLAÇA DE LES GLÒRIES, 1991

COLITA

* Isabel Steva i Hernández [Barcelona, 1940] coneguda artísticament amb el pseudònim de Colita, és fotoperiodista.

A L'ATAC AMB L'ART DE POSTGUERRA!

ÀLEX MITRANI

Temps a venir, els artistes hauran d'assolir encara llocs més alts. S'hauràn destruït tantes coses que sols en ells l'home trobarà l'esperança de crear.

Joan-Josep Tharrats, *Guia elemental de la pintura moderna*, Dau al Set, 1948, p. 46

I què se n'ha fet dels somnis d'un Tharrats? És un tòpic que, a casa nostra, l'art de postguerra ha estat un problema i un repte en esgotador estancament. Malgrat la qualitat molt més que notable de la producció artística que va generar, és un període percebut com a estrany: sembla prehistòric (intrahistòric) entre el passat i l'avui, encaixat entre, d'una banda, el relat ben constituït (amb les seves polèmiques, és clar) de l'avantguarda i la seva dialèctica amb el noucentisme i, d'altra banda, l'assumpció del paradigma conceptual que s'ha consolidat els darrers anys malgrat el parèntesi postmodern (o justament gràcies al seu esfondrament). Després, és clar, hi ha hagut la coneguda indecisió institucional, avui favorablement resolta en assumir el MNAC la responsabilitat d'ocupar-se'n. Som, dintre de totes les precarietats i dificultats conjunturals, en el moment clau que hauria de capgirar la consideració i la valoració d'aquest art, recuperat no només històricament sinó per a la ciutadania i la cultura del país.

Entre els artistes que van haver de conviure amb el franquisme, quan es va entrar en la fase democràtica i les complicitats de resistència varen deixar de ser necessàries, cadascú va passar a fer la guerra pel seu compte. Aquí, rivalitats i diferents nivells i maneres de gestionar les carreres van portar a una atomització, a una dispersió de les iniciatives de visibilització, que va coincidir amb l'auge i la inflació de les fundacions individuals creades pels artistes i les seves famílies. S'entén perfectament la necessitat de defensar l'obra pròpia, i més davant la urgència de compensar mancances de les polítiques culturals, però el resultat ha estat una limitació del rigor historiogràfic i un afebliment del discurs i del sentit patrimonial. Ens hem debatut de vegades entre l'hagiografia i la complaença en la designació perversa de caps de turc (Subirachs).

Quant a l'època en si mateixa (el context i l'art vist en les seves tendències col·lectives i transitòries), ha interessat als historiadors més orientats a la sociologia i a la història política i ideològica, fonamentals, però potser hem deixat una mica de banda la valoració artística del treball dels creadors, imprescindible pel seu parangó internacional i per afavorir el que és, en definitiva, l'objectiu de tantes obres: la creació d'un imaginari poètic (en totes les seves dimensions possibles, lírica i cultural). L'època s'ha vist polsosa i trista. És un lloc comú però cert: quin contrast entre la brillantor glamurosa del *D'ací i d'allà* i la modèstia de les publicacions dels quaranta o els cinquanta! Però s'ha caigut també en el tòpic i la caricatura, com quan es parlava de la foscor de l'Edat Mitjana. El refinament, la bellesa i l'atreviment també es poden trobar en aquells anys de plom.

Per estudiar i reivindicar l'art de postguerra s'ha fet força, moltíssima feina (que aquí no resumirem). L'han assumit els historiadors individualment, els de la vella escola, contemporanis dels artistes, i els de la nova fornada. Se n'han ocupat els museus *dits* petits de fora de Barcelona: el Museu d'Art de Girona, el Museu d'Art de Sabadell, el Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú, el Museu de Valls, l'Abelló de Mollet, entre d'altres, sense oblidar iniciatives privades com la de la Fundació Vila Casas. Però cal que aquests esforços tinguin també la referència, la complicitat i l'aixopluc, en la seva dimensió justa, de la institució que representa, protegeix i estudia el patrimoni històric català: el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

El Museu Nacional ha engegat un pla de treball ambiciós que necessitarà paciència (un cop més) i la dotació pressupostària convenient. Té tres eixos principals: patrimoni, recerca i difusió. Cal construir una Col·lecció Nacional coherent i completa que segueixi el fil del que ja està establert respecte a la primera meitat del segle XX. Cal donar suport i produir recerca amb els historiadors i les universitats. Una col·lecció de textos de recerca i documentals està prevista per contribuir-hi. La difusió i la visibilitat són una necessitat a la que la museografia noble del Museu Nacional pot respondre donant la categoria. En aquest sentit, s'obriran noves sales dedicades a l'art de postguerra dins de la col·lecció permanent. Aquest espai haurà de ser, per necessitat i per principis, flexible, discursiu i experimental. No descobrim res si insistim en la necessitat absoluta d'una ampliació de la superfície del museu, debatuda i prevista en el marc del Pla Nacional de Museus, i de la reorganització de les instal·lacions de Montjuïc, on el Museu Nacional ha de ser l'eix fonamental. No és només una necessitat sinó també una solució que multiplicaria exponencialment les possibilitats del Museu i els seus vincles amb la ciutadania. Finalment, la programació d'exposicions temporals del Museu incorporarà regularment exposicions de producció pròpia sobre l'art de postguerra, focalitzant i aprofundint en temes precisos, com en la que es presentarà la tardor de 2018 sobre el Pop i els nous comportaments artístics entre 1966 i 1971. És l'exemple d'un període que precisa una revisió, un període mal estudiat en entendre's sovint com un epígon de l'informalisme o bé com una preparació del conceptual, sense entendre la seva especificitat heterogènia marcada per l'entusiasme d'una generació que somniava en canviar la vida.

Ja no podem creure en un Cànon així, amb majúscula, unívoc i autoritari. Però sí que hem de provar classificacions, relacions, juxtaposicions i definicions. La riquesa de l'art de postguerra ho exigeix. Per això parlarem al Museu de «la possibilitat de la segona avantguarda», perquè l'art de la llarga postguerra (que no volem definir amb el nom de franquista perquè els artistes no ho mereixen) és divers i complex. Són moltes les aportacions i opcions artístiques i múltiples les lectures que en podem fer, no només des d'un punt de vista estrictament històric sinó dels interessos que avui podem projectar o reconèixer en aquests artistes.

Dèiem que s'ha fet molt, però manca encara tant per abordar! Recuperar figures desateses, focalitzar mirades des de les perspectives que l'evolució necessària de la cultura ens exigeix, com una aproximació feminista, assajar relats i



CARNAVAL. PAS DE LA RUA PEL PASSEIG DE GRÀCIA, 1932

JOSEP MARIA SAGARRA PLANA

* [Sarrià, 1885 – Barcelona 1959] va ser fotoperiodista

interpretacions. En cap cas es tracta de nostàlgia, sinó d’actualitzar i aprofitar la riquesa de l’art modern català del segle passat. A l’atac, doncs, amb l’art de postguerra. Per coherència, per responsabilitat patrimonial, però també per amor als artistes i al seu treball, per descobrir imaginaris, territoris lírics, realitats del passat i somnis de futur.

★ *Alex Mitrani [Badalona,1970] és Doctor en Història de l’Art per la Universitat de Barcelona, Responsable del programa de postguerra del Museu Nacional d’Art de Catalunya. Professor al Centre Universitari de Disseny i Art EINA, adscrit a l’UAB.*

DE L’ATENEO DEL XIX A L’ATENEU I EL CENTRE CÍVIC DEL XXI

MIQUEL PORTA PERALES

Miquel Porta Perales, 1948, amb els seus companys de l’Ateneu i el Centre Cívic, a la sala de concerts de l’Ateneu.

A la ciutat de Barcelona hi ha una llarga tradició d’educació popular a càrrec de la societat civil. Una de les primeres manifestacions d’aquest fenòmen —probablement la més reeixida— va ser l’*Ateneo Catalán de la Clase Obrera* (1862-1874), amb seu, primer, al carrer dels Mercaders i, després, al convent de Sant Felip Neri. Una institució sotmesa a la llei del pèndol de la política de l’època —de la moderació a la radicalitat en el marc de la revolució de setembre i l’Associació Internacional de Treballadors (AIT): el seu secretari, Farga Pellicer, es cartejava amb Bakunin— que va instruir alguns milers d’obrers en les matèries pròpies del seu temps. Desenes de professors —mestres d’escola, enginyers, advocats, comptables, estudiants i treballadors— transmetien els seus coneixements a uns alumnes que feinejaven a la indústria, la manufactura i el comerç. Convé remarcar que, sovint, a la manera del pedagog francès Joseph Jacotot (1770-1840), els rols de professor i alumne eren intercanviables. Matèries d’instrucció: lectura, escriptura, cal·ligrafia, cultura general, gramàtica, geografia, història universal, matemàtiques, aritmètica, estadística, tenidoria, economia aplicada, física, dibuix lineal, principis de construcció, ciències aplicades a les arts i la indústria, teoria de teixits, química, elements de fisiologia i higiene de l’obrer. Disposava d’una biblioteca i publicava almanacs literaris i calendaris amb vocació pedagògica i divulgativa.

Cent cinquanta anys després, l’*Ateneo*, esdevingut ateneu o centre cívic, continua existint i continua fent la seva feina. Si abans instruïa la classe obrera amb la intenció d’instal·lar-la en la societat industrial del seu temps, ara alfabetitza la classe mitjana amb el propòsit de prepara-la per navegar en la societat flàccida en què vivim.

Els ateneus i els centres cívics, ahir com avui, són un retrat o reflex de la societat i les necessitats, preocupacions, aspiracions o cabòries dels seus membres. I a qui vulgui saber com són i què volen els barcelonins d’avui —millor, una part important dels mateixos—, se li recomana de visitar-los. En bona mesura, tot recurrent a la lògica econòmica liberal capitalista del nostre món, l’oferta dels ateneus i centres cívics respon a la demanda dels ciutadans.

Aquestes institucions —consultin, per exemple, la «programació» de l’Ateneu del Clot i el Centre Cívic Sant Andreu, així com l’«agenda» del Centre Cívic Sagrada Família— brinden al ciutadà «cursos» i «tallers» diversos y variats. El nom fa la cosa. «Programació», «agenda», «cursos» i «tallers» —el què, quan i com s’ha de fer— són termes propis, tot i que no exclusius, d’una societat flàccida que es caracteritza per la instantaneïtat, la lleugeresa i la trivialitat. Al respecte, es pot dir que els ateneus i centres cívics, amb els seus programes, agendas, cursos i tallers, posen a l’abast del ciutadà, de la teoria a la pràctica, uns particulars graus, doctorats, màsters o MBA de la filosofia de l’autoajuda.

I bé, què ofereixen els ateneus i centres cívics? Doncs, com avançava, la *sagesse* necessària per introduir-se en la flaccidesa dominant. Amb sis disciplines fonamentals: la persona, la salut, la llar, la cuina, la instrucció i la decoració. Als fulletons informatius hi trobem diverses matèries.

La persona: Intel·ligència emocional, Sigues el teu *personal shopper*, Iniciació a l’automaquillatge, Teatre i experiència creativa, Teatre per a l’autoconeixement, Els homes i el món afectiu, Construint l’àlbum de la meva vida, Introducció al reiki, Reiki amb meditació, Defensa personal femenina.

La salut: Gimnàstica i consciència corporal, Gimnàstica dolça i relaxació, Gimnàstica brasilera, Gimnàstica hipopressiva, loga dinàmic, *Yaaba*, Pilates, *Chi Kung*, Abdominals hipopressius, Introducció al *mindfulness*, Posat en forma!, *Stretching Body combat*, Mamifit.

La llar: La teva casa també pot ser *divinity*, Elaboració de sabó per tenir cura de la roba, Elaboració d’espelmes, El mercat de les flors, Plantes de balcó i interior, La tècnica *kokedama*.

La cuina: Cuina de mercat amb productes de temporada, Ferments, L’amanida perfecta, La carxofa creativa, *Souffles*, *Bao buns*, *Mardi gras beignets*, Més enllà del *sushi* tradicional, Com alimentar-nos a l’hivern, Tast de vins.

La instrucció: Punt i ganxet, Patronatge, Costura de supervivència, Tarot, Robòtica educativa, Fotografia digital, *Street photography*, *Lab de photoperformance*, Instagram, Iniciació a la grafologia, Educació canina, Balls de saló, Sevillanes, Bollywood, Zumba.

La decoració: Manualitats i restauració, Restauració de mobles, Bricolatge domèstic, Decoració, La poètica del collage, Joieria a la cera perduda, Pintura i manualitat, Pintura i dibuix.

L’Ateneu del Clot, en el seu díptic de presentació, afirma que la seva «prioritat ha estat sempre oferir opcions al veïns pel desenvolupament integral de la seva personalitat a partir d’activitats de lleure, d’incidir en l’educació del temps lliure i d’orientar el soci cap una vessant formativa, lúdica, educativa i de creixement personal». Desenvolupament integral de la personalitat? Educació del temps lliure? Creixement personal? Però, quin desenvolupament, quina educació i quin creixement?

Cent cinquanta anys després, els ateneus populars —val a dir també els centres cívics— ja no són el que eren. Aquests són uns altres temps. I cal adaptar-se al món on es viu. Però, tant? Què se n’ha fet d’aquell descobriment d’una cultura que semblava inaccessible per a molts treballadors, d’aquell despertar a una bellesa inesperada, d’aquella sensibilitat distinta, d’aquella porta a un nou món que oferien els ateneus del XIX?

★ *Miquel Porta Perales [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

MALALTS DE PÚBLICS CULTURALS

PEPE ZAPATA

Pepe Zapata, 1948, amb els seus companys de l’Ateneu i el Centre Cívic, a la sala de concerts de l’Ateneu.

No ho puc evitar: sóc *voyeur* de mena. I des que em dedico a això que es coneix com a *desenvolupament de públics*, encara se m’ha accentuat més aquesta tendència inevitable i malaltissa a prestar atenció contínuament a com es comporten els públics de la cultura. Em passa abans que tingui lloc l’experiència cultural i artística, quan veig la gent fer cua per entrar a una exposició, quan queda a la porta d’un teatre i saluda als seus acompanyants, quan s’acaba nerviosa el cafetó abans d’entrar a la sala de concerts, quan recull les entrades a taquilla. Em passa després, especialment quan expressa vehement què li ha agradat i què no. Però, sobre tot, em passa durant l’experiència, quan riu, quan se sorprèn, quan busca mirades còmplices, quan pregunta, quan s’emociona, quan segueix amb atenció, quan s’avorreix, quan es queixa, quan aplaudeix... Molt sovint estic més pendent de les seves reaccions que de les meves. Em consta abstraure’m i ser jo mateix públic cultural. Però m’encanta aquesta sensació. I la recomano als col·legues.

És una dèria professional que forma part d’un procés molt més complex i apassionant d’anàlisi i de coneixement dels comportaments dels nostres públics, que ens hauria d’ajudar, als gestors culturals, a entendre què funciona i què no en el disseny de les experiències d’usuari en el nostre sector. Perquè, efectivament, tot això es dissenya i es planifica. Per desgràcia, tots coneixem projectes culturals que s’han basat només en l’oferta: «tinc una col·lecció d’art, produeixo un espectacle, escric una novel·la... i el públic ja em vindrà». D’altres projectes, més nombrosos del que caldria, s’articulen a partir del seu contenidor: «contracto a l’arquitecte mediàtic de torn, que em faci l’edifici més espectacular possible, i després ja l’ompliré de contingut». És l’hora de prestar atenció, més que mai, a les necessitats, interessos i expectatives de les nostres comunitats, dels nostres públics potencials i reals, alhora que d’establir mecanismes d’interacció, de mediació i de participació amb la ciutadania. I això comporta conèixer també als «no públics», a aquells que no saben de la nostra existència o bé que, tot i conèixer el nostre projecte, no els interessa gens.

La clau de tot plegat està en ser conscients dels valors diferencials dels nostres projectes culturals i artístics, d’allò que els fa veritablement rellevants per al nostre entorn, per als nostres potencials usuaris, per a les comunitats que ja existeixen i per a les comunitats que podrien formar-se al nostre voltant. Només ho podem fer a partir del coneixement profund dels nostres públics. Això no elimina, per res, la figura de la curadoria o de la direcció artística. Però sí que fa imprescindible incorporar tant la mirada del gestor cap als seus públics com la transformació de les dades de què es disposa en informació vàlida per a la presa de decisions. I això que som un sector que en molt poc temps hem passat de no tenir pràcticament dades a tenir-ne un munt i, en moltes ocasions, no saber què fer-ne.

Hem d’aprendre a compartir aquest coneixement, independentment de si els nostres projectes són públics o privats o de si corresponen al sector del patrimoni o de les arts en viu, a ser transparents en l’ús de les dades i a establir fórmules per fer-nos les preguntes adequades i adients sobre què necessitem saber dels nostres públics. Perquè, com deia Jorge Wagensberg en un dels seus aforismes més celebrats, «Canviar de respostes és evolució. Canviar de preguntes és revolució.» A les barricades, doncs!

★ *Pepe Zapata [Badalona,1948] és gestor cultural i director de comunicació, màrqueting i públics del Grup Focus.*

L’ACTUALITAT DE DUES TENSIONS CLÀSSIQUES

XAVIER FINA

Xavier Fina, 1948, amb els seus companys de l’Ateneu i el Centre Cívic, a la sala de concerts de l’Ateneu.

Els qui, amb major o menor encert, ens dediquem des de fa anys a investigar i reflexionar sobre les polítiques culturals tenim la sensació d’estar sempre iniciant els debats. Massa sovint cal recordar els fonaments per dialogar des del mateix nivell

reflexió: costa molt donar alguna cosa per suposada, a partir d’unes premisses des de les quals els acords –o els desacords– estiguin prou clars i puguem seguir avançant en el debat. Aquest fenomen no es dona en altres àmbits, en els quals per entrar en un debat cal «haver fet els deures», cal haver llegit els clàssics i només des d’aquest coneixement s’entra en un diàleg entre iguals. Això no treu que tothom pugui opinar sobre tot, però l’expertesa que dona el coneixement i l’experiència és un valor. També ho hauria de ser en la reflexió sobre les polítiques culturals, de manera que no calgués discutir coses òbvies amb qui ha dedicat poc temps i poques lectures a pensar-hi.

Ara bé, que un dels problemes principals de les polítiques culturals sigui un adamisme permanent, no treu que hi hagi tensions clàssiques que mai no s’acabin de resoldre. Pensant en Barcelona, però no només, en destaco dues: la tensió sector-ciutadania i la tensió ciutat-territori.

Les polítiques culturals son captives dels sectors culturals. Massa sovint, els responsables públics de l’administració cultural pensen en lògica de sector, creuen que els destinataris o beneficiaris de la seva acció són els agents culturals (empreses, professionals, entitats culturals...). Fins i tot alguna veu auto considerada progressista ha criticat aquesta dependència tot reclamant-ne una altra encara més reduccionista sota el lema de «la cultura per a qui la treballa», és a dir, per als seus professionals. Per fer front a un corporativisme res millor que un altre corporativisme.

Per compensar aquesta decantació cap a una política únicament al servei del sector, molts portem anys reivindicant una altra perspectiva: una política cultural al servei de la ciutadania. No n’hi ha prou amb la pretesa inferència lògica –i no demostrada– que el que és bo pel sector és bo per la ciutadania. Calen polítiques culturals que, combinant processos descendents i ascendents, posin el ciutadà al centre de les prioritats.

Ara bé, aquesta reivindicació no s’ha de confondre amb una demonització ni del sector ni de la indústria cultural. Perquè les polítiques culturals no han de ser només, ni principalment, polítiques sectorials, però també ho han de ser. Des de l’Administració no es pot obviar, menysprear ni minimitzar el paper dels sectors culturals. Tampoc, només faltaria, s’hi ha d’anar en contra. Que no siguin el principal destinatari final no significa que no siguin imprescindibles polítiques que afavoreixin el seu desenvolupament.

Massa sovint utilitzem el terme *territori* com un concepte que ens permet jerarquitzar projectes culturals. Hi ha propostes de ciutat i propostes de territori, o de districte o de barri. Com si hi hagués ciutat al marge del territori o territori que no fos ciutat. La ciutat va unida a l’excel·lència i el territori a la proximitat, tot partint d’un paradigma que cal superar. I no fer-ho només des del discurs: calen polítiques concretes que trenquin aquesta lògica binària. Per tal que això sigui possible no es pot negar una realitat que, *de facto*, està molt determinada per aquesta doble escala. La tensió no es resol amb l’expressió d’una voluntat que remarqui tant la importància d’un centre cívica com la del Gran Teatre del Liceu. Del que es tracta és de fer polítiques transformadores que emfasitzin el compromís de, per exemple, els centres cívics amb l’excel·lència i el seu paper com a motor de la cultura a la ciutat, així com –també és un exemple– el del Liceu en el desenvolupament d’una cultura operística –des de la pràctica activa a la receptiva– per al conjunt de la ciutadania de Barcelona.

Per tal que això sigui possible cal repensar, com a mínim, tres tipus d’estructures: la dels anomenats *equipaments i programes de proximitat*, la dels anomenats *equipaments i programes de ciutat* i, per últim però no menys important, la pròpia estructura municipal de gestió de la cultura.

✱ *Xavier Fina [Barcelona, 1965] és gestor cultural i filòsof.*

SOM UNA XALUPA

RAFAEL VALLBONA

1

Al carrer de Pelai m’atura una noia amb una carpeta i em pregunta, amb simpatia, si m’interessa la cultura. Li deixo anar un no rotund, eixut, profundament estúpid, i continuo el meu camí. Probablement m’interessa la cultura, el que no m’interessa és l’hipotètic subproducte comercial que la pobra estava disposada a intentar col·locar-me.

Uns minuts després, fent un cafè al Caracas, penso que és més que possible que el meu estirabot quedi registrat en una enquesta que passarà a nodrir la *big data* del món cultural. I d’aquí un parell de setmanes llegiré a algun diari un article amb ínfules documentals que anunciarà, una vegada més, que Barcelona és un Titànic, o una pastera o una vulgar xalupa, i que la cultura ha desplaçat el seu centre d’interès, definitivament i per sempre, a Madrid o a Valdemorillo de Arriba. I, ves, tot pel meu mal cap i per uns quants algorismes maliciosos. Faig acte de contrició, però el mal ja està fet.

Faig el darrer glop de l’expres i no puc evitar una ganyota en pensar en la cara que posarien l’amic saxofonista, una apreciada pintora, uns quants poetes saludats i un ballarí despistat si els expliqués això. Com si el *swing*, la dansa o els decasil·labs depenguessin d’aplicacions informàtiques i de la seva utilització en funció dels interessos d’un o altre mitjà de comunicació.

O sigui que m’oblido de l’atzagaiada a l’enquestadora.



ESMORZAR DE DIVENDRES SANT A MONTJUICH, 1907

FREDERIC BALLELL MAYMÍ

✱ *[Guayama, Puerto Rico, 1864-Barcelona, 1951] va ser fotoperiodista.*

2

Diuen que els polítics milloren en les distàncies curtes. Deu ser perquè de prop se'ls veu el truc, com als prestidigitadors dolents. El dia de Sant Jordi, en un esmorzar municipal, hi havia cua d'escriptors per fer-se una foto amb l'Ada Colau. Llàstima que no hagi sabut aprofitar aquesta empatia, que és autèntica, en favor de la cultura. Que l'equip de Barcelona en Comú no ha sabut que fer en aquest terreny és evident, i ni la pròpia Colau no té arguments per refutar-ho. No cal fer un memorial de greuges, però sense directrius polítiques clares, amb nomenaments fallits i amb pactes nonats (què espereu a pactar, es veu que li deien els primers temps a Juanjo Puigcorbé) i altres de trencats quan tot just començaven a funcionar, a Barcelona la cosa pública de la cultura va a la deriva.

Tot no és culpa d'Ada Colau i els seus. Ca. Hi havia més gent que tenia ganes de veure sotsobrar el govern municipal que no pas els que desitjaven que se'n sortís. I, és clar, això ha alimentat la desconfiança que, ja d'entrada, els Comuns sentien vers el gremi culturalista. Malfiança per desconeixement o per perjudici, em pregunta un professor universitari? És que els prejudicis no sorgeixen de la desconeixença? li responc.

Recordo els primers mesos. Tothom esperava que l'alcaldesa anunciés la visita al seu teatre, que anés al seu festival, que assistís a la seva funció. I no se la va veure gairebé enlloc. Sí, a Sónar: fa modern i dona molta pela a la ciutat.

I als promotors, creadors i companyia els va començar a pujar la mosca al nas. La desconfiança començava a ser mútua. Ai.

3

Suposo que algun assessor mal informat va convèncer el govern que els i les de la cultura eren filo socialistes (actors, directors i artistes plàstics) o independentistes (escriptors i cantants, per la cosa de la llengua). I que, a més, eren una colla de perepunyetes que mai no estan contents (això ho devia recordar ella de l'acte dels 75 anys de la llibreria Jaimes amb Bernard Pivot al Romea). Potser amb aquest raonament tan frugal i casolà van decidir treure's la nosa del damunt i que un altre carregués amb el mort. Algú que ja en tingués pràctica.

Però la naturalesa de la cultura i les persones que la fan no admeten una reducció tan simplista, per molt que encara es posi com a model vàlid el recel d'en Pujol cap el món cultural.

Ara bé, el drama no hauria anat a majors, i fins i tot s'hauria pogut salvar el desori de la política cultural municipal, si el pacte amb els socialistes no hagués saltat pels aires com a dany colateral del «Procés». Ells en tenien pràctica, és cert, i històricament no els havia anat pas malament del tot. El més absurd del cas és que despatxar en Collboni tampoc no li ha servit a Colau per regraciar-se amb ERC. Una altra pífia dels seus assessors.

4

Arribats aquest punt, a un any de les municipals i quan alguns mitjans de comunicació ja han endegat una sorollosa campanya pel seu candidat, la gestió de la cultura és un terreny abonat per criticar el govern d'Ada Colau; amb *big data* o amb imaginació.

I per moltes fotos que es faci amb escriptors, l'opinió pública porta un temps assistint impàvida a un seguit de missatges que coincideixen a dir que Barcelona s'enfonsa, que aquest titànic no el salva ni en DiCaprio, que el PIB cultural de la ciutat recula, que els gestors marxen a institucions de Madrid (tenen més diners del govern de l'estat, paguen millor: lògic), i tota la rècula de retrets habituals. Ara, ningú no es pregunta què fa la indústria cultural consolidada, que te prou poder i influència, perquè això no passi.

I els meus amics poetes, ballarins, pintors i músics, pobres, feina per viure.

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

DE L'ESCOLA NOVA AL BANC MUNDIAL

MIQUEL PORTA PERALES

L'anomenada *pedagogia progressista* sempre ha estat present a Barcelona. A tall d'exemple, mirant un segle enrere i sense entrar en detalls, podríem parlar de l'Escola Moderna de Francesc Ferrer i Guàrdia o de l'Escola del Bosc de Rosa Sensat. En el primer cas, aires de Tolstói, Bakunin, Malatesta o Kropotkin. En el segon, de Rousseau, Dewey, Decroly o Ferrière. I, mirant cinquanta anys enrere, trobem l'Associació de Mestres Rosa Sensat, el Col·lectiu d'Escoles per l'Escola Pública Catalana (CEPEPC), els Moviments de Renovació Pedagògica de Catalunya o la Federació de Moviments de Renovació Pedagògica de Catalunya que, a través dels documents *Per una nova escola pública catalana* (1977) i *Per una nova educació pública* (2005), impulsen i implementen la dita Escola Nova.

Tot plegat, una utopia educativa i un higienisme educatiu —aires de Rousseau, Dewey, Pestalozzi, Fröbel, Montessori, Freinet o Ferrière— que proposa una manera de viure i una moral que tot ho impregna. Al respecte, hi ha dos títols d'Adolph Ferrière, un clàssic de la pedagogia catalana, que resulten prou significatius: *El progrès espiritual* (1927) i *L'alliberament de l'home* (1942). Definitivament, a l'escola i a la pedagogia se'ls demana massa.

FESTES DE PRIMAVERA, 1934

CARLOS PÉREZ DE ROZAS

✱ *[Madrid, 1893 – Barcelona, 1954] va ser fotoperiodista*



La qüestió: aquesta pedagogia —per cert, avalada d’una o altra manera pels informes Faure i Delors de la Unesco— és la que avui necessita la nostra escola, si tenim en compte els resultats poc reeixits dels informes que valoren la qualitat educativa?

Si fem cas del Consorci d’Educació de Barcelona i del programa Xarxes pel Canvi —em remeto al quadernet titulat *En l’educació, fem equip* i a la pàgina web de Xarxes pel Canvi, una mena de *joint venture* formada pel Consorci d’Educació de Barcelona, Escola Nova 21, l’ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona i Rosa Sensat—, resulta que sí. Resulta que els quatre pilars d’aprenentage de la Unesco —aprendre a conèixer, aprendre a ser, aprendre a fer i aprendre a viure junts— són generadors de millora pedagògica. Potser sí. O potser no, si fem cas dels ja citats informes que mesuren el rendiment acadèmic dels alumnes en matèries com ara matemàtiques, ciències i lectura.

Així les coses, potser caldria inspirar-nos en unes altres fonts.

Casualment, durant l’any 1996 es van publicar un parell d’informes sobre l’educació. La Unesco va editar *L’educació amaga un tresor*, conegut com *Informe Delors*. De la seva banda, el Banc Mundial va fer públic l’informe *Prioritats i estratègies per l’educació*. A casa nostra es va fer molt de cas a la Unesco. Però gairebé ningú no va tenir en compte el Banc Mundial. Per què no recuperar, encara que molts ja ho fan sense saber-ho o sense dir-ho o sense reconèixer-ho, les prioritats i estratègies del Banc Mundial?

El Banc Mundial o el sentit comú que ens diu que l’educació, a més de produir coneixements, capacitats, valors i actituds, és una eina fonamental per assolir un creixement econòmic sostingut que contribuieixi al benestar material i la reducció de la pobresa. Sí, és el Banc Mundial. I què? O és que no fora bo inspirar-se en els suggerimnents d’un Banc Mundial que parla —val a dir que es refereix tant al professorat com a l’alumnat— d’establir «normes de rendiment clares i estrictes en les assignatures principals», de «conèixer la matèria», de «mesurar resultats», de «formació suficient», de «coneixement demostrat», de «capacitació», de «resultats», d’«inversions», de «costos i beneficis», de «taxes de rendibilitat» i d’«eficiència».

El Banc Mundial ens està parlant, tot adaptant el seu discurs al llenguatge actual, dels continguts, del control de qualitat, de la cultura de l’esforç, del treball, de l’excel·lència, de la igualtat d’oportunitats, de la meritocràcia i l’èxit escolars, de la necessitat de rendibilitzar, en tots els sentits, la inversió. I, fins i tot, adverteix que «els materials de l’ensenyament més eficaços són les pissarres, el guix i els llibres de text» i que «els materials de lectura complementaris són particularment importants per millorar el nivell de lectura». Sí, l’informe és de 1996. I què? Al cap i a la fi, la doctrina de Francesc Ferrer i Guàrdia prové de 1908 i altres institucions educatives encara es mouen en la dècada dels 60 del segle passat. Que potser la filosofia del Banc Mundial no és avui tan actual com ho era ahir? Probablement, avui és més actual que ahir. El Banc Mundial ens dona una bona lliçó.

✱ *Miquel Porta Perales [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

QUI ENS PROTEGIRÀ DE L’ESTUPIDESA?

RAFAEL VALLBONA

L’escriptor Joshua Cohen deia a *Libération* que «Philip Roth era un dels que ens protegia de l’estupidesa progressiva de la cultura americana». Aquí, on fa temps que la vida comuna està obstruïda per una capa gruixuda d’estupidesa que a hores d’ara es mostra indeleble, cal fer-se aquesta pregunta amb urgència i escatir la responsabilitat de la cultura en tal desori.

La mort de Philip Roth m’ha coincidit amb la lectura de l’edició definitiva i completa de *A sangre y fuego*, de Manuel Chaves Nogales, obra cabdal de la narrativa periodística sobre la Guerra Civil i una de les millors mostres de periodisme literari d’abans de Tom Wolfe. Diu Chaves al pròleg que amb aquells reportatges ell, «un petit burgès lliberal, ciutadà d’una república democràtica i parlamentària» només pretenia explicar la seva veritat: «un odi insuperable a l’estupidesa; és a dir, una aversió natural a l’únic pecat que hi ha, el pecat contra la intel·ligència».

D’una manera preocupant, semblant a la de l’Espanya del 1936, l’estupidesa col·lectiva s’ha ensenyorit del país, i la cultura no sembla estar fent gran cosa per protegir-nos a tots d’aquesta estultícia progressiva que està arrelant d’una forma prolífica en la societat. M’ho deia no fa pas gaire una lectora de la meva darrera novel·la, *La casa de la frontera*: «En alguns moments he hagut de parar de llegir perquè els episodis de l’Alzamiento i la revolució social em recordaven massa el que està passant avui en dia». Jo no ho havia escrit amb cap mena d’intenció alliçonadora, ai las!, però l’evident oblit col·lectiu de la història recent (promogut per la transició) és un senyal de com la ignorància ha acabat contagiant-nos la llavor de la niciesa que ara domina la relació comuna.

Lluny de posar en el taulell del debat públic els elements necessaris per fer entendre el que passa, per interpel·lar els prejudicis i els seus agents propagadors i per trobar-hi alternatives presidides per la realitat de la intel·ligència, el món de la cultura s’ha llançat amb un avidesa més o menys dissimulada a exercir de propagandista d’un o altre bàndol; és a dir, amb la facciosa parcialitat més ancestral. Probablement n’hi ha que ho fan per convicció. Ha ressorgit en alguns la vella febre caïnita que la democràcia no ha sabut o volgut desterrar. En altres, per contra, han reviscolat els greuges històrics que mai no han estat atesos pel model constitucional (tot i que molts dels que ara la blasmen, el 1978 la van aplaudir amb passió).

Però el fons de raó que uns i altres es poden atorgar (i sobre el qual s’hauria de bastir el diàleg) cau en la rotunda vacuïtat davant la incapacitat de mostrar-la argumentalment i discursivament i, no ens enganyem, sobretot enfront la manca de voluntat dels qui se saben detentors de la força i la llei i no dubten a apel·lar-hi constantment, sabent com saben que aquest corró empès per polítics, jutges i policies, sempre acabarà destruint l’adversari. I potser no volen res més que això: sentir-se amos de la capacitat de seguir exercint el monopoli de l’estupiditat vers l’auditori. És una forma de barbàrie que històricament s’ha concebut així i que ha permès la manipulació de la voluntat comuna sense cap escrúpol; amb sang si ha calgut.

Però l’oposició a aquesta crueltat no parteix d’un relat construït amb judici i coneixement. Ans al contrari, sorgeix més de l’estómac que no de la ment. El discurs acrític de les víctimes agreuja el victimisme i es configura, no a partir del coneixement, sinó d’un axioma irrefutable i convenientment cuinat per tots els agents culturals que hi participen amb alegria. Com si allò els salvés de la incapacitat d’interpretar críticament la realitat i els fes més nobles i savis als ulls del món i de la història. I no.

Una i altra posició es refermen amb el seguici habitual de corifeus que abunden en el gremi: saltataulells que només pensen en el carreguet o la nòmina, espantadissos dèbils de voluntat, simples mediocres incapaços de pensar per ells mateixos i traïdors de pelatge divers. Tots aquests grups acomboien la beneiteria que impedeix que la cultura sigui l’instrument alliberador i enriquidor de l’experiència humana que ha de ser.

Sóc conscient que aquesta peripècia personal insignificant fa mèrits per ser censurada i menyspreada pels dos bàndols. En el fons de la seva incapacitat uns necessiten dels altres per reivindicar-se amb més força i vociferar les seves pírriques raons per la niciesa. Els qui busquen la llum en el coneixement i el diàleg són l’enemic a batre, perquè destorben la plàcida comoditat d’atacar-se alegrement des de la complicitat dels seus *media* o altres tribunes.

La incapacitat de la cultura de protegir-nos de l’estupidesa que plana avui en dia per tot no fa altra cosa que aprofundir en un conflicte que és evidentment cultural. Reflexionem sobre la nostra quota de culpabilitat en aquesta sotsobra del món d’avui: la cultura també n’és responsable. I no tenim cap Philip Roth a mà.

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

LLUÍS BOADA Y EL 68 EN BARCELONA

J. M. MARTÍ FONT

«Hubo un momento de gran lucidez en aquellas revoluciones. Se trataba de crear una alternativa a lo que había y por eso se optó por no ocupar el poder»

Hubo un 68 en Barcelona, pero fue en otoño, y tuvo como principal detonador la universidad. Fue un estallido de libertad en la grisura del franquismo, que reaccionó brutalmente contra sus protagonistas y abortando las tímidas señales de aperturismo que se adivinaban en un contexto cada vez más contradictorio, en unos tiempos en los que las sociedades occidentales estaban cambiando a toda velocidad y su onda expansiva llegaba con claridad al interior de la Península. Lluís Boada, doctor en ciencias económicas y en humanidades, fue uno de los dirigentes de aquel movimiento estudiantil y su cara más visible. Se inició en la política como delegado del Sindicato de Estudiantes de la Universidad de Barcelona (SDEUB). Perteneció al núcleo inicial de Bandera Roja y contribuyó a la creación de la Unión de Estudiantes Revolucionarios (UER). Aquel otoño, a pesar de su reducido número y partiendo de Económicas, la UER puso en pie la universidad entera. Su actividad política acabó llevándole muy joven al exilio. Ahora, medio siglo después, recuerda y reflexiona sobre aquellos acontecimientos y ha publicado *La senectud del capitalismo. Un reto a la juventud* (ED Libros).

A finales de enero de 1968 la Universidad de Barcelona, la única que existía en Cataluña en aquellos momentos, inhabilitó y expulsó a 22 estudiantes, delegados de la Facultad de Económicas. La selección la realizó el propio decano, Mario Pifarré, y sobre aquellos jóvenes cayeron órdenes de detención. Quienes no pudieron escapar sufrieron torturas —que en algunos casos les provocaron destrozos físicos y morales— y cárcel. El detonante de aquel episodio fueron las protestas por el enésimo caso de corrupción en unas oposiciones a cátedra; concretamente la de Historia Económica, cuya docencia desempeñaba Jordi Nadal, uno de los mejores discípulos de Jaume Vicens Vives y que era el candidato natural para obtenerla. La cátedra, sin embargo, la obtuvo Pedro Voltes Bou, yerno del presidente de la Diputación de Barcelona, el marqués de Castellflorite. La pérdida de Nadal se sumaba a muchas otras, algunas tan relevantes como la del filósofo Manuel Sacristán, expulsado por sus actividades antifascistas y que había participado en la construcción del (SDEUB). Pero la gota que desbordó el vaso tuvo lugar aquel verano en Madrid y fue el escándalo que se produjo en la oposición a la cátedra de Estructura Económica de la Universidad de Barcelona, cuando Ramón Tamales y otros aspirantes cualificados fueron postergados en beneficio del candidato de Pifarré, presidente del tribunal, que no presentaba mérito alguno para merecerla. Juan Velarde y José Luis Sampedro protestaron públicamente. Lluís Boada estuvo presente y tomó buena nota.

J. M. Martí Font. La universidad se convirtió en uno de los principales frentes de batalla contra el régimen franquista.

Lluís Boada. Fue una rebelión en toda regla, distinta de la del mayo francés o de las otras muchas que estallaron en todo el mundo en aquel año mágico, y que, como las otras, no surgió de súbito, sino que arrastraba ya un largo recorrido cuyo punto culminante podría situarse en la creación del mencionado SDEUB, el 9 de marzo de 1966, en el convento de los Capuchinos de Sarrià. El impacto del mayo francés había predispuesto a los estudiantes a renovar su larga tradición de lucha, un tanto diezmada el curso anterior. La última «hazaña» de Pifarré lo facilitó. Se convirtió en el punto débil por donde atacar la perversión de la autoridad, el autoritarismo propio del franquismo y la corrupción que implicaba. Y fue la línea de ataque que eligió la UER, su modo de llegar a la consciencia y a la emoción de todos los estudiantes y de ponerlos en acción. Pero el ataque al autoritarismo y a la corrupción los asoció desde el primer momento a la causa revolucionaria.

J.M.M.F. Una de las primeras víctimas de la revuelta fue el propio Pifarré, al que un comando de estudiantes «pintó» de color verde en los pasillos de la facultad a plena luz del día. Y no fue el único: Voltes también fue rociado con pintura, rosa en su caso, tal y como había sido votado por los estudiantes. ¿Cuáles eran la «condiciones objetivas» en aquellos momentos?

Ll. B. Había habido una pequeña apertura impulsada por los desarrollistas del Opus Dei y, ante el conflicto estudiantil crónico, en abril de 1968 el Gobierno nombró a un nuevo ministro de Educación: José Luis Villar Palasí, un académico de prestigio que llegó con aires renovadores. Pero, al mismo tiempo, procesó a Néstor Luján, el director de la revista *Destino*, uno de los medios de información más abiertos de aquellos momentos, que acabó suspendido de funciones. Precisamente en el número del 4 de mayo de *Destino*, el periodista Santiago Nadal escribió un artículo titulado «El Ejército y el sistema institucional» en el que recogía un discurso del almirante Carrero Blanco, que entonces era vicepresidente del Gobierno, a la plana mayor de las fuerzas armadas, en el que decía textualmente: «Que nadie abrigue la menor esperanza de poder alterar ningún aspecto de nuestro sistema institucional. Quedan en último término las Fuerzas Armadas para las que siempre constituirá un timbre de honor el cumplimiento del mandato del Caudillo». En este artículo Nadal se preguntaba, discretamente, si de verdad el futuro sería tan inamovible como lo pintaba Carrero. De nuestro expediente de expulsión en enero no se hizo eco más que *La Vanguardia*, que reprodujo la nota oficial. Pero lo interesante es que, dos semanas más tarde, *Destino* sí que se ocupó del mayo parisino. La portada del número del 18, de mayo, rezaba: «Cólera en París», y la información era muy comprensiva con la rebeldía de la juventud. Esta visión duró toda la primavera y se prolongó durante el verano. El silencio llegó en otoño, cuando en Barcelona empezaron a ponerse las cosas serias.

J.M.M.F. ¿Qué grupos tenían más protagonismo en el movimiento universitario?

Ll. B. Durante mucho tiempo el PSUC había sido la fuerza dominante, con una presencia fuerte del Frente de Liberación Popular (FLP), que ya se había diluido mucho cuando yo entré a medidos de la década de los sesenta. Hubo la primera expulsión de delegados de Económicas, unos 40 o 50, entre los que se encontraban Andreu Mas-Colell, Salvador Barberà y otros talentos muy notables. Una característica de aquel tiempo era que los delegados solían ser muy buenos estudiantes. Es la época en la que fue expulsado Sacristán. El curso 66-67 es un año de transición en el que el SDEUB resiste a pesar de la represión. En el curso siguiente la represión se hizo insoportable. Fue cuando, entre otras cosas, se produjo la expulsión de los 22 delegados de Económicas. Poco antes había nacido el grupo Unidad, que acabaría dando como resultado el Partido Comunista Internacional. Fue un golpe fuerte para el PSUC, y estuve unos pocos meses en él. A principios del 68, tras la expulsión de la universidad, ya vimos que no podíamos seguir exponiéndonos tan abiertamente porque presentarse a unas elecciones era ponerse en la lista para ser expulsado y para cosas peores. El cambio ministerial que trajo a Villar Palasí abría ciertas esperanzas, que algunos vivieron como amenazas a sus propósitos «revolucionarios». La situación se radicalizó con gran rapidez. Apareció gente que quería volar la puerta de la universidad y otras cosas como las que, finalmente, se llevaron a cabo al curso siguiente.

J.M.M.F. ¿Tuviste alguna vivencia directa del mayo francés?

Ll. B. Personalmente, al no poder frecuentar la facultad, en la primavera de 1968 formé parte de una delegación de estudiantes que visitamos Yugoslavia de camino a la Unión Soviética, donde pasamos una tarde inolvidable con la Pasionaria. Y de regreso estuvimos en Praga. Éramos miembros de UIE (Unión Internacional de Estudiantes) y pasamos a recoger material y a celebrar reuniones; vimos lo que se respiraba en Praga como si fuera en Londres. De Praga volamos a Zúrich, la clandestinidad obligaba, y de allí a París, donde nos encontramos de golpe con el mayo del 68. Nos quedamos un par de días para ver lo que estaba pasando y cogimos el último tren de vuelta a Barcelona, justo antes de que Francia se paralizara. Casi podría decir que, en plan favor, los ferroviarios nos llevaron hasta la frontera, pues aquella noche se decretó la huelga general. Pero al cabo de unos días, junto a otros compañeros del grupo Unidad, del que ya me había distanciado, volvimos a París, cargando los bidones de gasolina en el coche. Mi hermana vivía en Antony, que está a unos veinte kilómetros de París, y no había transporte público para trasladarse, por lo que tenía que hacer autostop. Tengo una anécdota que explica mucho de lo que fue aquella revolución, de lo que son las revoluciones. En una ocasión nos cogió un típico burgués francés, muy elegante, con un coche espléndido, y fue muy amable. Nos acompañó prácticamente hasta casa. De la conversación que mantuvimos y de su estado de ánimo, me di cuenta de que aquella revolución producía una satisfacción unánime entre la gente, de que se respiraba un deseo muy generalizado de otra manera de vivir. Lo cierto es que, durante aquel mes, aquellas semanas, parecía que iba a ser posible, especialmente para nuestra generación. No sabíamos por cuanto tiempo, pero lo vivido allí y esa imagen del señor aquel acompañándome a casa, haciendo ese servicio de ciudadanía en un contexto revolucionario, reflejaba aquel espíritu que deslumbró al mundo. Meses después, en otoño, en Barcelona, también se produjeron episodios parecidos. El bar de Económicas, por ejemplo, era conocido por estar lleno de pijos, hijos de la gran burguesía barcelonesa, que se miraban desde gran distancia lo del sindicato democrático. Pues bien, en otoño del 68 también se movilizaron y se enfrentaron a la policía cuando irrumpía en la facultad.

Los momentos revolucionarios tienen el efecto de que incluso mucha gente insospechada parece tener la capacidad de comulgar con un ideal colectivo que parece justo, vital

J.M.M.F. Empezando por la revolución sexual, porque salíamos de una educación muy represiva, oscurantista.

Ll. B. Analizándolo a posteriori, especialmente cuando escribí *Una economía poética* (Argos Vergara, 1984), que es un análisis de *El capital*, de Marx, pero también de la generación del 68, una de las cosas que destacan de aquel momento es la aceptación del cuerpo como algo no destinado solamente a tareas productivas, y una liberación sexual. Como decía Marx, y la historia no para de confirmar la certeza de este pensamiento, el desarrollo de las fuerzas productivas (los cambios tecnológicos, las innovaciones científicas, etc.) revoluciona y reestructura las relaciones sociales, de producción y de todo tipo. La llegada de la píldora anticonceptiva echó por tierra, entonces, toda la construcción moral que existía respecto al sexo.

J.M.M.F. El enriquecimiento relativo de amplias capas de la sociedad, que empiezan a tener acceso a la cultura pero también a posesiones muy liberadoras, como el coche, que incide en el individualismo, también fue tal vez determinante. De hecho, es el momento del siglo XX en el que la brecha entre ricos y pobres se reduce más.

Ll. B. Posiblemente, pero lo importante era la perspectiva de las clases trabajadoras, la sensación de que se iba hacia un mundo más igualitario. Pero el crecimiento económico, en su expresión de consumo de masas, tiene entonces otros efectos. Por ejemplo, se produce una crisis de la familia y, muy especialmente, de la figura paterna en tanto que introductor a la realidad. La función iniciática del padre entra en crisis ante un mundo de novedades incesantes. Porque al mismo tiempo sus hijos adquieren, en términos generales, unos niveles de estudios superiores a los suyos, lo que se hace especialmente patente en el número nunca visto y siempre creciente de estudiantes universitarios. Ante esta situación, no solo las familias y los padres, también las instituciones de enseñanza y muchos de sus maestros y profesores perdieron su autoridad natural y se convirtieron en figuras autoritarias, que los jóvenes rechazaron. El antiautoritarismo es un signo de identidad del 68. En nuestro caso, además, lo identificábamos con Franco y su régimen, así como en Francia podía identificarse con De Gaulle. Esta crisis de autoridad la sufren también las instituciones patriarcales típicas, como la Iglesia, pese a que en el seno de la Iglesia hay movimientos que intentan acercarse a los jóvenes y a los nuevos desafíos, desde los curas obreros hasta la teología de la liberación.

J.M.M.F. Como decías, el 68 tiene un recorrido que empieza bastante antes. El Concilio Vaticano II, la imagen de John Kennedy en Estados Unidos... ¿Te acuerdas de lo que sentiste cuando mataron a Kennedy?

Ll. B. Recuerdo exactamente el asesinato de Kennedy, y el de Lumumba. Lo vi en televisión y me fui a mi habitación a llorar. Era un modelo y una esperanza que se perdía. Es interesante porque Kennedy representaba la posibilidad de una renovación desde el poder, pero su asesinato mostró que por esa vía no era posible la renovación. En 1968 los mataron a todos —Bob Kennedy, Martin Luther King, el Che Guevara el año anterior...— y Nixon acabó ganando las elecciones norteamericanas, mientras proseguía la guerra de Vietnam. ¿Cómo no iba a rebelarse la juventud? Y en Praga quedó muy claro lo que sucedía al otro lado del mundo de la Guerra Fría. En todas partes; en Polonia, en Japón, en Bolivia, en Brasil, en México con la matanza de la plaza de las Tres Culturas, etc. Es impresionante esta sincronía, que tiene un punto misterioso. En París, en un momento determinado, el estado se paralizó, se creó un vacío de poder. Se ocupó buena parte del territorio del estado y las fábricas. Creo que entonces se produjo un momento de gran lucidez, una lucidez inconsciente y colectiva. Se trataba de crear una alternativa a lo que había, al estado y al sistema; se había vislumbrado y vivido esta posibilidad, y a diferencia de otras revoluciones que llegan a tomar el poder para acabar haciendo —algunas veces mejor y otras peor— algo parecido a lo que hubieran hecho los que lo detentaban, se optó por no hacerlo, por no ocupar el poder. Naturalmente, se puede hablar de relaciones de fuerza, de la inexistencia de un partido de vanguardia... pero creo que lo que sucedió fue la percepción de que aquello que se estaba atacando, el estado, la autoridad, el espíritu del capital, etc., también estaba dentro de nosotros; que tales enemigos no eran puramente externos sino que había un punto de complicidad nuestra, que participábamos de ello. Por eso, de algún modo intuimos que si tomábamos el poder reproduciríamos demasiado de lo que había. Una de las características de esta generación —tal vez en Estados Unidos se vea mejor que aquí, donde había demasiadas tareas pendientes— es que muchos de sus miembros, incluso de sus líderes, en los años siguientes no pasaron a hacer grandes carreras profesionales, ni ocuparon lugares de poder o de responsabilidad, sino que más bien limitaron su ámbito público y se recluyeron, entendiendo que el trabajo que había que hacer era más bien un trabajo interior.

J.M.M.F.¿Crees que se trasladó la revolución hacia el interior de cada uno?

Ll. B. Sí, en mayor o menor media, creo que sí. Hubo quienes pasaron incluso a la acción armada, pero entiendo que lo que nos distinguió como generación fue que tuvimos la percepción de que, en el fondo, no éramos tan diferentes de nuestros padres; y que en nuestra manera de actuar, en muchos aspectos de nuestras vidas, no éramos tan ejemplares como para crear una alternativa social. Mejorar las estructuras internas heredadas es una tarea ardua. Esto exigió un repliegue y una parte del drama de la época se trasladó desde lo público a lo personal. Viajar por el mundo, experimentar con las drogas, el autoconocimiento, el psicoanálisis, las tentativas de nuevas formas de convivencia y de espiritualidad, el acercamiento a la naturaleza, en fin, atreverse a intentarlo fue la sabiduría histórica de esta generación, bañada en un mar de errores, que tras acercarse a tomar el poder decidió quedarse en la esfera personal o en ámbitos de intimidad.

J.M.M.F. ¿Esta reflexión la llegaste a verbalizar en algún momento, la hablasteis entre compañeros?

Ll. B. No, es muy posterior. Sin embargo, había algo previo que ya señalaba en esta dirección, que nacía de lo que se reprochaba de otros movimientos políticos de aquí y de otros lugares. Simpatizábamos aún con la revolución cubana y manteníamos ciertas expectativas sobre la revolución cultural china, pero éramos ya muy críticos con el ejercicio de poder del Partido Comunista de la URSS y de los de su órbita, incluidos los europeos de diferentes matices. Bandera Roja,

que es el núcleo a través del cual se entiende y se organiza la posibilidad de hacer aquí un 68, parte de la idea de que el partido no podía construirse sobre las bases anteriores, puramente ideológicas, puramente de estructuras de poder, sino que lo que había que hacer era dirigirse a las masas, movilizar a la gente en los lugares de estudio, de trabajo, en los barrios, en las calles. Y movilizar para objetivos posibles y claros: contra la corrupción de las castas universitarias —que fue lo primero— o las deficiencias de los barrios o las condiciones de trabajo. Pongámonos en el lugar de la gente, decíamos, hagamos aflorar estos deseos, estas necesidades que vienen de situaciones injustas, y después ya nos ocuparemos del poder, ya veremos si a partir de esto se pueden estructurar otras organizaciones para dirigirlo. En nuestro caso, además, era especialmente interesante porque sucedía después del mayo y ya recogía sus experiencias. La originalidad, en el contexto español, de Bandera Roja, de la UER, de los comités de acción que se crearon en el 68 y del movimiento que impulsaron reside, en buena medida, en que ya eran post mayo, ya recogían esta experiencia de revolución sin toma del poder, de revolución vivida.

J.M.M.F. ¿Cuál fue tu peripecia personal que te llevó al exilio?

Ll. B. A mediados de enero de 1969 debía incorporarme al servicio militar. Jordi Borja, que de facto dirigía Bandera Roja y con quién mantuve una relación permanente durante aquel otoño, me pidió, llegadas las vacaciones de Navidad, que fuera retirándome para que otros compañeros fueran asumiendo mis responsabilidades directivas en la UER y, consiguientemente, en el movimiento. Semanas antes, cuando el movimiento había adquirido ya una amplitud e intensidad impresionantes, le había advertido de la necesidad de crear un núcleo de Bandera Roja dentro de la UER para que la línea de transmisión y la acción no se concentraran tanto en mi persona, pero entonces le pareció precipitado porqué BR, universidad aparte, seguía siendo un núcleo de comunistas en torno a una revista. De modo que, cuando, llegadas las vacaciones navideñas, me retiré de la actividad política y me concentré en una relación personal, no se había consolidado la estructura del grupo capaz de seguir dirigiendo el movimiento que se había impulsado. Cuando en enero de 1969 fui a la Facultad de Económicas para hacer mi última intervención acordada, presentar la conferencia de Jordi Solé Tura, me encontré con que estaba convocada una asamblea de distrito, sin que yo lo supiera, en el edificio de la vieja universidad, y había que decidir si nos quedábamos en Económicas o íbamos a la asamblea de distrito para intentar controlarla. Optamos por celebrar la conferencia, en la línea de consolidar las posiciones conquistadas tras tres meses de lucha. Es bien sabido lo que acabó ocurriendo. La asamblea de distrito era una cobertura para que un comando de algunas organizaciones que no consiguieron tener la iniciativa política en otoño asaltara el rectorado. Lo lograron. La universidad fue clausurada y tres días después se decretó el estado de excepción. Nuestro 68 había terminado.

[La nota que publica *La Vanguardia* reza: «En la mañana de hoy, un grupo de estudiantes, que había asistido a una asamblea en el Paraninfo de la Universidad, se dirigió, en actitud violenta y después de forzar las puertas de acceso, a los locales del Rectorado, donde procedió a la destrucción de las instalaciones, y mobiliario del mismo, acorralando a la propia persona del rector así como a otras autoridades académicas que se encontraban en el Rectorado en aquel momento, todos los cuales hubieron de ser protegidos por el personal administrativo y subalterno de la Universidad. La fuerza pública no fue requerida en ningún instante».]

J.M.M.F. ¿Qué sucedió entonces?

Ll. B. Detuvieron a muchos estudiantes y a Solé Tura, que permaneció seis meses en la cárcel por negarse a delatarme. Cuenta en sus memorias, *Una història optimista* (Edicions 62, 1999), el chantaje de que fue objeto por los jueces instructores del caso. Yo me fui a hacer el servicio militar. Me mandaban a África, a Ceuta, como a muchos de los que estábamos fichados. Primero fui a Camposoto, cerca de Cádiz, para hacer el campamento. A los dos meses leí en una pequeña nota, en el periódico al que estaba suscrito, el edicto militar por el que se me buscaba. ¡Y me tenían en el ejército! Entonces empezó una aventura rocambolesca. Era Semana Santa, unos días antes había venido a verme mi novia y me escapaba para ir a verla, con el riesgo que esto conllevaba: cambiarse de ropa y entrar y salir del campamento para pasar la noche con ella en un hotel de Cádiz. A la vista del edicto, necesitaba más información sobre mi situación y pedí a mi novia que volviera a verme con toda la información posible de los abogados. El día establecido, en lugar de encontrarla a ella, me encontré con un compañero de la UER que había venido a sacarme de España. Mi novia estaba descansando del viaje en Cádiz y venía con un primo suyo, de Inglaterra, en un coche con matrícula británica, con el que hacer el viaje hasta la frontera. Le dije a mi compañero que no podía salir así, de golpe, y que antes de tomar una decisión tan importante quería hablar con mi abogado, Solé Barberà. Volví al campamento, pasé lista, y volví a salir. Cádiz estaba en plena Semana Santa: todo cerrado, capirotes, nazarenos, saetas, gente por todos lados, una película... Conseguí llamar a Solé Barberà y le pedí que me aconsejara si tenía que salir del país y enfrentarme a un futuro incierto o bien quedarme y enfrentarme a un juicio militar y a la prisión segura. No supo qué decirme. De camino de regreso al campamento yo seguía sin saber qué hacer. Llegamos a un punto en la carretera donde estaba el desvío hacia el campamento y nos paramos. Tenía una increíble sensación de desgarrro interno; mi novia lloraba y el compañero que me había venido a buscar insistía en que había venido a sacarme de España. «Tienes que salir», decía. Finalmente dije: «Pon la primera, ¡vámonos!». Cuando llegamos a Sevilla tenía una sensación física como la de un árbol al que arrancan del suelo, un dolor terrible. De madrugada llegamos a Madrid y por la noche a la Seu d’Urgell y a Martinet. Había controles de la Guardia Civil. Nos pararon varias veces pero no me descubrieron. Había conseguido, durante toda la mili, que no me cortaran el pelo al modo militar, con la maquinilla. Miraban dentro de un coche británico y en el asiento de atrás había un tipo con su novia. Me dejaron en Lles, en la iglesia, en manos del cura párroco, y me dieron 5.000 pesetas, «para el futuro». El cura me dio de cenar, luego una copa de coñac, y me dijo que al día siguiente cruzaría la frontera. Dormí bien. Me levanté a una hora normal, desayunamos y, a media mañana, salimos en coche hacia Puigcerdà y después hacia el Pla de Llívia. El cura paró al lado de un camino y me dijo que lo siguiera y que llegaría enseguida a Bourg-Madame. Era mediodía y me encontré en un descampado en el que podían verme desde kilómetros a la redonda. Empecé a andar muy rápido hasta llegar a un punto en el que había una serie de masías.

No sabía si ya estaba en Francia. Más lejos, vi la estación de tren. Cuando llegué, estaba llena de grises (policías nacionales) y me metí en el primer tren que pasó, que me llevó a Toulouse sin ningún incidente. En Toulouse tomé otro tren hacia París.

J.M.M.F. Te habías convertido en un exilado.

Ll. B. Sí, porque en aquellos años si escapabas te exilabas para siempre. Yo había salido enfermo de la reunión con la Pasionaria y los comunistas españoles en Moscú, entre otras cosas porque al despedirnos te decían: «el año que viene en Madrid», algo que llevaban diciendo desde 1939. Me acordé de aquello. Ya en París, algunos amigos que llevaban allí mucho tiempo me decían que pensara bien si quería quedarme allí para siempre. Pensé en la opción de Cuba. Me presentaron a Juan Goytisolo, que a su vez me presentó a Alejo Carpentier, con quien establecí enseguida una muy buena relación. Le conté mis cuitas y me dijo que escribiera una carta dirigida a Carlos Rafael Rodríguez, que entonces era el vicepresidente de Cuba y muy buen amigo suyo, y que él la mandaría por valija diplomática para que me acogieran como un revolucionario, algo que yo me creía realmente. Escribí la carta, se la di y me dijo que enseguida la mandaría. Paralelamente empecé los trámites para conseguir el estatuto de refugiado político en Francia. Me acogió la princesa de Montenegro, que era una señora bretona y había sido miembro de la resistencia. Antes que a mi, había dado cobijo a un soldado negro desertor de la guerra del Vietnam y cuyo nombre sonaba como el mío, Lewis. Estuve unos meses en su casa, se comportó como una madre y su hijo, el actual príncipe, como un hermano, y empecé a establecer contactos. Conseguí el estatuto de refugiado gracias, entre otras cosas, a una carta de Manuel Jiménez de Parga. Puesto que yo no tenía condena, tenía que demostrar que estaba perseguido por el régimen, y la carta decía que yo iba a ser acusado de adhesión a la rebelión y que ello podía acarrear penas de hasta veinte años de cárcel. En la oficina de refugiados coincidí con Agustín García Calvo, con el que nos hicimos buenos amigos. Al obtener el estatuto de refugiado político conseguí una pequeña beca para estudiar. La Casa de España, en la Ciudad Universitaria, estaba cerrada, pero el director de la Casa de Italia, Aldo Vitale, un gran tipo, me aceptó como si fuera italiano, aunque, como ya tenía muchos españoles, acabé en la Casa de Noruega por un intercambio. Mientras tanto, pasaban los meses y de Cuba no había respuesta. Al principio llamé unas cuantas veces y me decían que no sabían nada, así que dejé de llamar. Pasaron nueve meses en los que hice el gran duelo del exilio. Lo pasé fatal. A final de año, el régimen de Franco, a raíz de haber hecho Príncipe de Asturias a Juan Carlos, dictó un decreto de indulto militar. La condición era que había que pedirlo personalmente, acabar de cumplir los compromisos militares, etc., pero suponía que se abría una puerta para arreglar la parte militar de mis problemas. Pedí el indulto, pero durante más de un año no obtuve respuesta. En ese tiempo recibí una llamada desde la casa de la princesa de Montenegro diciendo que había llamado la mujer de Alejo Carpentier porque desde la embajada de Cuba me estaban buscando. Me puse en contacto con ellos y me dijeron que les había llamado el vicepresidente, Carlos Rafael Rodríguez, pidiendo disculpas porque: «acaba de recibir su carta y tiene usted abiertas las puertas de Cuba y puede ir cuando quiera». Había pasado un año y yo ya estaba en otro proceso, así que se lo agradecí, pero no fui a Cuba. Esto, para explicar cómo iban las cosas entonces, incluidas las valijas diplomáticas cubanas entre Alejo Carpentier y el vicepresidente de Cuba. Mientras tanto, seguían sin contestar a mi petición de indulto. Mi familia acabó movilizándose y, a través de contactos familiares y amistades, llegaron hasta Enrique Fontana Codina, que era de Reus y en aquel momento ministro de Comercio de Franco. Fontana Codina escribió al capitán general de Sevilla y este escribió a mi padre diciéndole que, por él, que no por mí, me concedían el indulto si cumplía los requisitos. Tuve la suerte de poder «pasar caja» en París: a través de los amigos que trabajaban en hospitales confeccioné un dossier médico irrefutable y me declararon inútil para el servicio militar. Esta parte quedó arreglada. Obtuve un pasaporte y, pasado un tiempo, con no poca incertidumbre por mis antecedentes políticos, regresé.

J.M.M.F. ¿Qué queda de aquella revolución?

Ll. B. Se ha producido una liquidación total de nuestros referentes de aquellos años: Marx, Freud, Lenin y también Mao, Marcuse, Reich... De Marx aún se habla de vez en cuando, pero a Lenin ni se le puede mencionar. Es el signo de los tiempos pero también remite a la frivolidad, un componente pernicioso de aquella generación joven y, por tanto, inmadura, junto a muchos otros componentes positivos. El problema añadido es que no ha habido recambios para aquellos referentes y es como si nos hubiéramos quedado sin «perchas» donde colocar las cosas que están pasando. Habría que intentar buscar un eje intelectual sobre el que poder situar el presente, para poderle dar una orientación, un sentido, para que las cosas buenas que sembramos vayan creciendo. Personalmente, hago lo que puedo. He planteado mis libros como un diálogo con Marx desde tres espacios diferentes: París, Río de Janeiro y Barcelona, tres perspectivas culturales y político sociales diferentes; también en tiempos diferenciados, aunque creo que mantienen una gran unidad. Veo una correspondencia entre la sincronía mundial de los movimientos del 68 y el cosmopolitismo a priori y a posteriori de buena parte de aquella generación. Nos sentíamos partícipes de algo común. Marx tuvo un sueño, al que llamó comunismo, y la voluntad moral de adaptar la humanidad a aquel sueño. Lenin fue el primer gran artífice de este tipo de adaptación, tratando de imponerla a través la «dictadura del proletariado». La generación del 68 compartió en buena medida el sueño, pero no su voluntad moral, al menos en su forma impositiva. Amamos, sobre todo, la libertad.

✱ *Lluís Boada [Barcelona, 1947] és doctor en economia i humanitats.*

✱ *J. M. Martí i Font [Mataró, 1950] és escriptor i llicenciat en dret i en ciències econòmiques.*

CONTINENT VS CONTINGUT

MARIA THORSON

Fa uns dies em va caure a les mans un article que parlava del National Theatre of Scotland (el Teatre Nacional d’Escòcia), un concepte de teatre que, amb tot just dotze anys d’existència, ja està considerat tot un referent en el sector. Malgrat la seva trajectòria curta, aquest teatre gaudeix d’un gran reconeixement i de prestigi en l’àmbit internacional, i ha estat guardonat amb diversos premis, tant pel concepte com per les seves produccions.

Malauradament, considerem el terme *teatre nacional* com a sinònim d’una institució monolítica i centralitzada. No és el cas del National Theatre of Scotland. Aquest teatre aposta per una definició diferent de la idea preconcebuda d’equipament teatral. Sense parets, sense edifici. Aquest teatre és itinerant i la seva missió és portar el teatre arreu del país, arreu del món. Així, les produccions pròpies són exhibides utilitzant els escenaris dels diferents teatres públics o d’altres espais no convencionals del país.

Les línies del National Theatre of Scotland tenen objectius diversos, dels quals en destaquem dos. El primer és donar suport als artistes escocesos per tal que puguin desenvolupar les seves propostes artístiques en totes les etapes de la seva carrera professional. Tant és així que durant la temporada 2016/17 van donar suport a més de 120 artistes. A més a més, van engegar un programa de col·laboració amb deu artistes emergents que consistia en oferir temps de residència pagat (pagat!).

El segon objectiu és la voluntat d’apostar per iniciatives artístiques de tots els estils, des de clàssiques fins a més contemporànies, passant també per les mal anomenades *arriscades*. Aquest ventall ampli de propostes permet arribar a un gran nombre de públic divers. Vist això, observem que la línia d’actuació deixa clara que el model plantejat situa els artistes a l’epicentre del programa.

Durant el 2017, aquest singular projecte va dur a terme 732 funcions de catorze produccions diferents, i el seu treball el van veure gairebé 210.000 persones a Escòcia i arreu. Com que no tenen una despesa fixa de manteniment d’edifici i d’una estructura on fer les produccions, poden destinar una gran part del pressupost a la producció d’obres noves, fet que aprofiten per fer-ne desenes cada any.

El funcionament del National Theatre of Scotland em porta inevitablement a reflexionar sobre el model català, sobre l’ús dels teatres públics o subvencionats de la ciutat de Barcelona i sobre com aquests es gasten el pressupost. La gran majoria dels teatres públics de Barcelona i de la resta del país destinen una partida econòmica important als costos estructurals i al manteniment dels edificis que els alberguen i, òbviament, així es mengen bona part de la dotació econòmica. Aquests costos estructurals van, dissortadament, en detriment de la producció i la programació.

Veient l’operativitat del National Theatre of Scotland, caldria considerar que hi ha altres fórmules possibles que valdria la pena analitzar. En definitiva, aquest i altres exemples d’arreu podrien ajudar a trobar la manera de destinar més dotació a la creació, la producció i la programació que als costos estructurals i de manteniment, ja que l’important és el contingut. Sense aquest, els contenidors no tenen sentit.

✧ *Maria Thorson [Helsingør, 1965] és gestora cultural i codirectora d’Insectotròpics & Hotaru Bcn.*

UN ANUARI VAL MÉS QUE MIL DICTÀMENS

MIQUEL PORTA PERALES

Quan es vol saber l’estat de la qüestió d’algun tema o assumpte s’acostuma a redactar un dictamen, un informe o un llibre blanc. Res a dir. Passa, però, que, sovint, l’elaboració dels dictàmens, els informes o els llibres blancs requereix el seu temps i, quan es publiquen, la realitat que s’hi reflecteix ja ha sofert alguna mena de canvi que els fa inservibles. Cosa que no sol passar amb els anuals que, any rere any, ofereixen la informació necessària per situar-se en el tema o assumpte que ens interessa. Una informació que planteja preguntes, dubtes, oportunitats, amenaces i respostes, i sol avançar allò que pot arribar o que cal evitar.

Tot plegat ve a tomb de l’*Anuario AC/E 2018* de cultura digital, que tracta de les tendències digitals per a la cultura així com del lector a l’era digital. Aquest anuari que elabora Acció Cultural Española –el cinquè: els anuals precedents, que vostès poden trobar en suport paper o digital, han tractat temes com ara les arts escèniques, els museus, els festivals, el patrimoni històric, la cultura de pagament o la creació artística– busca, com els anteriors, aprofundir en la transformació del sector cultural i brindar experiències als professionals. Teoria i pràctica, doncs.

De l’*Anuario AC/E 2018 de cultura digital* –col·laboradors: Elvira Marco, Mario Tascón, José Manuel Menéndez, David Jimeno Bermejo, Jovanka Adzic, Elena Neira, Pablo Gervás, Emma Rodero, Luis Miguel Cencerrado, Elisa Yuste y Javier Celaya– cal destacar la forma, el contingut i les propostes. Anem a pams.

Quant a la forma, l’*Anuario* és un exemple del que deia a l’inici: un bon anuari val més que mil dictàmens, informes o llibres blancs. M’explico tot recurrent a la comparació. En el gènere –que existeix– d’informes sobre les possibilitats i conseqüències de la informatització hi destaquen dos clàssics com són *L’informatisation de la société* (que Valéry Giscard d’Estaing va encarregar a Simon Nora i Alain Minc, 1978) i *Microelectronics and Society* (encarregat pel Club de Roma, coordinat per Adam Schaff i George Friedrichs i prologat per Alexander King, 1982). Ja sé que són informes de prospectiva de fa quaranta anys. Però, si vostès comparen aquests dos clàssics –em refereixo a la forma, doncs no té sentit parlar del contingut a tenor dels anys que els separen– amb el present *Anuario*, la conclusió és evident: mentre els dos primers ja neixen morts, l’*Anuario* és una eina de futur.

En efecte, l’*Anuario*, tot partint de la realitat, sense oblidar la prospectiva com no podia ser d’una altra manera, es detura en allò que existeix i s’hi passeja a la recerca de coneixements, experiències, innovacions, oportunitats, debilitats, incògnites i preguntes de curt i llarg abast. Aquesta és la seva virtut. I aquesta és la seva utilitat.

Quant al contingut, l’*Anuario* –es recomana deturar-se en les referències bibliogràfiques, pàgines web i casos d’estudi incloses– ens posa al dia. Exemples: el ser humà com un sensor, l’ordinador com una part del nostre sistema nerviós, l’internet de les coses, la realitat híbrida en què vivim, les màquines que componen simfonies, les aplicacions que modifiquen la lectura, la creativitat immersiva i la immersivitat creativa, els dispositius virtuals que graven i generen classes virtuals, la capacitat de simular cirurgies, la personalització educativa, l’obertura d’un univers creatiu nou, el cinema VR que permet que l’espectador visqui una pel·lícula amb 360º de perspectiva, la generació de camps acústics tridimensionals, la sensació de realitat del so, les ulleres intel·ligents que emmagatzemen paraules i tantes coses més –*Big Social Data*, intel·ligència artificial, aprenentatge automàtic, model Netflix, oralitat digital, generació computacional de novel·les i poesies, *raconteuer* de successos o audiollibre– que ens parlen d’un altre món possible que, de fet, ja és aquí. Un món nou que obliga les ciutats a adaptar-se a la realitat i a repensar-se. Les autoritats han d’implementar les ciutats intel·ligents i els individus han de prendre consciència del que representa viure una ciutat digital, han d’adquirir competències digitals, han d’aprofitar totes les oportunitats que brinda l’era digital i han de saber seleccionar la informació tot esdevenint subjectes actius i reflexius i no sols receptors passius. Cal prendre nota de tot plegat.

Quant a la proposta, l’*Anuario* recomana i alerta. Exemples: hem d’assumir els reptes i desafiaments de la tecnologia, necessitem articular el mercat paneuropeu de les TIC, s’han d’impulsar pimes creatives i distribuir els continguts 3D, calen més xarxes, més continguts, més dispositius múltiples, més experiències interactives, i no es pot passar per alt la interacció entre l’home i la màquina. Ítem més: cal prendre notes de les experiències –museus, apps, exposicions transmèdia o mètodes d’alfabetització digital o de foment de la lectura– que, literalment parlant, relata l’*Anuario*. Encara hi ha més: hem d’aprendre a organitzar el nostre estil digital de vida i hem de preguntar-nos qui –l’Estat?, l’empresa?, un al·goritme?– ens mana i en funció de quins criteris i valors ho fa. I són moltes les preguntes que l’*Anuario* formula a la manera del filòsof –una filosofia digital mundana?– que escruta el present sense perdre el món de vista. Com s’ha d’administrar una monitorització del ciutadà que, en nom de la seguretat, diuen, sembla ineludible? Què fer davant la concentració de poder? Com garantir la privacitat de l’individu? En bona mesura, l’*Anuario* juga també el paper de filòsof digital de guàrdia.

En un dels articles de l’*Anuario*, els seus autors treuen a col·lació una sentència atribuïda a Albert Einstein. Fa així: «Jo mai ensenyo als meus alumnes, sols intento proporcionar-los les condicions per a que puguin aprendre». Doncs, això.

✧ *Miquel Porta Perales [Badalona, 1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

FOLK A LA CIUTAT

RAFAEL VALLBONA

En una societat que té en l'espectacle la fórmula moderna de coneixement, els grans festivals de música s'han convertit en el paradigma de la cultura. Ho tenen tot: gran difusió, volum de negoci, atractiu ciutadà, rendibilitat política i fins i tot, en algun cas, continguts pensats en funció d'un projecte.

Així, Sónar, Primavera Sound, Cruïlla o Canet rock són icones d'això que s'anomena *consum cultural*; xifres i facturacions que es converteixen en sinònim d'èxit. Però hi ha festivals als quals el nombre de cerveses que es venguin, l'ocupació hotelera que generin o el trànsit que hi hagi a les seves pàgines web els preocupa ben poc. Hi avantposen un projecte cultural basat en la mostra i difusió del coneixement, musical en aquest cas. Així va néixer, fa trenta-un anys, el Festival Folk Internacional Tradicionàrius, que es fa des de passat Reis fins a Pasqua i que impulsa el Centre Artesà Tradicionàrius de Gràcia (CAT).

El Tradicionàrius ha aportat contemporaneïtat a la música folk d'aquí i d'arreu del món. Ha fet que el folk deixi de ser una música amb tuf d'antic, del món d'ahir, i es converteixi en una forma més de música actual, atractiva i transversal. La feina ha estat feixuga, la incomprensió de certs sectors culturals i de l'Administració, immensa, però els organitzadors del festival saben que es deuen a un projecte que ve de lluny, i que va més lluny encara.

Nascuts en una societat abocada a la desmemòria, els primers joves de la història d'aquest país, socialment parlant, van bastir les seves primeres referències musicals amb els Beatles, els Stones, Dylan i la descoberta i experimentació vital que comportaven. Fills d'un país sense passat ni futur, va ser gràcies al missatge de llibertat i de trànsit vers un nou temps (*The times they are a changin* no era una broma, era una consigna) que van ser capaços de construir un imaginari cultural i cívic nou, que va anar més enllà de l'herència resistencial i de la feixuga derrota que la societat catalana duia escrita al rostre en aquells anys de plom. El rock era un indicador de vida moderna que mantenia encesa l'esperança per a les joves generacions; un avenir, però, que quedava lluny de la tradició cultural catalana, somorta en la fractura social de la guerra.

Però anant per aquell camí van descobrir el folk, i amb Pete Seeger i tants d'altres van transitar per l'arrel tradicional que lliga la música amb la societat del seu temps, una música que parteix de les melodies del poble i pren una expressió contemporània: el *big bang* de la cultura catalana de postguerra. La refundació d'una nova/vella idea de país, amb un peu en la tradició i l'altre en els esdeveniments socials i culturals que conformen el món d'avui. El retorn a la Catalunya cosmopolita consolidada als anys vint i trenta; un lloc d'on mai no hauriem d'haver marxat.

El Grup de Folk va donar forma a aquella quimera. I els festivals i recitals no van ser un miratge, van ser una llavor. Els Coses van capgirar la cançó d'autor, que ja començava a fer badallar als més joves, introduint l'estètica i el llenguatge del folk rock britànic que havien mamat de Pentangle o Fairport Convention. I, al tombant dels vuitanta, l'Orquestrina Galana va proposar una de les gresques més pop i desenfrenades del moment, amb ritmes que ja ballaven els avis.

La xarxa s'anava trenant. La música popular passava a format part del pòsit cultural de les generacions joves amb la mateixa naturalitat que Lou Reed, Eric Clapton o el Quadrophenia dels Who. I el Centre Artesà Tradicionàrius (CAT) recollia suports per posar-se en marxa a Gràcia, situar la música tradicional al lloc que li correspon i obrir-la als més joves.

Les melodies de la vida moderna sonaven tant a Fender com a gralla o, de fet, a una conjunció dels dos. La Dharma ho va llegir així, i fins i tot els carrers de Madrid es van omplir de clams: «*con la Dharma se arma*». Tothom era cridat a participar activament en la construcció d'un país nou i estava convençut que, d'aquella manera, seria més modern i de progrés. La música va ser part essencial en aquella presa de consciència i de recuperació de la memòria: la tradicional per entendre d'on veníem, el pop i el rock per saber on es volia anar. I del llegat d'aquella època en va néixer un projecte que s'aixeca cada any, des d'en fa trenta-un, per si mateix, sense pensar en el consum cultural ni en les facturacions. Un festival per vagar pel món com autèntics Woody Guthrie, amb una ritme on reconèixer-se i que, a la vegada, apropi les civilitzacions. Perquè aquesta terra és la nostra terra.

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

FESTIVAL SÍ, PERÒ...

ORIOI GUAL

Té algun sentit un festival sense creació? Clarament, no. El festival com a aparador és una eina important per posar en valor l'estat de la creació, per evidenciar-ne les potencialitats i les mancances, per posar el focus en zones que sovint es mantenen a l'ombra. Però aquests moments àlgids d'atenció sobre la creativitat d'un país, d'una ciutat o d'un àmbit cultural, són energies i recursos malbaratats si no es fonamenten en un teixit creatiu que doti de continguts i de continuïtat les dinàmiques dels diversos sectors culturals.

CICLE
FESTIVAL O CREACIÓ

El cicle Festival o Creació pretén aprofundir en com Barcelona s'ha convertit en els darrers deu anys en una ciutat de festivals i un dels principals nuclis de festivals de música, d'audiovisuals, d'arts escèniques i d'arts visuals d'Europa. Sònar, Primavera Sound, Inèdit, Loop, DocsBarcelona... i fins a més d'un centenar de propostes que ens mostren la vitalitat dels nostres gestors culturals en posicionar l'espai públic barceloní com a lloc de creació obert al món. No obstant això, hi ha molts que pensen que la vitalitat i aposta creativa inicial ha deixat pas a un plantejament de festival associat al turisme i l'oci. Es tracta d'establir què ens proposen els festivals com a aportació creativa.

De manera recurrent, alguns agents del sector de les arts visuals contemporànies de Barcelona han anat reivindicant la necessitat d'organitzar una gran fira d'art contemporani a la ciutat. Mai, però, se n'han sortit i, sincerament, crec que no és la solució. Altra cosa són esdeveniments com Loop, que en els seus anys de existència s'ha anat consolidant i ha assolit un prestigi internacional, i Swab, que continua treballant per situar-se en el circuit de les fires d'artistes emergents, o accions com el Gallery Weekend, que coordina els esforços del món de les galeries per ajudar a potenciar el col·leccionisme i la internacionalització. Aquests, i alguns altres, són moments puntuals en l'activitat de la ciutat que ajuden a fer visible la creativitat.

El sector de les arts visuals al nostre país viu, bàsicament, en la precarietat. Són pocs els artistes que poden mantenir-se d'una forma digna amb el seu treball. Amb tot, però, des del sector públic operem a Barcelona un seguit d'institucions que posem, en el centre de la nostra activitat, el treball dels artistes emergents. Sant Andreu Contemporani, Can Felipa, la Sala d'Art Jove de la Generalitat, l'Espai 13 de la Fundació Miró i La Capella, cadascuna des de les nostres possibilitats i amb les característiques que ens són pròpies, treballem per donar sortida a la feina dels artistes que, en una fase inicial de la seva carrera, es constitueixen en la base del teixit del sector a Barcelona.

La Capella centra la seva activitat en la convocatòria Barcelona Producció. És un programa que té com a objectiu incentivar la producció en l'àmbit de les pràctiques artístiques contemporànies. Promou la participació d'artistes, comissaris, crítics, investigadors i altres professionals centrats en l'art i la cultura contemporània a través d'una convocatòria oberta i una selecció de projectes efectuada per un jurat independent. Amb aquesta iniciativa, La Capella ofereix un suport a les necessitats econòmiques i de producció de la comunitat artística de Barcelona i la seva àrea d'influència, amb l'objectiu d'acostar a tots els públics les línies discursives de l'art actual.

Es tracta de plantejar unes condicions de selecció que possibilitin als autors dels projectes concórrer de manera transparent i sense intermediacions. El jurat és una comissió de persones, independents de la institució, que intervenen en la selecció dels projectes i en tota la fase de producció. En aquesta segona fase actuen com a suport als artistes per acompanyar-los en el procés de producció, oferint-los assessorament i assistència en funció de les necessitats particulars de cada projecte.

La convocatòria té la voluntat de mostrar clarament la diversitat de disciplines i la hibridació de llenguatges que caracteritzen les pràctiques artístiques contemporànies. En aquest sentit, Barcelona Producció posa de manifest la voluntat d'afavorir la porositat i la transversalitat entre sectors tot interpel·lant-ne els actors i animant-los a presentar les seves propostes. Pretén incentivar la innovació quant a discurs, format, procés... sense, però, plantejar la convocatòria en termes de disciplines, i espera que la creativitat de les propostes superi les expectatives generades.

Hi tenen cabuda totes les tècniques i tots els llenguatges, i és voluntat de Barcelona Producció prioritzar els que són, habitualment, menys presents en el context de Barcelona. Tot i que és una convocatòria adreçada als sectors emergents de la comunitat artística, no s'estableixen limitacions per raó d'edat. La convocatòria s'estructura en diverses modalitats que comporten la possibilitat de plantejar projectes tant en format expositiu com en altres formats.

La convocatòria va començar el 2006, i en les diferents edicions ha anat creixent i evolucionant fins a l'edició 2017/18, en què s'han produït un total de dinou projectes en les diferents modalitats. I té, entre les seves característiques, la voluntat de repensar-se a cada edició.

Barcelona Producció és una de les opcions que tenen els artistes emergents de la nostra ciutat per poder produir els seus treballs en condicions econòmiques raonables i amb un suport institucional que, en molts casos, els ajuda en el camí de la seva professionalització. Però, que passa després? Un cop explorada la via dels espais emergents es planteja un gran buit. Els artistes que ja han transitat per les diverses opcions del tram dedicat a l'emergència i que per les característiques del seu treball tenen un encaix difícil en l'àmbit de les galeries, no tenen pràcticament opcions de produir i mostrar el seu treball a Barcelona ni eines que, més enllà de l'Institut Ramon Llull, facilitin la projecció internacional.

Barcelona necessita un centre per les arts contemporànies fort, estructurat i ben dotat, que permeti donar continuïtat a aquest segment de la producció artística i l'ajudi a connectar-se amb el context internacional. Aquest és un dèficit que, des que varen començar les successives crisis de l'Arts Santa Mònica, venim arrossegant. La redefinició i potenciació del Centre d'Art Contemporani de Barcelona, i la seva estreta relació amb la Fàbrica de Creació de la Fabra i Coats, ofereix la possibilitat de resoldre-ho en un projecte que integri la Fàbrica de Creació i el Centre d'Art, i que es vinculi amb la resta d'equipaments del recinte (Espai Bota, Casal l'Harmonia, institut d'ensenyament, escola primària, escola de música...), de manera que tindria la potencialitat per convertir-se en un dels pols d'atracció i de generació de continguts més actius de la ciutat. Per a això, però, cal una aposta ferma i decidida que consolidi definitivament aquest equipament i el doti dels recursos i les estructures necessàries per un funcionament eficaç. Aquesta, però, és tan sols una part de la solució; cal també trobar els mecanismes que facilitin la consolidació del teixit creatiu, la connexió amb l'entorn més immediat i la inserció en els circuits internacionals.

Calen festivals, fires, biennals; calen com a revulsiu i com a punts d'inflexió, però han de ser la conseqüència natural d'un sector creatiu sòlid, innovador i professional. Si no és així corren el risc de convertir-se en productes de consum fàcil que, un cop acabats, no deixin cap pòsit en l'entramat de la ciutat.

✱ *Oriol Gual [Barcelona, 1955] és director de La Capella.*



FESTIVAL ARTÍSTIC A L'ESTUDI MASRIERA, 1933

CARLOS PÉREZ DE ROZAS

✱ *[Madrid, 1893 – Barcelona, 1954] va ser fotoperiodista.*

QUAN EL CENTRE I LA PERIFÈRIA ESDEVENEN RIZOMÀTICS

MARGARIDA TROGUET

Barcelona exerceix, en l'àmbit de la cultura, un pol d'atracció per la resta de ciutadans de Catalunya. En el darrer quart del segle XX, i pel que fa a l'àmbit escènic, era així; només calia mirar a Barcelona, al Festival Internacional de Teatre de Sitges (fins que va desaparèixer l'any 2004) i als grans festivals d'estiu de la costa gironina. Només dos o tres punts de mira, dos o tres fars, dues o tres referències. Aquesta era la petitesa escènica d'un país. I això que a tot Catalunya es feia i es fa molt teatre; «fer teatre», vet aquí!

Així doncs, pels de Lleida, per exemple, Barcelona era (i és) entesa com un arbre ferm i potent amb moltes branques, d'esplendoroses fulles i magnífics fruits, com *L'arbre de la ciència* de Ramon Llull, una ciutat que sempre ha estat amatent a totes les disciplines artístiques i que, en format temporada regular i estable o en format festival/esdeveniment singular i extraordinari, esdevé punt de referència i de trobada obligatòria.

El segle XXI ha generat, pel que fa a la creació i exhibició cultural i artística, efectes rizomàtics a tot el país, que desplacen constantment el centre encara que sigui de forma puntual i extraordinària.

El rizoma és aquesta arrel cultural i artística que té un creixement horitzontal, en oposició, doncs, a *L'arbre de la ciència* d'en Llull. Aquesta potent idea del pensament contemporani, desenvolupada per Gilles Deleuze i Félix Guattari a Mille plateaux, explica molt bé com i per què qualsevol racó de país pot esdevenir centre sempre que hi arribi i que es pugui estendre aquest efecte rizomàtic en format d'esdeveniment singular, de festival d'arts en viu.

És per això que s'han consolidat esdeveniments escènics que s'han convertit en centre i que han posat altres fars a Catalunya. Els resultats rizomàtics són imprevisibles i no responen a cap lògica. Només cal observar com, de forma constant, neixen petits o grans esdeveniments que converteixen un petit nucli en un gran centre.

Estructures com la Plataforma Arts de Carrer, on s'hi apleguen festivals petits i grans, del nord i del sud, dibuixa un país sense un centre fix o, millor encara, amb centres mòbils. Aquesta mobilitat ha esdevingut cabdal per dibuixar el mapa dels festivals (d'arts en viu) estratègics de Catalunya.

Amb tot, però, ens convindria mantenir aquest efecte rizoma actiu i ben viu durant tot l'any i a tot arreu, és a dir, que l'esdeveniment singular i excepcional pogués generar més xarxa, més efectes durant la resta de l'any. Ara el moment és clau. Hem de saber decidir si volem que aquests rizomes facin petits arbres de fulla caduca i llarga hibernació o si, pel contrari, volem dotar aquests rizomes de continguts creatius durant tot l'any, convertint així els centres mòbils en pols de creació i producció artística. Aquesta darrera opció l'haurem d'acompanyar forçosament de majors suports a l'estructura de difusió i exhibició artística, dotant a les estructures que en formin part de més capacitats de producció i, tanmateix, reforçant també la formació i la recerca artística.

* *Margarida Troguet [Senet, 1959]*
és comissària escènica, fou directora del Teatre L'Escorxador de Lleida des de 1998 fins al juny de 2015.



ORIOI TRAMVIA I TOTI SOLER AL TEATRE GREC, 1976

COLITA

* *Isabel Steva i Hernández [Barcelona, 1940]* coneguda artísticament amb el pseudònim de Colita, és fotoperiodista.

LA BOSTIK. UNA HISTÒRIA DE CIUTAT I CULTURA

XAVIER BASIANA / JORGE SÁNCHEZ

La història de les ciutats és la història de les persones que les han habitat i els seus diferents mitjans de vida. Si girem la vista enrere podem veure que el desenvolupament de les ciutats en els últims cent anys ha estat espectacular, especialment a Europa però no solament. La magnitud dels processos d’urbanització han deixat en moltes ciutats vestigis de models de producció que amb els anys han anat desapareixent.

Una de les maneres de conèixer el passat de les ciutats és a través del seu patrimoni industrial. La sorprenent transformació urbanística ha fet que estructures fabrils que fa poques desenes d’anys es trobaven en els ravals de les ciutats anessin quedant atrapades en el que avui són centres urbans. Alhora, els canvis en els models productius a partir dels anys 60-70 han desplaçat grans fàbriques fora de les ciutats, ja sigui a causa de la deslocalització de l’activitat productiva fora del país o pel desmantellament de la producció i el desplaçament a polígons industrials situats en les perifèries urbanes. Berlín, Manchester, Milà, Glasgow o Barcelona són exemples on nombroses fàbriques han passat a ser, en el millor dels casos, patrimoni industrial. L’altra cara de la moneda és la revitalització de les urbs als anys 80 i 90 a través de projectes urbanístics embolicats en aparents projectes culturals. Es tractava de donar-li la volta a l’experiència d’artistes que s’havien instal·lat de manera il·legal en fàbriques okupades, revitalitzant barris cèntrics a través de macro projectes especulatius que han acabat amb el pervers efecte que hem anat coneixent com a *gentrificació*. A Barcelona, des de l’any 1992 amb els Jocs Olímpics, passant pel Fòrum de les Cultures de l’any 2004 i fins arribar al 22@, aquesta estratègia és ben coneguda. Si bé l’espai/sòl al centre històric (Ciutat Vella) no dona per a més, la taca d’oli es va estenent per altres barris que en pocs anys poden convertir-se en nous centres d’oci i turisticació. Sant Antoni, el Poble-sec o el Poblenou són barris que apunten en aquesta línia. Encara està per veure si les resistències veïnals són capaces d’aturar una nova bombolla especulativa que comença a generar expulsió de comunitats de veïns d’aquests barris. Però la sempre tensa pugna entre els interessos immobiliaris i el teixit veïnal està servida.

La Bostik. Parada i fonda

Any 2017; la Sagrera. El barri segueix trobant-se en un punt mort a l’espera que les inversions facin arribar el tren d’alta velocitat. Al seu voltant hi ha milers de metres quadrats de sòl. En el mentrestant, un grup de veïns i veïnes recupera l’última fàbrica que queda en peu. Abandonada els últims deu anys, retorna a la vida per absorbir tota una oferta cultural i política en el que ha esdevingut un dels espais més interessants i avantguardistes de la ciutat als últims temps. La Nau Bostik.

Ara, a l’impàs d’una llarga onada de manca de finançament, en el moment en què la maquinària de fer rodar el capital financeriat ens dona una treva als ciutadans dels barris de la Sagrera, se’ns obre una oportunitat doble. **1/**Recuperar el patrimoni industrial a través de la conservació de l’estructura i part del mobiliari de l’antiga fàbrica de cola La Bostik i **2/**Aixecar un nou equipament de ciutat. Un equipament cultural però amb una mirada comunitària, lluny encara de l’engranatge de la ciutat-aparador en què s’han convertit els barris del centre de la ciutat i bona part dels barris adjacents.

Apostar per la Nau Bostik, per tant, és apostar per la cultura de base i per la gestió comunitària. Una empena a l’exercici del dret a la ciutadania. Una esgarrapada al que haurà de ser un barri refet de nou, on les oportunitats i les amenaces conviuran en tensió per construir un barri d’acord amb allò que els seus veïns i veïnes volem... Volem poder dir que «la ciutat és nostra... de qui l’habita i li dona sentit». L’obra més complexa i contradictòria de la humanitat és un producte social, nosaltres exercim el dret a intervenir en el seu disseny més enllà de les lògiques del mercat. Una manera de posar la primera pedra al nou barri on ha d’arribar algun dia l’AVE. Mentrestant, a la Bostik fem via.

✱ *Xavier Basiana és gestor cultural.*

✱ *Jorge Sánchez [Barcelona, 1969] és gestor cultural.*

CATALANS I BARCELONINS. EL QUE ÉREM, EL QUE SOM I EL QUE PODRÍEM SER

MIQUEL PORTA PERALES

Els catalans i els barcelonins, com succeeix amb tots els pobles, sempre s’han demanat quins podrien ser els valors que constitueixen —formen o conformen— la seva identitat o caràcter. O la seva manera d’entendre i estar en el món.

El que érem segons el catalanisme

La història recent d’aquesta qüestió la trobem en els segles XIX i XX. Segons Valentí Almirall (1886) hi ha un caràcter genuïnament català, «analitzador, reflexiu, positivista, mercantilista, constant i amic del treball». Per Enric Prat de la Riba (1894) el caràcter català està determinat per «l’esperit pràctic i utilitari, el geni mercantil i un temperament obert i decididament liberal i tradicionalista a la vegada». Finalment, Josep Torras i Bages (1892) entén l’esperit català com la «unanimitat en els ciutadans».

CICLE
COSMOPOLITISME O RETORN AL BOSC

L’objectiu del cicle Cosmopolitisme o el Retorn al Bosc és mostrar com en els últims anys estem vivint el replegament d’una bona part de les energies creatives i de gestió cultural cap a la profunditat del bosc. Un trànsit que implica engalipar-se, ocultar, resistir, abandonar i generar una nova identitat connectada a preservar i establir la construcció de la ciutat des d’una concepció local. Davant, la ciutat segueix alçant una visió cosmopolita, oberta, destinada a generar incorporacions, juxtaposicions i enriquir-se de la modernitat com a única forma d’habitar la ciutat. Hänsel* i Gretel*vol reflexionar sobre la dualitat de dos posicionaments, el del bosc, símbol de resistència al canvi, i el de la ciutat, lloc de l’esdevenir del nou.

El bosc de la ciutat de Barcelona

Sorprenentment, no hi apareix el seny. I, tampoc, els valors dominants segons els clàssics del catalanisme (família, treball, mercantilisme, utilitarisme, honradesa, altruisme o sentiment de nació) i els estudis sociològics de camp (família, treball, amics, lleure, escepticisme i sentiment de pertinença). Però, em dona la impressió que els valors escrits o inscrits als pals del pessebre són l’expressió d’una percepció dominant, certa o no, en bona part de la ciutadania.

No resulta gens fàcil treure’n alguna conclusió, de tot plegat. Probablement, uns i altres —clàssics del catalanisme, estudis sociològics i percepció de carrer— tenen la seva dosi de raó. Cosa que, al cap i a la fi, mostraria la pluralitat —identitat, valors, maneres de ser, comportar-se i entendre el món— dels ciutadans de Catalunya. O, millor, dels individus que formen i conformen Catalunya. En resum: set milions dues-centes mil identitats.

✴ *Miquel Porta Perales [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

El bosc de la ciutat de Barcelona

El bosc de la ciutat de Barcelona

El bosc de la ciutat de Barcelona

EL BOSC DESENCANTAT

FÈLIX RIERA

El bosc de la ciutat de Barcelona

La fascinació que professo pels boscos i els seus límits no es deu tant a la meva experiència personal en el terreny com al seu poderós caràcter metafòric d’il·luminació i iniciació sobre la vida de les persones. Tots tendim, en algun moment de les nostres vides, a sentir-nos estranys de nosaltres mateixos, abandonats al bosc, com Hänsel i Gretel.

El bosc avança cap a nosaltres més del que nosaltres avancem endinsant-nos en ell. Quan ets dins, en el seu ventre, adquireixes la consciència de com van haver de viure els homes i dones que van deixar el seu testimoni a les parets de les coves de Lascaux o Altamira. Et preguntes com podien distingir la realitat del somni. En veure aquelles pintures il·luminades gràcies a la llum inestable de les torxes penses si havien de sentir el trot dels cavalls dirigint-se cap a ells, si podien mantenir la distància amb el que es mostrava com una aparició davant els seus ulls.

El sensual George Bataille escrivia en el seu assaig *Lascaux o el naixement de l’art*: «La poderosa atracció que processem al veure en la foscor el que ens sembla digne de ser estimat és allò que ens sobresalta, l’inesperat, l’inesperable. Com si, paradoxalment, la nostra essència depengués de la nostàlgia d’aconseguir allò que havíem tingut per impossible». No ens hauria d’estranyar que fossin quatre adolescents, Marcel Ravidat, Jacques Marsal, Georges Agniel, i Simon Coencas, acompanyats d’un gos que duia per nom Robot, els qui descobrissin, el 1940, en plena Segona Guerra Mundial i per atzar, les coves de Lascaux. Sortir del bosc implica deixar-se veure, quedar exposats. Implica que tard o d’hora arribarem a un altre tipus de bosc d’asfalt, la ciutat, on ens abraçarà un altre tipus de solitud; una solitud tumultuosa i sorollosa. El bosc que es forma en el nostre interior és el bosc de Birnam quan Macbeth es dirigeix cap al castell de Dunsinane, una profecia que li avança el seu final. Com ell, percebem el silenci que aguaita abans de la tempesta, sentim com els ocells interrompen el seu cant i sentim que el vent cessa; llavors sabem que alguna cosa dolenta va al nostre encontre. El bosc és alhora lloc de malfactors i de llibertadors. El fantàstic ho envolta tot deixant sense efecte tot allò que no ocorre en els seus confins.

En un moment de grans convulsions en el món, una part d’ell sembla dirigir-se als boscos per rearmar una idea diferent de si mateix. Es tracta d’un emboscament com a forma d’apartar-se d’una realitat que està a punt, o ja ho ha aconseguit, de deixar-los fora. Però també són els qui volen estar preparats per amotinar-se contra aquells qui, segons ells, estan acabant amb el futur del món. És la nova esquerra radical europea del comitè invisible que s’amaga en el bosc de l’anonimat, són també els grups organitzats contra la política excloent de Trump, els que es manifesten amb gran dificultat contra el totalitarisme del tsar Putin, els que intenten tornar la democràcia a Turquia o els que intenten resistir en una guerra sense fi a Síria. Són tots aquells que han de romandre en els límits del bosc, els estranys trucant a la porta, com adverteix Zygmunt Bauman, perquè no se’ls deixa entrar a la ciutat. Tots ells, com els partisans, veuen el bosc com un refugi, una fortalesa on els exèrcits regulars no poden entrar; és l’últim refugi abans d’actuar per avançar a la ciutat o resistir-se a ella. El sorprenent de la imatge mirall del bosc en el nostre temps és que per als estats aquest bosc no existeix, és ignorat, s’ha esborrat dels mapes com si no formés part de la geografia vital del món. Els estats estan determinats a fer invisible el dolor. Un dels reptes que tenen les democràcies liberals és tornar a donar forma a aquests boscos per tractar de donar respostes als qui habiten en ells, esperant que no siguin aquests els que decideixin avançar contra el castell, el Regne, com en la tragèdia de Macbeth.

El bosc al segle XXI és un bosc desencantat del món. La seva dimensió màgica ha estat desplaçada per una absoluta ignorància del seu poder transformador i oracular de la realitat.

✴ *Fèlix Riera [Barcelona, 1964] és codirector de Hänsel* i Gretel*.*

A aquesta primera generació de teoritzadors del ser català li segueix una segona entre els membres de la qual destaquen Joan Maragall, Lluís Estasen, Ramon Albó, Antoni Griera i Lluís Domènech i Montaner. Mentre Joan Maragall (1904), Lluís Estasen (1907) i Lluís Domènech i Montaner (1912) emfasitzen el treball i la laboriositat, i Ramon Albó (1907) remarca la caritat, Antoni Griera (1923) sosté que els catalans són de «temperament i complexitat forts, robustos, valerosos, acostumats a patir treballs; no efeminats, ni delicats i regalats, sinó valents per resistir adversitats i treballs».

Existeix una tercera generació formada per Antoni Rovira i Virgili, Carles Pi i Sunyer, Josep Ferrater Mora, Josep Trueta i Jaume Vicens Vives. Breument: Antoni Rovira i Virgili, en un seguit d’escrits dels anys 20 i 30 del segle passat, parla del geni català; Carles Pi i Sunyer (1927) assegura que el català es distingeix per l’aptitud vers el treball, l’afany de lucre, l’estalvi, la propietat, el sentiment de família, el seny, la seriositat, l’honradesa, la intel·ligència, l’afany per aprendre, l’afició vers la cultura i el progrés, l’enginy, el bon fer, la cortesia, el cosmopolitisme, l’adaptabilitat i l’assimilació; Josep Ferrater Mora (1944) codifica una forma de vida catalana vertebrada al voltant de la continuïtat, el seny, la mesura i la ironia que «il·luminen l’existència»; Josep Trueta (1946) creu que el català és treballador, comerciant, fraternal, amic del progrés, pacífic, lliure, partidari de l’educació i d’elevant la dignitat humana, positivista, curiós i realista; i Jaume Vicens Vives (1954) conclou que el català es distingeix pel seu europeisme i vocació comercial.

Finalment, podríem parlar d’una quarta generació que gira, amb les variacions, matisos i manifestacions que es vulgui, al voltant del Jordi Pujol que, sense arribar a concretar, parla de «nosaltres som un poble que té mil anys d’història, que té una llengua, una cultura, una voluntat de ser, una consciència col·lectiva... una terra que és la nostra terra, unes tradicions, uns costums, una manera de ser, una nacionalitat, una sentit nacional... un ser, un esperit». Com s’aprecia, Catalunya, en sintonia amb el romanticisme herderià, és una realitat nacional essencial dotada d’una identitat pròpia constituïda sobre la llengua, la cultura, la tradició o la manera de ser pròpies. Val a dir que, en tot cas, la filosofia que es desprèn de la pràctica de Jordi Pujol recorda al Carles Pi i Sunyer de l’aptitud econòmica de Catalunya (1927-1929), del que hem parlat més amunt.

Josep Pla, és clar

El desembre de 2017 es va presentar un llibre de Josep Pla (*Fer-se totes les il·lusions possibles i altres notes disperses*, edició de Francesc Montero) que recull textos inèdits de l’autor escrits a finals dels 50 i principis dels 60 del segle passat. En aquest volum, Josep Pla parla del català com un «home sense pàtria» que és adjectivat com «irònic», «individualista», «hipercrític», «malaltís», «desconfiat», «anguilejant», «displicent», «solitari», «trist». Més: «fugitiu», a vegades «covard», portador d’una «careta» que «li produeix un febril desassossec intern». El dubte: de qui parla Josep Pla?, del català o d’ell mateix?

El que som segons la sociologia

Durant les darreries del segle XX i les primeres dècades del segle XXI la qüestió dels valors i la identitat s’ha —admetin el neologisme— sociologitzat. Però no del tot.

L’any 1990, amb el patrocini del llavors Institut Català d’Estudis Mediterranis, es publica l’enquesta anomenada *El sistema de valors dels catalans*. Els valors als quals els catalans donen més importància són el següents: la família, el treball, els amics i coneguts, i el lleure. Quant a la família, l’enquesta destaca que és una font de satisfacció i que el conflicte entre pares i fills havia perdut vigència. Del matrimoni —de la parella— els catalans esperen afecte mutu, respecte, fidelitat, comprensió, tolerància, fills i una relació sexual feliç. Quant al treball, el veuen com un deure i una manera d’accedir al benestar. Més valors del catalans: obediència, sentit de l’economia, estalvi, escepticisme polític, relativització de la religió tot i creure majoritàriament en Déu, i un cert tarannà discriminatori vers els estrangers —també drogoaddictes, persones amb antecedents penals, malalts de sida i homosexuals— en qüestió de treball i veïnatge.

Posteriorment, tenim al nostre abast els estudis i treballs de l’Observatori dels Valors, una iniciativa de la Fundació Carulla i la Càtedra Lideratges i Governança Democràtica de l’ESADE, que veuen la llum periòdicament. Un observatori que, a banda d’oferir des de 2013 anuaris de valors tot seguint les notícies de la premsa escrita, realitza l’ Enquesta Europea de Valors a Catalunya (2009). El resultat el trobem en el llibre *Valors tous en temps durs* (2011), amb la direcció de Javier Elzo i Àngel Castiñeira i la col·laboració de Pau Mas, Teodor Mellén, Carlos Obeso, Ferran Sáez i Lluís Sáez. Els valors dels catalans: família, igualtat de sexes, amics, treball, associacionisme passiu, secularització, sentiment de pertinença, interès per la política i crítica del polític, i suspicàcies o recels davant la immigració.

A aquests informes cal afegir l’enquesta del CEO sobre *Valors socials i polítics a Catalunya. 2015*, que constata que el catalans valoren la família, el treball, els amics i coneguts, i el lleure. D’altra banda, la política i la religió serien els valors a la baixa. I una conclusió final: la majoria de catalans estan satisfets amb la seva vida actual.

El que podríem ser segons una percepció no científica dominant

Paga la pena d’assenyalar que, més enllà de l’estudi de camp i la reflexió sociològica acadèmica, la qüestió dels valors dels catalans ha tingut el seu protagonisme en el pessebre de Nadal (2017) que l’Ajuntament de Barcelona instal·la cada any a la plaça de Sant Jaume de la ciutat.

Deixant de banda la instal·lació dissenyada per l’arquitecte Jordi Darder, unes figures al·lusives de metacrilat situades en la part alta d’uns pals d’alçada variable, cal remarcar que en cada un d’aquests pals hi ha escrits —com assenyala el plafó explicatiu— aquells valors que «ens parlen de qui som com a poble». Aleatòriament repartits per la instal·lació, els 25 valors del ser del poble català són els següents: senzillesa, dignitat, esperança, humor, creativitat, saviesa, determinació, coratge, rauxa, prudència, fermesa, tolerància, curiositat, fidelitat, memòria, renovació, innocència, constància, justícia, generositat, imaginació, humilitat, perseverança, astúcia i elegància.

El bosc de la ciutat de Barcelona

LA NOVA ICÀRIA D’ÉTIENNE CABET A LA BARCELONA D’AVUI

MIQUEL PORTA PERALES

Miquel Porta Peralas

La ciutat de Barcelona sempre ha comptat amb un número indeterminat de seguidors d’Étienne Cabet. Fem una mica de memòria del personatge, la seva obra i la seva repercussió a la Barcelona d’ahir i d’avui.

Étienne Cabet al Poblenou

Étienne Cabet (1788-1856) va ser un advocat francès, procurador general de Còrsega, de filiació republicana, perseguit per la monarquia constitucional de Lluís Felip I, l’últim rei de França (que va regnar entre les revolucions de 1830 i 1848). Els seus discursos vehements a la Cambra dels Diputats, així com els escrits contra la monarquia liberal, el van dur a l’exili londinenc després d’haver estat condemnat a pena de presó el 1834. I va ser a Londres on es va fer comunista per la via oweniana. I va ser a Londres on va llegir la *Utopia* de Thomas More. En tornar a França, el 1842, tot inspirant-se en Thomas More va escriure una novel·la «filosòfica» —és ell mateix qui la titlla de «filosòfica»— titulada *Viatge a Icària* (1840). El llibre va gaudir d’un èxit immediat, i va esdevenir un punt de referència entre els simpatitzants del socialisme i el comunisme utòpics.

En síntesi, *Viatge a Icària* dissenya una societat igualitària, pacífica, partidària del progrés social i econòmic, que confia en la potencialitat revolucionària de la gent i la indústria moderna. Una societat de vocació comunitària, amb tocs de fe i misticisme, que està sota el control d’un estat la feina del qual consisteix a fer desaparèixer les desigualtats socials i les contradiccions pròpies d’un capitalisme llavors emergent i que funcionava d’acord als interessos personals. La feina —«general», «obligatòria», «atractiva»- és l’element característic d’aquesta societat. Comptat i debatut, una societat fraternal de la qual Icària n’era el prototip.

A Barcelona, de bon principi, Étienne Cabet va tenir seguidors —fins i tot abans que el llibre es traduís l’any 1848—, com ara Narcís Monturiol, Abdó Terrades, Josep Anselm Clavé, Joan Rovira o els germans Montaldo. I va ser a Barcelona on es va fundar, a Sant Martí de Provençals/Poblenou, la primera comunitat icariana. A més, uns quants barcelonins, encapçalats per Joan Rovira, van marxar a Illinois, Texas i Missouri per fundar comunitats que, finalment, van fracassar estrepitosament. Al respecte, es recomana el llibre de Josep Soler Vidal titulat *Pels camins d’Utopia*, editat a Mèxic el 1958 i reeditat a Barcelona per La Magrana el 1986.

Étienne Cabet

Étienne Cabet a la Ciutat del Somnis instal·lada al firal de Montjuïc.

Étienne Cabet i la seva Icària són encara presents —o retornen— a la Barcelona dels nostres dies. I no parlo de l’avinguda d’Icària del Poblenou —el nom el va proposar Ildefons Cerdà—, sinó d’una filosofia utòpica i mística que lliga perfectament amb el pensament de l’autor francès.

Del 27 al 30 de desembre de 2017, al Palau 1 del recinte de Montjuïc de Fira Barcelona, es va celebrar el Festival de la Infància amb el nom de La Ciutat dels Somnis.

La benvinguda a La Ciutat dels Somnis: «Hola!! Us donem la benvinguda a La Ciutat dels Somnis! Una ciutat en la que l’espai i el temps es capgiren. Grans i petits, la ciutat és vostra! Què vols ser de gran? Somia! A la ciutat dels somnis tot és possible. Pots ser tot allò que et proposis! Ciutadans i ciutadanes de La Ciutat dels Somnis, sabeu què? Desitgem que els vostres somnis es facin realitat! Juguem?»

Un text que ens retorna al discurs icarià dels avantpassats barcelonins gràcies a termes o expressions com ara «somnis», «somia», «l’espai i el temps capgirats», «la ciutat és vostra», «tot és possible», «tot allò que et proposis», «que els vostres somnis es facin realitat» o el «juguem» que equival al «ho podem aconseguir i ho aconseguirem si tots plegats ens hi posem».

Una anàlisi semiòtica del discurs de La Ciutat dels Somnis mostra l’existència 1) d’identificadors que ubiquen l’intèrpret en un lloc determinat (la Ciutat —amb majúscules— de Barcelona), 2) d’apreciadors que valoren positivament (el futur que ens espera després de capgirar el present) i negativament (el present que hem de superar) i 3) de prescriptors categòrics que busquen una conducta (la Ciutat es vostra, tot és possible, juguem).

I cal prendre nota dels signes d’exclamació, dels interrogants que reben la resposta immediata a la manera del conductisme clàssic, del crescendo discursiu i del subjecte ampliat —«grans i petits» en un Festival de la Infància— al qual es dirigeix el text.

A tot plegat s’hi afegeix una manera de significar que es val d’oposicions com ara antic/modern, passat/futur o desitjable/ indesitjable. Un manera de significar que no busca la informació sinó una comunitat de significat que transformi l’intèrpret en creient per la via de la persuasió que, d’alguna manera, apel·la al sentiment. *A contrariio sensu*, el no creient o el que no participa esdevé un infidel que es mouria per interessos egoistes.

Convé dir que aquesta filosofia cabetiana es manifesta en el si d’un Festival de la Infància que, asseguren els organitzadors —Ajuntament de Barcelona, Diputació de Barcelona i Generalitat de Catalunya—, únicament vol «oferir als nens i nenes un centenar d’activitats per tal d’explorar i conèixer diferents professions que permetin als més petits i a les famílies jugar a ser... a través d’un centenar d’activitats lúdiques... i vivencials... un viatge imaginari per la ciutat o el poble del seus somnis». I és en aquesta filosofia del treball —«atractiva», diria Étienne Cabet— on es perceben les traces dels avantpassats del Poblenou.

Si consultem la guia de les activitats de La Ciutat dels Somnis ens trobem, entre d’altres, amb una invitació a «la fàbrica dels colors», «oh, flors! », «joieria atrevida», «de la vaca al got», «treu tot el suc», «ice cream time», «fem alpinisme! », «scrabble de les professions imaginades», «magazine dels somnis», «passa-t’ho bé amb la Maya i el Wili» o «Barça: juguem per un món millor». Que ningú no busqui professions relacionades amb l’economia productiva, o la banca, o el manteniment de l’ordre: no hi són. I és que a La Ciutat dels Somnis tot és solidari, lúdic o verd. I flors i violes. Com si d’un falansteri es tractés. Com si de la Nova Icària es tractés.

L’any 1967, a la Universitat Lliure de Berlín, Herbert Marcuse va pronunciar una cèlebre conferència titulada «La fi de la utopia», on anunciava que el somni d’una societat lliure i justa era ja «una possibilitat real». «Là tout n’est qu’ordre et beauté, luxe, calme, et volupté », deia el filòsof alemany tot citant Baudelaire quan parlava de la utopia. Avui, mig segle després, la revelació poètica del vell professor ha caigut en l’oblit. Menys a Barcelona. On si no?

✴ *Miquel Porta Peralas [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

Miquel Porta Peralas

Miquel Porta Peralas

Miquel Porta Peralas

LA TELEVISIÓN SERÁ CULTURA (O NO SERÁ)

GISELA CHILLIDA

Gisela Chillida

Hacer del cóctel televisión + artes visuales una fórmula exitosa es algo que parece tan difícil como convertir el plomo en oro. En la historia de este medio las joyas son tan contadas que merece la pena recordar que apenas ocupan un párrafo: en 1969 la NBC estrenó *The American Image. Civilization*, de Kenneth Clark, trazó dos milenios de historia occidental unos años más tarde. En 1981, Mr.Hughes consiguió aunar éxito de público y de crítica con la serie sobre arte de vanguardia *The Shock of the New*. Pero, ¿por qué «la pequeña pantalla» y las artes visuales parecen condenadas a no entenderse? ¿La pintura y la escultura no son telegénicas? ¿Por qué ha faltado el compromiso del Art World? ¿Por qué somos unos agnósticos televisivos y unos televidentes ateos?

Las pantallas se han ido llenando de contenidos banales mientras íbamos mirando por encima del hombro: «Yo no tengo tele», «Yo no miro la tele», «En la tele no dan nada bueno», «Todo es telebasura»... Antes que nada, hay que entonar el mea culpa. La televisión no se interesa por nosotros pero nosotros no nos hemos preocupado suficientemente por ella. La televisión puede que tienda a la basura y al entretenimiento vacuo, pero que la parrilla televisiva se haya convertido en propaganda neoliberal no ha venido dado únicamente por la naturaleza del sector.

No podemos desentendernos de lo que emiten en TV. Ciertó que la televisión, en su búsqueda de lo espectacular, tiende a anular la capacidad crítica, pero no se trata de juzgar la idoneidad del medio sino de la responsabilidad que tenemos aquellos que trabajamos «dentro de las profesiones relacionadas con la imagen», como nos llama Bourdieu.

El caballo de Troya ataca desde dentro. Que la televisión no sea el medio más idóneo para la expresión del pensamiento y la transmisión de cultura no quiere decir que podamos despreciarla. Al contrario, la televisión pública es responsabilidad de los trabajadores de cultura. Somos nosotros quienes tenemos que tomar las riendas para crear contenidos de calidad y conseguir una mayor presencia de las artes visuales. Si no nos ponemos, otros se ponen. Miren «This is art», infumable cochambre edulcorada llena de clichés y perfecto ejemplo de cómo no debe ser tratado el arte en la pequeña pantalla.

¿Qué nos puede dar la televisión? Su facilidad para llegar a una mayor audiencia. La televisión consigue la anhelada visibilidad de forma exponencial. Solo para hacernos una idea de su potencial, el último programa del *talent show* Operación Triunfo, líder del *prime time*, registró, según datos de RTVE, una audiencia de 2.763.000 espectadores y una cuota de pantalla del 21,7 %. ¿Podría un programa dedicado a las artes visuales conseguir llegar a un público tan extenso?

Probablemente no, pero bastaría con llegar a un pequeño porcentaje de ese público potencial. La retrospectiva que el Reina Sofía de Madrid dedicó a Dalí el verano de 2013 batió un récord en la historia de la pinacoteca al sumar cerca de 730.000 visitas. El mismo museo tuvo el año pasado un total de 3.646.598 visitantes. El Prado, 3.033.754. Y el MNAC recibió en todo 2017 a 820.516 personas.

Por supuesto, hay que hacer un esfuerzo para que la gente salga de sus casas para ir a los museos; pero si Mahoma no va a la montaña, la montaña va a Mahoma. En el mundo 3.0 es infinitamente más fácil reunir a la gente telemáticamente que hacerlo *in situ*.

Artistas, comisarios y críticos debemos plantearnos de modo colectivo cómo conquistar el medio, y encontrar estrategias para la integración de las artes visuales en la parrilla televisiva «para que lo que hubiera podido convertirse en un extraordinario instrumento de democracia directa no acabe siéndolo de opresión simbólica», como dijo Pierre Bourdieu. Es nuestra responsabilidad actuar como mediadores y producir contenidos realmente accesibles a todo el mundo. La televisión será cultura o no será.

✴ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*

L'ESCARRANSIT PARADÍS INDIE

ANDREU GOMILA

L'escena comença al costat de la Boqueria, un dia de primavera de, si no recordo malament, l'any 2009. El restaurant era Au Port La Lune, que ara és a l'Eixample però que aleshores era a la plaça de la Gardunya. Un servidor era cap d'espectacles del diari *Avui* i el meus interlocutors eren Jordi Martí, regidor de Cultura, i Álvaro López, cap de premsa de l'ICUB, amb els quals tenia i tinc una bona relació professional.

En acabar de dinar vam sortir a fumar un cigarret i li vaig plantejar al Jordi com era que des de l'Ajuntament no donaven suport a les arts d'arrel alternativa, independent, les que es mouen fora dels circuits oficials, a fi que florissin d'una vegada per totes. Ell, convençut, em va dir que a Barcelona no hi havia escena independent, com a Berlín, Londres o París. Jo el vaig rebatre amb un exemple: Sònia Gómez, una *performer* que competia a escala europea i que mai no havia demanat una subvenció. Ell va estar d'acord amb l'exemple, però he de dir la veritat: no se'm va acudir cap més nom.

Posem-nos en context. El 2008 es va produir la fallida de Lehman Brothers, considerada pels economistes com l'inici de la crisi més greu que ha patit Occident des del crac del 29, però el 2009, a Barcelona encara no sabíem els efectes de tot plegat. Vèiem de lluny el tsunami, però l'onada encara no ho havia arrasat tot. Per aquelles dates, el pop barceloní estava pegant fort, amb Mishima, Manel, Standstill, La Casa Azul, Love of Lesbian, en una expansió irrefrenable. Àlex Rigola dirigia el Teatre Lliure i s'hi feien els Radicals, i el sistema teatral barceloní semblava gairebé perfecte, vist ara des de la distància.

Estàvem vivint el naixement cinematogràfic d'Isaki Lacuesta, Albert Serra o Mar Coll. Gaudíem de la ressaca de la invitació de la cultura catalana a la Fira de Frankfurt 2007. Vicenç Pagès Jordà havia publicat *Els jugadors de whist* (2009), Jordi Puntí, *Maletes perdudes* (2010) i Kiko Amat, *Rompepistas* (2009). Vaja, que el sistema cultural local pareixia esponerós. Però no era la cultura oficial la que cridava, sinó la independent, la que havia nascut als marges i que feia uns anys que havia començat a expressar-se sense complexos.

En el cas de la música popular, el fenomen va ser total i abassegador. Mishima va publicar *Set tota la vida* el 2007; Manel, *Els millors professors europeus* el 2008; Love of Lesbian, *1999* el 2009; Standstill, *Viva la guerra* el 2006; Antònia Font, *Batiscafo Katiushcas* el 2006. Cinc discos que van apropar moltíssima gent a l'indie. Recordo el tancament de la gira de *Set tota la vida* en una Sala Apolo que era plena, cosa que la banda no havia aconseguit mai. Ells, de fet, no s'ho podien ni creure. Feia gairebé una dècada que havien començat a tocar i, nou anys més tard, després de molta decisió, molta fe i moltes ganes, havien assolit el seu primer cim, omplir la sala talismà de Barcelona. Els temps, definitivament, estaven canviant. En aquella època, Love of Lesbian va fer *sold-out* tres nits seguides a Razzamatazz i Antònia Font van posar més de dues mil persones al Liceu.

De cop, tot se'n va anar en orris. Les inversions en cultura de les administracions van davallar de manera espectacular i el govern espanyol va decidir clavar l'estocada final apujant l'IVA als espectacles fins al 21 %. El consum va baixar de cop i, com a conseqüència, es van frenar carreres que prometien com, per exemple, la de Julio Manrique com a director del Teatre Romea, a qui li va tocar patir una de les pitjors temporades del teatre barceloní contemporani, la 2011-2012. Els concerts en sala de grup internacionals van esvaïr-se. I un llarg etcètera. Enmig quedava tota una generació que havia tocat el somni de prop, el somni de poder sobreviure de l'escena indie, i que hauria de lluitar molt per seguir creant.

Avui, a finals de 2017, nou anys després de Lehman Brothers, del rescat bancari, de les retallades que no han cessat i de la crisi que no ha acabat, què ha quedat de tot allò? Doncs, que res no s'ha aturat i que, per sota de tota aquella gent que durant la primera dècada del segle XXI va obrir-se camí per vies alternatives, guanyant-se els fans un per un, amb poc o nul suport institucional, va emergir una nova generació de creadors que ara estan en la trentena i que mantenen intacte aquell somni dels seus germans grans.

En el camp escènic, ha estat l'època del renaixement de les companyies, com La Ruta 40, Prisamata, La Virgueria, Atresbandes, La Calòrica, La Veronal, Agrupación Señor Serrano, El Conde de Torrefiel... les tres últimes amb una trajectòria internacional espaterrant. Sense oblidar-nos dels coreògrafs: Pere Faura, Lali Ayguadé, Eulàlia Bergadà o Roser López Espinosa. Si parlem de música, hem de referir-nos a El Petit de Cal Eril, Maria Arnal i Marcel Bagès, Rosalía i les bandes de Vic (La Iaia, Núria Graham, Joana Serrat, Mates Mates...). O, quant al cinema, de Carla Simón, Carlos Marqués-Marcet, Dani de la Orden, Elena Martín. I en la literatura d'Albert Forn, Max Besora, Marta Rojals, Tina Vallès, Víctor Garcia Tur, Martí Sales...

I ara ve la pregunta del milió: el nou indie viu en millors condicions que l'indie madur? La resposta és fàcil: no. Perquè són pocs els que poden sobreviure de les seves creacions. Alguns, com Love of Lesbian o Manel, van fer el salt al *mainstream* gràcies als treballs conreats a l'inici de la crisi. D'altres, com Antònia Font i Standstill, van esvaïr-se així com desapareixia el festival PopArb. La resta, dels madurs, van aconseguir tirar endavant gràcies a carreres professionals paral·leles en altres camps. I els que han continuat en l'indie suren per mor de la projecció internacional de la seva obra, sobretot si ens referim a cineastes i artistes escènics. Els casos de l'Agrupación Señor Serrano i d'El Conde de Torrefiel són paradigmàtics, ja que totes dues companyies teatrals duen a terme gires europees d'uns espectacles que amb prou feines es veuen en dues o tres localitats catalanes.

Al final, no són gaires els artistes independents que puguin viure de la seva obra. I sembla, a més, que el temps s'hagi aturat, ja que costa molt que surtin coses noves, que els projectes agafin empena; com als països poc desenvolupats, depenen de la inversió estrangera per fructificar. Durant aquests temps tan durs no ha sorgit cap segell com Bankrobber, tot i que sí ha aparegut una productora de videoclips com Canada, que treballa a tot el món. Cap festival s'ha fet seva la música emergent.



L'ANTIGA CASA DE LA CARITAT. AULA AMB RELIGIOSA IMPARTINT CLASE, 1954

JOAN FRANCESC ESTORCH

✱ Va ser fotoperiodista.

Cap nou teatre ha recollit l’onada de companyies incipients. Ens hem fet tan pobres que ningú no ha aconseguit ajuntar quatre quartos per aconseguir això. Mentrestant, el suport a la creació ha tocat terres històrics i ningú no s’aventura a fer dependre una idea d’un ajut públic, cosa que ha convertit aquest país, de facto, en un escarransit paradís indie on n’hi ha quatre, normalment per sobre dels 45 anys, que són on eren quan en tenien 35, i la resta, indies per vocació o forçats, dubten de manera contínua entre llençar la tovallola, com el *performer* Ernesto Collado, o seguir a la trinxera.

Si tornés a dinar amb l’actual gerent de l’Ajuntament de Barcelona, Jordi Martí, avui, a finals de 2017, no hi hauria debat possible, ja que tot, gairebé tot, és indie, si ens cenyim a la definició que n’ofereix la Viquipèdia: «qualsevol dels diversos gèneres, panorames, subcultures i atributs estilístics i culturals caracteritzats per una independència dels corrents musicals més estesos (real o percebuda), com ara el pop comercial, amb un enfocament autònom i un cert nivell de plantejament fes-ho tu mateix». El seu contrari, el *mainstream*, almenys a Barcelona, és tan petit que cabrien tots al menjador de casa meva, la qual, per cert, no és cap palau. Tanmateix, hem de continuar somiant, bregant, per tal què els artistes que volen seguir el seu camí puguin fer-ho sense haver-se de «vendre», sense que hagin de marxar (sovint a Madrid, on mai no falten diners), sense que hagin de renunciar a res. No hem de perdre ni la curiositat ni la confiança.

✱ *Andreu Gomila [Palma, 1977] és escriptor i periodista.*

TITELLES I TEATRE VISUAL: AVANTGUARDA I RIC FONS PATRIMONIAL

TONI RUMBAU

Pocs llenguatges artístics tenen avui tanta vigència com el teatre de titelles entès en el sentit més ampli: un gènere que s’emmiralla en les gran tradicions de les ombres i els titelles d’arreu del món i que, alhora, es defineix com un camp d’hibridació amb una pluralitat d’altres arts i llenguatges: tecnologia, robòtica, arts plàstiques, dansa, òpera, reflexions entorn a l’objecte, teatre d’actor i de text, màscara, gest, vídeo... Ho podem veure cada dia en les mostres escèniques més d’avantguarda d’arreu del món.

A Catalunya el gènere compta amb companyies i artistes de gran vàlua i reputació internacional, mentre es mantenen les formes més properes a la imatge tradicional de teatre per a tots els públics. Una importància i una vitalitat de la que no en són conscients ni el públic, ni les administracions ni el propi sector. L’exposició Figures del desdoblament a l’Arts Santa Mònica, el 2015-2016, va ser un intent de mostrar aquesta riquesa i diversitat. I, per primera vegada, la directora de l’Àrea de les Arts Escèniques de l’Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC), del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Nèlida Falcó, ha demanat un estudi exhaustiu sobre el sector.

Un gènere que adquireix encara més relleu quan ens adonem de la importància que tenen avui temàtiques com el fenomen de les identitats múltiples, l’acceptació de l’altre i les diverses problemàtiques sobre l’alteritat, el doble, les replicacions virtuals o la interrogació dels objectes, temes associats íntimament al món dels titelles i de les ombres.

D’altra banda, no hem d’oblidar que el teatre de titelles, a diferència del d’actors, genera patrimoni objectual. A Catalunya, concretament, disposem d’una reserva excepcional de peces històriques del conegut com a *titella català* (aquesta modalitat de titella amb bust on s’hi posen els tres dits centrals de la mà del titellaire), les que es conserven al Museu de les Arts Escèniques (MAE), junt amb altres col·leccions igual d’importants, com són els llegats d’Ezequiel Didó, del mestre Harry V. Tozer, de la marionetista alemanya instal·lada a Eivissa Ingeborg Shaffer o de la històrica companyia dels germans Roca, entre d’altres. No hem d’oblidar tampoc el llegat d’Herta Frankel, magníficament conservat pel Marionetàrium del Tibidabo, o la important col·lecció de titella català, encara en ús, de Sebastià Vergés. A més, artistes com Joan Brossa i altres afins s’acosten molt a l’art dels titelles, del món dels objectes i de les figures de l’imaginari.

Fa al cas aquesta citació per indicar la inexistència avui d’un museu dels titelles capaç d’acollir aquestes col·leccions, a les quals s’ha de sumar el patrimoni riquíssim de les companyies històriques encara en actiu, d’una gama artística amplíssima. Un museu obert a les dinàmiques del món modern i que hauria d’estar en relació íntima amb un teatre i una escola de titelles i de teatre visual ben definida i diferenciada dins l’àmbit de l’Institut del Teatre, com fa anys ja va existir. Unes reivindicacions que el sector, cada vegada més conscient de la seva força i importància, reclama com una urgència cultural de primer ordre.

✱ *Toni Rumbau [Barcelona, 1949]*
és director de la revista Putxinel·li, Titeresante i Puppétring, i president de l’IF Barcelona, Festival de Titelles i de Teatre Visual.

OLEGUER JUNYENT AL SEU ESTUDI, 1935

FRANCESC SERRA DIMAS

✱ *[Barcelona, 1877- 1967] va ser litògraf, fotògraf i pintor.*

DIME CON QUIÉN ANDAS, Y TE DIRÉ QUIÉN ERES

CARLOTA BROGGI

Carlot Broggi

En un moment en què es discuteix si Barcelona està en el circuit del que anomenem *les grans exposicions*, potser hauríem de preguntar-nos quin és, des del punt de vista de les institucions públiques, el sentit i la utilitat de coproduir exposicions amb centres i museus estrangers. Compartir projectes, ja sigui a través de la coproducció o de la itinerància, té indiscutiblement molts avantatges. Es poden posar sobre la taula tot tipus d'arguments econòmics que parlen de reduccions de costos, es poden aportar llistats de visitants presencials que augmenten exponencialment en les presentacions múltiples a les diferents ciutats on aterren les exposicions, i fins i tot es pot parlar d'intercanvi de coneixement enriquidor i de noves metodologies de treball. Però, clarament, l'argument fonamental a favor d'incentivar la col·laboració entre equipaments culturals públics va més enllà. Bastir una xarxa de treball internacional té sentit sobretot com a exercici d'autorepresentació i com una de les maneres més efectives de participar en la conversa global d'imaginaris culturals.

Quan Blaise Pascal abordava la dificultat de definir el *jo*, explicava que, de fet, el *jo* no existeix com a tal, com a concepte tancat, complet i inamovible: només existeixen un conjunt de qualitats, de gustos, d'opinions o de sensacions que tenim de nosaltres mateixos. Podem parlar d'una identitat referencial, que apel·la a la identitat física, al cos, a l'edifici, a la institució; i d'una identitat constitutiva en la qual englobem l'esperit, els sentiments que tenim de nosaltres mateixos, i que ens fa ser presentables davant els altres. Stuart Hall qualifica aquesta identitat constitutiva de fragmentada i superposada, bàsicament relacional, que anem adoptant i modificant a mesura que anem dialogant amb els altres. La identitat constitutiva individual (i a la vegada col·lectiva) amb la qual expressem la idea de què és una institució cultural i com li agradaria ser llegida pels altres, està conformada per la seva programació; però també pel públic que s'hi sent representat, els grups associats i els col·lectius que participen en la recerca dels temes que aborda; i, evidentment, per la xarxa de relacions internacionals que estableix.

El treball en xarxa és símptoma que el museu o el centre cultural participa dels mecanismes de construcció de les veritats compartides (per utilitzar una terminologia foucaultiana): d'allò que és pensable, raonable i possible. Com apunta Boris Groys, la institució cultural és dinàmica i rellegeix contínuament el present, la inadequació canviant de la nostra visió amb la realitat i la relació entre allò col·lectiu i allò individual. La funció de la cultura és, justament, fer-nos qüestionar el present i permetre'ns reflexionar sobre les nostres pròpies conviccions per intentar escapar de veritats simplificadores i de la voluntat de crear un ordre fix del què ens envolta.

Només participant en els mecanismes de la construcció de relats compartits en el marc de projectes específics, la veu col·lectiva d'una societat i d'una cultura (conformada per creadors i artistes, col·lectius associats, programadors, el públic que la modela i valida, la societat que la crea) podrà fer-se sentir. I serà a través d'aquests projectes coproduïts i treballats conjuntament amb altres col·lectius internacionals i amb altres audiències d'arreu del món, que la institució pública tindrà la capacitat de prendre part del debat públic transnacional i d'aportar la seva visió de la cultura i del món.

Acollir grans exposicions internacionals tancades, amb veus curatorials «importades», on tots, d'alguna manera, esdevenim simples espectadors passius, pot arribar a ser interessant quan el museu tradicional vol fer de finestra cap al que passa al món. Però, si a la vegada té l'ambició de convertir-se també en altaveu, ha de concentrar les energies en la creació d'una xarxa de treball que li permeti intercanviar, de tu a tu, imaginaris amb la resta d'institucions internacionals. No és per casualitat que aquest gir cap a les coproduccions s'hagi generalitzat a Barcelona. Ni tampoc és per casualitat que això hagi passat en el context d'una autoreflexió sobre els mecanismes de creació del relat cultural, sobre la relació entre la cultura pròpia i l'escena artística internacional i sobre la reivindicació del paper col·lectiu dels projectes, on la institució es vol porosa i busca incloure la veu coral d'altres agents de la cultura.

✱ *Carlota Broggi [Barcelona, 1970] és la responsable de les Itineràncies al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona [CCCB].*

SPACE INVADERS: EL ARTE NO ESTÁ SOLO EN LOS MUSEOS

GISELA CHILLIDA

Gisela Chillida

De todas las fobias y filias que pueda padecer el arte contemporáneo, una de las que seguramente sea más acusada es la agorafobia. Acostumbrado a la asepsia de la institución, los agentes patógenos del exterior parecen poner en peligro una salud ya de por sí delicada. Pero el arte no está solo en los museos ni la calle es solo terreno para grafiteros.

Barcelona ha sido el campo de juego de artistas que han *hackeado* el espacio urbano con intervenciones espontáneas, desjerarquizadas y efímeras que nos convierten en espectadores inesperados. Ejecutadas lejos de la juiciosa mirada institucional y sin pasar por el cedazo de la industria cultural, estas obras de libre acceso desafían los códigos imperantes, implican a los ciudadanos y se preocupan por el entorno. ¿Por qué exponer en una galería cuando puedes exponer en la calle? ¿No decíamos que lo importante era la visibilidad? ¿Por qué preocuparse por la mediación cuando hay inmediateción? Si Mahoma no va a la montaña, la montaña va a Mahoma.

Con una actitud crítica y desafiante, Joan Pallé (Lleida, 1989) interviene vallas publicitarias como un fantasma sin nombre ni rostro. Trabajo usurpador al límite de lo legal, sus *auffichages sauvages* (pegadas salvajes) recuerdan a las que hizo Daniel Buren en el París revolucionario de finales de los sesenta. Su proyecto Ética del caos, que ya cuenta con más de cuarenta in-tervenciones, escamotea los códigos visuales de la publicidad, el grafiti o la propaganda política para desconcertar al espectador. A diferencia de la claridad axiomática de los eslóganes, Pallé llena las calles con mensajes confusos que se sitúan en un limbo semiológico, palabras y frases como MENTIRA, DESEOS EXTRAÑOS, liar (mentiroso) o What's that noise? (¿Qué es ese ruido?) llenan de forma parasitaria un espacio público privatizado. Tomar los carteles publicitarios que nos acosan incesante-mente es entonces un ejercicio de justicia social.

De manera semejante, Enrique Baeza (Barcelona, 1972) es otro Robin Hood que utiliza recursos de la propaganda, la poesía, el *street art* o la televisión para experimentar con los límites de la comunicación. Activismo contrapublicitario y publicidad de guerrilla, busca obliterar unos códigos de comunicación pobres y tendenciosos para ir hacia un nuevo tipo de lenguaje mucho más poético. Sus misteriosas uniones de palabras en marquesinas y neones —a veces frases completas, otras collage de dos vocablos que colisionan como la yesca y el pedernal— restan siempre abiertas a múltiples interpretaciones: Fear is a Hologram (El miedo es un holograma), Open Idol (Ídolo abierto) o A Rose is not a Rose anymore (Una rosa ya no es una rosa). Su *motto*: Reality is Spam.

A Line Made by Wandering fue la primera de una serie de intervenciones en el espacio urbano que buscan reactivar (no) lugares que en algún momento formaron parte de ambiciosos proyectos culturales o deportivos. Natalia Morales (Costa Rica, 1987) colorea esas ruinas modernas con cintas adhesivas marcadoras propias de la señalética de las instituciones discipli-narias, como las llamó Foucault, para subvertir su función: aquello que nos indicaba el camino a seguir se convierte en una maraña que no lleva a ninguna parte. Líneas que dibujan caminos perdidos y despiertan esos futuros abandonados de los que habló Robert Smithson. Si en 1967 Richard Long trazó su hilera «andando» (*A Line Made by Walking*), en su primera intervención la artista tica creó líneas «errando» (*wandering*). El suyo es, pues, un caminar errabundo, ambulante, nómada, distraído, extraviado... un andar que deja huella.

No os extrañéis si un día os encontráis a un hombre cargando el carrito de la compra en sus espaldas mientras os abastecéis en vuestro supermercado favorito, o a un *stripper* bailando entre los fuets y salchichones de una cadena cárnica. Seguramente sea Adrián Pino Olivera (Barcelona, 1989) realizando unas de sus *microperformances insurrectas*, acciones que lleva a cabo en espacios cotidianos, de manera breve e inesperada, con la intención de crear situaciones abiertamente contestatarias que desafían la sociedad de consumo heteropatriarcal. Puede que también os lo encontréis a cuatro patas llevando algún turista a cuestras Rambla arriba-Rambla abajo o bailando durante veinticuatro horas seguidas al ritmo de Katy Perry o Britney Spears. Salir a las calles es un acto de rebeldía. Entrar en un centro comercial tapado solamente con un vestido hecho de retazos de papel de aluminio, también.

Arte abrupto y democrático que invade las calles para sacarnos una sonrisa, para sorprendernos, para hacernos reflexionar... algunos artistas se han aventurado en el contexto público como táctica contra el confinamiento institucional. Como observó Lucy R. Lippard «se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer solo lo que se esperaba de ellos». Por eso hay que salir a las calles, trabajar sin la supervisión de nadie y para la sorpresa de todos. Quienes practican el arte tanto en interiores como al aire libre nos enseñan que las porosidades entre institución-arte y espacio público pueden dar lugar a encuentros fructíferos.

¿Qué sentido tiene un arte que se desvanece cuando se encuentra fuera de las paredes de un museo? El arte que necesita de la asepsia del cubo blanco para sobrevivir es un arte enfermo, condenado a morir o a permanecer encerrado.

✱ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*

PESTA NEGRA

RAFAEL VALLBONA

Rafael Vallbona

La globalització econòmica domina la política i construeix un imaginari urbà segons els seus interessos. Les ciutats, atrapades en estats ineficaços i caducs, han claudicat a l'especulació immobiliària, la depredació turística i la deslocalització industrial, i estan abocades a una crisi irreparable de la seva personalitat. Castigant durament les capitals, la nova pesta negra està matant les identitats culturals.

El 1348 la pesta negra va assolar Barcelona. La pandèmia va matar deu mil persones en un segle i mig. L'assalt al Call el 1391, el setge marítim de Pere el Cruel el 1359 i el terratrèmol de 1428 van delmar la població i precipitar la decadència de la ciutat, agreujada per les males collites i la crisi econòmica general. Amb la mort sense descendència de Martí l'Humà, el 1410, Barcelona va començar a esllanguir també políticament.

Penso en aquesta crònica mentre passejo pel barri Gòtic un dissabte a l'horabaixa: paelles precuinades i mojitos a la plaça del Rei, gelats italians a Jaume I, hotels a Sant Felip Neri, pintxos pretesament bascos a Sant Josep Oriol; devastació postmoderna. La història es repeteix cíclicament. Sense ser aficionat a les sardanes, m'aturo una estona a l'avinguda de la

Catedral, raonablement plena de colles de balladors, per respirar i recordar on sóc. La globalització ha convertit el centre històric de Barcelona en un supermercat de sensacions banals, sense ànima ni personalitat, en l’expressió universal de la lletjor dels temps presents. És la mateixa ganyota que desfigura la resta de grans ciutats europees i que els deforma la fesomia fins convertir la seva història i empremta en un passatge del terror per a diversió dels visitants.

Durant dècades de dificultats polítiques i d’anihilament de la realitat històrica i cultural, el centre de la ciutat, seu del Casal de Barcelona, va ser un llegat de pedra i memòria (lleu i popular, si es vol) que va mantenir amb vida la idea de la catalanitat (esperit propi dels catalans, no confondre amb el catalanisme). Passejar pel Gòtic, la Ribera, les Basses de Sant Pere o la Rambla (el Xino era un territori més complicat), era un exercici de formació de caràcter. Quan no es parlava del passat ni en l’àmbit familiar (per por, desconeixement o ambdues coses), hi havia un aprenentatge juvenil d’allò que volia dir ser català (al marge de la ideologia política), que es cursava entre les pedres humides de la vella ciutat i algunes tabernes. En el seu desig d’assolir una identitat moderna i digna, la segona generació de la immigració perifèrica assaltava pacíficament el centre per amarar-se de l’esperit del llegat patrimonial de la cort que va construir Barcelona entre els segles IX i XV.

Ara, aquest rastre de catalanitat urbana que es llegia als carrers del centre, superficial potser, però amb una enorme càrrega simbòlica, ha desaparegut del tot (malgrat l’esforç del MUHBA per explicar la història). Un nou i interessat relat de fals cosmopolitisme, i que en realitat és una voluntat depredadora de qualsevol bri de personalitat cultural i social, s’ha apoderat de l’existència de Barcelona i de tots els que hi viuen. Com una nova pesta negra, el mercat uniformitzat ha conquerit la ciutat per quatre rals i feines miserables, i ha arrasat, de passada, tota petja de la seva antiga personalitat. I, en aquesta situació, qui s’hi voldrà emmirallar? Valdrà la pena? La Barcelona d’avui serà capaç de conformar la identitat del futur?

La BCN en què s’ha convertit Barcelona, enganyosament rica i plena, és l’estendard perfecte pels demagogs polítics, empresarials i culturals que només pretenen mantenir les posicions de privilegi polític i social. De Vargas Llosa a Foment del Treball i de Ciudadanos al Gremi d’Hotels.

Si no hi ha diferència, ni d’aspecte, entre la rua Augusta de Lisboa, la rue Neuve de Brussel·les, la via del Corso de Roma o Portal de l’Àngel, quin sentit té la ciutat com a constructora d’una societat lliure, moderna i justa? Com reconèixer-nos primer en el que hem estat abans de embarcar-nos en il·lusions del que volem ser?

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

CIUDADES LÍQUIDAS

SERGIO FUENTES MILÀ

El ritmo frenético, la impersonalidad, el desasosiego, la inseguridad o la transitoriedad son algunos de los factores que rigen la sociedad actual de un modo implacable, principalmente los escenarios urbanos. La uniformidad a la que se someten las ciudades en la era de la globalización devora la autenticidad de lo local, que está siendo triturada y, en ocasiones, tan solo se presenta como una huella del pasado, un espejismo o, simplemente, una frivolidad turística.

El ritmo frenético, la impersonalidad, el desasosiego, la inseguridad o la transitoriedad son algunos de los factores que rigen la sociedad actual de un modo implacable, principalmente los escenarios urbanos. La uniformidad a la que se someten las ciudades en la era de la globalización devora la autenticidad de lo local, que está siendo triturada y, en ocasiones, tan solo se presenta como una huella del pasado, un espejismo o, simplemente, una frivolidad turística.

El sociólogo polaco Zygmunt Bauman construyó la idea de *modernidad líquida* desde mediados del siglo XX, concepto clave en torno al que reflexionar sobre dicha cuestión. Esta categoría sociológica le sirve para definir la sociedad actual. El teórico enfatiza en la fugacidad y el cambio constante por encima de la permanencia y las estructuras sólidas de la tradición, la modernidad y la Historia. Dicho concepto profundiza en el hecho de que la sociedad contemporánea globalizada ha dinamitado el sistema estático, y la transitoriedad se ha adueñado de todos los campos en los que se desarrolla el ser humano, así como del diálogo de este con «el otro» (de extraño a extraño). Esta tendencia al cambio incesante conduce a la inconsistencia de las relaciones humanas en todos sus ámbitos (el afectivo, el laboral, etc.), y también a la inconsistencia y escasa perdurabilidad de los escenarios en los que dichas relaciones se producen: la ciudad. Así pues, según Bauman, la transitoriedad se erige como soberana tanto en la vida como en los espacios, generando una angustia existencial y una incertidumbre en la que los cambios son cada vez más rápidos, y explotando así una realidad líquida.

Richard Sennett definía la ciudad como el «asentamiento humano en el que los extraños tienen probabilidades de conocerse». Afín a las teorías de Bauman, se asimila la urbe contemporánea como un lugar donde todo fluye, cambia, se desborda y jamás mantiene su forma, un espacio en el que se desarrolla la sociedad hiperacelerada, repleta de variaciones constantes. Los elementos y los escenarios que conforman la ciudad como un todo son desechados rápidamente para, después, ser sustituidos con gran celeridad y, en ocasiones, ser olvidados.

La fluidez esbozada a partir de las ideas de Bauman y Sennett, y su vinculación en el escenario contemporáneo por excelencia (la ciudad), nos lleva a reflexionar sobre la idea de la *ciudad líquida*. Podemos concebir como tal las urbes que han dejado de atarse a una forma sólida o estática que las defina. Son aquellas que van diluyendo su identidad en un panorama globalizado. El ritmo vertiginoso que las altera y modifica hace que se dé una ruptura de la concepción del espacio y el tiempo. Como consecuencia, se advierte la deconstrucción de los lugares que generan el todo urbano, así como también de los elementos que los conforman. Este proceso conduce a la imagen de una ciudad impersonal en algunos aspectos y en muchos de sus espacios, tanto en lo físico como en su esencia. Sus habitantes suelen adquirir la misma naturaleza y se diluyen en el todo urbano.

De todas las partes de la ciudad líquida destacamos los «no-lugares», definidos por el antropólogo francés Marc Augé. Es una de las temáticas desarrolladas en la exposición Ciudades líquidas (Sala Parés, 2018) que comentaremos seguidamente. Se trata de lugares de tránsito y de flujo constante, lugares que son abandonados por los actores urbanos rápidamente y en los que a duras penas se da la interacción. Sin duda, esta categoría de espacio urbano invade y prolifera en las ciudades de la contemporaneidad. El transporte público, las carreteras, los parkings, cualquier rincón marginal y de paso que conforma la urbe, los aeropuertos, las habitaciones de hotel... son «no-lugares». En ellos, la conexión entre extraños es prácticamente nula y, cuando se establece, casi siempre es puntual, simplificada y limitada, y se ejecuta de un modo artificial, frío y mecánico. La fugacidad de la experiencia en estos espacios y el vacío de casi cualquier tipo de subjetividad dotan a los «no-lugares» de impersonalidad, según Bauman, Augé y otros teóricos afines. La creatividad parece estar ausente en los «no-lugares» y en las ciudades líquidas, y aúlla desde fuera de la ciudad, desde el bosque.

Debe apuntarse que la fugacidad que se genera en el plano urbano, el cosmopolitismo y el desarrollo de la ciudad están presentes desde el siglo XIX. Personalidades como Edgar Allan Poe, Oscar Wilde o Charles Baudelaire reflexionaban al respecto. Para ellos, la fugacidad no implica soledad e impersonalidad únicamente, sino que representa un modo de interrelacionarse en el mundo moderno, donde la apariencia y la máscara son esenciales para que se dé la conexión que apuntábamos anteriormente: de extraño a extraño. Son mecanismos que construyen y definen quienes somos a ojos del que nos observa tan solo un instante fugaz en un lugar de tránsito. Así, aunque estos espacios de flujo pueden ser entendidos como lugares despojados de cualquier identidad e historia, ya sea de historia general (“Historia” en mayúsculas) o de historias o relatos particulares o locales, no siempre es así. Y es que en ningún caso deben asimilarse como parte de una sociedad necesariamente fría y apocalíptica, pues son escenarios en los que, también, se generan encuentros y desencuentros cargados de personalidad, conexiones que, aunque casi siempre fugaces, pueden estar dotadas de calidez y dejar rastros únicos.

La histórica Sala Parés, la galería de arte más antigua de España, reflexiona sobre la rabiosa contemporaneidad y la dimensión impersonal y autodestructiva de la ciudad, y su evolución en un mundo globalizado. La exposición Ciudades líquidas es la materialización de dichas reflexiones. Se trata de una muestra que recoge cuatro modos de representar la ciudad. El desarrollo del concepto de *modernidad líquida* sirve para conectar a los artistas presentados, quienes conversan sobre la dimensión urbana, los lugares de flujo constante o los rincones marginales en los que el tiempo parece detenerse. Si bien es cierto que las teorías presentadas sintéticamente no son abordadas de un modo directo y claro por los cuatro pintores (con esto tampoco decimos que se desmarquen de ellas), consideramos que el concepto de *ciudad líquida* los relaciona de una manera especial y, por ello, lo desarrollamos como hilo conductor de la muestra sobre el que reflexionar. Observando sus planteamientos pictóricos en un mismo espacio expositivo se establece un diálogo entre ellos que parece perseguir un mismo objetivo: plasmar la atmósfera de una ciudad que se construye y se destruye con celeridad, sea por el motivo que sea: del uso al desuso mediante la destrucción, a través de la modernización, por el juego de contrarios marginalidad-hegemonía, etc. El cambio constante de las estructuras urbanas producido por la vida moderna y la globalización genera un interesante y atractivo resultado estético. En las cuatro firmas, el ser humano ha pasado y se ha ido para a veces volver luego o, en muchos casos, tan solo ha dejado un rastro, una huella que permanece en el espacio de manera atemporal.

Gorka García Herrera: la belleza a partir de la ruina urbana.

Pese a la oscuridad y lo aparentemente sórdido del tema, las construcciones contemporáneas en ruinas son monumentalizadas y dignificadas mediante los pavimentos geométricos que, además, les otorgan cierta calidez. El espectador observa estos espacios anónimos del olvido y la desolación desde la distancia, con frialdad, y no participa ni interactúa en ellos. Se presentan a modo de muestrarios o monumentos de otras épocas a pesar de su contemporaneidad. Son elementos que se disponen alejados del espectador para incitar la introspección y la reflexión sobre la transitoriedad y el paso del tiempo, así como de la decadencia de nuestro entorno más próximo y en el que nos desarrollamos: la ciudad moderna. El pavimento de baldosas, bien pulido y de formas geométricas perfectas que se multiplican en perspectiva, aporta profundidad pero también un ambiente de lujo, seguridad y sofisticación al conjunto, contrastando así con el abandono, la inseguridad y la precariedad de la ruina protagonista. El efecto de salón al aire libre conseguido genera un interesante juego visual de contrarios y se convierte en un lugar en el que los tiempos y los espacios se confunden. De esta manera, Gorka logra ennoblecer lo a priori innoble o la decadencia de los escenarios de la cotidianidad.

El artista presenta espacios y elementos arquitectónicos destruidos como si se tratara de organismos vivos en descomposición. Como decíamos, son ruinas contemporáneas, de reciente construcción. No busca la antigüedad clásica o las ruinas medievales como los románticos del siglo XVIII y XIX, sino que plasma lo inmediato (lo inmediato en el espacio y en el tiempo). En ocasiones, Gorka García Herrera utiliza «no-lugares» como el parking de cuatro plantas que en cualquier instante puede desplomarse ante nuestros ojos o los bloques de oficinas. La atmósfera de soledad y el ruido de los edificios que se desmoronan lentamente, participan y acentúan la desolación y la impersonalidad de los «no-lugares» como espacios de tránsito y flujo de la urbe contemporánea. En su obra, la imagen de ciudad líquida se presenta con contundencia a partir de fórmulas clásicas de la historia de la pintura occidental. La alusión al inexorable paso del tiempo y al abandono del objeto por el paso del uso al desuso, son evocados por los «no-lugares» representados por el artista. En este caso, ambos fenómenos son los accidentes que explotan el cambio constante en la gran ciudad.

La ciutat fantasma, de Alejandro Quincoces, 1997, Sala Parés, Barcelona

también en la pintura de Sánchez Zabaleta, esa actividad ya ausente tan solo es un rastro, una huella de algo que ya no existe, un mero recuerdo en una escena en la que el tiempo se congela.

El uso de pequeñas estructuras cuya suma configuran los espacios y el todo urbano es un rasgo diferencial de la pintura de Vidal. Da uso a una visión sintética de carácter contenido, casi minimalista, que, con el juego y la combinación de elementos, construyen el efecto y el espacio deseado con un planteamiento que en algunas de sus partes (las que podrían considerarse periféricas o situadas en el borde del soporte) roza la abstracción.

En definitiva, los cuatro artistas cumplen el mismo propósito: retratar lo urbano y sus alteraciones constantes y sembrar la reflexión en el espectador sobre la dimensión de la ciudad contemporánea, su validez y su liquidez. La inconsistencia de los escenarios que se alteran, se deshacen, se destruyen, se diluyen o son abandonados, logra adoptar una potencia estética que cautiva la mirada del público. En conservaciones con la Dra. Nuria Peist, especialista en sociología del arte, extraemos una interesante apreciación que utilizamos como conclusión de la exposición Ciudades líquidas y del tema que nos ocupa. Y es que uno de los aspectos más interesantes que impera en las cuatro propuestas presentadas es que se plantea «la cons-trucción humana como una segunda naturaleza, mucho más clara visualmente cuando el ser humano ya no está».

★ *Sergio Fuentes Milà [Barcelona, 1986]*

és doctor en història de l’art, professor a la Universitat Internacional de Catalunya i comissari d’exposicions a la Sala Parés.

La ciutat fantasma, de Alejandro Quincoces, 1997, Sala Parés, Barcelona

UNA FORMA DE VIDA

RAFAEL VALLBONA

La ciutat fantasma, de Alejandro Quincoces, 1997, Sala Parés, Barcelona

Els cafès són una forma de vida que han ajudat a conformar el pensament i la crítica política i cultural de la societat occidental durant uns dos segles. Ara, però, aquests espais de cultura i llibertat estan en vies d’extinció. Al menys a Barcelona.

Quedo amb un amic escriptor per xerrar una estona de les nostres glòries (poques) i misèries (moltes). Com que pels horaris respectius ens va bé trobar-nos a fer el cafè, i potser un digestiu, recerquem mentalment un lloc dins un ampli perímetre d’allò que normalment se’n diu *el centre de Barcelona*. Després de donar-hi voltes i més voltes, i de consultar diverses vegades el mòbil, arribem a la conclusió que la llista és molt magra, tret d’honroses excepcions, algunes sucumbint per la pressió de la patata brava turística i de les franquícies, que entre els esgarips dels cambrers agraits per deu cèntims de propina i el xivarri habitual d’una clientela bulliciosa i festosa, no conviden gaire a la conversa. I acabem quedant per dinar, que no és el mateix ni de bon tros.

L’acte de dinar requereix una dedicació especial. Concentrar-se en tallar, punxar i empassar impedeix concentrar-se del tot en la conversa. A més, la multiplicitat d’elements damunt la taula (plats, gots, setrillers, coberts, tovallons) entorpeix el fluir natural del discurs. En una taula on es dina les paraules no tenen un escenari suficient, estan envaïdes per una munió de cossos estranys i acaben derivant en diàlegs superficials i prou lleus per suportar l’intrusisme dels objectes. El relat no està protagonitzat per les paraules i el codi gestual, tal i com ha de ser en una conversa.

En canvi, el cafè i la copa formen un bodegó minimalista que no engavanya la discussió, al contrari, la provoca. La tassa és un element d’*atrezzo* que anima la conversa, i el glop curt i lent de cafè o l’humitejar els llavis amb el conyac són els autèntics signes de puntuació i les pauses dramàtiques del gran espectacle que és enraonar.

Però a Barcelona, almenys al centre de la ciutat, que és on se sol moure la gent que vol quedar per conversar sense presses amb algú altre, gairebé ja no hi queden cafès on fer-ho. Repassem una possible llista i que cadascú decideixi sobre si l’indret pot ser considerat un cafè en el sentit dialèctic del terme o no: el Cafè de l’Òpera, el Bracafè, el Zurich, l’Almirall, el Cafè del Centre, el Bauma, el Schilling i l’Estudiantil. Tot i que d’aquests jo en foragitaria algun, ocupat majoritàriament per turistes àvids de paelles prefabricades, com ja he fet amb el Moka, on George Orwell prenia cafè i xerrava de política amb els del POUM, que hi tenien la seu al costat. La ciutat era una altra, llavors.

Després cal anar enllà per trobar el Canigó (Gràcia), el Quimet (Horta) o el Versalles (Sant Andreu), per dir-ne uns quants, o bé fer-nos socis de l’Ateneu.

Comptat i debatut, a Barcelona a penes queden locals com A Brasileira de Lisboa, el Majestic de Porto, el Tommaseo de Trieste, el Flore o Les Deux Magots de París, el Literary cafè de Sant Petersburg o, si ho volem, el Café Gijón de Madrid (tot i que ha perdut molt).

Però no ens enganyem, la desaparició dels cafès te tan a veure amb la depredació del turisme com amb l’agonia de l’art de la conversa. Enraonar, parlar alternativament sobre un tema confrontant arguments, confutant i refutant, s’acaba. És una activitat del món d’ahir. L’aïllament a que ens aboca el mal ús de la tecnologia digital, l’anonimat a que ens conviden les xarxes, està matant la xarrera. Per tant, per què calen locals consagrats a tal efecte? Els empresaris del ram segur que consideren una ruïna tenir un establiment d’aquesta mena, sense braves i pop, sense taules parades entre les 12 i les 22 que fan impossible el seure a fer un cafè i parlar. Tot i que tinc la teoria de que el primer que obri un cafè sense tapes i còmode per parlar, triomfarà. Si a les ciutats abans esmentades hi són, tan poca categoria tenim a Barcelona?

Alejandro Quincoces: la atemporalidad y la suciedad de lo urbano.

En la majoria de sus obras los lugares de cambio continuo y de tránsito de las grandes ciudades son los protagonistas, esas zonas impersonales repletas de elementos y estructuras cambiantes que varían en el espacio y que asociamos al concepto de «no-lugares» de Augé. En ellas se producen una serie de efectos que generan una experiencia estética de gran belleza, pese a la frialidad aparente. Luces y sensaciones sutiles derivadas de una paleta cromática reducida, aunque repleta de matices y tonalidades, parecen dinámicas y consiguen vibrar a ojos del espectador. Los elementos se diluyen y se someten a la fuerza de la atmósfera, de los humos de lo industrial, de las nieblas de la ciudad y las luces cambiantes.

Precisamente, es en las autopistas o las avenidas neoyorkinas donde el artista insiste en esos efectos urbanos: la neblina producida por los gases, el movimiento de los coches, la luz parpadeante de un semáforo que cambia, la fuerza cegadora de los faros de un automóvil que parece aproximarse y que se funde con la luz de las farolas. Arterias iluminadas que parecen infinitas y que se cruzan y entrecruzan unas con otras en la inmensidad urbana. Quincoces logra captar el movimiento de los elementos con los que el ser humano interactúa de un modo mecánico. Así, los coches provienen del infinito como de un pasado (en el espacio y el tiempo), se desarrollan en un presente que es observado y estudiado por el espectador y se dirigen a un futuro incierto, a otro lugar fuera del campo pictórico que debe ser imaginado. Todo se mueve, se enciende, se apaga. Todo vibra.

En los cuadros de Alejandro Quincoces el tiempo es triturado, se diluye, desaparece. Sus composiciones logran una dimensión atemporal. Este es, seguramente, uno de los mayores retos de la pintura, y el artista vasco lo supera magistralmente. Por otro lado, ya sea a través de la ruina (como desarrolla también García Herrera) o de la catástrofe acaecida en un edificio (como Vidal), o bien a través de la inmensidad de lo urbano, Quincoces consigue someter la mirada del espectador a la fuerza inconmensurable del paisaje. El ser humano es devorado por una fuerza titánica e incontrolable que el artista acentúa mediante la potencia matérica y los efectos cromáticos de la pintura. Como los pintores del Romanticismo del siglo XIX a través de la naturaleza, Quincoces logra la misma sensación, aunque partiendo de la ciudad moderna. Empastes, golpes de espátula y otras técnicas se conjugan en una mezcla perfecta que, como una tormenta, impresiona, provoca, seduce e hipnotiza al espectador. Es el bosque de cemento.

La ciutat fantasma, de Alejandro Quincoces, 1997, Sala Parés, Barcelona

Joseba Sánchez Zabaleta: de la “ciudad fantasma” a los relatos marginales.

En las obras presentadas, el artista logra escenarios urbanos vacíos, en los que la presencia espectral y el abandono se erigen como protagonistas del paisaje. Un ejemplo de ello es *Ciudad fantasma*, en la que el pintor parece reflexionar sobre un espacio urbanizado que ha sido olvidado y que se presenta ajeno a toda actividad humana, simplemente como una mera huella. El descuido de las construcciones modernas que componen la escenografía urbana les ha conducido, de forma irremediable, a ser parte de un paisaje desolado cuyas vivencias e historias son solo fantasmas. Es un lugar sobrante, sordo y estático, un «espacio vacío» carente de sentido y utilidad. Su invisibilidad es lo que lo hace inaccesible. Así pues, de fondo se vislumbra la idea de la fugacidad, en este caso vinculada a la actividad y el movimiento de la propia ciudad, una actividad en cambio constante, con caudales irregulares que pueden pasar del ajetreo frenético a la pasividad absoluta y el aislamiento. Es la materialización del paso veloz del uso al desuso. Este desierto con arquitecturas abandonadas no invita al espectador a penetrar en él, sino que acentúa un sentimiento de vulnerabilidad e inseguridad de quien pierde la mirada en la desolación de sus calles. Sánchez Zabaleta logra hacer de la desolación una experiencia estética cargada de fuerza y sentido que incita a la reflexión.

Pero el mismo artista también focaliza su atención a las «otras ciudades» que conviven en la ciudad como un todo. En este sentido, advertimos una interesante dedicación a relatar pequeñas historias de seres anónimos que conviven a la sombra de la actividad humana. Seres pequeños que en gran parte son invisibles, y que desarrollan sus historias en rincones y espacios alejados de los lugares de representatividad. Entre ellos, la paloma solitaria en una fuente insignificante o el gato callejero que se recorta en una puerta tapiada con cierto aire de abandono. Pero en el grupo de «otros habitantes» se incorpora también el ser humano más humilde de la urbe, el vagabundo o el barraquista que, en cierta manera, también desarrolla su día a día como ser casi invisible, cuya existencia únicamente es perceptible mediante su rastro (las camas improvisadas en rincones inhóspitos, los refugios, las chabolas, etc.). En todos los casos, el protagonismo que adquieren estos elementos y extraños que interpretan un rol marginal en la gran urbe, sirve para desafiar la mirada del espectador. Sus historias secundarias se equiparan a los relatos principales y hegemónicos.

La ciutat fantasma, de Alejandro Quincoces, 1997, Sala Parés, Barcelona

Albert Vidal: los rastros de la guerra y el juego ficción-realidad.

El artista catalán reflexiona sobre el cambio traumático dentro de los escenarios urbanos, un cambio que, en este caso, deriva de la actuación del propio ser humano. Asistimos a variaciones generadas por la violencia de la guerra o el abandono traumático, aunque Vidal opta por retratar espacios de representatividad que otorgan una identidad particular a ciudades concretas. Así, el Edificio Carrión, como símbolo de la Gran Vía de Madrid, se erige en protagonista de la transitoriedad forzada y del cambio que se produce en la capital como espacio que ha perdido su habitual flujo constante y la actividad de la gran ciudad. En este caso, dicho flujo es sustituido por la desolación y una pasividad sorda y sobrecogedora. Vidal, a partir de su propuesta, desafía al espectador planteando el juego ficción-realidad. De escenarios devastados reales como Siria o Gaza, nos traslada a Barcelona y Madrid, espacios urbanos próximos y conocidos que se presentan salpicados de bombas, abandonados, destruidos. Lo que es y no debería ser. Lo que no es pero podría ser. Estos lugares, repletos de significado e identificables por el espectador, adquieren cierta impersonalidad gracias a la carencia de vida humana y, como ocurría

La ciutat fantasma, de Alejandro Quincoces, 1997, Sala Parés, Barcelona

A la plaça de Regomir hi havia un bar que tenia una pissarra al carrer on es podia llegir: «No tenim wifi. Parlin entre vostès». Ara fa temps que no hi passo. No sé si el bar continua sense oferir aquest servei, si s'ha transformat o si li han augmentat tan el lloguer del local que ha tancat i en el seu lloc hi ha una franquícia de roba acolorida o de *fast food*. Signes dels temps. Formes de vida que desapareixen com les persones que les habiten.

* *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

BIGDATA, ARXIUS I FOTOGRAFIA

JORDI SERCHS

El món del *Big Data* acumula, a través de xarxes socials i tecnologia, una allau de dades sobre tots nosaltres i el nostre entorn, que necessàriament han de comportar una revolució en la vida i el coneixement com l'enteníem fins ara, amb un impacte molt gran pel que fa als arxius i el món de la informació.

El canvi és especialment rellevant en l'àmbit de la fotografia i les imatges. Avui en dia, des que ens llevem fins que anem a dormir veiem més fotografies que els nostres avis en tota la seva vida, i els experts asseguren que un minut de vida real genera fins a set minuts d'enregistraments a través de milions de mòbils, webcams i satèl·lits. Aquestes imatges contenen metadades com l'hora, el lloc en coordenades geogràfiques i, sovint, també van associades i creuades amb informacions sensibles sobre persones, constituint un autèntic arsenal d'informació que no tenim molt clar a qui serveix i com podem utilitzar en benefici nostre. És la postfotografia sobre la que Joan Fontcuberta ha teoritzat àmpliament.

El concepte d'*arxiu* que tenim fins ara, com un resum o síntesi de la realitat, es converteix en una paradoxa, atès que és impossible, més que mai, arxivar tot allò que produïm. I, per altra banda, es tracta de suports d'una gran fragilitat de cara a la seva conservació en el futur. Així, la digitalització, que és i ha estat, sense cap mena de dubte, una gran eina de preservació i difusió del patrimoni, esdevé una amenaça per a la conservació futura de les imatges natives digitals, que sovint queden emmagatzegats en mitjans d'ens no controlables, com empreses de *hosting* de titularitat difusa, o romanen exposades a la destrucció i obsolescència tecnològica en fràgils discs, ordinadors, mòbils o tauletes.

Aquesta evolució tecnològica també ha afectat les professions tradicionals: la de fotògraf, que amb la banalització de la producció d'imatges es veu amenaçada en l'àmbit periodístic i artístic, i la dels professionals de l'arxivística i la documentació que no sempre es veuen necessaris front unes tecnologies tan potents. D'altra banda, s'han diluït els límits entre patrimoni fotogràfic i audiovisual, així com entre televisió, ràdio i internet, de manera que les disciplines tradicionals es veuen superades i obligades a evolucionar.

El repte dels professionals d'aquests àmbits ha de ser la síntesi: ara més que mai és necessari aplicar polítiques d'avaluació i selecció en el marc de projectes de gestió documental des de l'administració pública, que han de garantir a la vegada el dret a la informació i la necessària protecció de dades personals i sensibles, en un equilibri difícil. L'objectiu ha de ser una informació de qualitat i lliure de manipulacions, orientada a una educació que aprofiti aquestes tecnologies per enriquir-se, no per banalitzar-se.

L'accés als continguts universals al moment, també ha de ser compatible amb la preservació de patrimoni local més proper, sense exclusions ni bretxes socials o generacionals, evitant la dependència tecnològica dels grans operadors. I cal fer un sobreesforç per mantenir un bon nivell de formació continuada entre els professionals del periodisme i la comunicació. L'administració electrònica ha de facilitar la vida de les persones i, al mateix temps, garantir la preservació de la memòria col·lectiva.

Conceptes com l'autoria a través de la propietat intel·lectual o les normatives d'accés al patrimoni també s'han d'adaptar a un nou entorn infinitament dinàmic i que pot ser altament productiu des del punt de vista econòmic. En aquesta línia, s'han d'acabar imposant les polítiques de reutilització de la informació del sector públic, que caldrà potenciar amb inversions potents des de les institucions.

Els darrers successos importants a la ciutat de Barcelona, com l'atemptat de la Rambla l'agost de 2017 o els fets d'octubre en el marc del «procés», ens han posat a prova com a arxivers. A través de campanyes com «arxivar el moment» s'ha intentat recollir els màxims testimonis visuals d'aquests fets històrics, en aquest nou context hiperdinàmic d'informació que no és fàcil de capturar.

La realitat augmentada o virtual però, no hauria de substituir mai la vivència presencial o experimental, que ha estat clau en la història de la humanitat i en el progrés del coneixement. Vivim un somni de dades en imatges que tenim l'obligació, entre tots, de posar al servei de la cultura i l'educació de les generacions futures, més enllà del *Big Data*.

* *Jordi Serchs Serra [Berga, 1965] és director de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.*

LLIBERTAT INTEL·LECTUAL: SÍ AL «MALGRAT», NO AL «PERÒ»

JOSEP VIVES

El 1956 Bette Davis interpretava, a *Storm Center* (Enmig de la tempesta), a la bibliotecària Alicia Hull. L'Alicia era la típica bibliotecària d'una petita localitat dels Estats Units d'Amèrica: treballadora, professional respectada, amant de la seva feina i estimada per tothom. Un dia, el ple municipal li demana que retiri un llibre sobre el somni comunista, atès que han rebut cartes de ciutadans queixant-se per la presència d'aquest títol a la biblioteca pública. Molt sibil·linament, el ple municipal li ofereix de construir l'ala infantil de la biblioteca a canvi d'aquest petit «favor». Si bé a contracor, l'Alicia accepta fer-ho, però més tard se'n desdii i es nega a retirar el llibre de la biblioteca. La tempesta esclata.

1956, Estats Units d'Amèrica, anticomunisme, maccarthisme... el context ideal per situar la possibilitat d'exercir la censura en els fons d'una biblioteca pública. França, 1990, el Front Nacional de Jean-Marie Le Pen guanya les eleccions municipals en algunes ciutats i els bibliotecaris denuncien que s'estan deixant de rebre els diaris habituals, substituïts per d'altres de clara ideologia ultradretana.

La llibertat intel·lectual és el bé més preuat pels bibliotecaris. És la suma de la llibertat d'expressió i la llibertat d'accés a la informació; de què serveixen l'una sense l'altra? La censura, de qualsevol tipus, és l'enemic a batre i, malauradament, la censura pot adoptar les formes més diverses. Aquests darrers mesos he constatat com des de la xarxa s'interpel·lava les biblioteques públiques per tenir aquest o aquell llibre. Des de la persona que ens critica per tenir el llibre infantil *L'abecedari de la independència* fins el que ens demana de cancel·lar les subscripcions a diaris com *El País*, *El Periódico* o *La Razón*. Les crítiques sobre suposats llibres «inadequats» transcendeixen la vesant política. No fa gaire, un article publicat en una revista acadèmica qüestionava que tinguéssim llibres sobre homeopatia i poc més que ens acusava de ser un perill per a la salut pública. A un pare tampoc li agradava que tinguéssim un document sobre educació segregada (educació diferenciada, per als seus defensors) i a un altre que la seva filla trobés un llibre de «coses de nenes» (segons el mateix llibre).

Certament, són casos puntuals i estic segur que la majoria de la ciutadania entén perfectament què és una biblioteca pública, però no està de més recordar-ho. La biblioteca pública no és el reflex de la nostra ideologia o moral particular o majoritària del moment. La biblioteca pública no és sorda ni cega i, talment com se li demana a la ràdio i a la televisió pública, també es fa ressò de les diferents opinions que hi pugui haver sobre un tema. Sovint sentim que sí, que estem d'acord amb la llibertat d'expressió, però... (ai làs, l'adversativa que diria en Cuní). En realitat la preposició que emprem és «malgrat», de manera que malgrat que no estem d'acord amb una idea concreta a títol particular, en donem accés per què la ciutadania es faci la seva pròpia idea sobre aquell tema. La llibertat intel·lectual és una suma de «malgrat», no de «però».

* Josep Vives i Gràcia [Barcelona, 1970] és cap del Servei de Biblioteques del Departament de Cultura.

(Article publicat l'11 d'abril de 2018 al web cercledecultura.org)

CURAR LA CALLE

GISELA CHILLIDA

Está claro que mejorar la ciudad va más allá de solucionar problemas de vivienda, sostenibilidad o movilidad. Por eso merecen especial atención aquellas prácticas que, sin la necesidad de ser consideradas artísticas, y al margen de la institución, entienden la cultura como potencial transformador. En la calle surgen iniciativas que desde el *Street Art* reclaman la gestión horizontal del espacio público para convertirlo en elemento cohesionador. Para ellas, actuar en el espacio público es trabajar desde el lugar y para los vecinos. Es un arte que se funde con las acciones cotidianas y que forma parte de la ciudad.

Estas prácticas —espontáneas, efímeras, directas, clandestinas, anónimas a veces— no necesitan legitimarse a través de su entrada en el mundo del arte, ya sea en galerías o en museos, porque ello desactivaría su potencia. La fuerza del grafiti reside en su poder contestatario, rebelde, indomable... Ante un urbanismo despersonalizado, el arte urbano viene a ser el «yo estuve aquí». Ante un paisaje de concreto que permanece inalterable, *stickers*, *stencils*, pósteres o grafitis consiguen convertir la ciudad en un organismo vivo. La calle vivida se resiste a ser programada.

Entonces, ¿cómo exhibir el arte en la calle? ¿Podemos poner un poco de orden en todo ese caos? ¿Debemos ponerlo? El proyecto 12 + 1 de Contorno Urbano, la primera y única fundación en todo el estado español orientada a promover el arte urbano, propone anualmente una convocatoria abierta a artistas de todo tipo, urbanos o no, para pintar dos muros situados en l'Hospitalet y Sant Feliu de Llobregat, respectivamente. El primero, justo a la salida del metro Torrassa, se encuentra en un enclave especial: el kilómetro cuadrado con más densidad poblacional de Europa y en el puesto cuarenta en el mundo, con cerca de 53.000 hab./km2.

Con un público potencial altísimo –cerca de diez mil personas al día ven ese mural, ya sea durante sus traslados a pie, en coche o en transporte público–, el muro intervenido mensualmente se encuentra, además, a escasos metros tanto de centros de exposición (Fundació Arranz-Bravo, TPK o Tecla Sala) como de creación (Edificio Freixes, Salamina y otros talleres autónomos). Como colofón, los doce artistas se reúnen en una muestra colectiva en el centro cultural Tecla Sala. Entrar y salir es la cuestión. Para Esteban Marín, alma máter del proyecto, «no es tan importante dar visibilidad al artista como hacer llegar el discurso al máximo de personas. Lo principal es generar interés y curiosidad, luego ya viene el conocimiento».

Murs Lliures es otro de los proyectos que busca combatir una ordenanza civil que condenó el grafiti a la ilegalidad. Nacido en 2012 como organización local sin fines de lucro, ayuda a encontrar y reservar paredes legales en Barcelona a través de una página web (www.wallspot.org) y de una aplicación para dispositivos móviles (App Murs Lliures). El primer muro que liberaron se encuentra en el parque de les Tres Xemeneies, uno de los enclaves más emblemáticos del Street Art barcelonés. El procedimiento es sencillo: para poder realizar una pintura simplemente tienes que reservar un día y una hora que estén disponibles, llevar a cabo la intervención en el momento acordado y, finalmente, realizar una fotografía que documente el resultado para subirla a la red.

La plataforma Wallspot, heredera directa de Murs Lliures, ha liberado hasta la fecha más de setenta muros repartidos entre quince países y en los que ya han intervenido más de tres mil artistas. En Barcelona cuenta ya con paredes en las calles de l’Agricultura, d’Espronceda o de la Selva de Mar, un gran muro en la zona 22 @, cerca de la plaza de les Glòries y otro también enorme ubicado en el centro cultural Hangar. Rebobinart, la empresa que lo gestiona, ha puesto y sigue poniendo en marcha otras iniciativas que, como Ús Barcelona –festival callejero híbrido en el barrio del Poblenou, con intervenciones artísticas, gastronomía y música–, buscan desestigmatizar y profesionalizar la práctica del grafiti.

Arnau Gallery es un proyecto curado por Street Art Barcelona y Difusor que busca promover el arte urbano. Situado en el Paral·lel, es un muro rotativo de 15 x 2 metros dedicado a la colaboración y experimentación entre artistas nacionales e internacionales. La iniciativa surgió con la complicidad de la plataforma Recuperem el Teatre Arnau, que promueve la reapertura del antiguo teatro y su recuperación por parte de los vecinos. Y, ¿qué puede aprender la institución de este tipo de prácticas? El arte callejero nos enseña muchas cosas: lo importante es hacer. Lo importante es que te vean. Lo importante es romper las reglas. Hay que pisar la calle. No solo debemos abrir las puertas «institucionales» para que el público entre, sino también para que el arte salga.

Mientras los museos alargan la vida del niño burbuja que nunca pisará la calle por miedo a morir, Contorno Urbano, Wallspot o Arnau Gallery convierten los muros en palimpsestos eternos que piden una actitud anti-nostálgica y a-romántica. Al contrario que las instituciones, a menudo obsesionadas con la conservación, el *Street Art disfruta* de su vida corta. Pintar es borrar. Crear es destruir. No hay lugar para narcisismos ni individualismos exacerbados. Las reglas del juego son claras y la duración de cada intervención, limitada. «Muere joven y deja un cadáver bonito» podría ser su *motto*.

✴ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d’art i comissària independent.*

Víctor García de Gomar

Antoni Tàpies

Joan Miró

QUÈ VOL DIR PROGRAMAR MÚSICA CLÀSSICA AVUI?

VÍCTOR GARCIA DE GOMAR

Antoni Tàpies

«Aprenquem a mirar com aquell qui va a un concert. En la música hi ha formes sonores compostes dins un tros de temps. En la pintura formes visuals compostes dins un tros d’espai.»

Antoni Tàpies

El Golden Record de les sondes Voyager llançades l’any 1977 conté sons i imatges que reflecteixen la diversitat de la cultura i la vida a la Terra. Entre els elements sonors triats per la NASA hi ha vint-i-vuit músiques de diferents tradicions: vuit són obres de música clàssica escrites per Bach, Beethoven, Mozart, Stravinsky i Holborne. Es desprèn, doncs, que l’home consi-dera important el seu llegat, ocupant un lloc preferent la música clàssica.

Joan Miró

Què vol dir programar música clàssica avui?

Representa la reivindicació de les músiques dels darrers sis-cents anys amb la vocació d’omplir un auditori i procurant que els ingressos compensin les despeses que ocasiona el propi concert. La cultura occidental està basada en un cànon de noms i textos, i la feina del programador és acostar a cada generació a aquest catàleg imprescindible, reflexionar sobre el contingut i reescriure aquestes músiques (repertoris i compositors) a través de nous intèrprets.

Cada societat edita i expressa aquest relat, que hereta dels seus predecessors, de manera diferent. Una programació procura dotar de sentit i valor allò que per definició no té una finalitat utilitarista. Renunciar a aquesta força d’allò «inútil» només produeix una col·lectivitat malalta i sense memòria. I amb la desertificació de l’esperit, l’ésser humà ja no podrà humanitzar la humanitat.

Les decisions de programació són estratègiques i, per tant, responen a un procés a llarg termini que defineix les activitats de l’auditori a anys vista. Impliquen una capacitat per planificar per anticipat i un compromís perllongat que no combina bé amb una direcció inestable, una falta de continuïtat o una visió en què els objectius financers no són compartits amb els socis estratègics (administracions públiques i patrocinadors privats). D’altra banda, la independència artística i la llibertat per triar és un dels valors inefables de la reputació d’una sala de concerts.

La crisi dels darrers anys ha transformat el negoci: les discogràfiques apareixen com un agent i, alhora, com a promotors de concerts; els mitjans de comunicació volen participar del negoci implicant-se a canvi d’un percentatge de la taquilla; les agències demanen compartir el ingressos dels artistes que són capaços de generar més recursos del que costen; la creació constant de nous talents estableix un *star system* molt efímer; s’anuncia la mort d’algunes formacions musicals que pateixen per subvencions a la baixa; la protecció de la imatge dels artistes; les sales de concerts tenen l’objectiu de socialitzar les seves sales amb unes ocupacions i ingressos el més alts possibles; la limitació del dret a enregistrar els concerts si no és a canvi d’alguna contraprestació econòmica o en espècies; artistes que davant la manca de feina prefereixen venir a risc (sense catxet); les gires de les orquestres internacionals són cada vegada més cares i, per tant, una espècie en extinció...

Assistim a una transició, a la renovació d’un model de negoci que presenta nous reptes de futur. En aquest canvi encara conviuen el model convencional (contracte, actuació i risc del negoci per la sala de concerts) amb exemples de col·laboració (*win to win* en que agent, sala, mitjans de comunicació i artista treballen conjuntament per compartir el risc i el profit).

Amb l’entrada del segle XXI, i en un moment d’abundància de recursos, Espanya va ser el país del món on més auditoris es van construir. Tot el sector musical internacional mirava amb enveja. Aquesta febre va donar pas a la malaltia endèmica de la manca de recursos per programar. Equipaments grans i moderns sense diners per dotar-los de continguts: reducció de les produccions pròpies en favor de més coproduccions, reducció dels gèneres minoritaris i una tendència clara cap a la comercialitat, i més necessitat de relacions publicoprivades. Auditoris amb ganes de programació internacional han confiat en promotores experimentades la consecució de temporades de gran atractiu.

Antoni Tàpies

Com seran les programacions de música clàssica del futur?

El canvi de model i la transformació en la manera d’entendre l’entreteniment i la cultura obliga a una reposicionament de les sales de concert envers la confecció de plans estratègics i d’acció sobre els seus continguts: un decàleg intransferible per cada equipament que ordeni prioritats; unes prescripcions referides a la programació.

Deu manaments d’una programació:

- Qualitat de la proposta: com a element irrenunciable. No cediu a pressions i conserveu la independència. El públic aprecia la qualitat, i hem de contribuir a formar criteri.
- Públic: doneu resposta a les diferents necessitats del públic, tot mantenint un equilibri entre diferents orientacions estètiques, per tal d’incrementar i diversificar el públic.
- Atractiva: que es percebi com a imprescindible, que estimuli la venda i les altes ocupacions però, alhora, que no renunciï a tenir una personalitat pròpia i un discurs.
- Dosi de risc: que dins el marc de l’oferta proposada hi hagi un espai pel compromís amb el talent emergent, els nous creadors i els gèneres minoritaris, així com per desenvolupar uns trets que singularitzin l’oferta, i que també garanteixi la presència d’obres de compositors catalans i de títols del patrimoni musical propi (*Dare to dream!*).
- Singularitat: presenteu en exclusiva allò que ningú més fa. *Never stop exploring (North Face)*.
- Treball amb agents locals del territori: la sala ha de tenir present el seu entorn i ha de proposar negoci per músics, orquestres, formacions i agents locals.
- Vocació internacional: programeu amb espectacularitat, singularitat i atractiu per atreure a un públic que vingui de més enllà de la pròpia ciutat.
- Sensibilitat per educar: amb activitats que contribueixin a formar a un públic amb criteri i que serveixin per construir el públic del futur.
- Compromís social: les sales de concerts modernes han d’afavorir l’accés de nous segments de la població desfavorida respecte les activitats que s’hi desenvolupen.
- Gestió eficient: optimitzeu els recursos i la productivitat tot mirant de ser el més eficients possible. Avui, el problema de moltes sales té a veure amb la sostenibilitat: cal ajustar o repensar el seu model i la dimensió de la seva activitat.

Joan Miró

En la meva opinió, les sales de concerts del segle XXI hauran de ser espais culturals i educadors; llocs on, a més d’oferir-se música en viu, es despertin consciències a partir d’altres elements. «Art is a guarantee of sanity», Louise Bourgeois.

Els auditoris han de procurar que la seva programació tingui lectures diferents. La proposta de concerts ha de proposar un relat o lema, una narrativa que es plasmi en les diferents activitats que es programin (concerts, conferències, exposicions, tallers...). Aquesta opció permet tenir nivells diferents de lectura segons el grau d’implicació de l’usuari (*espectador* inclou una dosi de passivitat).

El passeo de Robert Walser, 1911

por periferias y pueblos. Guy Debord propuso un desplazamiento lúdico-constructivo «ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica».

El paseo ha sido fuente de inspiración literaria y filosófica. Rousseau y sus *Ensoñaciones de un paseante solitario*, Williman Hazlitt con *Dar un paseo* o Henry Thoreau y *Caminar*; también *El hombre de la multitud* de Allan Poe, Kafka y *El paseo repentino* o Virgina Woolf con *Ms Dalloway*. Y, por supuesto, *El Paseo* de Robert Walser. Andar puede formar parte de la práctica artística, como en el caso de Richard Long, Robert Smithson, Yoko Ono y Vito Acconci, entre muchos otros. O de Esther Ferrer y Fina Miralles. Ocupar las calles puede ser también un acto de protesta, desde las marchas del 68 a *Reclaim the Streets*.

Callejear es subversivo. Cuando nos desplazamos por el espacio público lo hacemos siempre con un objetivo concreto. Es un movimiento utilitario. Vamos de A a B. O puede que forme parte de nuestra rutina de ejercicios o de un momento de esparcimiento, ya sea en forma de *running* o de paseo dominical burgués. El recorrido debe tener algún valor añadido. Si no responde a una necesidad de desplazamiento desde un punto hacia otro, debe formar parte de nuestra ejercitación corporal. Pero alguien que deambula sin un objetivo ni fin fijos es sospechoso. Somos transeúntes programados para movernos por un mundo previamente trazado. Por eso, andar es, sobretudo, una forma de resistencia política. Practicar el caminar improvisado, libre, autosuficiente, cuestiona los códigos cotidianos existentes. Andar también es peligroso porque no exige ningún saber, ninguna habilidad. No requiere dinero, solo pide tiempo. De aquí su desafío a la lógica capitalista del tiempo=dinero.

El urbanismo diseña la ciudad segregando y jerarquizando. Su arquitectura es estandarizada, globalizada, estática. Frente a esta alienación, la deriva propone una nueva relación con nuestro entorno físico inmediato. Si el urbanismo es ante todo planificación, la deriva es azar e improvisación. Cuando *simplemente* deambulamos, estamos participando de una experiencia revolucionaria. Desafiamos la normativización y la regulación urbana. Transformar los espacios urbanos puede ser complejo, flexibilizar el uso que hacemos de ellos depende de nosotros. La planificación urbana «formula todos los problemas de la sociedad en cuestiones de espacio» —advierte Lefebvre en *El derecho a la ciudad*— «la noción de espacio es la que se sitúa en primer plano, relegando al olvido el tiempo y el devenir». Subvertir esta preeminencia espacial pasa por tácticas que prioricen el tiempo.

En un mundo global en el que podemos viajar tan lejos como queramos, las cuestiones de identidad y alteridad, de reconocimiento y desconocimiento, no tienen nada que ver con cuestiones de lejanía y cercanía geográficas. Nuestra propia ciudad está llena de «afueras» que desconocemos. La vida de barrio tiende a centralizar y monopolizar nuestras actividades. Como nos recuerda Guy Debord en *Teoría de la deriva* (1958), en su estudio sobre *Paris et l'agglomération parisienne* Chombart de Lauwe ya señaló que, como individuos, acotamos nuestros desplazamientos a un «cuadrado geográfico sumamente pequeño». Solemos conocer «nuestro barrio», en el que vivimos, en el que trabajamos, también el de los lugares de ocio, allí dónde vamos a comprar o a satisfacer nuestras necesidades lúdico-culturales. El resto permanece como un perfecto desconocido. Sarrià y el Raval están tan desconectados como Barcelona y Pakistán.

La deriva propone un conocimiento sensible y emocional, una forma de aprehensión experimental y procesual que nada tiene que ver con un saber científico cuantificable y ponderable. En realidad, cuando hablamos de caminar como acto de apropiación urbana estamos hablando de contacto (con la ciudad) y de choque (con lo extraño). Si los proyectos urbanísticos perpetúan las relaciones de poder, el uso afectivo del espacio público abre la puerta a su transformación futura a través del juego, la improvisación, la reunión, la lucha. La relación afectiva con el espacio inmediato permite cambiar el consumo por la consciencia, la pasividad por la acción, la inmovilidad por la transformación, el uso por la participación.

Se acercan las vacaciones y sentimos la necesidad de viajar, de descubrir lugares, de acercarnos a otras culturas... Pero, por favor, no viajen. Quédense y salgan de excursión por Barcelona, aprovechen para deambular por recovecos urbanos y descubrir la riqueza de un territorio que podemos recorrer a pie. Derivar por nuestra ciudad puede provocar un *dépaysement* (desorientación) superior a cualquier viaje a tierras lejanas. Cuando decimos «Guiris go home», habría que añadir «Barcelonins, quedeu-vos!». Perderse en la propia ciudad es un ejercicio absolutamente necesario.

✴ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*

El gat de Robert Walser, 1911

El gat de Robert Walser, 1911

El gat de Robert Walser, 1911

LA CURIOSITAT VA SALVAR EL GAT

FÈLIX RIERA

El gat de Robert Walser, 1911

«La curiositat que mou el món ha deixat de ser, per moltes persones, un esperó per interessar-se en el desconegut»

El gat de Robert Walser, 1911

El gat corria darrere d’una ombra. Es movia en totes les direccions, excitat, resolt a aconseguir l’impossible. Els perills que li sorgien al pas eren invisibles als seus ulls nocturns. Què era aquesta taca negra que dansava a la llum? Com podria atrapar-la? La curiositat governava el seu instint, el seu apetit de conèixer, desvetllar i atrapar allò que li era desconegut. Poc importava si l’ombra s’esvaïa per tornar a ressorgir més definida, nítida i real; el seu impuls era només un: anar cap a ella.

Canvi d’ús: tot i que l’arquitectura dels espais determina el que s’hi pot fer, les sales són molt versàtils i permeten molts tipus d’activitats. Qui diu que no es pugui fer a l’escenari una classe de cuina amb el Ferran Adrià o amb els germans Roca, que no pugui ser un dormitori privilegiat per uns pocs durant una nit, una sala d’exposicions, un cinema, un plató d’una pel·lícula de Bollywood, l’escenari d’una classe de dibuix al natural, un espai on gaudir de concerts dissenyats per venir en companyia de les nostres mascotes, una sala de festes per col·lectius molt segmentats (*singles...*), un espai on es proposin concerts d’accés gratuït en els que es pagui en funció de la satisfacció, on s’afavoreixin les trobades entre fans i els seus ídols (*meet & greet*), on s’imposi una llotja *tweeter* per comentar els concerts en directe, on s’implementi una política de preus flexibles en funció de les vendes (com les companyies aèries)... Infinites possibilitats que atorguen més dinamisme a l’edifici i que, a sobre, són opcions mediàtiques. Estem obligats a ser imaginatius i a repensar les activitats associades als concerts a partir de les possibilitats que ens ofereix la sala. En un món molt estimulat només ven allò extraordinari!

D’altra banda, la preocupació per conèixer amb més detall al nostre públic xoca amb la necessitat d’augmentar en volum la base de dades. En aquest sentit, preocupa més la qualitat de la informació que la quantitat. I els equipaments també han d’arriscar més en la veu que tenen a les xarxes socials. A més de correcció i atenció a l’usuari, han d’oferir contingut a diferents nivells.

Respecte els compositors i creadors contemporanis, els programadors tenim una responsabilitat en assenyalar i donar màxim suport a aquells que més valor aporten. El repartiment equitatiu a un conjunt enorme de compositors acaba desvirtuant a aquells que meriten estar a un nivell superior (com ara Joan Guinjoan, Benet Casablancas, Josep Soler, Hèctor Parra, Ramon Humet, Joan Magrané, Raquel García-Tomás i Albert Guinovart). Crec que s’hauria d’establir una jerarquia de compositors nacionals amb diferents oportunitats segons l’esglaó on siguin.

El Palau de la Música Catalana

Barcelona? El Palau de la Música Catalana?

Barcelona ha viscut del somni olímpic durant molt anys. Cal que desperti a una nova realitat i que, repensant els equipaments, proposi amb orgull una oferta cultural i musical ambiciosa que sigui referent pels seus ciutadans i pels qui no ho són. Barcelona aspira a ser una capital imprevisible, que va més enllà del que s’esperava. Podem imaginar una Barcelona com a clúster de la música clàssica? Estan els nostres governants preparats per fer de la cultura un bé a protegir?

En aquest sentit, el Palau de la Música Catalana té la vocació de rellegir el seu ric passat per, tot reinterpretant-lo, proposar-se com a espai de referència. Un projecte sorprenent, creat per una petita comunitat entusiasta de treballadors que, sent motor econòmic, estimuli el seu entorn creant millors persones. La reflexió sobre el contingut i la forma ens ajudarà a editar i expressar un relat generacional.

Crec que tots els projectes culturals s’han de preguntar com encaren el seu futur. Estem davant d’un projecte tancat? Admet més coses? Com podem afegir valor a la proposta? Si un bon projecte cultural és aquell que formula preguntes i no dóna respostes, la renovació passa per una revisió innovadora i estimulant, que aconsegueixi superar la literalitat dels concerts per plantejar accions paral·leles que reforcin la vivència emocional de l’usuari.

Partint de la desconfiança generada pels antics gestors, i tot invocant els seus valors fundacionals, hem configurat unes temporades que, amb el pas del temps, voldrien aspirar a la creació d’una categoria: un centre cultural que a més de la música com a subjecte vertebrador, integri disciplines de tota mena per despertar curiositats a l’usuari; una programació d’inspiració francesa (amb relat, més sumptuositat i originalitat).

Penso que els auditoris del futur han de ser incubadores de projectes creatius i laboratoris d’experimentació en la comunicació i el plantejament artístic. Per continuar evolucionant, crec que hauríem d’impulsar la creació d’una comissió amb la presència d’un antropòleg, un sociòleg, un biòleg, un expert en noves tecnologies, un programador artístic... es tracta d’estudiar i proposar com serà l’experiència d’un concert en el futur; de quina manera consumirem una sala de concerts i quins elements haurà de contenir necessàriament.

Una sala de concerts ha de ser una invitació a jugar, a escoltar... a pensar i créixer!

✴ *Víctor García de Gomar [Barcelona, 1975] és director artístic adjunt del Palau de la Música Catalana.*

El Palau de la Música Catalana

El Palau de la Música Catalana

BARCELONA A LA DERIVA. ANDAR ES SUBVERSIVO

GISELA CHILLIDA

El Palau de la Música Catalana

«Caminar no es solo estar en el mundo, es estar en él de forma interrogante; caminar es cuestionar el estado del mundo, es sopesar lo que puede ofrecer a los hombres que están en él, caminar es una experimentación del mundo y de sus valores» escribe Sophie Bessis en *Occidente y los otros: historia de una supremacía*.

Walter Benjamin nos descobríó en el paseante Baudelaire la figura del *flâneur*, ese explorador urbano que vagabundea por las calles sin rumbo fijo. Los surrealistas, dadaístas y, en particular, los situacionistas experimentaron con derivas extrañas

El Palau de la Música Catalana

L'ombra d'una dona

Després de molts esforços, el gat va veure com l’habitació s’omplia de llum i l’ombra desapareixia per no tornar. L’ombra era la seva. Poc importava que s’hagués difuminat, poc importava que dia rere dia l’ombra tornés a aparèixer momentàniament. Devorat per la curiositat, tornaria a intentar atrapar-la. La curiositat no va matar el gat, el va salvar de la indiferència, de la pèrdua del desig; el va apartar de la por i del conformisme.

Si féssim la mateixa prova a un humà, podríem arribar a veure fins a quin punt l’ombra no desperta en ell gens d’interès. L’enorme quantitat de distraccions, la saturació d’informació al seu abast i l’acumulació desbordada de coses més importants a fer l’allunyarien de l’esforç que requereix respondre a la crida de la curiositat. La curiositat que mou el món ha deixat de ser un esperó per a moltes persones per interessar-se en el desconegut. Alexandre el Gran va ser, per sobre de tot, un descobridor més que un conqueridor, emprès en la tasca d’anar darrere de la seva ombra fins als confins del món i l’esperit. Les seves victòries anaven galonejades amb l’acceptació d’una nova cultura. El seu recorregut és l’ascens al desconegut. La visió d’Alexandre el Gran és la de l’impuls de la curiositat. La curiositat ens fa exploradors de nosaltres mateixos abans de certificar el descobriment. Anar per un jardí amb un caçapapallones, com va fer Nabokov a l’espera de caçar un nou exemplar a catalogar, obrir un nou llibre que pot canviar la nostra realitat, provar el prohibit, com va fer Rimbaud per assolir la culpa i l’alliberament, o perdre’s pels carrers per descobrir una mirada o una veu que sobrevisqui en el record, són instants de curiositat ara perduts. La debilitació de la curiositat ha provocat que els rius no tinguin noms, com no en tenen per a alguns els propis veïns. La mirada indiscreta s’ha convertit en una mirada indolent. Les passions que desplegaven la seva força com si fossin les ales d’un pterosaure sobre la realitat dels homes i els empenyien a viure, ara són tractades amb fàrmacs sedants sense permetre ni tan sols tenir capacitat i energia per aletejar les fines ales dels somnis. Com tractar el mal d’amor?, com tractar els *Don Juanes* del món si no és amb sedants que mitiguin la seva curiositat, la seva malaltia per abraçar una nova amant? Els homes i dones han deixat de conèixer tot allò que no forma part de la seva orientació personal i professional de la vida. La curiositat que ha guiat la ciència, la tecnologia, el saber i les emocions humanes està sucumbint en nom de la comoditat i la certesa que tot ens serà donat. Fins i tot fregar la llàntia màgica d’Aladí desperta més por que curiositat. Sembla que el món s’ha fet més petit, però no és cert, segueix sent un gran misteri; el que ha passat és que la curiositat ha deixat pas a la indiferència que no mou ningú a voler explorar-lo. En veure un gat córrer darrere de la seva ombra no puc deixar de preguntar-me què sentirem quan aquests, com ja hem fet nosaltres, deixin de córrer darrere d’ella.

★ *Fèlix Riera [Barcelona, 1964] és codirector de Hänsel* i Gretel*.*

(Article publicat a El Món.cat el 24 de maig de 2018)

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

ESPONJAR LA CULTURA. PRINCIPIS I HORITZONS DEL DISTRICTE CULTURAL DE L’HOSPITALET

ALBERT MERCADÉ

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

El Districte Cultural de l’Hospitalet neix el 2014 fruit d’una petició ciutadana de foment a la cultura —a la taula de debat **L’H’On**— i d’una interpretació filosòfica d’aquest anhel —de Josep Ramoneda i Miquel Espinet—. Els ideòlegs van fer una proposta transitable de cultura, ubicant-la en el si de la societat, l’educació, l’economia i el teixit urbà. Després en va sorgir el lideratge municipal, que a partir de 2015 adopta el Districte Cultural (DC) com a projecte estratègic de ciutat. Així, la cultura es posiciona com a prioritat entre els diferents departaments del municipi. Es crea una oficina d’atracció d’agents culturals i foment de les arts. Es forma un grup de treball amb agents culturals de la ciutat, tècnics del municipi i responsables del govern. I s’aposta per un projecte de llarg recorregut, els primers fruits del qual tot just es comencen a reconèixer.

Des de 2015 s’han instal·lat a l’Hospitalet al voltant d’uns dos-cents cinquanta agents culturals, que se sumen als prop de dos-cents prèviament censats. En tres anys, per tant, s’ha duplicat la massa cultural de la ciutat. La majoria d’artistes s’han ubicat en una àrea de densitat creativa: l’Hospitalet industrial, la llenca de naus i edificis fabrils que s’estén des del límit amb Cornellà fins al districte de Santa Eulàlia, i que té la fàbrica de la Tecla Sala —i les potencials Can Trinxet i Cosme Toda— com a epicentre d’activitat. Tot i que hi han aterrat grans empreses, com el **Cirque du Soleil** o els **Village Underground**, el DC l’habiten avui, principalment, petits col·lectius d’artistes visuals, actors, editors, dissenyadors o productores musicals. Molts arriben atrets pels preus de la zona, és clar, però és sabut que l’artista posa també la mirada en altres criteris contextuals: la xarxa d’espais d’exhibició, els ajuts per dur a terme projectes, la qualitat de les activitats i els artistes, les sinèrgies amb l’en-torn... Són aquestes particularitats en les què el DC està centrant els seus esforços, mirant de singularitzar-se com a destinació cultural.

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

L'ombra d'una dona

^[1] ★ Albert Mercadé [Barcelona, 1964] és crític d’art, director artístic de la fundació Arranz-Bravo i del Districte Cultural de L’Hospitalet

CICLE PERIODISME CULTURAL

En aquest cicle de Periodisme cultural i altres pistes volem reflexionar sobre la pèrdua de pes de la crítica cultural en els mitjans de comunicació. Una crítica que hauria de ser generadora de pistes bàsiques per identificar els camins d'excel·lència en el nostre ecosistema cultural. Un fet que preocupa al món de la comunicació, als agents culturals i a una societat que sovint, malgrat la sobreinformació actual, se sent més orfe de criteri que mai.

La manera com es comunica la cultura obre també alguns debats dels quals Hänsel* i Gretel* se'n vol fer ressò. L'enorme pes de l'entreteniment i una certa frivolitat en com s'explica el fet creatiu i les pràctiques culturals contemporànies han portat a controvèrsies que qüestionen la seva efectivitat i n'han fet minvar el seu prestigi social.

NUEVA GALERÍA EN LA CIUDAD: CRECER EN TIERRA QUEMADA

GISELA CHILLIDA

¿Qué podemos hacer cuando el bosque ha sido arrasado por un fuego lento y persistente? Este último año Barcelona ha visto nacer algunas galerías que empiezan a hacerse un lugar en medio de un ambiente poco alentador. La ciudad ofrece, desde hace tiempo, un paisaje cultural de árboles calcinados y tierra salada sobre la que no cesa de caer agua. Entre los pinos muertos resisten algunos alcornoques, castigados por el incendio pero con las raíces lo suficientemente fuertes como para soportar el embate. Junto a estos supervivientes asoman algunas pequeñas herbáceas que, aún irreconocibles –encinas, robles, jaras o quizá solo flores de un día–, logran avivar el ennegrecido espectáculo.

De todos estos brotes tiernos, el más joven es Àcid Sulfúric, proyecto que une crítica, humor y actualidad cuidado por el artista plástico Miguel Ángel Pascual y la historiadora del arte Cristina Mercadé. En menos de un año de vida han dado a luz dos exposiciones de temática tan candente como peliaguda: la corrupción y la independencia. Ambas han enfrentado a una pareja de artistas casi como si de un ring se tratara. Primero fue Claudio Marrero vs. David Curto en *Corruptio Optimi, Pessima Est* (locución latina que viene a decir que la corrupción de los mejores es lo peor que hay). Ahora es el turno de Enric Font vs. Gonzalo Rueda en *Independència*.

Con un lenguaje cercano y cargado de ironía, buscan huir de conceptos abstractos y del exceso de teoría para tratar problemas vox populi que les permitan actuar en el barrio. Tienen claro que «no puedes abrir solo para el crítico y el *curator*». Por eso tienen obras –pinturas, serigrafías, collages pero también postales, camisetas o gorras (cuidado: no confundir con *merchandising*)– a entre uno y tres mil euros. Ciertamente, quien no compra arte es porque no quiere.

A escasos metros, Projekteria, galería especializada en fotografía artística en todo su ancho espectro –postfotografía, polaroid, fotografía documental...– busca crear sinergias entre el circuito local y la red internacional. Así, han decidido entrar en el mundo virtual y vender *online* a través de la plataforma francesa Artsper, además de participar en ferias como Fotofever (París) y Positions (Berlín).

Meritxell Àlvarez, alma máter del proyecto, apuesta por artistas que, independientemente de su edad, empiezan a abrirse camino como fotógrafos profesionales. Para ella, la emergencia se puede dar en cualquier momento de la vida, si no que se lo digan a Vivian Mayer. Si la hiperinflación fotográfica a la que estamos expuestos en la era digital disminuye inevitablemente la atención que le prestamos a cada imagen, Projekteria nos demuestra que aún hay lugar para la fotografía.

Bien Cuadrado, el proyecto de Aidan McGovern y Richard Ashcroft funciona como un gran *coworking* creativo que esconde bajo un mismo techo un taller de marcos, casi una decena de estudios para artistas internacionales y un espacio expositivo. Planteado como un *meeting point* que fusiona ocio y negocio, en la parte delantera acogen exposiciones de artistas jóvenes y *mid-career* de cualquier disciplina pero con especial atención a la artesanía y el Street Art. Como regla autoimpuesta: que cada exposición sea completamente diferente a la anterior. No vale repetir.

Las ganas de emprender juntos algo nuevo desde cero y la sensación de que el espacio autogestionado en el que habían colaborado estrechamente estaba agotando una etapa animó a Bernat Daviu y Joana Roda a abrir Bombon Projects. Desde un primer momento tuvieron claro que no querían instalarse en las afueras, y la calle de Trafalgar se les presentó como la mejor opción, con alquileres aún asequibles y situada en un eje que se ha convertido ya en un nuevo hub cultural, con galerías como Senda, los Espais Volart de la Fundació Vila Casas o la renovada Artur Ramon.

Sin querer ceñirse a una línea editorial concreta, presentan a artistas que se encuentran en un momento profesional semejante al suyo. Vivos o muertos porqué, ¿no puede ser Joaquim Mir contemporáneo?, ¿no es también Josep Maria de Sucre un artista emergente? Por eso, para su primera exposición, mezclaron a Joaquim Mir (†) con artistas como Enric Farrés Duran o Jordi Mitjà. Para Art Nou presentaron una doble exposición de Aldo Urbano y Josep Maria de Sucre (†).

Los padres de Bombon Projects reconocen que el panorama galerístico barcelonés ha vivido momentos mejores, aunque para ellos eso no es necesariamente negativo: saber que uno «empieza en la miseria absoluta» te hace afrontar las cosas de otro modo. Se trata entonces de conocer el terreno, las dinámicas y los recursos de los que uno dispone, y encontrar el mejor método para crecer.

Barcelona está quemada. Y no ha sido algo fortuito sino el resultado de unas políticas culturales estatales pirómanas que han arrasado periódicamente el terreno hasta dejarlo totalmente devastado. El incendio perfecto: árboles secos, basura y viento. Dicen que después de un fuego lo primero que hay que hacer es retirar la madera abrasada porque si se deja termina por pudrirse y no permite que los nuevos tallos puedan florecer. Esperemos que pronto la hojarasca quemada sea desplazada por esta nueva vegetación.

* *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*

ALTA CALIDAD

VICTORIA CIRLOT

Cuando el cine se hace cargo de hacer visibles procesos interiores, ocultos a una mirada solo perceptiva, entonces cumple con la función propia del arte, que es la de mostrar lo que cualquiera no acierta a ver. Eso es lo que ocurre con *Estiu 93*, primer largometraje de Carla Simón, una joven cineasta formada en la Universitat Autònoma de Barcelona. Para los que, como yo, siempre hemos mostrado reticencias ante el cine del país, es un placer reconciliarnos con él gracias a una serie de directores como, hace ya mucho, Isabel Coixet, y más recientemente Jonás Trueba, Oliver Laxe y otros. El film de Carla Simón es mucho más de lo que uno puede esperar: sobrio, preciso, inteligente. La impronta autobiográfica se intuye, pues de otro modo, ¿cómo alguien si podría relatar el proceso de «realización» (como dicen los ingleses) de la muerte de la madre de una niña de seis años, cuyo padre también había desaparecido previamente? Sola, con sus tíos –que también serán sus padres adoptivos– y con la hija de estos, menor que ella, la protagonista del film va adquiriendo paulatinamente conciencia del suceso a medida que puede ir comprendiendo, a medida que puede ir asumiendo e integrando un dolor sordo por lo inexplicable, lo inconmensurable. En aquel verano del 93 ella habría de atravesar la muerte de la madre en medio de una expansión gozosa que concluye con la explosión del llanto. Este es el final, un final espléndido –que lo es– porque es el resultado de una cadena de acontecimientos interiores que la directora sabe ir construyendo. Siempre desde las vivencias de la niña, jamás dejando intervenir a otros –esta es la gran honestidad del film–, se asiste a la emergencia de un mundo interior cuyo fondo es la naturaleza y árboles cuyas ramas se agitan con el viento. Por todo ello es un auténtico placer ver esta película, excelentemente interpretada, además, por todos sus actores. Destaca el prodigio de las dos niñas captadas por una cámara siempre abierta, siempre a la espera, dispuesta a acoger toda la espontaneidad y la belleza del momento. La vi en Filmin, en mi ordenador, aunque me hubiera gustado mucho más verla en pantalla grande. ¿Pero por qué no la vi en una sala de cine de Barcelona?

✧ *Victoria Cirlot [Barcelona, 1955] és una estudiant catalana de la cultura i literatura medieval, filòloga, traductora i editora.*

NO NOMÉS D’ÁNGEL CRISTO VIU EL CIRC

NEUS MOLINA

«El circ és interrogar límits, obrir possibilitats»

Johann Le Guillerm, Cirque Ici

Que el circ és cultura és quelcom que aparentment no se’ns escapa; o sí? Potser sí, perquè encara ara, quan pensem en circ, recordem l’Àngel Cristo posant el cap dins la boca d’un lleó (gran metàfora del que vindria) o asiàtiques contorsionistes retorçant-se de dolor, però somrients, amb mallot de garlandes. *Show must go on*. Salts mortals, llums, foc, brillantina, cossos esculpits amb un cisell i rialles. Al repic de tambors, l’speaker crida a la carpa «Más difícil todavía», i el públic comença a emetre sons vocàlics com ara «Ooooooh» (d’admiració), «Aiaiaai» (de risc, d’espant i, finalment, de proesa).

El circ no va ser reconegut pel Parlament de Catalunya com a Cultura –en majúscules institucionals– fins l’any 2005. Abans, tal com explica el pallasso Tortell Poltrona, el circ i el seu finançament s’emmarcaven dins Festes populars. (!).

Entrar en els marcs institucionals va permetre a les arts del circ posicionar-se, almenys, dins el que l’estatus quo podia arribar a considerar Cultura. Cultura en majúscules.

Repensar des dels marges. Absorbir la institució

No obstant això, el circ seguia avançant des dels marges i reclamant un espai encara minoritzat per un art aparentment minoritari. No va ser fins que, des del poder popular i des de la perifèria geogràfica, es van formar col·lectius com l’APCC (Associació de Professionals del Circ de Catalunya), l’escola Rogelio Rivel i l’Ateneu Popular 9 Barris, que el circ va clamar –de manera organitzada– uns drets inherents a qualsevol activitat cultural, creativa i pedagògica. El circ havia de disposar d’espais de formació, de creació i d’exhibició; de recursos per a producció i difusió; i d’un marc fiscal i laboral que protegís els i les artistes de les anades i vingudes socioeconòmiques, garantint-ne la seva supervivència.

L’any 2006, un any després que els poders fàctics –tan avesats a la catalogació– decidissin que el circ era Cultura, el CCCB inaugurava l’exposició «L’art del risc». El circ, des dels marges, es col·locava en el centre de la institució en un intent d’explicar, d’una manera academicista, que el circ ja no eren els domadors amb fuets sinó que el circ era «contemporani», quan dir «contemporani» era ser modern, o dir que el que hi havia al MACBA no eren gargots (sic.). Els *hipsters* postmoderns estaven arribant.

L’exposició comissariada per Joan Maria Minguet Batllori i Jordi Jané, amb el suport de l’APCC, donava un marc teòric i alhora s’acompanyava de tallers i seminaris per entendre què era allò del «nou circ», proposant «una mirada sobre els artistes i els espectacles que, en els darrers trenta anys, havien contribuït a fer del nou circ català un fenomen creatiu de gran riquesa». La mostra, tot i l’intent d’apropriació institucional i el pretès elitisme (l’art com allò que es destina a les classes dominants capaces del gaudi estètic i intel·lectual), va permetre repensar des de la perifèria, desbordant la institució, el significat del concepte



LYCEUM CLUB, 1936

CARLOS PÉREZ DE ROZAS

✧ *[Madrid, 1893 – Barcelona, 1954] va ser fotoperiodista.*



CONCERT DELS CATARRES A LA PLATJA DEL BOGATELL, 2014
FRANCESC FÀBREGAS

* [Sant Just Desvern, 1950] és fotògraf.



FESTIVAL SÓNAR, 2017
FRANCESC FÀBREGAS

* [Sant Just Desvern, 1950] és fotògraf.

«Risc». El Risc ja no eren els mortals sense xarxa, el Risc era decidir no fer el salt, sentir i mostrar la por a escena. En definitiva, deixar la brillantina i les llums zenitals. Deixar de fer veure (i de pensar) que els artistes eren superguerrers.

El Risc de dir la veritat

Després de la revolució cultural i social del maig del 68, França va encunyar el terme nouveau cirque per denominar una nova modalitat artística que deixava enrere el circ clàssic tradicional, nascut a Anglaterra al segle XVIII. La decadència dels valors clàssics, la contracultura americana i les noves lectures teatrals i antropològiques van fer sorgir un circ on prevalia la cuina creativa davant el virtuosisme, i que volia establir amb el públic una comunicació sensorial més enllà dels sobtats «Oohh» i «Ai ai ai», més enllà de la sorpresa, l'admiració o el pànic. Calia doncs ampliar l'arc emocional, mostrar el risc creatiu, sentimental. El risc psicològic superant el morbós risc físic.

La humanització dels artistes: «Un salt mortal sempre serà un salt mortal, però la preparació i el que passa després ha canviat», apuntava l'artista i director italià Roberto Magro.

El circ, com l'art contemporani, atorguen llibertat creadora allunyant-se dels cànons tradicionals. Les tècniques es mantenen, però l'execució varia en pro de l'exploració de nous llenguatges i noves possibilitats dels formalismes. Si en pintura cal estudiar les perspectives del Renaixement i de Da Vinci per saltar-se-les, damunt el trapezi cal saber fer una invertida per reconduir-la. La tècnica està al servei de l'art, no és la finalitat mateixa.

Reformular l'entorn: el circ pedagògic

El circ, que sempre ha tingut un component nòmada i familiar, va prenent noves posicions dins les arts escèniques contemporànies, assentant-se i desplaçant el risc cap a nous espais físics i mentals. Alliberat de formalismes, l'artista de circ contemporani decideix avui la relació que vol tenir amb el públic –al carrer, al teatre, a la carpa, etc .– i també la relació que vol tenir amb el seu espai, el barri o la ciutat. La seva incidència geogràfica i emocional.

La comunitat, la família i la capacitat de reformular l'entorn des del fet local (barri, escola, ciutat) són intrínseques a les arts de carrer. La capacitat democratitzadora de l'actuació en l'espai públic permet al circ una incidència social que, en alguns casos, no té el teatre. Alliberat de la cotilla del llenguatge, el circ permet establir un diàleg amb el cos des de la universalització de temàtiques: les relacions humanes, la complicitat, la construcció col·lectiva, la trobada, la pèrdua... A més, s'hi afegeix la simbologia de la carpa: la construcció col·lectiva. En un descampat s'hi forma una ciutat que apareix, convida, atreu i desapareix, però que deixa petjada –com els caragols que deixen un rastre al marxar, encara que no el veiem (*Invisibles*, Circ d'Hivern 2016, Ateneu Popular 9 Barris)–.

El circ pedagògic i social floreix des de la idea del rastre i la incidència col·lectiva i social a través de repensar la cultura com una eina transformadora.

Torna la idea del Risc: arriscar per transformar, per lluitar contra l'immobilisme i la derrota. El circ social va néixer als anys 80 com una eina educativa per a l'empoderament de persones i comunitats en situacions de desigualtat social. Es tracta d'una proposta pedagògica que treballa i desenvolupa, gràcies a les disciplines del circ, les relacions de cooperació, la solidaritat, l'esforç, la superació, la comunicació, l'autoestima i la participació a partir de l'aprenentatge de tècniques com el trapezi, l'acrobàcia, les malabars, els equilibris i la seva posterior mostra. «Pel que fa a la dimensió comunitària, el circ social fomenta la inclusió del participant; així l'alumne pren lloc com a actor protagonista, modificant la seva autopercepció i posant en positiu la relació que estableix amb la comunitat», segons explica l'especialista en circ social Antonio Alcántara, treballador de l'Ateneu Popular 9 Barris.

La proposta de circ té un abast sociocultural i educatiu transcendent i, en promoure la participació dels seus alumnes (infants, adolescents, joves...) potenciant la seva inclusió, adquireix una profunda dimensió política. Es generen espais de convivència social interrelacionant diferents elements, projectes, entitats i agents de la comunitat. «Perquè el que fem és circ, i és cultura, però és per a la transformació social» conclou Alcántara.

Dones i circ. Menys mallots i més visibilitat

Una altra de les esferes que activa el circ és l'empoderament femení. Si en l'imaginari col·lectiu l'Ángel Cristo era el domador de la carpa, la representació masculina del circ, fort, salvatge i valent, les trapezistes somrients eren les *parteneirs* silencioses i submises. S'hi sumaven les acròbates amb faldilla curta damunt els cavalls, com Bárbara Rey. I totes elles formaven part de la imatge de la dona circense.

En un intent conscient d'educar la mirada i el llenguatge, l'APCC crea una comissió de gènere que té per objectiu la visibilització de les dones i d'altres identitats no normatives associades amb l'activitat del circ.

D'aquí que sigui important reconèixer que el circ pot ser un espai de participació, transmissió i reforç de models discriminatoris i opressius basats en el gènere. Això es manifesta en la infrarepresentació de les que no són homes en escenaris i en càrrecs directius, en la presència predominant d'estereotips de gènere en totes les dimensions de l'activitat circense i en la seva representació en els mitjans.

L'any 2017 es va portar a terme el projecte *Face to Face*, que consistia en trobades cara a cara entre artistes de circ i expertes en gènere després del visionament de diferents espectacles de circ; també es celebrà la jornada Gènere, Circ i Arts Escèniques, on acadèmiques, artistes i activistes debateren al voltant d'aquesta qüestió. En definitiva, es tracta de crear entorns segurs lliures d'abusos i on hi hagi representativitat real.

Des dels marges, des del reconeixement institucional, des del reclam, des de la pedagogia transformadora, des del feminisme, el circ està en fase de definició i de discussió viva dins l'esfera cultural. Però hi és. Un art viu, un art que s'adapta i un art que aglutina i suma des de l'horitzontalitat. El circ transforma, es transforma i ens transforma. Salut i Circ.

✱ *Neus Molina [Barcelona, 1983] és periodista cultural especialitzada en arts escèniques i circ.*



REPRESENTACIÓ “SINESTESIA” PER LA COMPANYIA IRON SKULLS A LES FESTES DE LA MERCÈ 2014

CARLES DECORS

✱ *[Barcelona, 1954] és escriptor i gestor cultural.*

ARTE EN LAS CALLES: ENTREVISTA CON ART IS TRASH Y ME LATA

GISELA CHILLIDA

Perfecto ejemplo de que el arte también surge al margen de los espacios tradicionales y en locaciones desautorizadas, Art is Trash y Me Lata llevan años llenando las calles de Barcelona con un arte espontáneo y directo que busca, ante todo, la desjerarquización cultural.

Hoy en día la institución-arte se ha convertido en elemento totemizador y condición *sine qua non* para la producción, exhibición y consumo del arte. Pero, como escribía Lucy R. Lippard: «Si gastamos toda nuestra energía en presentar el marco y el discurso de la cultura dominante, ¿quién va a estar ahí fuera experimentando con alternativas y escuchando a quienes están situados, voluntaria o involuntariamente, en los márgenes?

Art is Trash, pseudónimo de Francisco de Pájaro, poco podía imaginar que sería la calle la que le abriría las puertas del mundo del arte aquel día que, hastiado de todo, frustrado como artista y sufriendo por un sistema laboral vampírico, decidió convertir un montón de bolsas de basura en algo más.

Banksy mezclado con *arte povera* o Basquiat fusionado con un tebeo, Art is Trash ha actuado en Nueva York, Londres, Berlín o la más cercana Valencia. La primera pintada fue en un mueble, y casi por accidente. Alguien lo invitó a dibujar sobre un lienzo mientras lo gravaban; pero, a falta de lienzo, bueno fue ese mueble que iban a desechar. Desde entonces, mira los trastos con otros ojos: puertas, colchones, cajas o bolsas de basura se convierten en seres animados, pequeños monstruitos en apuros que emergen de la cochambre para ofrecernos divertidas escenas cargadas de sarcasmo.

Aunque venía pintando en bares de ocio o murales publicitarios desde tiempo atrás, empezó en la calle en la madurez de los 39 años de edad. Había aterrizado en la ciudad unas primaveras antes. Venía de Londres y eligió Barcelona porque «sonaba como una ciudad cosmopolita barata y abierta a las inquietudes artísticas». Reconoce que así fue durante unos años, hasta que en 2006 «la política catalana de aquel momento decidió eliminar el arte en su totalidad, al arte callejero y a la gente que organizaba espectáculos en locales». Enfadado, desanimado y decepcionado, decidió salir a las calles como protesta contra «la censura, la hostilidad policial, la corrupción y la especulación inmobiliaria». Empezó entonces a pintar «algo asqueroso» para ponerlo en los escaparates de las galerías de arte de Consell de Cent.

Desde entonces, lo han detenido y multado numerosas veces por pintar en la basura. No duda que, dado su carácter inevitablemente efímero, «el *street art* pone nervioso al poder, el poder quiere una obra de arte perpetua para beneficiarse». Además, «se hace gratis y para compartir con todos los públicos. Un artista urbano o un grafitero no necesita de una galería o institución para promover su trabajo. Te lo haces tú mismo como la escena punk. Es más anárquico. Y este espíritu de libertad es el gran enemigo del sistema».

Lo mismo podrían subrayar Me Lata, una pareja de bandoleros que lleva unos años «enlatando» la ciudad de Barcelona con frases de amor inspiradas en poesías, canciones y refranes. Lo que ellos hacen es ilegal, por eso prefieren guardar celosamente sus identidades. Actúan de forma rápida, sin ser vistos por la gente ni pillados por la policía, al más puro estilo «samurái». Superhéroes enmascarados, que esparcen sus mensajes positivos para convertir este mundo en un lugar un poquito mejor.

Ni artistas ni grafiteros, Me Lata se definen como «dos ENAMORADOS» (así, en mayúsculas). Como en el cuento que Cortázar dedicara a Tàpies, esta pareja se declara su amor en los muros de la ciudad. Y lo hacen «hablando en lata». Latas de conservas, de espráis, de bebidas..., cualquier tipo de bote metálico se convierte en soporte perfecto para su declaraciones amorosas: «Qué jodidamente increíble es quererte», «Por amor al arte, por amor a ti» o un insuperable «T'estimo».

Las primeras acciones surgieron espontáneamente, igual que surge el amor. Estos dos cerebros creativos coincidieron en el barrio del Raval y decidieron hacer algo «original». Hace tres años que empezaran a «enlatar» y ya han escrito medio millar de mensajes entre Barcelona, Mallorca y Badalona. «Es un deporte adictivo: una vez empiezas, ya no puedes parar». Por eso pintan cada día en casa y salen a la calle cada vez que sus trabajos alimenticios, «trabajos normales y corrientes para sobrevivir en medio del capitalismo», se lo permiten.

«Mensajes de amor en tiempos de guerra, mensajes de paz con la mente guerrera», «Amor antes que nada, real ante todo» o «Amar es una palabra que indica acción» son algunas de sus confidencias favoritas. El próximo manifiesto enlatado de estos guerreros del amor: «Uno para todos y todos para unos».

Me Lata y Art is Trash son sinónimos de arte público y para todos los públicos. Solo hace falta que aprendamos a verlo. No podemos anquilosarnos en discursos autolegitimadores que olvidan todas aquellas prácticas que se sitúan al margen de la institución o de la academia. De lo contrario, seguiremos atrapados en un ecosistema de relaciones endogámicas sin apenas biodiversidad. Y ya sabemos que la reproducción entre seres emparentados produce hijos enfermos.

«El arte es arte en cualquier sitio: no porque esté en un museo vale más que porque esté en una bolsa de basura», Art is Trash *dixit*.

✱ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*



CARRER DE FONOLLAR, 1995

JORDI CALAFELL

✱ *[Barcelona , 1961] és fotògraf i comisari artístic.*

¿Y SI BANKSY FUERA UNA MUJER?

GISELA CHILLIDA

El mundo del grafiti es mayormente masculino. Si la representatividad femenina en los museos está muy por debajo de la de los varones, su presencia en la calle es aún menor.

Explicar las cifras no es complicado si entendemos que mujeres y hombres usan, ocupan y experimentan la ciudad de manera distinta. En la calle, nosotras debemos estar alerta: vigila qué te pones; vigila por dónde vas; vigila, no vayas sola... Lejos de ser un espacio neutro, las ciudades reflejan unas dinámicas de poder: vías, parques, plazas y transportes se han diseñado desde un punto de vista androcéntrico y capitalista que prioriza el trabajo productivo.

Ser grafitero no es fácil. Hay que arriesgar: subirse a andamiajes, dominar grúas, escalar paredes, salir de noche, afrontar multas o exponerse a ser detenido. Para una grafitera el atrevimiento es doble.

Con un estilo perfectamente reconocible, a camino entre el aire siniestro de Mark Ryden, el romanticismo oscuro de Junko Mizuno y los simpáticos monigotes de Vaughn Bodé, Miss Van es una de las pioneras del *street art* femenino. Empezó a pintar en 1993, cuando tenía 20 años, y desde entonces ha viajado por todo el mundo con sus espris. Originaria de Toulouse, ha pasado la mayor parte de su vida artística en Barcelona. Las *poupées* –como ella llama a sus chicas *burlesque* de ojos almendrados, pestañas postizas y voluptuosos labios carmesí– son tan delicadas como enigmáticas, tan sensuales como tristes, tan dulces como provocadoras. Miss Van lleva décadas llenando las paredes de las modelos *curvy* que ya forman parte del imaginario barcelonés.

Su musa: su abuela. Para Marina Capdevila, ilustradora y grafitera de Barcelona, hacerse mayor puede ser divertido. La edad no es impedimento para ir en moto, salir de carnavales por las calles de Brasil o jugar al baloncesto. Y aunque el médico opine distinto, pasados los sesenta aún podemos fumar, beber vino o comer *donuts* rebosantes de azúcar multicolor. Ser viejo es *cool* y nunca es demasiado tarde para tener una primera cita. Exageración e ironía son la clave de estos enormes murales que celebran la vejez como una etapa llena de posibilidades y proyectos de futuro. Los entrañables, irreverentes y joviales abuelitos de Marina Capdevila se pueden ver en la fachada de un edificio de su Falset natal, en un colegio de Miami, en un resort de Suiza o en un pueblecito turístico del suroeste italiano.

Heredera confesa de Escher, Cinta Vidal pinta escenografías ingrávidas. En algunas, la tensión centrípeta lo ancla todo en un punto; en otras, la fuerza centrífuga expulsa los objetos con la fuerza de un huracán. Mundo de arquitecturas imposibles, sus casitas tienen paredes que también son suelos, techos en los que te puedes sentar y balcones que, a su vez, son azoteas. Equilibrio perfecto entre la razón y la locura, la perspectiva múltiple de sus murales es un ejercicio matemático preciso que da lugar a diferentes puntos de vista. Cinta Vidal sabe que vivimos en un mundo desencajado donde todo depende de cómo se mire. No hay ley que valga para todos.

Las realidades de Escher también han influenciado el universo psicodélico de Irene López León, cóctel perfecto entre los ritmos de Kandinsky, los paisajes metafísicos de Giorgio de Chirico y las percepciones alteradas de Yayoi Kusama. Esta artista autodidacta descubrió la pintura realizando trabajos de albañilería en un hostel de Kuala Lumpur. Mientras ella rascaba y pintaba paredes de blanco, otra chica pintaba los murales. Cansada de la monotonía, pronto decidió cambiar la espátula por el pincel. Desde entonces no ha parado de pintar y sus composiciones sincopadas se pueden ver en Barcelona, l’Hospitalet de Llobregat, Cantabria o Valencia. Entre el mundo digital, el *glitch art* o la estética *vaporwave*, sus paisajes surrealistas e hipnóticos de colores neón nos sitúan en algún lugar entre el consciente y el inconsciente, entre la realidad y el sueño. Atardeceres y amaneceres para mirar, flotar y dejarse llevar.

Amaia Arrazola abandonó «un buen trabajo» para poder dedicarse a lo que más le gustaba: dibujar y pintar. Dejó entonces Madrid para trasladarse a la Ciudad Condal. Recién llegada a Barcelona, decidió iniciar una terapia de choque para familiarizarse con su nueva residencia: haría un dibujo al día. Finalmente fueron siete meses de mucho voyerismo que terminaron dando a luz a *Amaia was here*, proyecto que la llevó a Japón y que se pudo ver también en la galería barcelonesa Miscelanea. Su bestiario de personajes coloridos delineados en negro –zorros, tigres, unicornios, corazones y calaveras– se ha paseado por calcetines, un Seat Ibiza, el cartel de *Barcelona Antimasclista* y en una serie de micropoemas escritos por M^a Isabel Sánchez Vergara. En Miami realizó un mural en homenaje a Matoaka (también conocida como Pocahontas), una psicopática historia de rapto y violación que nada tiene que ver con la aventura amorosa que inventó Disney. En París pintó una chica y una calavera; en Madrid, una sirena de tres ojos; y en Pamplona, un gran tótem zorro-manzana-tigre-calavera de doce metros de altura.

Trabajo híbrido entre la ilustración y el diseño gráfico, los murales de estilo retro de María López (aka minuskula) se apropian del lenguaje de la publicidad para lanzar sentencias empoderadoras («I feel great» o «Esperanza») y máximas que actualizan el refranero popular («Quien siembra, recoge» o «Leña vieja, fuego malo»). Originaria de San Sebastián, esta artista especializada en *lettering*, ilustración y muralismo es también pieza clave del estudio gráfico Reskate Arts & Crafts. Junto a Javier de Riba, realiza intervenciones luminiscentes influenciadas por la rotulación clásica que buscan integrarse en el entorno donde trabajan para homenajear y recordar historias e identidades del lugar.

Si Virginia Woolf pidió una habitación propia para poder trabajar, Miss Van, Marina Capdevila, Irene López León, Amaia Arrazola, María López (aka minuskula), Mina Hamada, Anna Taratiel (aka OVNI) , B-Toy, el colectivo Vegan Bunnies, Pat Brazil, Núria Toll, Daniela Carvalho, Laura Castillo (aka Lacastillo), EmilyE y muchas otras grafiteras reclaman la calle como campo de acción.



GREC FESTIVAL DE BARCELONA. TEATRE GREC. NEDERLANDS DANS THEATER I MARIA DEL MAR BONET

FRANCESC MORERA I ROSER PUIGDEFÀBREGAS

* [Barcelona, 1954] és escriptor i gestor cultural.

Banksy

Nadie sabe quién es Banksy, pero todo el mundo supone que es un hombre. ¿Por qué no podría ser una mujer?

* Las grandes instituciones barcelonesas dedicaron solamente, entre los años 2011 y 2015, el 14% de sus exposiciones a mujeres, por ejemplo.

★ *Gisela Chillida [Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.*

Miquel Porta Perales

Miquel Porta Perales, 2014, a la Fira de Sant Jordi

LA RENAIXENÇA A LA BARCELONA DEL SEGLE XXI

MIQUEL PORTA PERALES

Miquel Porta Perales

La Renaixença —en síntesi, el romanticisme alemany a la manera catalana que es proposa la recuperació, l'enaltiment i el desenvolupament de la llengua i la cultura catalanes— s’acostuma a localitzar i circumscriure a bona part del segle XIX i als primers anys del segle XX. Per la Renaixença, en la línia del *Geist der Volkes* del Herder que parla de la llengua como a «tresoreria de la nació» i en la de la «frontera interior» de Fichte, Catalunya ha de tenir el seu «esperit nacional» o «ànima nacional». La seva identitat nacional, si es vol. I com s’ha de tenir, es busca. I es troba.

Això és el que es farà a partir del poema de *La Pàtria* (1833), de Bonaventura Carles Aribau, i de Joaquim Rubió i d’Ors qui, amb el pseudònim de Lo Gaiter del Llobregat, escriu a les pàgines del *Diario de Barcelona* (1839). Ambdós, i d’altres, assenyalaran els eixos —terra, llengua, cultura, història, geografia, art, llegendes, literatura, poesia, cançons, cant coral, danses, folklore, jocs, associacionisme, cuina— al voltant dels quals agafarà cos i forma el moviment renaixentista.

Hi ha un text de *Miscelànea Folklòrica* de 1887 que assenyala els objectius renaixentistes: «L’estudi, la depuració i la reivindicació del que és nostre» i «contribuir a aclarir la qüestió patriòtica». Text que, anys a venir, referma Valeri Serra i Boldú a *In nomine patris* (1928) en dir que «Catalunya, com tota col·lectivitat de llarga vida, deu a la tradició una sèrie d’ensenyances pràctiques que han servit per modelar la formació del seu caràcter». Cosa que es fa, conclou, «de generació en generació» per conservar el «patrimoni espiritual de Catalunya».

En tot plegat —conservar el patrimoni espiritual de Catalunya—, l’escola juga un paper important. El títol d’un treball de 1934 de Francesc Flos i Calcat, fundador del Col·legi Sant Jordi (una de les primeres escoles catalanes) era: *Les escoles catalanes considerades com a base principal i necessària per a la propagació de la causa regional*. Un llibre de lectura infantil i juvenil d’Anicet Villar de Serchs, publicat l’any 1934 (i reeditat el 2014) dins la col·lecció «Pedagogia Catalana» de l’editorial Miquel A. Salvatella, es titulava: *Terra i Ànima. Lectures sobre coses de Catalunya*, també editat com *Terra i Ànima. Impressions sobre paisatge, art, fets històrics, costums i tradicions catalanes*. Avui, gairebé dos-cents anys després que s’encengués la flama romàntica i patriòtica, la Renaixença continua viva entre nosaltres. A Barcelona, per exemple. Si llegeixen l’agenda d’actes del fòrum Som Cultura Popular, celebrat del 25 al 28 de gener de 2018 a la Fàbrica de Creació de Sant Andreu Fabra i Coats, ho constataran: desenes d’activitats que inclouen debats, conferències, actuacions, tallers, exposicions, gastronomia, fira de llibres i productes festers, fira de jocs i joguines, i una mostra d’entitats. Anem a pams.

Els eixos renaixentistes clàssics, així com el seu contingut, es troben al Som Cultura Popular. Així, entre d’altres, hi ha presentacions d’activitats i divulgació (*El foc del seguici*, *Mirant al meu voltant: tible i sardanes*, *El Calendari de l’ermità*, *Amunt! Les festes de l’arbre als Països Catalans*, *Inventari de danses vives*, *11è Simposi Mundial de Cant Coral i Apropem el joc de sempre al segle XXI*); conferències i debats (*El caganer*, *Associació Obrera de Concerts*, *Els instruments tradicionals*, *Mulasses de Catalunya: experiències de recuperació*, *Els Tres Tombs i L’obra escrita de Josep Anselm Clavé*); actuacions (*Els balls d’Aureli Capmany*, *Cercavila bastonera*, *Cercavila de bestiar*, *Cercavila de dracs i Mostra de foc*); gastronomia, un «espai per assaborir el bo i millor de la cuina tradicional catalana» (*Tast de cargols*, *Esmorzar de forquilla i Arrossada amb glosada de Cor de Carxofa*); tallers (*Figures de pessebre*, *Màscares*, *Ball de bastons*, *Danses tradicionals catalanes i Punes*); i *Jocs y Joguines* (*Jocs de pastors amb bastons*, *Cucanyes*, *Baldufes o Cavallets*). A això, cal afegir una fira de de productes festers, una mostra editorial i l’anomenada Tradiràdio TV, que reproduceix en format audiovisual les activitats del fòrum.

L’esperit i l’ambient renaixentistes es perceben igualment en el quadern de presentació del programa de les activitats esmentades —orlat amb un seguit d’il·lustracions com ara trabucaires, bastoners, dansaires, timbalers, mulasses, bestiar i puntaires—, talment com a la llista d’entitats i institucions que hi participen. Gairebé un centenar: l’Agrupació del Bestiar Festiu i Popular de Catalunya, l’Agrupament d’Esbarts Dansaires, l’Associació per a la Difusió del Folklore, el Col·lectiu el Bou i la Mula, la Confederació Sardanista de Catalunya, els Corrandes són Corrandes, la Federació Catalana d’Entitats Catifaires, la Federació Catalana dels Tombs, i d’altres.

Paga la pena destacar que les jornades Som Cultura Popular s’acompanyen del Fòrum d’Educació i Cultura Popular, amb un triple objectiu: 1) «Crear criteris d’actuació que tinguin en compte aspectes d’interculturalitat, interreligiositat i gènere»; 2) Oferir «reflexions teòriques» i presentar «bones pràctiques, recerques i projectes dels centres educatius i d’associacions d’àmbit nacional»; i 3) «Recrear els valors de la cultura popular a l’educació en xarxa amb la societat».

Fira de Sant Jordi, 2014, a la Fira de Sant Jordi

Val a dir que aquest fòrum gira al voltant de quatre eixos (*Quina cultura popular?*, *Cultura popular i societat plural*, *Cultura popular i comunicació i Cultura popular i àmbit educatiu*), els quals, amb els seus corresponents subeixos, tracten temes com ara la definició de la cultura popular; la relació entre la cultura popular i l’educació i la identitat; el valor de la cultura popular; les diverses expressions de la cultura popular; la inclusió i la diversitat; o la cultura popular i el lleure.

A modus de balanç, cal dir que la Renaixença a la Barcelona del segle XXI —un calc del que succeeix al conjunt del territori català—, tot i moure’s encara en les coordenades ideològiques de la Renaixença del segle XIX, podria obrir la porta de la Catalunya real del segle XXI. Anem a pams, de nou.

La Renaixença del segle XXI continua instal·lada en el si de les antigues coordenades ideològiques del segle XIX, on es percep un entotsolament identitari que recorda i remet a l’«ànima» i a la «frontera interior» del romanticisme alemany, i on s’incorre en la pràctica selectiva que defineix el «nosaltres» amb uns criteris —implícits o explícits: la llengua o el que ha estat i és tradicionalment català— que converteixen —per acció o omissió— a una part dels «nosaltres» en els «altres». Un relat o marc mental que, avui com ahir —de Francesc Flos i Calcat i Anicet Villar de Serchs al Fòrum d’Educació i Cultura Popular—, es transmet a través de l’educació.

La Renaixença del segle XXI podria obrir la porta a la Catalunya del segle XXI si assumís algunes de les idees de les ponències que es van debatre al Fòrum d’Educació i Cultura Popular. Parlo, per exemple, de superar els «vells prejudicis que identificaven hàbits i costums diferents com una amenaça per mantenir la pròpia identitat», de la conveniència d’«enquadrar les pràctiques culturals diferents en termes de drets civils i enriquiment mutu» i d’«adoptar-les i difondre-les» (Dolores Juliano amb la col·laboració d’Isabel Holgado, a *Identitat i cultura popular*). Cosa que hauria de valer no sols per a les noves migracions, sinó també per les velles migracions. Clar i català: la Renaixença del segle XXI hauria d’incorporar, sense anar més lluny —és a dir, sense sortir de casa—, i per posar alguns exemples, el *flamenco*, les *ferias*, les *procesiones* i les *romerías* dites espanyoles. Saben per què? Perquè ja formen part de la cultura popular d’una part prou important de ciutadans de Catalunya.

Dolores Juliano i Isabel Holgado conclouen: «Tot temps passat va ser millor? Sabem que no i que les societats progressen, encara que sigui lentament i deixant algunes il·lusions pel camí. Malgrat tot, subsisteix certa ideologia romàntica del passat que idealitza les conductes tradicionals per ser-ho. Ja hem vist que els folkloristes tradicionals buscaven en els vestigis del passat la manifestació de l'ànima nacional»; i afegeixen que «no es tracta de mantenir les tradicions perquè són nostres (...) poden ser modificades i, quasi amb seguretat, necessiten ser adaptades i renovades. Construïm un passat per imaginar un futur».

I Brigitte Vasallo i Josep Fornés i Garcia reblen el clau: no ha de sorgir «el pànic a la dissolució, a perdre l'ànima, si permetem que la cultura popular segueixi el seu camí mil·lenari de transformació, inclusió de noves formes, derivació i mestissatge infinit que la defineix com a cultura i com a popular» (*Cultura popular, inclusió i diversitat*).

La cultura popular catalana ha d’oblidar la identitat ancestral —d’altra banda, inexistent— i fugir de l’atrinxerament. Sols així, la Renaixença del segle XXI s’allunyarà d’un dels vicis de la Renaixença del XIX: inventar-se la realitat quan aquesta no agrada o no entra en el seu relat o marc mental.

★ *Miquel Porta Perales [Badalona,1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.*

Miquel Porta Perales, 2014, a la Fira de Sant Jordi

Miquel Porta Perales, 2014, a la Fira de Sant Jordi

Miquel Porta Perales, 2014, a la Fira de Sant Jordi

EL SÒNAR, A LA DIMENSIÓ DESCONEGUDA

RAFAEL VALLBONA

Rafael Vallbona, 2014, a la Fira de Sant Jordi

Rafael Vallbona, 2014, a la Fira de Sant Jordi

Rafael Vallbona, 2014, a la Fira de Sant Jordi

I al vint-i-cinquè any s’ha trobat amb la realitat. El Sónar, que va començar el 1994 essent un festival de música electrònica emergent, que va derivar cap al més brillant concepte de música avançada (l’empresa es diu així) i que, a la vintena edició, es va convertir en una cita global amb la creativitat d’avantguarda, entre l’art i la tecnociència; als vint-i-cinc, aquest Sónar s’ha transformat en una fira de mostres: exposició de novetats, intercanvi d’experiències, promoció comercial, menjar i entreteniment.

La ubicació no pot ser més idònia per oferir el que demana un públic cada any més nombrós i que declina en expectativa i exigència cultural. Igual com, quan de petits, ens portaven a la Fira de Mostres i ens embadalíem davant l’estand d’un ganivet que ho pelava tot, d’un mur de teles en color o d’un refresc exòtic —i després imploràvem un frankfurt a les parades de la plaça de l’Univers (que algú va batejar com la plaça de la Gana)—, avui els atrotinats pavellons de Montjuïc són l’escenari de la fascinació pel miratge de la modernitat tecnològica que enlluerna i extasia un públic que cada dia més, majoritàriament, redueix l’interès per la tecnologia al del simple i banal entreteniment. Les teles en color són les ulleres de 3D; el ganivet que fa filigranes, la cúpula geodèsica de Mediapro; i els bars de salsitxes s’han convertit en *food trucks*. I això el Sónar ho ofereix, a més de molta música i festa. El que no pot fer és anar en contra de la pròpia tendència que ha contribuït a crear durant un quart de segle.

Laboratori i oracle

En sis anys d’existència, a banda de descobrir propostes innovadores, de promoure intercanvis d’idees i de facilitar contactes, el Sónar+D ha actuat sobretot com a cuina de noves formes de pensament generades a partir del món digital. La interacció entre música, tecnologia, art i multimèdia genera, cada any, un corrent de pensament crític que formula i reformula la base del discurs sobre el coneixement contemporani i la vinculació amb la tecnologia, la societat i el mercat. És el cervell de les activitats d’aquests quatre dies, i això ha convertit l’encontre en un element extremadament valuós per a empreses, institucions i —més lentament— inversors.

En aquest debat continu entre creadors, tècnics i empreses, uns exposen conflictes i els altres assumeixen el repte. Fruit de l’encontre s’assoleixen principis que tendeixen a resoldre necessitats específiques del mercat. Però fa temps que el mercat de la tecnologia s’ha abocat en l’entreteniment, arrossegant-hi una universitat submissa i adotzenada i uns inversors àvids de treure beneficis, d’una vegada, a les recents revolucions tecnològiques. I així, el coneixement s’acaba sotmetent a l’entreteniment com a fórmula per a la subsistència. No ens enganyem.

El Sónar, en tant que aparador global d’avantguarda, no pot ser aliè a aquesta tendència. En part, ha estat ell mateix qui ha contribuït a crear-la, impulsar-la i donar-li discussió i cos intel·lectual. No és una crítica, és una constatació. Potser els seus ideòlegs i propietaris pensaran que és una visió catastrofista, però és el que té la realitat, que és inexorable. El festival que va mutar en cita de la creativitat és ara una fira de mostres en el més pur (i noble) sentit del terme.

I, en la mesura que el mercat vegi el Sónar com un aliat imprescindible per avançar, les properes edicions estaran garantides. Pel camí, és clar, cauran algunes idees i mutaran no pocs principis. És el món modern: l’abdicació.

I la música?

Aliè a aquest vibrant i angoixant debat, la gran majoria del públic vol festa. I el Sónar l’hi continua donant, només faltaria. La nit és el territori on una oferta ben pensada i de qualitat ha permès conèixer de primera mà els noms propis de l’electrònica del darrer quart de segle. I, a la vegada, posar en valor artistes locals que, d’altra manera, no haurien tingut tanta visibilitat. El cas d’Àngel Molina és paradigmàtic.

Un perfil de públic que de dia ha perdut la xaveta amb les ulleres de 3D o un piano que gravitava, com aquell qui flipa amb el darrer videojoc, troba en els escenaris dels pavellons finals de la Gran Via l’autèntica raó del Sónar. Els assistents estrangers continuen essent massius, però el públic local (més fester i menys exigent) augmenta. L’oferta de la ciutat, el bon temps i el proper Primavera Sound fan que un viatge a Barcelona per anar a festivals sigui un pla extraordinari. Les empreses cerveseres ho saben bé.

Per acomboiar aquest compte d’explotació que fa feliç els negocis de restauració de la ciutat i, de passada, l’Ajuntament, no s’hi valen debats tecnològics d’avantguarda. El que cal són whatsapps i suor. La cara festerà Sónar també la cobreix amb excel·lència Laurent Garnier, Daft Punk, Jeff Mills, Kraftwerk, Grace Jones, CHIC, Sonic Youth, Björk, Richie Hawtin, De La Soul, Madness, Jean Michel Jarre, les raves finals...

Però és el dia; i els escenaris no habituals, el territori de les diferències. Artistes com Niño de Elche, Pascal Comelade, Rosalía, Refree, James Rhodes, Karlheinz Stockhausen o Ryuichi Sakamoto porten els seus respectius gèneres musicals un pas per davant del que dicta el gust comú i homogeni del moment.

Són concerts el record dels quals contribueix a situar el Sónar en la dimensió desconeguda, un estret territori entre l’art i el mercat, entre el tempteig intel·lectual i el negoci, entre la discussió i l’emoció. Probablement la clau de volta no consisteixi a trobar una opció a escollir. No cal, no és l’objectiu d’aquest punt de trobada global. Potser el que s’ha de fer els propers anys sigui mesurar el flux d’unes i altres tendències. Observar-les, buscar el punt d’equilibri (incorporar-hi altres formes de creació hi ajudarà) i encarrilar-ho per fer del Sónar una nova experiència total sobre el món d’avantguarda. De quin món? Del que vingui. Ells hi tenen molt a dir.

✧ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

LA BIBLIOTECA D’ALEXANDRIA

MIQUEL PORTA PERALES

Poc podia imaginar-se William Seward Burroughs, avi de l’escriptor del mateix nom i comptable nordamericà que el 1888 va patentar la màquina batejada com *Adding and listing machine* (l’objecte de la qual era sumar automàticament —per ser més exactes, mecànicament— les inscripcions del llibre de comptabilitat), que el seu invent obriria el camí a la revolució informàtica en què tots estem immersits. Una revolució que tot ho abasta. Una revolució que arriba arreu. També a la biblioteca.



ROCKY HORROR SHOW AL TEATRE POLIORAMA, 1977

COLITA

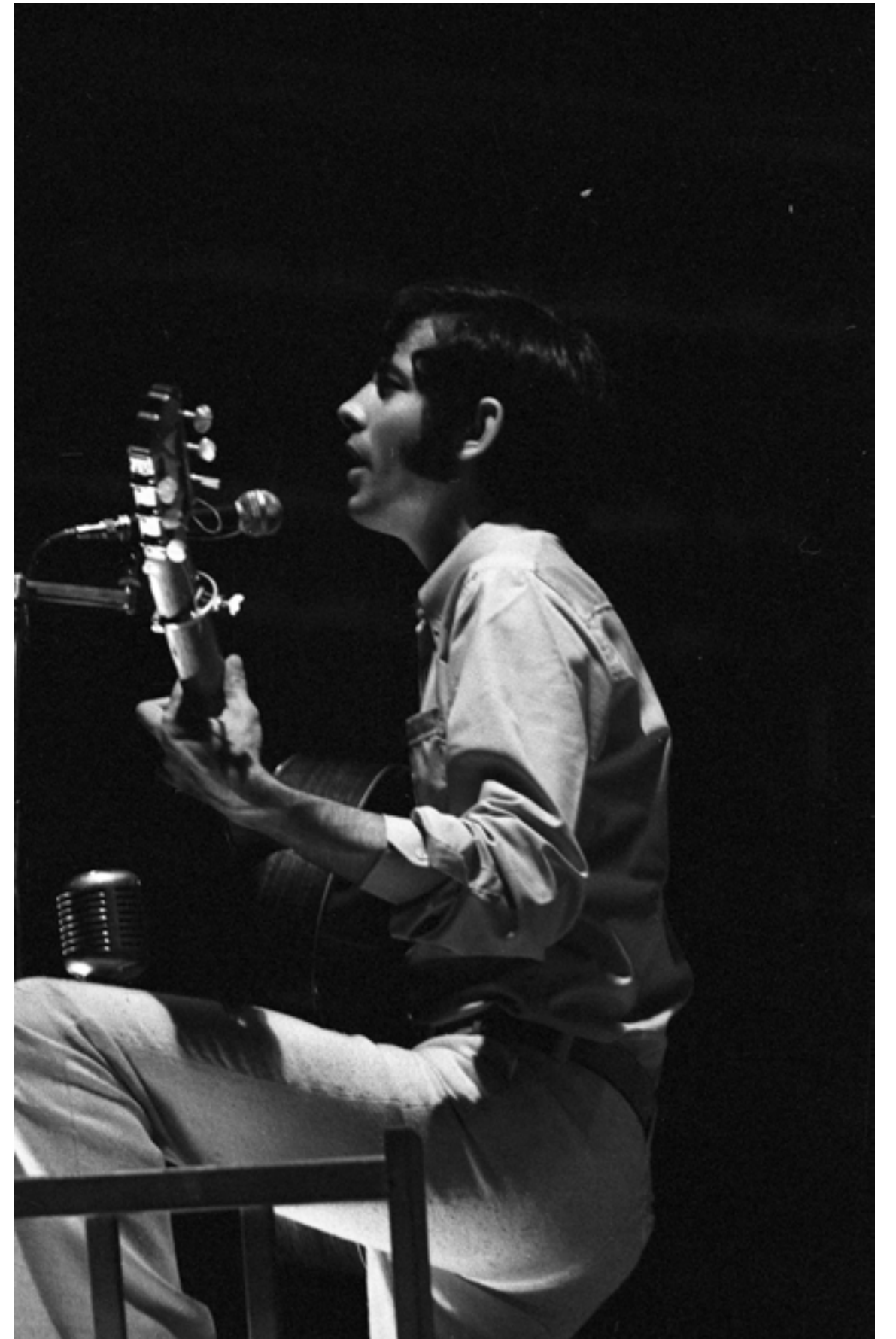
✧ *Isabel Steva i Hernández [Barcelona, 1940] coneguda artísticament amb el pseudònim de Colita, és fotoperiodista.*



OVIDI MONTLLOR AL TEATRE ROMEA, 1976

COLITA

** Isabel Steva i Hernández [Barcelona, 1940] coneguda artísticament amb el pseudònim de Colita, és fotoperiodista.*



JOAN MANUEL SERRAT, 1968

COLITA

** Isabel Steva i Hernández [Barcelona, 1940] coneguda artísticament amb el pseudònim de Colita, és fotoperiodista.*



QUIM MONZÓ, 1985

COLITA

* Isabel Steva i Hernández [Barcelona, 1940] coneguda artísticament amb el pseudònim de Colita, és fotoperiodista.

Aladí i Argus

A Catalunya, l’*Adding and listing machine* de William Seward Burroughs ja fa temps que la tenim. I funciona prou bé. Si vostès connecten l’ordinador, o el mòbil, o qualsevol altre enginy, i consulten els catàlegs Aladí o Argus, si vostès fan això, en qüestió de segons tindran al seu abast el llistat de tots els llibres existents a les biblioteques municipals de Catalunya. I si fan el mateix amb d’altres institucions –de les universitats catalanes al Parlament de Catalunya–, podran accedir a un catàleg de milers i milers de llibres que també estan al seu abast. Però amb l’*Adding and listing machine* no n’hi ha prou. Necessitem més.

Fa uns anys, José Luis González Quirós i Karim Gherab Martín –un filòsof amb inquietuds científiques i un científic amb inquietuds filosòfiques que formen part de l’anomenada «tercera cultura» que lliga ciències i lletres–, en el seu assaig *El templo del saber* (2006), guanyador del Premio Ensayo 2005 de la Fundación DMR Consulting, van proposar la idea d’una biblioteca digital universal que continguéss la totalitat del coneixement existent i el posés a la nostra disposició de forma ràpida, ordenada i econòmica. Cosa que, a més de registrar i catalogar –memoritzar– el coneixement existent amb l’objecte de transmetre’l, permetria també ampliar-lo i aprofundir-lo. I és que la biblioteca digital universal, en aixecar acta pública del que ja és descobert i conegut, assenyalaria el camí del que encara resta per conèixer o descobrir. O el que és el mateix: la dita biblioteca indica el que no és necessari descobrir ni conèixer, perquè d’altres ja ho han descobert i conegut. En definitiva, una democratització del coneixement que permet l’aprofitament intensiu del temps i el treball científics.

Els catàlegs Aladí i Argus han fet realitat no sols l’*Adding and listing machine* de William Seward Burroughs, sinó també la proposta de José Luis González Quirós i Karim Gherab Martín. I tot plegat ho han materialitzat en el terreny que els és propi: el llibre i la lectura. En efecte, Aladí i Argus, tanmateix com d’altres institucions, posen a la nostra disposició els llibres que el ciutadà té a mà –sí, a mà, tot i que s’han d’anar a buscar a la biblioteca corresponent– a les biblioteques de Catalunya. Però necessitem fer un pas endavant. Per què no ampliar els catàlegs ja existents de tal manera que permetessin no sols facilitar la lectura, no sols assenyalar títols i llocs on trobar-los, sinó també ampliar-la i aprofundir-la? Per què els catàlegs, a més d’oferir la llista dels llibres als quals es pot accedir prèvia retirada de la biblioteca, no ofereix altres serveis?

La proposta

Els catàlegs Aladí i Argus, així com els de les institucions privades, s’haurien de fusionar en un de sol amb l’objectiu de superar provincialismes, maximitzar recursos i crear sinergies. La fusió de catàlegs o la Biblioteca Central Provincial que mai no arriba.

Els catàlegs Aladí i Argus haurien d’anar més enllà del préstec de llibres en edició impresa en suport paper –això no significa clausurar aquest servei– i endinsar-se en l’edició i descàrrega sistemàtica de llibres –no sols d’articles, cosa que ara ja passa– en suport digital i, per què no, en edició àudio. Òbviament, s’han de respectar els drets d’autor i els interessos dels editors. Però què potser, per començar, no hi ha llibres els drets dels quals ja han caducat? Què potser no es podrien reeditar també llibres en suport digital, ja exhaurits i descatalogats, que en el seu temps van veure la llum gràcies a la «col·laboració» de les institucions públiques i privades? Parlo, per exemple, de les col·leccions «Textos filosòfics» (Laia), «Clàssics del pensament modern» (Edicions 62), «Biblioteca de Clàssics del Nacionalisme Català» (La Magrana), «Textos Pedagògics» (Eumo), «Les millors obres de la literatura universal» (Edicions 62) o «Les millors obres de la literatura catalana» (Edicions 62). I, si tenim en compte que l’edició en català ha estat prou subvencionada per les institucions, per què no afegir a la llista altres títols –insisteixo: cal preservar drets d’autors i editors– que també han estat impresos gràcies a la «col·laboració» pública?

Els catàlegs Aladí i Argus no s’haurien de limitar, *tout court*, a editar i descarregar llibres en suport digital, sinó que també haurien d’oferir –el llibre digital permet moltes coses– unes edicions crítiques que incloguessin uns apèndixs amb un seguit de descriptors (pròlegs, comentaris, crítiques, discussions, índexs i localitzadors, bibliografia complementària) que afavorissin la lectura, contextualització, interpretació, comprensió i abast del text. I és que no es tracta únicament de facilitar documents o llibres, sinó d’oferir elements per submergir-se en la lectura amb tot el que això implica.

El Món III

La proposta d’una biblioteca digital universal (amb els seus corresponents descriptors), en la línia marcada per José Luis González Quirós i Karim Gherab Martín, s’inspira en la teoria popperiana del Món III que concep l’univers del coneixement –ciències i lletres– com: 1) una xarxa de proposicions on 2) els textos o documents constitueixen, com si d’un cervell es tractés, un sistema d’elements singulars que remeten els uns als altres –precisament en aquesta remissió troben el seu sentit– en el camí que condueix a la recerca d’una veritat, o certa, o perfecció, o totalitat, que, d’altra banda, mai no assolirem.

Si se’m permet la llicència, la biblioteca digital universal equival a tenir la biblioteca d’Alexandria a casa. Per ser més exactes, la biblioteca digital universal és millor que la d’Alexandria si tenim en compte que la catalogació digital brinda unes possibilitats inimaginables fa vint-i-tres segles, en temps del rei egipci Ptolomeu. I, apurant la llicència, la biblioteca digital universal difícilment desapareixeria sota el foc o el saqueig d’algun successor contemporani dels emperadors romans Juli Cèsar, Aurelià o Diocleciana, o del califa Omar. Potser Anonymous o algun succedani? La tecnologia avança que és una barbaritat. També, per combatre els piròmans.

L’avenir d’una civilització com la nostra, fonamentada en el valor del coneixement i la fabulació, depèn de la difusió i extensió del saber. De tot el saber. D’aquí la biblioteca d’Alexandria.

* Miquel Porta Perales [Badalona, 1948] és escriptor català llicenciat en filosofia i lletres.

LLOCS DIFÍCILS D’EXPLICAR

RAFAEL VALLBONA

A l’estiu proliferen com els tac-a-tac dels tròleis a la ciutat, les meduses a la platja i els mosquits al poble. Del Grec a l’Estartit, Sant Feliu, Calella, Andorra i Pineda, periple de quilòmetres i suor per uns quants festivals (tots diuen que imprescindibles) per intentar entendre el sentit últim i profund del tema, si n’hi ha o si l’espectador li sap trobar.

A grans trets, de festivals d’estiu n’hi ha de dues menes: els del tipus campaments per a tribus (heavy, reggaeton, electrònica, reggae), i els barrija-barreja musical amb pretensions eclèctiques per sobreviure a les vacances. Els de clàssica, avui no toquen.

Els primers són colònies al marge de la gent d’ordre, campaments per a postadolescents i Peterpans en grau divers de decadència (per la samarreta o l’alopècia). Vacances barates amb la colla, *birres* i menjar del Mercadona. Turisme motxillaire contemporani. Nostàlgia transferida del Woodstock o del Canet Rock dels 70.

Els altres són oci i esbarjo amb ínfules per a la burgesia urbana d’estiueig. Indústria cultural. Tapadora per a institucions que no fan res per la cultura la resta de l’any. Ganxo per atraure turistes. Xinxeta per posar en el mapa un lloc que no hi és i que, probablement, tampoc no té cap motiu per ser-hi. Supervivència per a músics, tècnics, promotors i mànagers (sense *festis* d’estiu molts s’haurien de dedicar a una altra feina). Final digne d’un dia de xafogor, suor, platja i paella salada. Àmbit de relacions socials: qui no hi és, no existeix. Omplepàgines de les seccions de cultura dels diaris quan no hi ha res més (hi ha temes, però els periodistes són de vacances). Llotja de venda de cerveses. I algunes gotes de bons espectacles.

La mare de tots els *festis*

És el Grec. No és el més antic ni el més *upper class* (aquests van al de Pedralbes, avantmatx del de Peralada i abans d’instal·lar-se a la casa de l’Empordà), però és el gran festival d’estiu de Barcelona, el fill de la revolta cultural dels setanta (Assemblea de Treballadors de l’Espectacle i tal) i del primer Ajuntament democràtic. Lògicament, és el que te la programació més àmplia i el primer de l’agenda. El punt fort és el teatre, per tradició. Hi ha anys que la programació musical és bona i n’hi ha que no, segons mercat. Enguany ha engegat amb un concert de volada, Pat Metheny, un dolç somieig de xafogor a Montjuïc. Virtuosisme d’alçada en col·laboració amb el Festival de Jazz (és a dir, Project amb Project). Primer plaer de la temporada i primera suada. Cécile McLorin a la Barts, aire condicionat. Al Harlem i al Jamboree hi fan repicons per farcir el programa. Els de Mas i Mas escalfen motors per al seu festival, que busca ser la continuació del Grec per als que es queden a Barcelona i pels *guiris*.

Tenim-casa-a-Calella

La resta fugit de la ciutat. Molts a la Costa Brava. L’escriptor empordanès Vicenç Pagès els anomena els «tenim-casa-a-Calella». Per a ells el festival de Torroella ha creat un apèndix a l’Estartit en format de jazz (cada estil segons el pedigrí que li correspon). Diversificar el negoci.

Stefano Bollani hi presenta *Que bom*, segon treball de música brasilera del pianista. A l’endemà Paolo Fresu, després Paquito D’Rivera, i el 10 d’agost Enrico Rava. Un programa ambicióis cridat a atraure públic francès, entès i amant del jazz i consumidor d’una gran programació de festivals, a més de l’autòcton. El nou espai, el Molinet, l’extrem rocallós on el Montgrí s’aboca al mar, és un marc incomparable, però delicat. Massa petit per una grada de capacitat i uns bons camerinos, l’escenari és molt reduït i completament al descobert. I està exposat al vent, que mai no és calm i entra pels micros i voleia partitures. I fa patir.

A l’altre extrem, el Porta Ferrada és el festival d’estiu més veterà del país; com l’estiueig de Sant Feliu, va ser pioner. En cinquanta-sis anys les ha vist de tots colors, però els darrers anys Project (*again*) ha sabut salvar-lo i recuperar-lo poc a poc. Barreja artistes que es poden veure per mig país, de Rozalén o Pablo Alborán a Txarango, passant per Sara Baras i amb píndoles de gran categoria i jazz. En el que potser és un dels grans concerts de la temporada, Rubén Blades i l’orquestra de Roberto Delgado hi presenten *Salsa Big Band* (premi Grammy) en un show poderós i de gran qualitat que fa trontollar la bella badia d’aquest *Montreux* nostrat.

Llàstima que, a l’endemà, Caetano Veloso i els seus fills desinflen l’energia insuflada pel panameny. Els nois estan verds, i per adobar-ho han de lluitar amb l’insuportable brogit del carnaval d’estiu de Sant Feliu que els acompanya part del concert, creant un fons estrident que enerva la clientela urbana que, ara que és de vacances, es disfressa de culturalista amb shorts. I una tarda desvagada potser van a veure l’exposició de l’espai Carmen Thyssen *Natura en evolució. De Van Goyen a Pissarro i Sacharoff*. Això sí que és imperdible.

Molts d’aquests esdeveniments estan fets a mida del públic de sempre, i els costa molt acceptar canvis. És el cas de Cap Roig. Si cada any portaven el Julio Iglesias era perquè als convergents gironins, nucli dur del públic, els agradava amb bogeria. Això era un pecat de patriotisme inconfessable, i ho negaven, però era així. Ara als del PDeCat els deu agradar amb passió irrefrenable en Bryan Ferry, el tenen abonat; perquè Cap Roig continua essent el festival dels gironins i dels barcelonins «tenim-casa-a-Calella». I quan arriba l’estiu perden l’oremus per cantants del pop més ranci, tipus Cadena 100.

Trapezis dels Pirineus

Per a la majoria l’experiència circense es basa més en cops emocionals que en coneixements. Per això, l’aposta d’Andorra pel circ havia d’estar molt ben travada. Un pla immillorable: cap de setmana als Pirineus, compres i el Cirque du Soleil, potser el millor del món, de franc. La proposta entusiasma: 105 mil persones en 25 funcions.

Els primers anys van conformar un espectacle a partir d’elements de la cultura andorrana. La cinquena edició ja no té res a veure. Es diu *Divas*, i és més un musical amb atraccions circenses que una funció de circ. Però el Cirque du Soleil no admet etiquetes. Escenografia amb tons roses i cançons de la Piaff, Tina Turner, Aretha Franklin, Janis Joplin i Adele, entre d’altres, bellament interpretades per dues poderoses cantants sobre bases gravades i mesclades per un DJ, amb bateria en directe.

El duo de trapezistes i d’equilibristes és el millor i més circense d’un espectacle poc de circ. Això sí, el públic que omple a vessar la carpa resta extasiat des del primer instant. Reacció habitual amb els canadencs.

Després de cinc edicions, la fórmula andorrana de festival d’estiu és un èxit rotund. Té tot el que volien: esdeveniment familiar (ple de canalla), original, atractiu i, probablement, no més car ni difícil de produir que omplir cinc setmanes de, posem per cas, Serrat, Antonio Orozco, Rosario i tot d’artistes que també es poden veure arreu. Potser a més d’un festival d’estiu li caldria una fórmula així per sortir de la banalitat de tribu o classe en la que va néixer i viu. El preu, 2’7 milions. El retorn, l’estan calculant. L’any vinent volen tornar-hi; bon senyal.

Tornant a casa, un munt de quilòmetres i de calor després, hi ha l’ARTS d’Estiu a Pineda de Mar. És un festival honest. No se n’amaga de buscar un públic ampli i divers i, tot i no presumir d’excel·lències, enguany ha portat l’Anastacia en concert exclusiu a tot l’Estat. Acosta al Maresme els artistes que actuen a d’altres festivals. És l’únic en aquesta zona turística i està arrelat a la vila, amb patrocinadors locals que hi aposten i organitzat per una societat cultural de la vila. Com abans. És clar que la programació i els preus depenen dels mercats, i això limita les possibilitats de fer un esdeveniment original i amb veu pròpia. Però per racional, potser és el lloc més fàcil d’explicar.

✱ *Rafael Vallbona [Barcelona, 1930] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.*

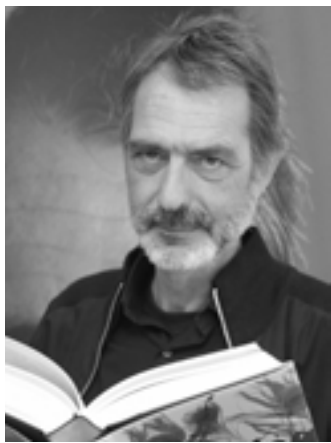
DIÀLEGS LA CURIOSITAT VA SALVAR EL GAT

En una societat cada vegada menys inclinada a la curiositat com a conseqüència de la proliferació de l'excés d'informació, la popular expressió “la curiositat va matar al gat” s’ha quedat buida. Avui ningú pagarà el preu de saber, ja que abans de tenir l’impuls de descobrir les coses per si mateix hi haurà alguna informació, notícia o comunicació que dissiparà la nostra curiositat.

Aquests diàlegs reivindiquen la curiositat com a desig d’emoció i com a pas indispensable cap al coneixement. La curiositat dels artistes és una de les formes més perfectes de recuperar com a societat l’impuls d’atrevir de nou a mirar i a explorar. Els sis diàlegs plantegen qüestions rellevants de la societat actual: cap a on ens porta la creació i com ens canvia, la força d’establir estratègies per recrear el món, la necessitat de veure en el nostre present les facetes que tindrà el nostre futur, la reivindicació de la intimitat per desenvolupar-nos en el món, la fractura entre art i política o la capacitat de relatar la nostra realitat, de fabular en ella per modificar-la.

DIÀLEG 1 /

FREDERIC AMAT



* [Barcelona, 1952]
És artista i escenògraf.

JORDI SAVALL



* [Igalada, 1941]
És músic, especialitzat en la viola de gamba, la direcció d’orquestra i la recerca musicològica de música antiga.

C R E A C I Ó

VALENTÍ FARRÀS En nom de l’Obra Social “la Caixa”, em complau donar-vos la benvinguda a aquesta primera sessió del cicle *La curiositat va salvar el gat: sis diàlegs per conèixer i avançar*. Un cicle que presentem en col·laboració amb la publicació digital *Hänsel* i Gretel**, codirigida per Fèlix Riera i Lluçia Homs, que també coordinen aquest programa.

LLUÇIA HOMES Moltes gràcies per acollir-nos avui al CaixaForum. En el conte *Hänsel i Gretel*, recopilat pels germans Grimm els primers anys del segle XIX, ens expliquen que els nens, perduts en la frondositat del bosc, van deixant pistes que els permeten trobar el camí de retorn a casa. Aquesta simpàtica però, alhora, torbadora història és el que fem cada dia a *Hänsel i Gretel*. Publiquem una ressenya curta, un text, una opinió, una imatge, a la manera de pistes mentals que ens permeten endinsar-nos al bosc sense perdre’ns. I si bé cap d’elles ens dona una solució definitiva, sí que són referents per caminar i avançar. Aquests sis diàlegs que avui presentem ens faran reflexionar sobre algunes de les qüestions més rellevants que en l’actualitat ens defineixen com a societat. I el gat? El gat és un animal curiós de mena, domèstic però alhora mai domesticat. Jean Cocteau deia que, d’entre els animals domèstics, ell preferia els gats als gossos perquè mai s’ha vist un gat policia. Deixeu-me tot seguit que doni pas als dos convidats d’avui, que venen a parlar de creació. Cap dels dos necessita presentacions. Jordi Savall i Frederic Amat, és un privilegi tenir-vos aquí junts. Amb aquest diàleg busquem una conversa íntima entre dues persones clau de l’ecosistema cultural de Barcelona, i el que voldríem és que la presència del moderador fos mínima. Trauré alguns temes; però, si us plau, interpel·leu-vos lliurement. Us coneixíeu abans?, havíeu parlat mai?

FREDERIC AMAT Bona tarda, és un plaer ser amb tots vosaltres per dialogar. Si hi ha una cosa que hem de demanar en aquests temps és el diàleg. I si aquest té lloc, ara i aquí, amb el mestre Savall, és tot un privilegi. Tinc la sensació que el conec de fa molt temps. Coneixença produïda, sobretot, a través de la música. Ahir feia memòria dels diferents encontres dels concerts on he assistit i, si em permetes, m’agradaria començar amb una petita crònica que va tenir lloc fa uns anys a Conca. Jo era a un concert del mestre Savall i recordo que l’escenari era ple de pintures de l’artista canari Manolo Millares. Crec en aquesta fusió de les arts visuals amb la música. El plaer dels ulls i de l’oïda es troben en un lloc profund. Recordo estar contemplant l’obra de Millares i sentint la gran profunditat de les cordes de la viola de gamba. Recordo també aquelles grans pintures negres esquitxades de vermell, tot pensant en l’origen, l’inici, la cova. Estic convençut que la primera presència de la pintura no va aparèixer de manera aïllada sinó acompanyada de sons o cànctics. Durant aquell concert em preguntava com devia ser la ressonància dins les coves. El silenci va ser l’inici, però estic convençut que la música en va ser el seu testimoni. La música va fugir de la cova i es va fer instrument per expandir-se al llarg de la història. Crec que un dels problemes que tenim és que estem massa arrelats a la Terra; i la música ens convida a abraçar l’Univers. Oblidem sovint que som éssers còsmics. I la música ens obre una altra dimensió de la qual ens priva la quotidianitat. Parlant de la cova, quin millor cau sonor i instrument que el propi cos humà? Som música amb un cor bategant.

Jordi Savall i el seu fill

Jordi Savall i el seu fill

Jordi Savall i el seu fill

JORDI SAVALL Molt bona tarda a tots. M’alegro molt de ser aquí, i amb aquest amic que conec de fa tants anys. Recordo molt bé aquest concert. Era un museu d’art modern, i jo hi feia música barroca. Sembla una contradicció. Però, de fet, voldria dir-te que la meva relació amb la pintura prové de la infància. Abans de voler ser músic, m’hauria agradat ser pintor. Quan tenia dotze, tretze anys, dibuixava molt bé. Però quan vaig deixar l’escola vaig tenir la mala sort que m’encarreguessin una còpia d’un quadre de Murillo, *La Immaculada Concepció*. Jo mai no havia agafat un pinzell! Ho vaig arribar a fer patint molt, i allò em va traumatitzar tant que mai més he pogut prendre un pinzell. Per sort, uns anys després vaig descobrir el violoncel, i va ser llavors quan vaig adonar-me que podia pintar i expressar-me amb la música, perquè em venia d’una manera natural. En el fons, com a músic sempre he volgut pintar, sempre he pensat la música en colors. De fet, un dels meus llibres de capçalera és de Kandinski, *De l’espiritual en l’art*. És el llibre que parla millor de la música perquè, al final, també és part de la pintura: també té colors, formes... I tot allò que expressem ve donat pels colors que depenen de l’emoció que hi posem. L’emoció és el que determina si fem servir un groc o un vermell, un negre o un blanc. El silenci és mancat de música; per això, quan acompanya la música, li dona profunditat. Jo sempre m’he sentit molt envejós dels qui podeu crear pintant, perquè la meva primera frustració de la vida va ser no poder fer-ho.

FA.- D’alguna manera, la música s’agermana amb la pintura. Sovint parlem de les dues expressions com a paleta de colors: harmonia, tonalitat, volum, colors, línies... En molts concerts del mestre Savall dibuixo com pulsacions gràfiques el que em transmet la música, talment com la transcripció d’una emoció. Crec que la viola de gamba...

JS.- Escolta, deixa de dir-me mestre, i digue’m Jordi.

FA.- És com a signe de respecte. A Mèxic, per exemple, la gent, per fer distinció en la cultura, diuen «maestro». Aquí, el concepte de mestre s’ha perdut, i per mi és referent. Jo, si soc qui soc, és pels mestres que he tingut.

JS.- Molt bé; però digue’m Jordi, que em sentiré millor.

FA.- Molt bé, doncs et diré Jordi. Parlant de mestratge, acabo de recordar un altre moment amb Jordi Savall, fa uns anys, a Sabadell. Jo tenia una exposició dels originals d’un llibre que vaig acompanyar amb imatges, l’*Odissea*, amb la traducció del Carles Riba. Si algú d’aquesta sala encara no l’ha llegida, que ho faci amb aquesta traducció, perquè és doble regal i meravella. L’*Odissea* és la primera gran història d’aventures a occident. Aquella tarda era present en Jordi Savall, i jo m’havia imaginat un petit concert. Però no, va ser una lliçó magistral entorn la música... Vull dir amb això que els referents del mestre són gratificants. Crec que es una llàstima que no hi hagi una escola de música antiga a Barcelona, seria molt necessària.

JS.- Bé, hi ha el departament de Música Antiga de l’ESMUC, que és veritat que sempre se li podria donar més impuls, tot i que ja fa moltes coses. Com a músic, sempre em trobo confrontat amb el fet de treballar amb un material fet de signes. Les partitures són ritmes escrits; i de vegades, com en el cas de les medievals, tenen una escriptura tan precisa que necessites del text per saber-ne el ritme. En el cas de les partitures barroques, s’indica a través dels colors. Per tant, la part gràfica dona la clau a la interpretació musical. Això ens obliga a conèixer moltes maneres d’aprendre la música. Quan llegim una partitura que ja ha estat transcrita per una altra ment ja no és una partitura pura, sinó una interpretació. Per això, el contacte amb els manuscrits originals és un tema fonamental. I aquesta és una de les coses que ens diferencia de les arts tangibles. El que creem serà efímer, i sempre canviant. Perquè una interpretació la podem fer avui d’una manera, i al cap d’una setmana potser descobrim una altra cosa i la canviem. La música s’expressa en sons; la pintura s’expressa en silenci. Es tracta de dues arts que són a l’oposat, dos models de treball diferents, però amb un punt de trobada. La part gràfica ens dona el contacte amb les diferents èpoques musicals. I aquí és on també ens diferenciem, perquè tu crees un art que és el teu art. Jo, bàsicament, em dedico a recrear unes músiques que van ser imaginades fa molts anys. I això és una doble responsabilitat. Perquè has de ser el més fidel possible a allò que aquell mestre va imaginar: quins instruments, quines veus, quins colors, quines formes, quin fraseig, quins ritmes, quins tempos... Impliquen un procés creatiu molt important. Sovint concebem l’intèrpret com un senyor que segueix unes regles i, senzillament, es posa a tocar. Però hi ha un procés creatiu que no pot ignorar-se ni tampoc exagerar-se. El bon intèrpret deixa parlar la música. I, per fer-ho, cal haver treballat moltíssim. Això em fa pensar en Sevitzky: preparava un concert a París quan va desesperar-se perquè un pianista interpretava la seva obra canviant-ho tot. Hi posava tanta bona voluntat i hi feia tantes coses, que al final li va dir: «Monsier, n’interpretez pas ma musique, jouez-la!», «No interpreteu la meva música, simplement toqueu-la!». Aquesta és una de les paradoxes que ens trobem com a músics: on és la creació i on és el servei a aquesta creació. Hi ha una diferència molt subtil.

Jordi Savall i el seu fill

Jordi Savall i el seu fill

Jordi Savall i el seu fill

FA.- Fins a quin punt tens llibertat d’improvisació amb aquesta recuperació de la música antiga?

JS.- Cada música té el seu espai de llibertat. La setmana que ve farem els *Vespres* de Monteverdi a l’Auditori. Aquí tinc llibertat per decidir els tempos, la dinàmica, els fraseigs, com estructuraré les veus, com faré cantar, com donaré vida al conjunt. Tot dins d’un marc, perquè cal respectar el que Monteverdi es va imaginar. La llibertat d’improvisació la tindran l’arpista, l’organista i el tiorbista, amb l’acompanyament. Ara bé, en un projecte en què toco unes follies tinc molta més llibertat, com quan faig música amb els meus músics turcs, grecs, armenis o marroquins, o quan fem el projecte dels esclaus. En aquests casos, és una música basada en uns esquemes plens d’improvisació.

Jordi Savall i el seu fill

Jordi Savall i el seu fill

Jordi Savall i el seu fill

F.A. Parlaves de les partitures i recordo haver sentit que, quan fas gairebé d’arqueòleg, de vegades gires una pàgina i et cauen les notes per terra. Jo sempre he pensat que aquest fet sembla un poema visual d’en Joan Brossa...

Jordi Savall i el seu fill

JS.- Això em va passar a Canàries, on hi ha un gran arxiu dels vaixells que anaven al Nou Món. Treballava amb el projecte dels esclaus i estudiava una literatura que es diu *Villancicos de lenguas*. Són nadales que cantaven els mariners africans, àrabs, portuguesos, polonesos, venecians... Estava mirant les partitures, fetes de notes negres de tinta i cremades. I com que aquell lloc és molt humit, només de passar la mà aquelles notes anaven caient. Quan vaig acabar, en mirar al terra vaig veure tot de notes soltes, i em vaig quedar molt i molt trist. Els acabava de destruir les partitures. Les notes negres no valen el mateix que les blanques, i si la negra no està pintada no es pot saber com cal interpretar-ho.

FA.- Penso ara en Kandinski o Klee, dos artistes del segle XX que varen pintar el món interior i varen ser mot propers a la música. Klee dibuixa una línia i viatja amb ella amb la creença que la tasca de l’artista és fer visible l’invisible. Cal dir, a diferència del que comenta el Jordi, que la meva feina és anar a la deriva. No vaig amb bitàcola ni amb partitures. Sempre he defensat, sobretot ara, el fet de perdre’s. Perquè és en la deriva que es troben tresors inesperats. Seria molt avorrit entrar a l’estudi i tenir ja una manera de fer. Cal trair aquesta manera pròpia, l’estil, perquè es faci present l’imprevist. No sé fins a quin punt jo pinto la pintura o la pintura em pinta a mi. Ho poso sempre tot en dubte. A diferència dels músics, que feu un treball de grup en un concert, el d’un artista és solitari, a l’estudi. I de vegades, quan creus que una obra la tens lligada i aconseguida, cau. Allò inesperat és el que, a vegades, em sorprèn. M’agrada esdevenir el primer espectador, no dominar la pintura. Sempre, sempre, fugir fora del marge. Hi ha una escena a *Blow-Up* (pel·lícula de l’any 1966 d’Antonioni inspirada en una obra de Julio Cortázar) on un fotògraf que segueix el misteri d’un assassinat, tot ampliant una imatge descobreix que el misteri resta fora de camp. No hi ha cosa pitjor que voler atrapar el misteri. Un va sempre a les palpentes perquè crea des del sentiment, des de l'ànima profunda. També quan s’escolta música: com deia Montserrat Figueras, no s’escolta amb les orelles sinó amb l'ànima. Sovint la resposta esdevé des del més profund d’un mateix.

Jordi Savall i el seu fill

LH.- Això porta a parlar del mite del creador que s’aïlla per crear. Si viu en una comunitat, l’afectaran els esdeveniments que hi ha al seu voltant com a la resta. L’escriptor Sándor Márai, a la seva novel·la *L’última trobada*, escriu una escena que representa una conversa entre dos amics al final dels seus dies. Parlen de l’efecte del contacte dels sers. I llegeixo textualment: «Els objectes semblava que recobraven el sentit del seu ser. Semblava que tractaven de demostrar que tot adquireix un significat a l’estar en contacte amb els humans, en participar de la vida i del destí dels homes». Com a creadors, es pot crear al marge del que estem vivint avui com a país?

FA.- Ni es pot, ni vull.

JS.- Jo tenia un concert el diumenge i l’he postposat pel novembre perquè me’n sentia completament incapaç. Jo crec que els artistes vivim amb més intensitat aquest moment perquè l’amplifiquem amb la sensibilitat artística. Feia temps que no havia plorat tant com quan vaig veure el que va passar l’altre dia. Ni indignat tant. Crec que, com a artistes, no podem viure al marge de la nostra societat. Estic convençut que l’art no té cap sentit si no està relacionat amb la vida de les persones. Si amb l’art no podem millorar les coses, llavors cal que l’art sigui un vehicle de diàleg. I això és el que fa la música: fer-nos dialogar i reflexionar a través de la bellesa. Perquè l’objectiu principal de l’art és elevar-nos a una dimensió espiritual que ens faci comprendre millor el que som i el que fem. En aquests moments, necessitem la força de l’art per aixecar-nos i prendre perspectiva a partir d’una visió més espiritual i pacífica. No podem guanyar cap batalla amb violència. Només guanyem si som capaços de convèncer, si demostrem capacitat d’escoltar. Tenim tots els drets i tota la força, però cal el diàleg. S’estan evocant principis com la legalitat: si la llei i la legalitat haguessin estat intocables, els esclaus encara serien esclaus, els treballadors no tindrien cap dret. El reconeixement dels drets fonamentals s’ha aconseguit perquè la gent ha lluitat contra unes lleis injustes. Llei i justícia no són el mateix. Em revolta que s’invoquin només les lleis i la legalitat sense saber que una llei mai pot ser la causa que l’ésser humà pateixi i se senti tractat injustament.

FA.- Subscric el que diu en Jordi. Com deia el professor José María Valverde, ja fa molts anys, en deixar la universitat, i fidel a la seva consciència: «Nulla aesthetica sine etica». L’artista ha de tenir les antenes posades. No vol dir fer obres propagandístiques sinó ajudar, acompanyar la societat des de la llibertat i la plena consciència. Fa dos dies s’organitzava una exposició dels meus treballs al Centro Federico García Lorca de Granada, i em varen preguntar per la situació d’avui a Catalunya. Vaig respondre que s’ha de buscar el diàleg. Si la vida és transitiva, les lleis també. I vaig recordar una cita d’una obra teatral de Lorca que diu: «La més petita gota de sang pot diluir la llei més severa». Donar una visió monolítica de la legalitat està absolutament fora de lloc. A més, té un regust d’un temps que havíem donat per mort.

Jordi Savall i el seu fill

LH.- Relliguem «creació» amb «compromís social». L’art contemporani té sovint un punt de resistència del poder i les modes. Però, al mateix temps, fa uns mesos vas rebre el Premi Ciutat de Barcelona; concretament, per projecció internacional. Ho conec bé perquè formava part del jurat. I el que més vam valorar, a banda dels tres-cents concerts que havies fet l’any anterior, va ser que vas portar el nom de Barcelona a uns concerts en camps de refugiats. Explica’ns una mica aquesta experiència.

La música i la vida: la creació i el món

JS.- Bé, tots hem vist a la televisió aquestes imatges de centenars de refugiats intentant venir a Europa, i des del continent fins a Anglaterra. Amb un grup de músics de Síria, Turquia, Marroc, Iraq i Afganistan amb els quals treballo, vaig proposar de fer música al mes d’abril a Calais; i després a Vasilika, prop del camp d’Idomeni, a Tessalònica. Vaig veure el desastre de la vida d’aquestes persones, que s’havien gastat fortunes per fugir dels seus països en guerra. Gent totalment corrent, que treballaven de professors o en indústries, i que l’únic que intentaven era anar a Anglaterra, on tenien parents. Encara els faltava trobar el mitjà per travessar el canal, a Calais. Vam fer-hi música, i algun fins i tot es va unir a nosaltres. El mateix a Vasilika, on la situació era encara pitjor. Hi havia famílies, molts nens sense pares. Se’ns tiraven a sobre perquè els vinguéssim a buscar. Vam parlar amb ells, vam fer música, i la conclusió és que a Europa no estem fent el que hauríem de fer, ni tan sols segons les normes que ens hem posat nosaltres mateixos. Vaig decidir que no podia seguir de braços creuats i vaig proposar a la Unió Europea un projecte per ajudar els refugiats músics, Orpheus XXI. Hem seleccionat una vintena de músics de tots els orígens i els estem ajudant a compartir les seves músiques. La idea és que puguin crear petits conjunts musicals amb joves de les zones on viuen els refugiats perquè es formin, conservin la seva cultura i la transmetin a la societat, tot mostrant que tenen missatges que ens poden enriquir. Això és l’únic que estic fent: intentar compartir amb aquesta gent un espai, donar-los l’oportunitat d’expres-sar-se i de guanyar-se la vida, i ajudar. Crec que hem de ser conscients que cal implicar-se en la mesura del possible, cadascú com pugui, a millorar la societat. Jo, com a músic, no accepto parlar només per la gent que pot venir a l’Auditori, al Palau de la Música; no és suficient. És una minoria. I per això, amb la fundació que dirigeixo, cada mes anem a visitar hospitals i presons. Ara fa poc vam ser a Quatre Camins i va ser meravellós veure com agraïen aquell moment de música. L’art ha de servir per millorar la vida de la gent, fer la vida més humana.

FA.- Sens dubte hi ha una dimensió de consol que pot donar l’art. Recordo el concert que vas fer entorn d’Ibn Battuta, aquest darrer estiu. Em va commoure escoltar, en diferents llengües, una cançó de bressol. Existeix la possibilitat de reivindicar una paraula clau i sovint oblidada, «solidaritat», a través de la música.

LH.- Hi ha unes condicions idònies perquè el creador pugui treballar?

FA.- No... la creació és una interpel·lació.

LH.- Però és la llibertat un element clau de la creació?

FA.- Un guany irreversible...

JS.- Sí, però fixa’t com s’ha creat una literatura increïble al gulag. Pots ser presoner i, tot i així, ser lliure.

FA.- El que caldria afegir és que la creativitat il·lumina, il·lumina la foscor. En parlava fa un moment, el Jordi. Il·lumina la nit d’on venim, que no sabem on és, i il·lumina la nit de cada dia, els nostres somnis. I il·lumina també la nit on anem i que desconeixem. L’art dona respostes a la no-resposta. Pot ser un instrument de consol i d’il·luminació. I això pot succeir en condicions més o menys difícils...

JS.- Il·luminació i consol. L’art és el que, sovint, salva la vida a l’ésser humà. Perquè és una forma d’amor. La relació que tenim amb l’art i l’amor és la mateixa. Quan una persona està malament i canto una cançó que la reconforta, és com si rebés una abraçada d’una persona que l’estima. I per això sempre he dit que les cançons populars són músiques que han ajudat la gent a sobreviure, són meravelloses. No sabem per qui han estat creades, però sí que l’objectiu era ajudar a trobar l’esperança. *El cant dels ocells*, *La Mare de Déu*, o *La cançó del lladre* són creades perquè la gent aguantés la vida i tirés endavant. Igual que una cançó d’un jueu sefardita, ens toca amb tanta emoció perquè va ser creada per sobreviure. La música ha permès a les persones de conservar la llibertat i l’esperança. Gent que ha viscut coses horroroses canta unes músiques meravelloses plenes d’esperança, ritme i joia. I és que era l’únic espai de llibertat que tenien. Per això la música i l’art són tan necessaris.

FA.- En el cas de la pintura hi ha una revelació d’un temps a través de la matèria. La música és una enigmàtica expressió del temps, «una misteriosa forma del tiempo», que deia Borges. En pintura, mes enllà de l’acció de mirar, cal veure en la contemplació. És una paraula que no havia sortit encara, però convé recordar: la contemplació, com a estat anímic, ens ofereix reconeixement de la memòria i de nosaltres mateixos. Una pintura és la mateixa als ulls, però és diferent per a cada espectador. Com més coneixem una pintura, més ens reconeixem a nosaltres mateixos. Aquesta és la gran experiència de la contemplació.

LH.- A les primeres pàgines de *Memòries d’Adrià*, de Marguerite Yourcenar, hi ha un text que parla dels records i de la vida de l’emperador. Parla de la pròpia curiositat per conèixer el món. Diu: «Com tothom, només tinc al meu servei tres mitjans per avaluar l’existència humana: l’estudi de mi mateix, el més difícil i el més perillós, però també el més fecund dels mètodes; l’observació dels homes, que se les apanyen ben sovint per amagar-nos els seus secrets o per fer-nos creure que en tenen; i hi ha els llibres i els específics errors de perspectiva que neixen entre les seves ratlles». Acaba dient: «Contràriament, i en con-seqüència, la vida m’ha clarificat els llibres». Com a creadors, com deixeu anar la curiositat? Com us aproximeu vosaltres als coneixements de la vida per, després, traslladar-ho a l’art?

FA.- Jo crec que hi ha dues referències importants: una és la vida pròpia, que comença a la infància, com a inici germinal —sovint penso que l’infant dicta i l’adult crea—; després hi ha la referència immensa de la pròpia història de l’art com a testimoni visible de la humanitat. Són dues referències, entre d’altres, que acostumen a acompanyar al llarg de la vida a l’artista artista. Però, sobretot, ens donen la mà la perplexitat i el desig, tot qüestionant la vida.

JS.- Una de les coses que crec essencials en la part creativa, i quan dic «creativa» no ho limito als artistes de professió, queda explicada per Kandinski. Ell en diu «la necessitat interior», i és el que ens fa continuar el camí. És una necessitat d’anar a algun lloc, de fer alguna cosa. Quan em llevo de matí, em desperto abans que soni el despertador perquè tinc aquesta necessitat interior de fer alguna cosa que em ve molt de gust. Pot ser estudiar unes partitures, llegir, escriure, tocar la viola de gamba, imaginar un projecte... És una necessitat interior sense la qual no tindria creativitat. Aquí hi ha el misteri de la creació. I m’agradaria llegir-vos un text que va escriure Stefan Zweig. És molt bonic i explica d’una manera extraordinària el misteri de la creació. El va escriure per unes conferències que va fer als EUA el 1940. Parla del miracle de l’art i diu: «Es produeix quan quelcom nou i bruscament nascut no és passatger. Quan no es panseix com una flor no mor com un ésser humà, sinó que sobreviu tots els temps, resta etern com el cel, la terra, el mar, el sol, la lluna i els estels. Aquest miracle en què quelcom neix del no-res, però tot i això desafia el temps, ens és donat per viure de tant en tant en una esfera: la de l’art. Sabem que cada any apareixen cinc mil, deu mil, cinquanta mil llibres, es pinten cent mil quadres i es componen milions de melodies. Tot això no provoca en nosaltres cap reacció particular. Que els llibres siguin escrits per escriptors o poetes ens sembla tan natural com el fet que aquests llibres siguin composts per tipògrafs, impresos per impressors i relligats per relligadors. Per a nosaltres és un simple fenomen de producció, com la producció diària de pa, de mitges o sabates. L’astorament comença quan un d’aquests llibres, o un d’aquests quadres, sobreviu a l’època que l’ha vist néixer, i moltes més, gràcies a la seva perfecció. En aquests casos sentim que el geni s’ha encarnat en un home i que el misteri de la creació s’ha reproduït en una obra. Pensament apassionat; heus aquí un home fet com tots els altres: dorm en un llit, jeu en una taula, es vesteix com nosaltres, ens hi creuem al carrer, potser hem anat plegats a l’escola, assegut al mateix banc... En res és exteriorment diferent de nosaltres i, de sobte, a aquest home li sobrevé una aventura que ens és prohibida. Ha trencat la llei en què ens trobem tancats, ha vençut el temps. Car, mentre morim i ens pansim sense deixar rastre, ell n’ha deixat un que no s’esborrarà. Senzillament, perquè ha complert aquest acte diví de la creació, pel qual quelcom neix del no-res i allò passatger esdevé durador. Perquè en ell s’ha manifestat el misteri més profund del nostre món: el de la creació.»

FA.- I aquest misteri és el que ens fa vius.

JS.- Precisament. És el misteri que mai podrem descobrir i que fa que sempre ens meravellem quan sentim una melodia, que ens fa feliços, i que per això conservem. També quan veiem una pintura, un dibuix, una creació, i ens sembla una meravella. L’ésser humà té la capacitat d’emocionar-se. Quan ens emocionem, allò que hem vist i sentit ens queda a la memòria. I potser això és la gran força de l’art. Quan veiem una columna antiquíssima de l’època persa, tot i que potser en el seu moment no va ser creada com una obra d’art, avui ens en meravellem i ens toca.

FA.- No solament per testimoni històric, sinó per testimoni d’un «altre» temps fora de la història. Aquesta és la gran meravella.

LH.- En un dels articles que vam publicar a *Hänsel* i Gretel**, l’Àlex Oller, de la Fura dels Baus, qüestionava la consciència que té el creador d’estar creant. Ell parlava de l’acció de l’inconscient, de la forma de transitar per la vida i pel món, recollint tota mena de detalls vivencials, sensorials, intel·lectuals, que després s’aprofitaven a l’hora de crear. Quin nivell de consciència teniu vosaltres, quan esteu creant?

FA.- Una consciència que camina i que es va enriquint amb els anys. És una consciència de l’exigència del que és essencial. El misteri és l’essencial. Hom hi voldria arribar, i has d’anar podant per acostar-t’hi. Aquesta és la gran tasca creativa.

JS.- Totalment d’acord. L’essencial, quan treballes amb la música, és tan imperceptible que no saps en què consisteix. Només ho trobes quan ja no busques, quan deixes que la música s’expressi per ella mateixa. És potser el que més ens costa d’aprendre. Quan un comença, treballa per tocar més ràpid, més fort, millor... És un procés que requereix molta involucració. Però al final només arribes a l’essencial quan te n’oblides i deixes que la música surti.

FA.- O el que seria en pintura, que la pintura et pinti. En aquest punt cal recordar allò que va dir en Joan Miró: «M’agradaria que la meva obra fos un poema musicat per un pintor».

JS.- Jo vaig passar deu anys estudiant la viola de gamba, vuit hores cada dia com a mínim. Vaig començar l’any 1965, i el primer disc va ser el 1975. Vaig començar amb un instrument que no tenia mestres, els qui sabien tocar la viola de gamba n’havien après d’oïda. L’únic camí va ser visitar les biblioteques de París, de Londres, per trobar el que deien de música. I a partir d’allí, tocar música cada dia fins que va esdevenir comprensible. Poc a poc, la música mateixa em va ensenyar com s’havia de tocar. És un procés laboriós i que requereix molta exigència. La qualitat fonamental d’un creador és la recerca d’una bellesa el més perfecte possible. I això és un ideal que tens a dins, i que mentre el tinguis vas avançant. El dia que no el tingui deixaré de tocar. És un procés que no s’acaba mai. Cada dia toco una mica, i sempre sento que encara em queda un camí llarguíssim per fer. Això em fa recordar un dels llibres que més m’ha ajudat a entendre el procés creatiu, *Zen en l’art del tir amb arc*; un art molt exigent que necessita gran disciplina i control de l’ésser humà. Aquesta idea del tir, a l’art implica conèixer-se a si mateix: com funciona el cap, el cor, els músculs... L’equilibri és imprescindible per aconseguir aquell so com més bell possible.

FA.- I alhora oblidar-ho tot.

JS.- Quan el mestre del tir amb arc arriba al final de la disciplina no té cap desig de tocar la diana. El mateix passa amb un instrument: saps que l’arc farà el so que ha de fer. Crec que és el misteri d’aquesta essència.

FA.- Una de les coses que vaig fer en un dels teus concerts va ser dibuixar en la meva petita llibreta tot un seguit de violes de gamba que van acabar sent gairebé presències de personatges femenins. Hi ha una relació entre la veu humana i la musicalitat d’aquest instrument. Va ser una pel·lícula el que va donar una inesperada irradiació de la viola de gamba, *Tous les matins du monde*.

JS.- Sí, i va ser gràcies a la conjunció entre la música i la imatge, la unió que permet el cinema. És l’art més complet del nostre temps. En aquesta pel·lícula també hi és molt present la pintura, amb unes natures mortes amb una copa de vi, una galeta...

FA.- Cal mencionar Pascal Quignard, una persona d’una sensibilitat extrema... Tornant a les natures mortes, sempre m’ha agradat més l’expressió en anglès, *still life*, «la vida en suspensió». Caravaggio fa aquestes composicions on apareixen instruments. Hi ha una pintura seva a Berlin, *L’amor victoriós*, on un àngel té als seus peus diferents instruments i una partitura com a celebració de la vida i de la música.

LH.- Caravaggio, que ha influït algun dels teus projectes...

JS.- Sí, per aquesta relació meva, una mica dramàtica, amb la pintura. Un dels pintors que més admiro és Caravaggio; per la seva força, la seva humanitat, pel seu missatge revoltant.

FA.- Es dona un fet curiosíssim en la seva obra: hi ha una certa luxúria i, alhora, és plena d’ànima. Tens la virulència de la imatge sempre acompanyada de tendresa, fins i tot en el seu quadre *David i Goliat*.

JS.- És un dels primers pintors que per pintar els àngels i les mares utilitza els personatges que coneix del carrer. Quan crea *La mort de la Verge*, pinta una prostituta embarassada que acaba de morir. Els pastors que l’adoren tenen els peus bruts. Això va escandalitzar el cardenal que l’havia contractat. És d’una gran humanitat.

FA.- Aquest fet que dius em fa pensar en Pasolini i com treballava amb personatges del seu propi entorn que feien d’actors. Va exacerbar tant la realitat que va irritar certs poders fàctics fins que fou assassinat.

JS.- Són les coses que fan que una obra d’art sigui lligada als éssers humans, i que fan que Caravaggio sigui un artista que encara ens interpel·la i ens toca. La imatge clau per mi és el quadre que pinta de l’arribada de Jesús a l’hort de Getsemaní. Malgrat la foscor, al fons, en un costat, hi ha Caravaggio amb una làmpada, fent llum. És un missatge: els artistes hi som per portar llum a la nit. Aquesta imatge sempre m’ha fet pensar que l’ésser humà no pot viure sense llum, i que l’art té aquesta funció. Una llum que ens reconforti i ens doni esperança.

FA.- Som enemics de l’artifici. En cap moment hem fet referència a l’artifici, que sovint enlluerna però no il·lumina. Hi ha pintures que no m’interessen perquè són enlluernadores. Parlem de l’esperit, i reivindico el que deia abans. L’ésser humà té aquesta capacitat còsmica, tot i que sovint l’oblidem. Si deixem de banda aquesta capacitat d’abraçar l’univers, serem cada dia més pobres i acabarem en una societat vaporosa. Ja no serà el temps líquid d’en Bauman, sinó una societat gasosa. El que hem de fer és arrelar-nos, però sempre amb aquesta capacitat d’obrir-se com un corall.

JS.- Ja que parles de veritat, voldria ressaltar que en música no podem mentir. Qualsevol de vosaltres, sigui quin sigui el vostre nivell de coneixements musicals, detectaria de seguida un cantant que cantés sense emoció. Si un músic toca sense emoció, ho veiem de seguida, i això és la gran força de l’art.

FA.- En canvi, hi ha molt d’art emmascarat, en pintura. Tot confonent valor amb vàlua.

LH.- Tot això em porta a l’autenticitat i el cànon. Com ha evolucionat el paper de la crítica en els últims anys, i fins a quin punt el cànon té transcendència en la creació?

FA.- Jo voldria ser al marge del cànon, i amb els anys he aconseguit no tenir pressions que em segrestin el temps i la voluntat. Quan em pregunten qui soc, torno a Homer i a la resposta d’Ulisses al ciclop: «Ningú». Només fora del cànon es troben tresors a la deriva.

JS.- Què és l’autenticitat? Dins de la interpretació musical, crec que és quan un músic parla amb l’ànima, sense artifici, quan s’expressa amb tota la profunditat humana. Jo l’he descoberta al marge de la música antiga, quan he tocat amb músics dels Balcans, gitanos, serbis, pels quals la música era una forma de vida, una forma d’expressió de vivències i tradicions. L’autenticitat és ser fidel a uns coneixements, que puguis aproximar-te a la música d’una època amb una certa garantia que estàs interpretant-la com més a prop possible del que havia imaginat el compositor. Tota obra genial és transcendent i passa per sobre del temps. Però cada obra d’art duu la marca del seu temps i no poc escapar-ne. Aquests músics tenien unes normes, uns aspectes, unes maneres de fer música que depenia de qüestions del seu temps: articulació, manera de declamar, manera de veure els temps, d’utilitzar la dinàmica... Tots aquests elements són el que avui en dia ens fan dir si la interpretació és autèntica. Però no existeix l’autenticitat perquè passa per músics contemporanis que han sentit, per exemple, els Beatles. La nostra sensibilitat no serà mai la de l’època de Mozart o de Bach. La nostra manera d’interpretar estarà contaminada. Hem de ser-ne conscients. Només amb una màquina del temps podríem tenir un intèrpret autèntic de Bach. Dit això, a cada època hi ha hagut mil maneres d’interpretar. A l’època de Marin Marais es deia que hi havia dos gambistes, un que tocava com un àngel i l’altre com un diable –tocava tan fort i tantes notes que les veus dels cantants no se sentien–. Per la temporada 2019-20 estic preparant les simfonies de Beethoven treballant sobre els originals, reprenent els instruments de l’època i intentant retrobar l’esperit que va fer néixer la seva música. Buscarem com es va fer, com sonava a l’època. Amb aquest llenguatge ens volem acostar a l’autenticitat d’aquell moment.

FA.- Però sempre hi haurà l’atzar. Matisse, al seu llibre *Jazz*, diu que va pel camp recollint flors per fer-ne un pom. Arriba a l’estudi, el prepara per pintar-lo i es perd certa naturalitat... La raó fa caure l’encantament de l’atzar.

LH.- Molt bé, hem arribat al final del diàleg. Ha estat un plaer tenir-vos aquí, i voldria agrair-vos la vostra generositat, precisament en uns temps de convulsions socials.

JS.- M’agradaria dir dues paraules relacionades amb el moment en què vivim. Desitjaria molt que fóssim capaços de transmetre que volem una Catalunya amb pau, una Catalunya capaç de trobar solucions sense violentar i amb el respecte de tots. Hem de lluitar per la nostra cultura, però sense trencar massa ponts ni connexions. El missatge ha de ser el diàleg.

LH.- No se m’acut cap manera millor de tancar aquest diàleg que amb aquesta paraula. Moltes gràcies.

DIÀLEG 2 /

MARINA GARCÉS SANTIAGO AUZERÓN



* [Barcelona, 1973]
És filòsofa i assagista.



* [Zaragoza, 1954]
És cantant i compositor.

U N A E S T R A T È G I A P E R R E C R E A R E L M Ó N

FÈLIX RIERA A la sessió d’avui hem convidat a dues personalitats de l’àmbit de la filosofia, Marina Garcés i Santiago Auserón. Els vam plantejar fer el diàleg amb el títol enreversat “Una estratègia per recrear el món” inspirat en la visió del mon de la Simone Weil, que deia que era més important recrear el món que no destruir-lo. Creiem que una estratègia per fer-ho és posar l’accent en aquelles coses que volem transformar.

Buenas tardes a los dos. Hace bastante tiempo que se opone realismo a los ideales. ¿Creéis que este dualismo es un engaño para separar a los realistas de los ilusos?

SANTIAGO AUZERÓN Los filósofos llevan tiempo tratando de corregir las deficiencias de la oposición realismo-ilusión, atribuyendo la ilusión a los sentidos y concediendo un grado de realidad superior a alguna forma de ideal. Esa distinción es del todo insuficiente para los tiempos que corren, desde que la ciencia reconoce que cualquier proceso de observación modifica el objeto o interviene en su construcción. En el momento en que describimos la realidad, la estamos creando o idealizando. Precisamente, la pugna por el relato es un problema contemporáneo, que pertenece al corazón de la democracia de masas, en algunos aspectos opuesta, al menos en apariencia, a la democracia ateniense, cuna del *lógos*. La democracia de masas universaliza el derecho de ciudadanía, pero no democratiza la riqueza ni el conocimiento sino parcialmente, a duras penas. Lo que democratiza es el acceso a las imágenes que tomamos por realidad, hasta el extremo de imponer la falsedad como norma, mientras los científicos corren tras el secreto de la inteligencia artificial.

Lacan decía que la psique humana no puede oponer simplemente lo real a lo imaginario, sino que hay un juego triangular entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Otros dicen que entre lo real y lo imaginario está lo virtual o lo posible. Aparentemente, hace falta un tercer término para describir la oposición entre realidad y ficción.

MARINA GARCÉS Gestionar un binarismo es una manera de controlar lo posible, porque alguien se otorga la legitimidad de establecer el corte: hasta aquí lo real, hasta aquí lo ideal. Esto es una maniobra de control, de poder. En mi tesis doctoral, *En las prisiones de lo posible*, analicé cómo nos relacionamos en el plano perceptivo, político, afectivo... con todo aquello que no cabe en las representaciones que llamamos realidad. Y me pregunté ¿qué pasa si todo es posible, pero solo lo posible?

SA.- Probablemente, en la oposición entre realidad e ideal, solo se pueda definir un término en relación al otro. Pero hace falta un tercer término para no caer en la jerarquización simple, de tipo platónico, que considera la realidad aparente engañosa, la percepción insuficiente, por estar sometida al devenir y a la corrupción de los cuerpos, y afirma que solo es posible alcanzar la verdad de las formas a través del intelecto. Cuando la ciencia contemporánea nos muestra que somos una batalla inacabable de átomos y partículas subatómicas, caemos en la cuenta de que en realidad todo lo que aparentemente permanece es ilusorio. Pero, ¿lo que deviene no tiene ningún modo de permanencia, aunque sea efímera? Yo creo que lo simbólico –la imagen del poder a la que apunta Marina– o lo posible, hacen referencia a los procesos de metamorfosis que permiten el intercambio entre las apariencias de lo real y las potencias que lo transforman. O sea, que tanto lo real como lo ideal pueden ser descritos como juegos de imagen y relaciones de poder. Pero eso no justifica cualquier imagen o cualquier relato.

F.R.- Hoy todo el mundo tiene un relato que expone, comparte y lo difunde ¿se ha debilitado nuestra capacidad de estar en silencio?

MG.- La realidad puede someterse al imperio de la idea, que es un modelo determinado de comprender la verdad, nuestra herencia griega hasta la modernidad. Después se pasa al estallido del simulacro, de las realidades múltiples, que por un lado son liberadoras, pero que nos van trasladando a un lugar en el que estos distintos planos del sentido se convierten en manejables, como mercancías que se suceden unas tras otras y con las que podemos establecer relaciones de compra-venta con ellas. Este es el debate de la post-verdad: no es que la gente sea más tonta que hace 15 años, sino que nos relacionamos con sentidos temporales que son tan caducables como cualquier otra mercancía. Nos quedamos temporalmente con el que más nos conviene. Podemos cambiarnos de chaqueta cuando nos conviene, podemos soltar los tuits que queramos, pero eso no necesariamente nos permite imaginarnos viviendo de otro modo, es decir, creando sentido y modos posibles de vida. Hay una hipertrofia de imágenes y una parálisis imaginativa asociada.

SA.- Estoy de acuerdo. Por decirlo de otro modo: en la Antigüedad, se peleaba por el territorio y en la actualidad por el espíritu. El territorio en conflicto en estos momentos es la imaginación. Las fronteras están establecidas, las propiedades inmuebles demarcadas, los objetos sometidos a una hiper-producción que rebasa el límite de lo necesario. No hace falta encarcelar a la gente, ni someterla a vigilancia policial, salvo en ocasiones extremas. La mayor parte del tiempo nos reconducen los hábitos de consumo. A través de las imágenes electrónicas, lo que está en disputa es la energía vital, el alma humana.

MG.- En cambio, la filosofía genera relaciones de sentido que no son narrativas. Crea personajes, contiene historias, genera sentido, deshace sentidos ya contruidos, rehace, recompone relaciones de sentido, pero no son narrativo-estructurales, por lo tanto, no venden finales. La filosofía no vende historias, sino que hace posibles otras historias. Otros modos de percibir, de ver, de sentir y pensar el mundo, sin necesidad de ponerle un final. Y eso es liberador.

En este momento estamos asediados de finales, donde el dogma apocalíptico es dominante. Son relatos que van dirigidos a un nuevo sentido único de la historia, que no es el del progreso sino el de la destrucción. Todo tiene esta pantalla en negro. Cómo deshacer la épica, ya sea luminosa u oscura, prometedora o apocalíptica, creo que es una de las cosas que la más humilde filosofía sabe hacer. Y por eso creo que hay cierta inquietud, por esta herramienta tan simple que puede deshacer el relato justo por donde está previsto el final.

SA.- El reproche que se le hace a la filosofía es que nos satura de lenguaje, pero pocas veces conduce a los hechos. El problema consiste en comprender que el pensamiento es un hecho en sí, es un modo de acción; y que cada vez que alguien trata de vincular una idea o una razón a los hechos, está vendiéndonos una moto de mucha cilindrada. Porque los hechos tienen su propia lógica, sus razones internas. Merleau-Ponty decía que el lenguaje no sería posible si en la naturaleza no hubiese ya algo parecido al *lógos*, articulaciones que nos permiten hablar y pensar.

F.R.- Dostoievski decía que la belleza salvará el mundo. ¿cuál es hoy el rol de los creadores/artistas en un sentido amplio que abarca la trascendencia?

SA.- Personalmente, no tengo confianza en este horizonte religioso de los novelistas rusos, a quienes admiro y de los cuales disfruto cada verano. Veo las cosas desde una perspectiva presocrática, siento la necesidad de volver al pensamiento antiguo, antes de la formulación del *lógos* propia de la escuela ateniense. La filosofía es necesaria porque permite rehacer el vínculo con la naturaleza, permite cumplir ciclos necesarios, por así decir. Ahora asistimos al cumplimiento de un ciclo de casi 3000 años. Veo el mundo a través de la misteriosa y turbulenta mirada de Heráclito... y lo veo sin posibilidad de redención.

MG.- Pero eso no es el Apocalipsis.

SA.- No, eso es la naturaleza, o como la llamaba Heráclito, la batalla del mundo, el fuego del logos, que se enciende o apaga en su medida. Recobar una perspectiva arcaica, animista, inocente, por un lado, cruel por otro, sería ventajoso porque nos liberaría de ciertas ficciones simplificadas que nos están atenazando. Ver el mundo como batalla me permite salir del dualismo y poner en cuestión el modelo de relato y la épica degradada a la que los medios de comunicación y los formatos electrónicos se acogen para capitalizar las energías del consumidor individual y hacer el cálculo de audiencias. En efecto, como propone Marina, la filosofía es un humilde modelo alternativo. A veces parece amenazante por la tecnicidad de su lenguaje, pero esa tecnicidad es un juego, puro objeto del deseo. Se parece mucho a la creación poética.

Hay una confluencia entre la herencia poético-musical y el trabajo de la filosofía que permite concebir la posibilidad de un modelo de pensamiento alternativo. Podría llegar a ser compartido en la cultura de masas, sin convertirse por ello en mercancía manipulada al servicio de la captación de las energías anímicas en favor del cálculo estadístico. Los mitos más antiguos se transmitían por medio de formas poético-musicales. De ellas nacen los argumentos que todavía perduran en las novelas y en el cine. Obedecen a fórmulas que se ajustan a la conveniencia narrativa y se prestan a la manipulación de esa épica degradada por los medios actuales. Necesitamos repensar Occidente desde el origen y en sus fronteras con Oriente.

1. El mundo de la filosofía: ¿qué es la filosofía? ¿qué es la filosofía? ¿qué es la filosofía?

MG.- Me alegro que pongas todo eso sobre la mesa. Creo que es clave recuperarlo, no solo como Heidegger y el salto del tigre hacia atrás, del comienzo de todos los comienzos, sino en el sentido más presocrático o más taoísta (que para mí tienen mucho que ver, y estoy trabajando en esos roces y cruces entre lógicas de la China antigua y nuestro aún no Occidente). El hilo poético de la filosofía se ha mantenido siempre. Por ejemplo, dando clase. Si enseñas a leer el autor alemán más seco, enseñas a encontrar el ritmo, la respiración y la voz de quien está ahí pensando, que por alguna razón ha tenido la necesidad de decir algo con sentido. La buena filosofía es aquello que da gusto leer. Nos enseñan filosofía haciendo el esquema del texto. Hacer listas de teoremas es como despedazar un cuerpo y presentarlo sobre la mesa; hay que saber leer a muchos niveles. La poética (la rítmica, la respiración, la vida), es todo lo que da sentido al texto filosófico, y se ha perdido. Compartir el texto filosófico en conexión con lo que queramos es una praxis muy básica. Permite rencontrar la necesidad vital de decirnos cosas que nos importen.

SA.- Cuestionar con alguna posibilidad de luz las relaciones entre lo ideal como aspecto visible o inteligible (lo eidético) y lo ideal como ilusión o fantasía poética. Antes estaba pensando en Bergson, en un ensayo formidable, *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Construye una teoría muy interesante, en la línea del vitalismo, pero con algo de pensador antiguo. Veía las religiones, los mitos, pero también la poesía y las artes, como potencia fabuladora: una necesidad para el individuo consciente de su propia desdicha. Se parece un poco a Heidegger, en el sentido de que la unicidad del *Dasein*, el individuo existente, proviene del hecho de que se sabe mortal. Todo eso resulta discutible, porque Heidegger se remonta a los griegos para reclamar la herencia legítima del verdadero origen, del verdadero *lógos* y, como decía Marina, tiene un lado amenazador. Es lo que le llevó a inscribirse al partido nazi, creer que la verdad tenía que tener un fundamento en la tierra, en la nación, que la razón es *Grund*: fundamento, lugar natal, que esa es la única fuente de seguridad para el pensamiento y para el ser humano. Las cátedras de Alemania, desde los filólogos románticos hasta Heidegger, que por otra parte es un pensador profundo e interesante, llegaron a soñar que el cerebro que comprende eso y lo puede expresar con una lengua elaborada, es un cerebro superior. En filosofía, existe la libertad de tratar con alguien con el que estás en completo desacuerdo.

La potencia fabuladora, para Bergson, no tiene ese carácter de recuperación de lo originario, sino que es un compromiso con las potencias de la vida, pero en el contexto de lo social, de lo colectivo. El grupo humano necesita fe para sobrevivir. Ahora bien, Bergson tiene el buen gusto de evitar concebir esa necesidad como un modelo exclusivo. El producir fábulas es una necesidad biológica del ser humano, pero esto es solamente religión estática y se contrapone a otra forma de *religatio* o modo de vinculación, que él llama religión del amor. Para evitar un concepto excluyente o jerarquizado de la potencia fabuladora, hay que comprender esa necesidad biológica del grupo humano como una oscilación, que cada individuo soporta inevitablemente, entre los extremos de un “doble frenesí”: entre la moral del epicureísmo y la moral del estoicismo, es decir, entre la búsqueda de la satisfacción placentera y la resistencia ante el sufrimiento. El modo de supervivencia del individuo que construye fábulas en grupo consiste en resistir el dolor, o sea, los embates de lo real, y en perseguir la satisfacción en lo posible, hasta cierto límite en que el placer se transforma en su contrario. La única certeza absoluta de que algo es real es que hace daño. Para escapar a ello necesitamos la fantasía, abrir las ventanas de lo posible. El “doble frenesí” es nuestra capacidad para dejar que los sentidos ejerzan sus funciones, que las energías del cuerpo se alimenten del entorno, y presentar resistencia consciente ante los embates violentos de lo real. Esta oscilación es fatídica. Solo tenemos certeza de lo que significa el disfrute de los placeres de la vida por intersección con el polo opuesto. Entendemos los placeres cuando somos capaces de resistir los sufrimientos, y al revés. Esta propuesta me parece interesante. El potencial fabulador responde a una lógica que no nos deja sometidos a las paradojas de lo real y de lo ideal.

FR.- La obra de Bergson coincide en el tiempo con el descubrimiento del Alzheimer, una enfermedad que marca los finales del siglo XX y los principios del XXI. Que es metáfora de nuestro tiempo. Tiene la capacidad de anticipar nuestro tiempo. Marcel Proust —en la misma época, 1917— pública *En busca del tiempo perdido* que, influido por la obra de Bergson nos avisa de la memoria que se hace de olvidos.

SA.- Vaya, parece que lo que quieres decir, Félix, es que el hombre es capaz de pensar la memoria ontológica, como decía Bergson, justo en el momento que está dispuesto a perderla. La enfermedad del Alzheimer es acaso la falta de una necesidad vinculante del individuo humano con la memoria colectiva.

FR.- Me parecía interesante situar este filósofo, ganador del Premio Nobel de Literatura, en el plano de la capacidad que tiene el arte de anticipar cosas, a veces incluso antes que la ciencia. Y lo digo para la siguiente cuestión que os planteo. Los dos habéis hablado de la necesidad de volver a un tiempo presocrático en la búsqueda de apoyos para avanzar, en un momento en el que la aparición de la robótica está cambiando la condición humana. De hecho, ha salido una novela de Arturo Sanagustín llamado *El robot que creía en dios*. La historia parte de un sobrecogedor acontecimiento que ocurre en China al descubrirse a un robot que está santiguándose, rezando. La robótica ya no es fabulación, sino un hecho real.

SA.- Creo que el acto de persignarse es un precedente claro de la robótica.

FR.- Santiago, no nos dejes en ascuas, desvela.

2. La filosofía y la tecnología: ¿qué es la filosofía? ¿qué es la filosofía? ¿qué es la filosofía?

SA.- A veces me hincó de rodillas, enajenado, como un autómatas. La posibilidad de la inteligencia artificial viene de un largo historial de tecnificación de la inteligencia. Para que sea posible, ha hecho falta una serie de *téknai*, de artificios lógicos preparados durante milenios.

FR.- Hay una fascinación por la robótica que se remonta hasta los autómatas que descubrimos en la Venecia de Giacomo Casanovas. Puede solucionar muchas cosas en la vida, pero también hay un drama asociado...

MG.- Creo que religión y robótica pertenecen al mismo fenómeno desde un punto y otro de la historia: el deseo humano de una inteligencia superior. En unos tiempos se proyecta como Dios, y se actúa frente a eso esperando cosas, delegando mucho de nosotros en eso... Providencia, sentido último o salvación son algunos de los mecanismos de transferencia de eso que no confiamos que podamos hacer nosotros. La historia moderna es un período en que se decide hacerlo por nosotros mismos. El hacer mundo, crear mundo, escribir historia... son verbos de acción que lo demuestran. Ahora estamos derrotados por nuestra propia historia, como autores de lo que hemos creado. Para reavivar el deseo de que venga alguien a hacerlo por nosotros, hoy lo construimos nosotros con la tecnología. Hay una rendición antropológica. Una desconfianza grande en lo que seamos capaces de hacer, y esa desconfianza nos hace más agresivos los unos contra los otros (vemos al otro como una amenaza y creamos micro-mundos de protección, de no-relación) y a la vez transferimos el deseo de inteligencia superior. Es un reflejo de la finitud humana. Los límites nos hacen ser lo que somos: nos invitan a ser lo mejor, como una proyección, o nos empujan a la protección. Creo que estamos ahí. Por eso es tan duro nuestro tiempo. Estamos elaborando reactivamente nuestra derrota histórica.

SA.- Derrota tiene también un sentido marinerero. Si lo asumimos como finitud individual, que es lo que decía Heidegger, entonces es un fracaso. Pero el asunto es que, ante el mundo, cada cuerpo sufre la derrota, en el proceso de consumo, de goce y de enfrentamiento al dolor. La derrota nos sitúa en mitad de la navegación, si entendemos que el pensamiento se gesta entre diversas orillas, cuando la navegación es suficientemente activa como para intercambiar datos, pongamos, entre Jonia y el Peloponeso. Creo que el mundo es como el lenguaje, invirtiendo la fórmula de Heráclito. El propio *lógos*, los restos del lenguaje, son nuestras armas. Son los restos deconstruidos, los pecios de la derrota. La última película de Godard se llamaba *Adieu au language*. Es importante entender que los procesos de destrucción del lenguaje forman parte de los procesos de creación. Las palabras necesitan que haya pérdidas y olvidos relativos, para ser capaces de transmitir eso que Nietzsche llamaba “el sentimiento de la verdad”. El estudio del lenguaje sigue siendo un modelo válido, pero yo lo haría extensivo a este concepto que me permito aventurar: las artes sonoras. La herencia de las Musas, hijas de Mnemósine, la memoria. Todas ellas están relacionadas con la palabra y con el canto, salvo la última, Urania, relacionada con las estructuras del cosmos. Si recordamos que los pitagóricos creían que las esferas se movían según las proporciones de la octava musical, entendemos que Urania forme parte del círculo de las Musas, de la tradición poético-musical.

La filosofía tiene un compromiso que todavía no ha asumido enteramente: su desligamiento inacabable en relación con el mito. Para pensar con cierta lógica, necesitamos un pequeño relato mítico de andar por casa. No acabamos de desligar *lógos* y *mythos*. Después del famoso giro lingüístico realizado entre los siglos XIX y XX, que convirtió las ciencias del lenguaje en paradigma del conocimiento, se podría resituar el *lógos* en el círculo de las artes de las Musas, en el contexto de las artes de la producción del sonido. El verbo y el sonido musical son las dos formas culturales del sonido. Llevamos milenios pensando la oposición entre lo real y lo ideal jerarquizados según el modelo de la visibilidad, de la *theoría* o contemplación visual, de la idea (*eidos*). Es una lógica que sublima la forma aparentemente estable de las cosas visibles para convertirla en geometría pura al modo platónico. Es decir, sublimación del aspecto que a nosotros nos parece percibir con mayor estabilidad. Una lógica del fenómeno sonoro permitiría pensar la imagen (o la forma) de otro modo, como cooperación audio-visual, tal como pretendía Gilles Deleuze.

MG.- En tu tesis lo explicas muy bien. Para mí, la disociación entre el ver y el sonido, olvida un factor clave en el pensamiento, que es la escucha. En la escucha del pensamiento, sonido, sentido y cuerpo se encuentran. No hay escucha sin cuerpo, aunque estemos en silencio. Ahí es donde creo que el vuelco más reciente de ciertas filosofías aporta aspectos interesantes. El cuerpo solo puede ser pensante porque percibe, y la percepción integra todos los sentidos, pero también la actividad generadora de significación.

SA.- El propio Heidegger se acerca bastante, habla del oír y el ver.

MG.- Sí. Para mí, está claro que pensar es aprender a escuchar.

SA.- Estoy de acuerdo. La cooperación entre las imágenes y los sonidos, o las huellas de la luz y las huellas en sombra, solamente puede ser concebida a través de la escucha. El verbo no puede ser el principio motor. El verbo es origen bíblico, la voz regia que produce el *nómos*, la ley según la costumbre. La voz tiene la posibilidad de ser expresión lingüística que exige distinción diacrítica entre un signo y otro, ente los cuales no debe haber equivocidad, para que nos podamos entender, pero también es un *organum* productor de sonido musical. Esa duplicidad es consustancial al pensamiento. Para entender la voz como integradora de huellas de lo visible y de formas heredadas de la tradición sonora hay que repensar los conceptos fundamentales de la filosofía. Por ejemplo, Aristóteles en *De Anima*, cuando describe la actividad psíquica, emplea una fórmula que parece una jaculatoria mágica: “*phoné meta phantasias*”. El pensamiento son sonidos acompañados de representaciones interiores.

FR.- Vamos a adentrarnos en la última cuestión. En el ámbito del pensamiento filosófico, se plantea que la pérdida de iniciación de los jóvenes, la pérdida de los ritos (como el servicio militar, como rito para entrar en la edad adulta), ha supuesto un debilitamiento de la posición del joven para adquirir conciencia de adulto.

MG.- Estaba pensando que quizás los ritos son una manera de ritmar el tiempo, de dar ritmo. El ritmo puede tomar forma de rito, pero el rito en sí puede ser vacío si pierde su significado. Volviendo a lo que decíamos antes de la escucha, creo que es un desafío de hoy el darnos herramientas para ritmar la vida. Tendrá ritmos más lentos o más rápidos, pero el tiempo pasa, y no lo hace porque lo diga el reloj, sino porque es vivido. El tiempo pasa, pero no genera experiencia, no genera ritmo. Por eso tienes viejos infantilizados, niños que son simulacros de viejos... No hay ritmo, no hay latido. ¿Cómo darnos las formas de sentirlo y de darle un sentido que no se nos lleve, sino que nos permita retomar la vida?

SA.- Todas las ceremonias son periódicas, estacionales, coincidentes con ciclos agrarios, celebraciones iniciáticas o nupciales que hacen partícipes a la tribu, etc. Detrás de todo rito hay una función rítmica ligada a la experiencia milenaria. La amenaza que gravita sobre Europa es el echar de menos, ante la deconstrucción de nuestro lenguaje, o la derrota de nuestro ánimo, las formas autoritarias. No creo que sea necesario volver a hacer el servicio militar para vivir la transición de las edades como una experiencia memorable. Tenemos que reconstruir los umbrales de lo memorable. Ya no sirve la lectura de la épica degradada que funciona en los medios y nos condiciona a diario a través de aparatos eléctricos muy poderosos. Estamos manejando las frecuencias del espectro electromagnético, las fuerzas del cosmos, ni más ni menos, con una ligereza alucinante. Produce asombro y no dejará de tener consecuencias. Hace falta reelaborar, prestar atención a los ritmos, aunque dudo que sea indispensable ritualizar colectivamente las celebraciones. Tenemos que presentar atención a qué ritmos merecen ser celebrados, cuáles merecen eternidad. Una parte de la izquierda todavía sueña con la posibilidad de la conducción de las almas. Desconfío de esta fascinación por el acto inaugural del sentido, rector de almas, de voluntad dirigista. Me parece discutible que el sujeto revolucionario deba ser concebido como un héroe romántico. Hay que renovar los relatos.

FR.- Hemos llegado al final del diálogo. Como habrán podido detectar, con el diálogo, uno se encuentra una paradoja: a la vez que enreda, desenreda. Espero no haberles enredado demasiado en este diálogo de hoy. Muchas gracias.

DIÀLEG 3 /

ARMAND PUIG



* [La Selva del Camp, 1953]
És sacerdot, professor i rector.

RAFAEL ARGULLOL



* [Barcelona, 1949]
És narrador, poeta i assagista.

L ' E N I G M A E N E L F U T U R

FÈLIX RIERA Gràcies per la vostra assistència a la tercera entrega dels diàlegs *La curiositat va salvar el gat*, que tractarà de l’”Enigma en el Futur”. La primera qüestió que voldria plantejar és com definiríeu vosaltres l’enigma en el nostre temps?

ARMAND PUIG L’enigma és un fenomen transversal, a l’esperit humà, a la història humana i a qualsevol cultura. Em pregunto si l’enigma no és un element constitutiu, si l’existència humana es pot entendre sense enigmes. La paraula enigma, perdoneu la redundància, però és una paraula enigmàtica. Fèlix, em vas demanar que no fes servir massa referències gregues i sànscrites. Però hi ha un verb grec, *ainóssomai*, que és el que hi ha una mica darrere d’aquesta paraula. Vol dir quelcom que dona a entendre, és a dir, que hi és, però que sembla que no hi sigui.

RAFAEL ARGULLOL Estic d’acord amb el que deies. L’enigma és allò que es revela i es vela alhora, un territori a la frontera entre llum i ombra, el visible i l’invisible, el mortal i l’immortal, el contingent i el transcendent. Ha jugat un paper consubstancial a la definició mateixa del que anomenem ésser humà. Crec que hi ha una forta continuïtat de l’enigma, sobretot expressada en el terreny de l’art. Des de les pintures rupestres, fa 30 mil anys, ja s’expressava aquesta recerca de fer visible allò invisible, anar més enllà de l’horitzó que veiem. És probable que, així com es defineix l’home com a l’animal que parla, o el que riu, probablement una altra definició és la de l’animal que té consciència de l’enigma. Si vivim en una època en què desapareix l’enigma, ens hauríem de replantejar els límits del que és ser humà.

FR.- Hi ha una mena d’obsessió per no viure al costat de la incertesa. Penseu que la tecnologia i la ciència, de manera conscient o no, estan alterant aquest enigma que sempre ens havia acompanyat al llarg de la història?

AP.- Penso que has tocat un punt clau, la vida ha de ser entesa en termes de seguretat, on la sorpresa és domesticada, o bé la vida és allò que en diem l’imprevisible? Se m’acut un fragment de l’Evangeli que diu que el Regne de Déu ve de manera imprevisible. El futur és imprevisió. Si està previst tot, aleshores no és futur real, és una prognosi que ens creiem. Entre creure’s allò que dius que passarà i creure que en el futur hi haurà sorpresa, hi ha un punt. L’any 75, un servidor era a Alemanya. Allà hi havia campanya política, amb un eslògan que sempre més he recordat: “Socialisme és seguretat”. Em vaig quedar clavat, perquè aquí, el 75, socialisme volia dir canvi, ho volia dir tot, menys seguretat. El futur ens espanta una mica i, per vèncer la por, i exorcitzar l’enigma, fem el futur tancat, el convertim en previsible. El futur és imprevisió, per això l’enigma forma part de la nostra vida.

RA.- També ho crec, però potser el que em diferencia de l’Armand és que ell ha citat l’Evangeli, i en canvi jo crec que el que ve imprevisiblement és el destí. Per exemple, entre els antics grecs, la creença en la força del destí, l’imprevisible, l’atzarós, era tan forta, que el destí anava per sobre dels homes i dels déus, que eren immortals. *Ananké* estava per sobre. Crec que això és important per entendre un concepte de llibertat. Per mi, enigma i llibertat són dos conceptes complementaris. Destí i llibertat lluiten de manera dialèctica. Jo no crec que l’home sigui lliure. Amb això coincideixo amb els antics filòsofs i els poetes clàssics: l’home és mínimament lliure. Però la nostra obligació és empenyer l’escletxa de llibertat de la porta per fer-la el més ampla

Això comporta un joc subtil amb les forces desconegudes, amb l’inesperat. Crec que hem de viure sempre com si fos el darrer dia, i també com si tinguéssim un projecte a llarg termini. Viure només com si fos l’últim dia ens duria a un plaer desesperat; i viure només pensant en el llarg termini ens faria aplaçar les emocions i les sensacions.

Anant al que deies tu, Fèlix, alguns dels mites que s’estan llançant a la nostra època, com el de l’eterna joventut, o el mite de la immortalitat, volen oferir una seguretat. Fins i tot diria que són comprensibles, el que passa és que cal veure si són falsaris, si tenen elements erronis. La seguretat és una aspiració humana, és el que oferia la utopia socialista, o el que ofereix el cristianisme i la resta de les religions, o la ideologia del progrés, i fins i tot el pragmatisme de la tecnologia. Però si un queda atrapat en els mites i es fa cec de la pròpia fragilitat i contingència, entra en un terreny perillós, perquè pot acabar sent dogmàtic i totalitari.

AP.- Estic molt d’acord amb tu. Naturalment que en les grans coordenades humanes sempre hi ha la voluntat de buscar una robustesa. Parlem de la qüestió de Matusalem, a propòsit de la cultura que vol combatre la mortalitat i l’envelliment. A la Bíblia es comença vivint molts anys, i després es van reduint. El missatge al darrere és que l’home va prenent consciència de la seva fragilitat. El salm diu: “70-80 anys per als més vigorosos”, que vindria a ser on som ara. Representa que la persona que sap on és, accepta la fragilitat, i treballa perquè l’enigma no se’l mengi. En el fons, la persona que es pregunta per l’enigma propi ho fa des d’un raonament intel·lectual, des d’una racionalitat filosòfica, des d’un buit existencial, des d’un sentiment de troballa, de pèrdua... Penso que de cara a entendre l’enigma és important entendre l’horitzó antropològic. Abans en Rafael citava l’*Ananké*, i tenia raó: els déus li tenen tanta por com els homes. Per què? Perquè el destí és allò inexorable que et caurà al damunt. L’enigma permet una esclatxa, una fuga. Em pregunto si l’enigma no és obrir una esclatxa al destí.

RA.- És un joc tens entre la llibertat, l’aspiració al coneixement, i al mateix temps el determinisme del destí. Crec que la història de l’home es podria explicar en mig minut: és un animal que probablement va viure a l’aigua, després va pujar a la terra per arrossegar-s’hi, després va anar de quatre grapes i, en un moment determinat, aquest animal va veure la línia de l’horitzó i va tenir curiositat per aquesta. Aquest animal arriba a tenir una consciència pròpia i de la procreadora del temps, que és la mort. És aquí quan neix la fascinació per l’enigma, que ha estat un motor de la vida humana i de la creativitat. No em puc imaginar la creativitat artística sense la presència de l’enigma.

FR.- El moralista francès Joseph Joubert tenia una màxima que sempre m’ha captivat: “l’art és un enigma clar”. Explica la doble contradicció davant del fet enigmàtic. Vull que parlem de la figura enigmàtica de Gaudí. Rafel Argullol té un llibre excel·lent que es diu *El meu Gaudí espectral*, on recorre molts moments de la seva vida i se li apareix la figura de Gaudí. Va narrant aspectes concrets de l’artista i culmina amb la frase següent: “I tot incert, menys aquella llum”.

RA.- El llibre acaba referint-se a una llum que implica moltes llums. Una d’elles és la llum del camp de Tarragona, que el va marcar des de petit i que va dur sempre dins. A més a més, Gaudí habita dins d’una de les grans paradoxes que il·lustraria el que estàvem parlant: la seva obsessió és convertir la pedra en llum. Convertir allò que és essencialment material, la pedra, en el màxim símbol de l’espiritual, que és la llum. Arran d’aquest llibre em vaig introduir en aquesta figura, però és inabastable. El seu camí està marcat sempre per aquesta obsessió, per això em recorda a Miquel Àngel com a escultor, que creia que l’escultura era alliberar les formes divines atrapades dins de la matèria, descobrir en el sentit radical del terme. A la cripta de la colònia Güell i a la Sagrada Família es fa patent l’alliberament de la llum. El primer cop que vaig entrar-hi, va ser amb tu, Armand, i em vaig quedar impressionat. Gaudí era un habitant de la paradoxa, i podem dir que va aconseguir el seu propòsit.

AP.- Va ser el maig del 2012, quan vam ser-hi junts. La comparació de Gaudí amb Miquel Àngel és justa. Gaudí pensa la matèria en termes de lluita: cal lluitar perquè el que surti de les mans sigui un reflex de la natura. La natura que ell crea s’emmiralla en la natura creada. Els diumenges a la tarda anava a l’escullera del port amb Domènech Sugrañes, un dels seus col·laboradors. Volia entendre les tres dimensions amb el mar. La profunditat és la dimensió que costa, i ell n’hi deia dimensió angèlica. Considerava que només des d’una posició zenital es podia tenir la perspectiva de les tres dimensions. Al discurs sobre la llum s’hi afegeix el discurs sobre l’espai. Quan entres a la Sagrada Família, fa la impressió que sigui molt més gran del que és. Té una harmonia molt gran, on les tres dimensions estan molt ben conjuminades. L’enigma de tot arquitecte és la tercera dimensió. Sant Pere, a Roma, no té ni de bon tros la nau que té la Sagrada Família. A Miquel Àngel li van fer la jugada d’allargar-li la nau, de manera que va perdre la tercera dimensió. La paradoxa és tan endins de la creativitat humana que la incertesa només es pot resoldre a base de moments de percepció profunda. Gaudí resol l’enigma de trobar la tercera dimensió.

FR.- Artistes, polítics i empreses incorporen la idea de l’enigma per crear al voltant seu una mena de misteri. En el cas del poder, molts polítics s’envolten d’una esfera enigmàtica. Però també en el cas dels artistes. Greta Garbo va desaparèixer de l’escena i es va començar a construir un mite al seu voltant; Marcel Duchamp deixa la seva tasca d’investigació creativa per dedicar-se a jugar als escacs i no se’l tornà a veure a cap exposició. Per què necessitem ser enigmàtics?

RA.- A mi, la política gaire enigmàtica no em sembla, últimament... Els trobo transparents com el paper de fumar, éssers elementals. Encara que es cert que hi ha molt de suspens.

FR.- Deixem la política, doncs.

RA.- L’actualitat sembla dominada per la transparència, la pèrdua de la intimitat i l’amnèsia. Són elements que en part han estat introduïts per les noves tecnologies. Però davant de la transparència, hi ha la necessitat de presentar la boira de l’enigma, un misteri quotidià que faci de contrapès. Si no, seria un món únicament pornogràfic. La pornografia és transparent; és l’erotisme el que és enigmàtic. Quan parlem de l’enigma ens hi referim amb el sentit més transcendent, relacionat amb Déu, però també a l’enigma de les nostres vides. La vida l’hem d’entendre com a possessió pragmàtica, o com a descobriment? Si és una possessió, tendirem a eliminar l’enigma i arribarem a una mena de solipsisme improductiu i monòton que ens autodestrueix. Si definim la vida des d’un punt de vista eròtic, amb exploració, hi haurà el desig, que implica l’enigma. Una de les mancances de la nostra societat és la por de la utopia. Potser perquè és una humanitat escarmentada pel resultat de les utopies ideològiques del segle XX. Però la utopia és necessària per a l’existència: un horitzó utòpic, que contraposi el que som amb el que podríem o voldríem ser.

AP.- En un món on l’ésser humà és objecte de tantes manipulacions i desfiguracions, inventem la paraula transparència, que certifica el nostre fracàs. Hem de ser transparents perquè hem renunciat a dir la veritat. Com que ens hem convertit tots en una mica mentiders, hem de fer el discurs de la transparència, que no és el de la veritat. Perquè amb la transparència a la mà, es pot seguir dient mentides. Estic preocupat. Sense la paraula utopia, que no està de moda, els nostres projectes esdevenen estratègies de maquillatge de la veritat. La transparència és maquillatge: a sota la rajola hi ha un munt de coses que no rutllen. Utopia vol dir que desitgem alguna cosa. Jo em pregunto què desitja Europa ara. Què desitja el món? Què desitgen els qui el lideren? Què desitja cada ciutadà? Quina és la petita utopia que cadascú té? No parlo de comprar-se un cotxe. Utopia és el somni, l’anhel, el futur. I no només el meu futur, sinó el de tots. Ha de ser un futur col·lectiu. Al segle XX hi va haver grans utopies, algunes amb conseqüències dramàtiques, com el Tercer Reich, o la marxista del maig del 68. Quan els estudiants del barri llatí surten per demanar un futur, posen en qüestió una societat petitburgesa, tancada, i demanen construir alguna cosa nova. En ple segle XXI, després del 2001 i les Torres Bessones, després del 2008 i Lehman Brothers, i de diversos atemptats, després de constatar que vivim en un món on certament hi ha uns lideratges de paper, nosaltres podem dir que hi ha un enigma en el futur? Alguna cosa que puguem somniar tots? Ara no vull fer un sermó, però permeteu-me un exemple, el de la gran quantitat de gent que no se’n surt. Això es pot enfocar en termes assistencials, però hi ha projecte, hi ha utopia, hi ha una llum que ens permet avançar?

FR.- Armand, tu dius que el punt on es va començar a debilitar la idea de l’enigma va ser durant el nacionalsocialisme. Per què?

AP.- El nacionalsocialisme va matar la creativitat, en l’art és ben clar. Construeix un món *para-visible*, on tot estarà controlat, travat. Però pagant el peatge de la llibertat.

FR.- Paradoxalment, va ser una ideologia molt basada en la numerologia, la màgia, el Sant Grial, aspectes esotèrics...

AP.- L’esoterisme no és enigmàtic. L’esoterisme és una certa perversió de l’enigma. L’enigma és força, és utòpic. Per això els grecs hi creien tant: hi havia un futur en les polis gregues, un projecte. Penso que aquest és un punt crucial: si podem enfocar el món en termes de petita solució, com esoterismes; o si hi ha enigma, futur, utopia, projecte.

RA.- Abans esmentaves la paraula veritat. El discurs polític i dels mitjans de comunicació, si us hi fixeu, el que es presenta és un contrast de relats. Tothom està obsessionat per imposar un relat, no pas la veritat. Substitueixen la recerca d’una veritat per l’oferiment d’un relat que sigui creïble, que la gent s’empassi i arribi al màxim nombre de persones. Si diem que el nazisme, i també la resta d’ideologies totalitàries van ser enemics totals de l’enigma, és perquè es produïa allò que va analitzar en condicions heroiques Stefan Zweig a *El món d’ahir*. Quan ja era al Brasil, i se sentia com que el seu món havia estat destruït, va reflexionar en aquest llibre meravellós sobre la pèrdua de la veritat interna de les paraules. És a dir, com la gent es va acostumar a les paraules buides de veritat, que són aquelles que esdevenen instruments de manipulació. Si una societat està més preocupada per la imposició d’un relat que per recercar la veritat, pot arribar a tenir una sèrie de ciutadans que s’emmotllin molt bé a la paraula buida.

En el moment que es renuncia a la veritat i que es vol imposar l’artifici i el relat, aleshores s’elimina l’enigma. El gran heroi de la literatura antiga relacionat amb l’enigma és Èdip, perquè és ell qui endevina l’enigma de l’Esfinx. Èdip és un heroi de la recerca de la veritat, per dolorosa que sigui. Tornant al principi de la nostra conversa, diria que el desig de veritat, i no la seva possessió, forma part d’una de les condicions d’aquest enigma que, com he dit abans, forma part de la mateixa definició de l’ésser humà.

FR.- Al món editorial darrerament hi ha molts llibres que plantegen un futur a través de la robòtica, el trans-humanisme, el post-humanisme... I al costat, una contra imatge amb experiències gairebé sincrètiques, la tornada a religions i rituals. Armand?

AP.- Has dit dues paraules prou suggeridores: robòtica i ritualitat. Efectivament, la robòtica i la tecnologia invasiva, determinen profundament la imatge d’ésser humà que anem creant. Perquè la història és la creació progressiva d’una imatge de persona. Per un costat, penso que la tecnologia ens fascina, però ens atrapa, ens fa una mica de por. La tecnologia és freda, no té ànima. Per tan, on hem d’anar? A buscar alguna cosa càlida, esponjosa, palpable, sensible. És el terreny de la ritualitat, que les religions agafen. Però la religió és també ètica, és creença, és dipositar la teva vida en mans d’un altre, des de la llibertat i la no invisibilitat. Curiosament, com diuen els alemanys, quan entrem en un terreny de ritualitats, és perquè hem de buscar alguna cosa substitutòria. Per mi, la disputa és entre la fredor i la calidesa.

RA.- Crec que no es pot exagerar el discurs apocalíptic en relació a la robòtica i la tecnologia. Encara que avancem molt des del punt de vista tècnic, l'ésser humà seguirà plantejant-se el tema de l'enigma tal com hem fet aquest vespre. És el plantejament que fa la pel·lícula *Blade Runner*: el moment en què crees robots suficientment perfectes com per deixar de ser esclaus i tenir sentiments, el que estàs creant són éssers humans, miralls nostres. Aquesta creació es plantejarà els mateixos problemes que l'ésser humà. Jo no exageraria massa aquesta qüestió perquè crec que els problemes de la transcendència seguiran amb robots o sense. Hi ha dos models de robots: els esclaus perfectes, o esclaus encara més perfectes que, com Espàrtac, es rebel·laran contra els amos. Estem vivint una revolució tècnica extraordinària. Però mirem els canvis de l'època de Leonardo da Vinci, entre 1450 i 1520: van veure que la terra deixava de ser el centre del món, per ser-ho el sol; que el sol deixava de ser el centre del món, per ser un univers infinit; van veure amb els descobriments d'Amèrica, que tots els mars estaven comunicats; van veure que a través de la cirurgia es penetrava dins del cos per descobrir-ne l'univers interior. Les revolucions tècniques que van veure aquests homes van ser extraordinàries i l'Internet de l'època, la impremta, ho va expressar per tot el món. Això va fer que l'home post-renaixentista ja no es plantegés els temes de la transcendència? No. es va produir una diversificació de l'enigma i de la transcendència. A la nostra època, el que hi ha és una nova diversificació de la transcendència, que xoca amb una invitació a la pràctica idolàtrica que està a tota la nostra vida quotidiana. És una invitació a no pensar en termes de veritat ni enigma, sinó en termes d'artifici, d'espectacle, de simulacre: d'idolatria. En aquesta, hi juga un paper primordial la publicitat, els mitjans de comunicació, i la tecnologia. El que va comportar que l'home es plantegés el diví no ha desaparegut, sinó que és encara ben present.

FR.- Per tancar aquest diàleg, voldria saber quin enigma us agradaria desvetllar.

RA.- Et responc amb els tres titulars de diari que crec que apassionarien brutalment a tota la humanitat. Primer, "Déu existeix, i s'ha demostrat". Segon, "Hi ha éssers fora de la Terra i han vingut" i, tercer, "Algú ha anat més enllà de la mort i ho està explicant".

FR.- Deixarien la humanitat perplexa. Armand?

AP.- Jo seré més modest.

RA.- Home, perquè tu un dels tres enigmes ja el tens resolt.

AP.- L'enigma de l'amor, és a dir, la descoberta de l'altre, en majúscula i en minúscula. Quan estàs al davant d'una altra persona no saps si la descoberta és completa, o incipient, o ha d'arribar més enllà... ni saps com l'altre t'ha descobert a tu. I a això s'aplica també en el tema de Déu. La relació amb l'altre és una relació tan treballada com entre dues persones que s'estimen. Suposo que és l'enigma insoluble perquè, quan el resols, ja podem tancar barraca. El que està clar és que la relació amb l'altra persona és sempre enigmàtica. Hi ha alguna cosa que és l'afecte, l'estimació, l'amistat. Penso que tots sabem dialogar en aquest camp. És un enigma comú, segurament l'enigma de la nostra vida.

FR.- Doncs moltes gràcies Rafael Argullol i Armand Puig en aquest diàleg d'avui. I a vostès, gràcies per l'assistència.

DIÀLEG 4 /

MARCELO EXPÓSITO



★ [Ciudad Real, 1966]
És artista i activista polític.

JOAN FONTCUBERTA



★ [Barcelona, 1955]
És artista, docent, assagista, crític i promotor d'art especialitzat en fotografia.

C A P T A R E L N O S T R E V O L T A N T

LLUCIÀ HOMS Convido a venir a l'escenari, i a endinsar-nos junts en la frondositat del bosc de *Hänsel i Gretel*, a Joan Fontcuberta i a Marcelo Expósito.

Bienvenidos. Es un privilegio teneros aquí para hablar de la relación entre el arte y la política, de sobre cómo pueden cambiar nuestra sociedad. Dejadme que ofrezca unas pinceladas sobre cada uno de nuestros invitados.

Joan Fontcuberta nació en Barcelona en 1955. Es artista, docente, ensayista, crítico y promotor de arte español, especializado en fotografía. Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres del Ministerio de Cultura de Francia, Premio Nacional de Fotografía otorgado por el Ministerio de Cultura español en 1998 y Premio Nacional de Ensayo por *La cámara de Pandora*. Además de haber expuesto en museos y galerías de todo el mundo, es Premio Internacional de Fotografía Hasselblad 2013, considerado el Premio Nobel de la fotografía.

Marcelo Expósito, nacido en Puertollano, Ciudad Real, en 1966, se considera un barcelonés de Castilla. Es artista y activista político. Declara que trabaja en líneas de actividad híbrida, en la escritura crítica, la organización, los encuentros y otros tipos de eventos, en la impartición de docencia y seminarios, en la edición, así como en la realización de obra en distintos soportes. Diputado en las Cortes españolas por En Comú Podem, es además secretario tercero de la mesa del Congreso de los Diputados.

Los dos invitados son artistas con una larga trayectoria en el análisis del arte y la política. Lo han estudiado en profundidad; han publicado sobre arte y sociedad; sus libros son referentes para entender qué pasa hoy en día en el mundo artístico. Y los dos trabajan en la misma galería; sin embargo, me dicen que no se han tratado mucho. Esta ciudad tiene estas cosas sorprendentes. Pese a ser pequeña, muchos de sus protagonistas no se conocen. ¿Esta es una anomalía de Barcelona o es común que las relaciones interpersonales en el mundo de la cultura no sean tan fluidas como otras?

JOAN FONTCUBERTA Creo que es lo contrario. Indica que hay una riqueza tal que hace que haya oportunidades de ir descubriendo. Me encanta pensar que no todo es conocido. El hecho de que uno tenga la sensación de abarcar su hábitat cultural, en el fondo, lo reduce. Prefiero pensar que me queda mucha gente por conocer y muchas cosas por hacer. Me gustaría pensar que tengo otra vida para llevar a cabo todos los proyectos para los que no he tenido tiempo.

MARCELO EXPÓSITO Yo creo que Barcelona hace un siglo que viene siendo un laboratorio político y cultural interesantísimo. Es de los grandes de Europa. Pero también pasa por ciclos de sistole y diástole. Mi sensación es que vive momentos de gran intensificación, con una esfera pública viva, dialogante y crítica. Pero también momentos de meseta, en los que faltan espacios de crítica y de confrontación. Estoy de acuerdo con Joan en no medir una ciudad desde un punto de vista subjetivo. Siempre hay algo que se larva y estalla en un momento determinado, y ojalá sea lo que está pasando ahora en Barcelona. Me parece que estamos en un momento de reflujo, y creo que los tiempos pasados siempre fueron mejores.

JF.- Muchas veces me ha dado la sensación de que es más un efecto de perspectiva desde fuera que no lo que verdaderamente está sucediendo. A veces se ha dicho que en otra época Barcelona era esplendorosa. Mi sensación es que ahora puede haber la misma actividad, aunque quizás tiene menos proyección o recibe menos atención de los medios. Por ejemplo, en estos momentos, en el ámbito de la creación fotográfica, Barcelona vive un momento efervescente. Aparecen revistas nuevas, centros de creación... No compartiría la opinión de que estamos en un momento de reflujo.

ME.- Barcelona es una ciudad en la qué, en el ámbito político, social, o en el circuito del arte, la fotografía o las galerías, siempre crece algo. Nunca está apagada. Pero sí me parece que es especialmente espléndida en los momentos en los que hay un cruce de muchas cosas.

LH.- Otto von Bismarck decía que la política no es una ciencia, sino un arte. ¿Quién es el político hoy en día? ¿Quién decide hacer política?

ME.- Vivimos en una época de crisis caracterizada por la disociación entre la actividad política profesionalizada y el conjunto de la ciudadanía. Esto tiene pros y contras: la comprensión de que existe una crisis de la representación en las instituciones, que antes quedaba reducida en círculos pequeños, es ahora mayoritaria; el contra es que esta crisis de representación de las mayorías sociales no implica necesariamente que lo que tenga que venir sea mejor. El resultado de la comprensión del déficit de la política no lleva a una profundización democrática del ejercicio de la misma. Y aquí estamos: una parte de la ciudadanía que nunca pensamos en ejercer la política institucional, intentamos ahora suplir este déficit. Pero para solucionar el problema tiene que haber una activación crítica y política de la sociedad. Es un tópico que arrastramos desde el principio de la modernidad. Pero hoy es, más que nunca, imprescindible.

JF.- Celebramos el 50 aniversario del Mayo del 68. En este medio siglo se ha visto claro que la práctica política se puede interpretar de muchas formas. Mi visión desesperanzada es que, por desgracia, la economía está goleando a la ética. Estamos en un momento en que prevalece la voluntad de conquistar un poder en detrimento de construir una sociedad más justa. Comparto lo que dice Marcelo: la ciudadanía debe participar más activamente en esa coyuntura y no dejar que la política quede reservada en exclusiva a los políticos profesionales. Como creadores que somos, pienso que nuestra responsabilidad es participar, tener una voz capaz de movilizar la defensa de unos valores éticos que están en retirada.

ME.- Yo creo que una buena política es hoy aquella que crea sociedad, mientras que una política mala es la que la destruye. Lo que hemos vivido en las últimas tres o cuatro décadas es una destrucción sistemática de los vínculos sociales, de las formas de vida comunitaria, de las relaciones sociales sustentadas en la ética... Es imperativo contrarrestar estas formas negativas de lo político para recomponer instituciones democráticas y sociedad, que van siempre de la mano. No es suficiente un impulso conservador de restitución de lo que hemos perdido: hay que construir un tipo de sociedad y unas instituciones nuevas.

JF.- Uno de los problemas que yo veo en la clase política es la absoluta falta de cultura. En el desempeño de cualquier profesión hacen falta titulaciones y experiencia. En cambio, cualquier registrador de la propiedad puede ser presidente del gobierno.

LH.- La artista cubana Tania Bruguera redactó en 2010 una interesante *Declaración de Arte Político*: «Establezco una clara diferencia entre el arte, entre representar lo que es político, y actuar de modo político. Creo que hay muchos políticos profesionales que en realidad son representaciones, porque no hacen política. Hacen todo lo que rodea y acompaña el cambio en el mundo, sin en realidad cambiarlo, y creo que nos hemos acostumbrado un tanto a este tipo de burócrata político o celebridad política. Nos hemos acostumbrado a la representación de las cosas».

JF.- Hay todo un debate sobre el arte político. En muchas ocasiones se convierte en un género y, por desgracia, incurre en lo que podría ser incluso un cierto manierismo de lo político. Yo creo que cualquier actividad artística genuina tiene un componente político. No hace falta calificar el arte de político, es casi una redundancia.

ME.- Compartimos el rechazo por esta compulsión a categorizar. En *La radifusión como medio de comunicación* Brecht decía que cuando se utilicen los medios de comunicación para ponerlos al servicio de la sociedad y, por ejemplo, retransmitir en directo los debates del Bundestag, entonces las cosas cambiarán. Fíjate que, si tú retransmites cualquier debate del Parlamento, en general no se mira; yo me he pasado décadas sin ver ni uno. Hoy es evidente la falta de un parlamentarismo rico, agudo, inventivo. No hay más que escuchar la banalización del discurso político para darse cuenta de que prima más el regate en corto, la media verdad o directamente la mentida repetida, y eso es empobrecedor para el conjunto de la sociedad. También hay que decir que una parte de los motivos por los que hay un atravesamiento de las instituciones culturales por la crisis es que el ámbito de la cultura ha estado durante mucho tiempo demasiado cómodo manteniendo unas relaciones estables de amor-odio con el sistema político. Nuestra profesión tiene un reconocimiento social alto, somos «ciudadanos que tienen algo que decir», a diferencia de un mecánico o un motero. Un artista cree que el mundo merece escucharle. Yo creo que este reconocimiento ha ido de la mano de unas relaciones entre la política y la cultura que no siempre han sido más limpias que las relaciones entre el ladrillo y la política.

LH.- Pero tú has dado un paso adelante.

ME.- Mi experiencia es muy particular, porque desde siempre mi actividad artística ha ido de la mano de los movimientos sociales. De manera que no es tanto un salto como una trayectoria. Hace unos años me hicieron una entrevista sobre la crisis en la radio del MACBA, cuando había una gran oposición a la gestión neoliberal de la crisis. Planteé que quizá en el mundo de la cultura había que organizar una moratoria de actividad, para pensar el impacto de la crisis en la cultura y la manera en la que el sistema del arte se ha desarrollado en las últimas décadas, contribuyendo a los problemas de la sociedad. Lo planteé de forma provocadora, a la manera de las formas pomposas de las vanguardias. Una moratoria era imprescindible, porque era imposible seguir haciendo cultura como si nada sucediera. En ese momento me planteé si irme fuera de España a buscar trabajo (porque aquí, de repente, uno no tenía donde dar conferencias y clases para ganar un dinero) o bien quedarme para intentar ver las dinámicas de reconstrucción del clima político y para contener algo que ya estaba sucediendo en otros países: la crisis económica e institucional abría el camino a la extrema derecha. No es la primera vez que escogí esto. En los noventa, estando

yo formándome en Holanda, me llamaron para hacer la prestación sustitutoria del servicio militar; me planteé si venir aquí a rechazarla o pasar de todo y quedarme fuera. Decidí venir. Han sido los dos momentos más claros en los que, a la hora de elegir entre un crecimiento de mi carrera saliendo fuera o quedarme aquí haciendo un trabajo político, he decidido lo segundo. Pero no es ningún sacrificio. Cuando me preguntan si soy político respondo que “estoy político”.

LH.- Y cuando estás político, ¿consideras que tu producción es también artística?

ME.- Hicimos un seminario en el MACBA hablando de nuevos productivismos donde queríamos identificar, en prácticas artísticas de los 90 y 2000, un proceso de desbordamiento semejante al que se dio en los años 20 en la URSS, donde algunos artistas directamente desaparecieron para ser ingenieros en fábricas o aplicar sus conocimientos de diseño a la vida cotidiana. En cualquier caso, habiendo muchas formas de entender este desbordamiento productivista, nosotros pensamos que se estaba dando, entre los años 90 y los 2000, un proceso que después ha eclosionado con la crisis. Entiendo mi paso al trabajo político en las instituciones como algo que históricamente ha sucedido en el campo de la cultura. En una situación de crisis, uno tiene que desbordar la práctica para hacer uso de las herramientas que conoce en un territorio distinto, y juntarlas con los instrumentos de otros para construir.

LH.- Hablemos de políticas de resistencia. Marina Garcés, en uno de los diálogos de Hänsel i Gretel, contaba que en Barcelona, en los años 90, cuando el Ayuntamiento creaba la ciudad escaparate, «La millor botiga del món», era necesario crear políticas de resistencia, de escudriñar el muro para encontrar rendijas por donde pasara el aire necesario para no asfixiarse. Joan, tú también has tenido responsabilidades representando al colectivo artístico de Barcelona, ¿crees que se puede cambiar la sociedad desde las estructuras de poder, o son más eficaces las de resistencia?

JF.- Cambiar la sociedad tal vez es pretencioso, pero que no nos quiten la gloria del intento. Se trata de entender que formamos un colectivo que está en una determinada sociedad y, por tanto, hay una serie de resistencias a no emprender, a no protagonizar de forma individual sino colectiva. Creo que son casi obligaciones: el movimiento asociativo es fundamental para cualquier tipo de progreso social. Justamente en base a mi corta experiencia en la política cultural, que fue bastante desmotivadora, me di cuenta de que la política es un «mal rollo». Cuando me tocó ser presidente de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya mi sensación fue que te tocaba porque alguien tiene que hacerlo. Intentas llevar a cabo propuestas y entusiasmos, pero te vas dando de bruces contra la realidad, muchas veces descorazonadora. La sociedad, por desgracia, no avanza al ritmo de los más inteligentes sino de los más estúpidos.

LH.- Como creadores, ¿cómo estáis viviendo el contexto político y el encaje de Catalunya con España?

JF.- Es un marco que condiciona absolutamente. No puedes sustraerte de lo que pasa a tu alrededor. En mi trayectoria me he dedicado al análisis de la información y la desinformación. Evidentemente, lo que está pasando marca de una forma fundamental a todos los artistas conscientes de vivir en un tiempo y un lugar. Yo entiendo que lo que está sucediendo es justamente una muestra de este fenómeno de post-verdad al que tanto se recurre ahora. Hay una desinformación interesada absoluta, que impide que podamos comunicarnos con transparencia y hace que se creen estados de opinión sesgados. Hay un libro que me ha interesado mucho, del sociólogo americano Eli Pariser, que habla del filtro burbuja. Cuando queremos buscar información de la manera más abierta posible nos salen unos datos u otros en función del perfil que el *big data* tiene de nosotros. El sistema parece una especie de Matrix manipulador: determina que la información que me llega es la que mejor va a satisfacer mis expectativas, y por tanto no tengo la visión del otro.

ME.- Sobre la pregunta de si es más operativo intervenir en los espacios de poder o en los de contrapoder, yo creo que la resistencia surge del poder: donde hay poder hay resistencia. Esta es la síntesis del 80 % del Foucault básico. Lo que uno tiene que pensar es que la resistencia consiste en entender cómo funcionan los mecanismos del poder y situarse donde se considere que es posible redirigirlo hacia fines constructivos (no destructivos), o bien interferirlo. Hay un aforismo precioso de Benjamin, en *Calle de dirección única*, que plantea que el intelectual tiene que pensar en la sociedad como un motor. Y una vez que lo entiende, no basta con regar el motor desde fuera con su lubricante, sino que tiene que ver exactamente cuáles son los puntos en los que debe intervenir para hacer funcionar el mecanismo. Él era un intelectual precario y pensó que escribiría cosas que dieran más agilidad de intervención que no las grandes formas de la alta cultura. Yo creo que la clave es interconectar las formas de poder y resistencia, las que están dentro y fuera de las instituciones.

Con respecto al momento que vivimos, creo que tenemos un control de los poderes autoritarios casi más allá de tus gustos y de tu ADN. Hay una enorme capacidad de penetración capilar del poder. Pero también hay una recentralización muy fuerte de los ejercicios de poder. A diferencia de la época tardo-postmoderna, en la que primaban las metáforas de lo fluido, de lo líquido, de lo expansivo, lo que experimentamos es que los estados-nación y las formas autoritarias no desaparecen. Los estados se han reconvertido en los agentes locales donde se re-centraliza el poder localmente para expandir y hacer penetrar capilarmente formas de poder que son globales, transnacionales. Esa paradoja es lo que vivimos en el Estado y en Catalunya. Con esto nos tenemos que medir. Sorprendentemente, lo ha entendido antes la extrema derecha que la izquierda. Lo vemos con Trump. Dio un salto muy rápido: de ser considerado un contrapoder social marginal a tomar los gobiernos o influir mucho en su agenda política. Quizá Le Pen no llegue nunca al gobierno, pero condiciona tanto la agenda que *de facto* es como si estuviera gobernando. Creo que la cultura tiene que entender cómo medirse con esto.

LH.- Quería preguntarte sobre el libro de las conversaciones que mantuviste con Manolo Borja, en su momento director de la Fundació Antoni Tàpies, luego del MACBA y ahora del Reina Sofía de Madrid.

ME.- En el libro explicamos la reflexión que aportaba Manolo. Es la reflexión de un fracaso. En los años 90 desarrolló, en la Fundació Tàpies, un proyecto que se tituló *La ciudad de la gente*, y en la que básicamente quería generar una contra-imagen de Barcelona. Había la imagen histórica de la Barcelona canalla, el Raval de Genet, y también la visión, más pulcra, de la Barcelona postmoderna de Maragall. Había entonces una penetración muy fuerte de la economía y de los intereses públicos en la política, y la proyección de una imagen de la ciudad demasiado limpia, en la que parecía que la gente no trabajaba, que todos éramos turistas, donde nadie sudaba, gritaba ni se enfadaba, ni pasaba depresiones. Había que dar otra imagen. Él impulsó la puesta en común de sociólogos, artistas i activistas vecinales para recorrer Barcelona, sobretudo la periferia metropolitana. La idea era construir retratos de estos espacios y de la gente que vivía en ellos. Explica que cuando elaboran estos retratos y los exponen en la Fundació Tàpies, hasta dos horas antes no sabían cómo colocarlos. Habían producido algo que no tenían las claves para manejar. Y cuando los colocaron, le vino un montón de gente de los barrios que estaba encantada con los retratos. Pero Manolo estaba deprimido. Tenía la sensación de que lo que habían hecho era trasladar a los indígenas a las metrópolis.

Hizo una lectura crítica y pensó que no se trataba de llevar la miseria, lo descocido, lo alternativo, al sistema de representación de la cultura, ni disolverse en el anonimato de la actividad política. Pensó que lo interesante era ver las interacciones posibles. El poder, las herramientas institucionales, sirven para empoderar literalmente las estructuras, las áreas de la sociedad que no lo tienen, las precarizadas y carentes de recursos, pero a la vez la institución se ve afectada. Da así cobijo a aquello que habitualmente está fuera del sistema de representación institucional. Manolo pensó que se podía construir un sistema de representación en el espacio «entre». Ni la institución se abalanza a la sociedad para nutrirse y absorber o explotar, ni los que trabajan fuera de la institución la ven como inaccesible. Es el espacio «entre», que afecta en todos los sentidos. Creo que esto es lo que intentamos trabajar en el MACBA, y que él sigue intentando en el Reina Sofía. Este fue el esquema, que dio lugar al Proyecto de las agencias, que era *La ciudad de la gente* expandido en el marco de explosión del movimiento contra la globalización neoliberal en Barcelona, a principios de los 2000.

LH.- Pasemos a analizar el arte y la política desde la óptica de la fotografía. La obra de Joan se mueve entre dos perspectivas. Por un lado, desarrolla proyectos narrativos, relacionados con los medios de comunicación, la ciencia, la religión o el mundo académico. Y por otro crea una serie de proyectos que permiten analizar la naturaleza de la imagen fotográfica. Los debates que sociológicamente está produciendo la sociedad actual (el papel de las masas, las falsas noticias, la pérdida de privacidad, la falta de credibilidad en el propio sistema, la sobreinformación, el consumo, la ecología, la importancia del reciclaje...) se ven reflejados en tus notas sobre la post-fotografía. En tu último ensayo, *La furia de las imágenes*, hablas de la importancia de la segunda revolución digital, con internet, la telefonía móvil y las redes sociales, y de esta sociedad híper moderna. ¿Nos puedes desarrollar un poco este planteamiento de lo post-fotográfico?

JF.- Mira, recuerdo una exposición de los 90 en la Fundació Tàpies que considero sintomática: *La fi del Museu*, comisariada por Thomas Keenan y John G. Hanhardt. Se cuestionaba el modelo de museo como mausoleo del arte y se incidía en su necesaria supervivencia como dispositivo de pensamiento crítico. Empecé a repensar el papel de la imagen. ¿Deben ser los museos esos white cubes en los que simplemente colgamos las imágenes? A partir de este punto, me he dado cuenta de que la imagen ha evolucionado sobre todo por su masificación. Hace solo unas décadas las imágenes eran competencia de los artistas, de los profesionales. En cambio, ahora todos somos hacedores y consumidores de imágenes. Lo que era un bien precioso, cobijado en los palacios y las iglesias, dominio de una cierta clase poderosa, ha pasado a ser manejado por todos. Es una conquista sin precedentes. En este tránsito las imágenes se han convertido en un armazón de lo social. Por ejemplo, las guerras ya no se libran en el campo de batalla, sino en la imagen. Es la pantalla en la que se proyectan la vida y la política. Vivimos en la imagen y nuestro problema es, tal vez, como sobrevivir en ella.

Tenemos que reajustar los criterios con los que analizamos las imagenes. Me gusta poner como ejemplo lo que le pasa a la física cuando se pasa de la newtoniana a las partículas subatómicas y al espacio galáctico. Esto requiere readaptar las teorías, las herramientas. La física cuántica o la teoría de la relatividad no niegan la validez de la física newtoniana, pero la adaptan a unas circunstancias antes completamente impensables. Creo que la imagen está cambiando: se desmaterializa, pierde el carisma mágico que había tenido, deja de ser escritura para ser lenguaje, deja de ser un elemento con el que se nos representa para permitirnos construir la auto-representación. La imagen ocupa un estadio completamente nuevo. Más que nunca, es necesaria una educación para poder resistir al poder de la imagen.

LH.- Hablabas también del papel del artista como un prescriptor, no solo como un hacedor.

JF.- Entiendo que la nueva situación trastoca los conceptos de *artisticidad* o *autoría*. Con el productivismo, la idea sublimada del artista como genio creador desaparece y hay la voluntad de inscribirlo dentro de unos procesos sociales más colectivos, no tan protagonistas de lo individual. En estos momentos hay también unas críticas a la autoría tal como la hemos concebido. Hay cada vez más obras compartidas, obras huérfanas de autor... Se ha pasado de una producción que se basaba en hacer, a una creación que consiste en prescribir sentido. Tanto da quién produzca físicamente una imagen, lo importante es cómo situamos la imagen en un contexto de significación y cómo actuará frente a un público.

LH.- Marcelo, ¿la autoría de las imágenes pierde su importancia?

ME.- Me parece interesantísimo. Es cierto que, en términos históricos, el estatuto de la imagen como algo que tiene una autoría se ha circunscrito a un período muy corto. Las imágenes tienen propiedad, propietario y autor desde hace muy poco. De hecho, empiezan a dejar de tenerlo a pesar de los intentos compulsivos e histéricos del sistema de propiedad sobre las imágenes para seguir intentando limitar su circulación, su reutilización, etc. Las imágenes que hoy conocemos en las pinacotecas, como las pinturas de Velázquez, nunca fueron hechas para circular. En realidad, las imágenes que han circulado

históricamente no tenían autoría. Tenían un uso, producían algo, un imaginario. Me parece interesante que la clave no está hoy en quién es autor de cosas, sino en quién dota de sentido al magma que nos rodea. Son imágenes en un sentido general: mentales, físicas, fotográficas, virtuales... Es una clave de lo artístico hoy. Frente a la banalización del lenguaje político, donde cualquiera puede decir una cosa y la contraria al día siguiente, tergiversar la verdad... dotar de sentido a las palabras e imágenes que circulan es la clave del trabajo artístico hoy, y se relaciona estrictamente con el trabajo de la crítica: ordenar la realidad.

JF.- De todas maneras, se ha citado la palabra *apropiación*, que pertenece a las categorías de la creación artística y nace en las vanguardias, con Duchamp. Creo que en estos momentos debemos hilar más fino. La apropiación no es más que un robo. En su momento era subversivo y revolucionario, pero ahora hay que refinarlo. Por eso yo propongo otro término: *adopción*. Proviene del latín *ad optare*, es decir, optar, elegir. En la legislación romana, la adopción era una prerrogativa de los patricios, que podían adoptar un niño plebeyo y cambiarle el estatus, el rango. Venía a ser la supremacía de la cultura, del rango social, sobre la naturaleza, el origen. Entiendo que, en una adopción de imágenes, no es que sean mías, sino que las tutelo como un padre adoptivo. Tienen su vida, su recorrido, y yo las oriento para encauzarlas en un determinado espacio de significación. Esto elimina lo que me molestaba de la apropiación: «este trozo de periódico lo pongo en mi collage y pasa a ser mío, lo firmo y cobro mis derechos de autor». Se trataba de proyectar el mismo esquema, simplemente que incluía el signo de transgresión que consiste en la violación de la propiedad. Desde una perspectiva del comunismo tradicional puede ser justificada, pero en el fondo nos lleva a una situación parecida a la anterior. En cambio, si no hay propiedad sino ocupación del contenido de una forma transitoria, estamos dándole un aliento distinto y más acorde a la voluntad de progreso que debe tener. Es lo que defiendo con la idea de la *post-fotografía*.

ME.- Benjamin decía que en realidad el arte revolucionario inventa modos de producción, técnicas, mecanismos. Incluso por debajo de la práctica de arte político más evidente, uno tiene que rascar las cosas e intentar ver cuál es la matriz. La estructura, la metodología, es lo más importante. En el caso de Duchamp, es uno de los orígenes de las prácticas de apropiación. A partir de ahí ha habido una lectura conservadora del mecanismo duchampiano, como ha descrito Joan: apropiarse de una imagen sin crear otra. Esto es un desplazamiento del modo de hacer. Pone en cuestión la centralidad de la obra como objeto y del artista como demiurgo que puede hacer lo que quiera: en vez de pintar una bota, apropiarse de ella. Pero hay otra lectura: leer el gesto duchampiano como la invención de un mecanismo. Cuando plantea su urinario como objeto apropiado, lo presenta a un concurso del que él es jurado, para unos premios de una asociación de artistas a la que él pertenece. Cuando el jurado rechaza el objeto, él decide abandonar una asociación que no acepta una práctica artística de alguien que es miembro. Pone de manifiesto el mecanismo: no es una obra de arte porque él lo dice, sino si la acepta el jurado. Lo que demuestra Duchamp es que esos principios son cambiantes. Eso es la técnica, el modo de producción, que inventa Duchamp. Y es interesante porque el mecanismo es trasladable en el tiempo, y no el seguir apropiándose de urinarios, botellas o fotografías. La clave es hacer una lectura no conservadora, tendiente a la centralidad del artista y de la obra. Hoy, ese modo de producción es eficaz al dar un cierto orden y sentido al tsunami de información, de significantes e imágenes al que se refería Joan. Allí es donde se pueden suceder cosas que son más interesantes de lo que tradicionalmente hace la historia del arte, que es poner juntas cosas que se parecen. Puedes juntar prácticas artísticas que formalmente no se parecen en absoluto, pero cuya matriz o modo de producción quizá las conecta.

LH.- Con esto iría cerrando. Me referiré a *El museo imaginario* de André Malraux, que se constituye como hipótesis de trabajo para otra historia del arte. Propone otras series de analogías y de continuidades inseparables debidas al modo de manipulación de las imágenes. Con la sobresaturación actual de imágenes, alcanzables a un solo click, ¿varía mucho el museo imaginario de Malraux?

JF.- Estamos ya en un estadio en que van a imperar los nuevos enciclopedistas. Si en la Ilustración la enciclopedia fue el dispositivo intelectual que permitió ensalzar la razón como método de relación con la realidad, creo que estamos viviendo un proceso en que nuevas formas de acumulación y de criterios de ordenación de esos repositorios van a permitir la aparición de una nueva enciclopedia como arma de relación con el mundo. El hecho que abramos el grifo de internet en nuestra casa y salga un chorro de imágenes favorece una nueva relación con todo este tipo de cuestiones. Al principio, hablabas del proyecto de Hänsel* i Gretel* relacionándolo con la curiosidad por el conocimiento. Estamos ante una ventana a un universo que nos abre, como el espejo de Alicia: un duplicado que nos permite vivir a uno u otro lado. Vamos a tener que formalizar nuevas pautas, nuevas formas de armar el sentido de esas imágenes que discurren a una velocidad estrepitosa en internet.

ME.- *Hänsel y Gretel* es prototípico de los cuentos de crecimiento, del paso de la infancia a la edad de enfrentarse al mundo. Nuestra sociedad está un poco en ese momento. El entorno que nos rodea contiene elementos encantadores, pero también de peligro. Creo que es importante saber que, en gran medida, la sociedad se mueve internamente por las angustias y los miedos. Y que de ellos vienen muchas derivas autoritarias que experimentamos. Ese apoyo a las verdades sencillas, pero bien aposentadas, compensa la angustia, la precariedad que atraviesa la vida. En esos momentos hay que volver a dotar de sentido a las cosas, intentando desligar la relación entre verdad, firmeza, sentido y autoritarismo. Hay que decir verdades que no sean autoritarias, hay que hacer un ejercicio desde las profesiones críticas, culturales. Pero no de forma paternalista, sino reorganizando la información. Hay que inventar instituciones nuevas, hay que reconstruir vínculos, hay que reconstruir comunidad y sociedad. Hacerlo con firmeza y decisión, sin el miedo de enfrentarse a lo proceloso. Es imprescindible para no tener un repliegue de una sociedad fragmentada a lo privado, sosteniendo una aparente autoridad que se ejerce allí fuera y que puede ser un autoritarismo inmensamente más destructivo que el que ya se dio en los años treinta.

LH.- Pues a modo de cierre, quisiera agradecer vuestra generosidad compartiendo anhelos y pensamientos en unos momentos de convulsiones sociales. Como recuerdo de este acto, os damos unos de los gatos que se han salvado gracias a la curiosidad.

DIÀLEG 5 /

CESC GELABERT



★ [Barcelona, 1953]
És ballari i coreògraf.

IMMA MONSÓ



★ [Lleida, 1959]
És escriptora en llengua catalana.

L'ARQUITECTURA DE L'ÍNTIM

FÈLIX RIERA Avui comptarem amb l'escriptora Imma Monsó i el ballari i coreògraf Cesc Gelabert. La nostra curiositat avança per arribar a un coneixement que motiví, explori i conquereixi noves sensibilitats intel·lectuals. Parlarem sobre l'arquitectura de l'íntim. Al costat de la concepció tecno-cèntrica de la realitat, hi ha una visió humanista, que cerca en l'espai interior per entendre el món. Aquesta petita escala és el que anomenem arquitectura de l'íntim: el privat, el silenciós, allò que ens fa més humans. L'escriptor capta amb la seva literatura l'emoció humana. Cesc Gelabert em deia un aforisme molt encertat, lligat a la professió del ballari: "vivim com ballem". Sense més preàmbuls, dono la benvinguda a Imma Monsó i Cesc Gelabert.

M'agradaria començar amb una pregunta per a cadascú de vosaltres. L'Imma Monsó ha construït una obra literària on les experiències personals tracen grans històries del quotidià, com una èpica dels petits gestos dels personatges. Com hauriem d'afrontar el desbordament de l'íntim que ens proposen les societats modernes?

IMMA MONSÓ L'escriptor de novel·la, de conte, de relat, és un ésser de la modernitat, una època que ja ha passat. Ho és perquè la línia entre el privat i el públic ha canviat molt des d'aleshores. La modernitat és una època de l'erotisme, del desig mai satisfet. Actualment, som a l'època de la pornografia, on el que preval és el desig no tant de veure, sinó d'exhibir-se. El voyeur té un repte al davant: és veure allò que no vol ser vist. I l'escriptor té aquest mateix repte, per això és d'una altra època, i no només perquè el paper hagi passat a ser un objecte de resistència. Penso en el poema de Baudelaire, *À une passante*, que en els primers quartets descriu la visió efímera d'una dona que passa mentre ell és a un cafè. Posteriorment diu alguna cosa com "el llamp, i després la nit": primer la visió fugaç, després, el no saber què passarà amb aquella dona. Es dedica a lamentar-se que mai més no la tornarà a veure si no ho vol l'atzar. Ara imaginem aquesta escena avui dia: d'entrada, el poeta ja no veu la dona perquè està mirant el mòbil, amb alguna aplicació com *Tinder*. I si la veu, tindrà infinitat d'eines per localitzar-la. Perd moltíssim la gràcia. Penso que els escriptors som d'aquella època i ara hem de resistir, sobreviure. Visc una lluita permanent. A diferència del ballari, la tasca de l'escriptor implica estar tancat sol, davant d'un full de paper; però ara hi ha la pantalla.

Molts escriptors estan permanentment atrapats per Internet. D'aquests, alguns l'han aprofitat com a eina de visibilitat, especialment els més joves. N'hi ha que no tenen *Facebook*, *Twitter*, *Youtube* ni *Blog*, com jo. Crec que és particular, perquè malgrat que en l'àmbit literari no ho faig servir, sóc consumidora d'altres continguts. He de lluitar constantment amb l'atracció d'allò visual i de la fascinació que em produeix *Google*. És l'únic negoci al món que s'ha fet ric sense voler-ho, partia d'una utopia i hi segueixen treballant. Tot aquest món m'atrau tant que em costa posar-me a escriure. Ho he aconseguit llevant-me molt d'hora al matí, amb un patró molt rítmic. Si em llevo a les 5-6 h del matí, puc tornar al paper, al discurs lineal, que em permet evitar amb les fragmentacions que d'altra manera em tornen boja, perquè són addictives.

FR.- El filòsof francès Jacques Derrida, a *Ecografías de la televisión*, deia que la nova aristocràcia seria aquella que estaria marcada pel fet de no tenir ni xarxes socials, ni mòbils.

IM.- A finals dels 90, es va parlar d'una escola freqüentada pels fills dels directius de Silicon Valley, on els nens tenien prohibit connectar-se a aparells tecnològics. Això va servir per introduir la perspectiva crítica sobre les xarxes socials ...

FR.- Cesc, gràcies per venir. La idea que l'home viu com dansa parlaria d'una arquitectura de l'íntim, ja que suposa construir amb el cos?

CESC GELABERT Compartiré alguna de les meves obsessions. Dic que ballar és habitar el cos amb el cor i la ment. No ballem perquè fem uns passos determinats, sinó que ho fem quan el que sentim succeeix en aquests tres nivells: el que entenem que és cos, el que entenem que és nivell emocional, i el conjunt de funcions mentals. Som el resultat de tots els moviments que hem fet a la vida. És evident: si et bellugues rígidament, acabes encarcerat. M'agrada dir també que una paraula és una coreografia feta per un poble. Una paraula existeix perquè hi ha un poble que comparteix alguna cosa, i això és coreografia per a mi. Podem caure de l'extrem del cos, o de l'extrem de la ment. I ens cal la conjunció, encara que la nostra societat no ens n'ensenya. M'agrada molt preguntar als professors, per exemple, "quantes classes d'odi has fet quan acabes el batxillerat. Saps què és l'odi? Saps què és l'amor?". Ens tirem a la vida i ningú ens explica què és el desig. És molt important, en aquest habitatge, saber la potència dels moviments, que depèn dels sentiments i de les ments que l'omplen. Reivindico que no podem perdre això. Com dèiem abans, la pornografia no té cap risc i la realitat és molt més complexa: té cos, té cor i té ment. L'autèntica educació es basa per mi en aquesta trilogia. Un bon ballari sap estar dins d'aquesta operació, i ho recomano per viure. El cos no diu mentides.

FR.- Una de les qüestions més fascinants del que denominem l'arquitectura de l'íntim són les passions humanes. S'ha arribat a dir que l'home, sense passions, no seria res. I en canvi, també tenim la idea que les passions humanes han de ser controlades, domesticades. Tenim por de les passions?

IM.- Totalment. S'intenta tenir un control absolut sobre les nostres emocions, cosa que es fa amb les teràpies i medicacions. Les aplicacions i xips que ens puguin col·locar ens poden empènyer cap a extrems inimaginables. La pel·lícula *Her* (2013) mostra un protagonista que es troba molt sol i al final s'enamora d'un sistema operatiu, que va aprenent autònomament fins a convertir-se en la dona que li agrada. No té cos, però la seva veu, de Scarlett Johansson, és molt atractiva. T'adones que és una distòpia, però que s'acosta a pràctiques cada cop més comunes. Mostra el control que estem disposats a exercir sobre tot. Hi ha un moment clau a la pel·lícula, quan ell pren consciència que el sistema operatiu no té res de genuí. Comença a dubtar-ne. S'han enamorat, però li pregunta al sistema operatiu si parla amb els altres com ho fa amb ell. Li respon que sí, amb 585 mil, però que només s'ha enamorat de 482 persones.

CG.- Quan ets ballari i surts a l'escenari, has de reproduir una emoció una vegada i una altra. Això sempre ha estat per mi una aventura interessant. Un mestre budista em va explicar que l'emoció és resultat de viure la vida, al contrari de la intenció. Per se, és incontrolable. La resta és ficció. No pots llevar-te i decidir que estaràs content. Has de saber tractar amb les emocions, que sense les quals no hi ha moviment. L'altre dia estava escrivint sobre l'emoció i vaig recordar quan estudiava les passions humanes segons Sant Tomàs. Les sensacions són emocions? I les passions? Som incultes d'aquestes coses. Sense conèixer-les, com podrem bastir una arquitectura interior, com podrem ballar bé, junts i sols?

FR.- Des de l'època primitiva, la dansa ha estat en l'entorn d'allò màgic, transcendent, d'un cert exorcisme de la comunitat.

CG.- Jo volia ser el xaman que balla els somnis de la tribu. És com llevar-se al matí i reiniciar-se, com un exorcisme. M'agrada explicar que he lluitat sempre perquè tot pugui ser art, però ara ja no sabem què és art i què no. Pots anar a un festival de dansa, i trobar-t'hi de tot. Quan ballo, no soc jo l'interessant, sinó el fet de formar part d'una mena de catarsi col·lectiva, per això crec que l'art no és individual. Si jo em considero ballari contemporani, és perquè crec que la presentació ha de canviar constantment. Però a mi em fascina que els escriptors puguem capturar la vivència d'una persona: és un exercici essencial, un altre exorcisme.

FR.- La literatura va néixer per ser oral i compartida, no pas llegida en solitud. Sant Agustí començà a introduir la idea de llegir, de trobar-se a través de la lectura i del silenci. El rendiment de l'íntim hi surt guanyant, en aquest sentit. L'arquitecte Adolf Loos parla de "l'arquitectura de l'íntim" i considera que la vestimenta és la nostra primera arquitectura. Cada dia ens posem un abric, unes sabates, una faldilla, un fulard. En canvi, som poc conscients que això construeix la nostra façana. Com veieu aquesta idea?

IM.- Això ho ha de respondre el Cesc, perquè ja us he dit abans que el cos no és de les meves prioritats.

CG.- Jo crec que els teus personatges tenen cos, tenen una manera d'habitar. L'altre dia llegia les últimes pàgines de **La dona veloç**: baixa al subterrani, veu el puzzle... És ple de coses sensorials, és molt difícil evitar el cos, hi estem condemnats. Per mi la gran coreografia és una carícia, una abraçada. Pel que fa al vestuari, jo sempre he dit que és la segona pell. Com a ballari m'han vestit de tots colors. Ens transforma, ens dona una iconografia que fa que et llegeixin, i et llegeixis, diferent. L'altre dia vaig sortir al carrer i la meitat de la gent duia el mateix tipus d'anorac; vaig pensar que no podia portar-ne un jo també. Si s'oposa resistència davant de les modes, també és una forma de representació.

IM.- Ara que ho dius, per mi una gran coreografia és teclejar. Sí que tens raó. Podria parlar del que va suposar per a mi el teclat: podia anar molt més de pressa, de manera que no corregués més la veu que els dits. Sí que té alguna cosa de corporeïtat.

CG.- Amb el teclat jo no sóc capaç d’escriure i mirar a la vegada... Jo sempre dic a la gent que sí que hi entén, del cos: ser experts de carícies implica saber quines són les més afectuoses del món i com d’altres són gairebé una violació. Crec que ho sabem diferenciar, veiem molt més del que ens sembla. Al final, serà un acte de resistència el fet d’estar en silenci, com els aristòcrates dels quals parlaves. Ser amb un mateix, amb el propi cos i amb el dels altres.

FR.- Hi ha una seqüència molt interessant a *Cleòpatra*, de Mankiewicz. Juli Cèsar i Cleòpatra es troben davant del conqueridor macedoni Alexandre Magne. Cèsar diu unes paraules: “Ara que he conquerit el món, és el moment de deixar que el món em conquereixi a mi”. Això planteja com sovint els homes i dones, per l’èxit, pel prestigi, sortim de l’arquitectura íntima, per conquerir altres arquitectures, tot perdent en el trajecte l’essència de cadascun de nosaltres.

IM.- La capacitat que té certa gent de mostrar-se em costa d’imaginar, per mi seria un desgast increïble. Hi ha molta ansietat de reconeixement, sobretot en el món digital. Gent que mai no havia aspirat al triomf, dedica una part important del temps i esforç a *blogs* i comentaris a xarxes socials. Si no fem res, com aquestes trobades per aportar sentit crític, cada cop serà més preocupant. El minut de glòria a l’abast de tanta gent té molts aspectes negatius. Warhol va mostrar amb la famosa exposició de llaunes de sopa Campbell’s un fet rellevant. Que la gent anés a veure allò, era la premonició de la gent que avui explica cada dia què esmorza i com unta una torrada. Aquesta quotidianitat desbordant, que exposa fins i tot pràctiques sexuals o familiars, ens esclavitzava.

CG.- Em fas pensar en aspectes positius i negatius. He hagut de construir la meua carrera entorn de l’impuls de moure’m. Per exemple, em ve un periodista abans de l’estrena, falta una hora, i em pregunten per un telenotícies: “què vols dir amb aquesta coreografia?”. M’ha costat anys saber com respondre amb sentit, sobretot sabent que no n’agafen més de 10 segons, del tall. Amb aquests segons aconseguixo que la gent vingui a l’espectacle. El difícil de fer coreografies és que ho fas amb persones. La meua activitat és pública, compartida. I hi ha una operació de representació. Les carreres tenen molt a veure amb l’exercici d’auto-publicitar-se, és molt controvertit. Els elements d’auto-representació posen una mica en entredit l’íntim. A mi, públicament m’interessa parlar de dansa, perquè és en el que soc una mica expert.

IM.- Has dit una cosa molt interessant, que és que el primer cop que vas haver d’explicar una coreografia et va costar molt. Curiosament, a l’escriptor, sobretot al novel·lista, li passa el mateix. Malgrat que treballa amb les paraules, li costa respondre aquestes preguntes. Me’n recordo de la primera entrevista que em van fer, a TV3 o a la ràdio. Anant-hi, el taxista em va preguntar de què anava la novel·la i vaig adonar-me de com n’és de difícil. Però no em vull esforçar gaire per explicar la literatura, perquè s’explica per si sola sobre el paper. Tu has de posar paraules a la dansa. Potser, el que s’hauria de fer és posar dansa a la literatura, per explicar-la... Posar-hi noves paraules traeix la seva essència.

CG.- Com que la dansa és un art no tant implementat als costums de la societat, contínuament la gent té por de no entendre-la. He hagut de fer molta feina d’explicar-me. Hi ha companys europeus que responen que la dansa no s’explica, però a mi m’interessa transmetre un sentit perquè la gent l’entengui quan surt als mitjans.

IM.- En el cas de l’escriptor, realment hi ha una impossibilitat d’explicar allò que fas. Jo tinc un llibre en el qual l’escriptora és somnàmbula, i escriu mentre dorm. És un estat de trànsit, quasi místic, potser com el que tens tu quan balles. Costa molt de reproduir mentre fas entrevistes. Hi ha gent que, com tu, parla millor que escriu; però en el meu cas, em sento molt més còmoda escrivint.

CG.- Quan faig coreografies sempre dic que tot surt del ballari, que balla i improvisa en l’estat de trànsit. Però després hi ha una feina d’estructuració, d’organització del moviment, perquè cal veure si es llegeix, si es comprèn. Ha de ser sempre a dins i a fora. És la gràcia de l’art: és compartit. Per mi es fa art quan és com un somni compartit i en estat de vigília. És una tècnica peculiar. Però en el fons, si no comença amb la pulsació, no hi ha res. No hi ha intimitat. En el punt íntim hi ha el cos-cor·ment, però, de vegades, necessita organització.

IM.- No t’adones que allò que escrius té sentit i pot tenir valor literari, fins que ho veus des de fora. Si ho veus des de dins, no funciona. És curiós que dues disciplines tan diferents a priori, la dansa i la literatura, tinguin processos de creació tan semblants.

CG.- Les dues són vivències internes. Els creadors viuen alguna cosa íntima que és la clau de la creació. L’art es pot expressar de moltes formes, i en manifestacions extraordinàriament variades. Avui, hi ha tal acceleració que no sé si podrem assumir-la, o ens hi embolicarem. Hi quedarà alguna cosa íntima? Hi haurà temps per una mínima reflexió?

IM.- Hem de lluitar per construir un nucli de pensament crític. La crítica al canvi sense precedents que estem vivint, ha arribat tard. Si no recol·loquem les tecnologies, i trobem el temps de cada cosa, perdrem l’essència del que ens fa humans, i serem subsidiaris del món tecnològic. És un món que avança a més velocitat que nosaltres i que també aprèn.

CG.- És fonamental seguir preguntant-nos què és l’emoció, què és la ment, com pensem i ens organitzem. Vaig tenir un mestre de gramàtica horrorós, me n’he adonat mirant enrere. La gramàtica ajuda a entendre com penses, com t’organitzes. Hi ha coses tan interessants que hem de seguir desenvolupant... I, alhora, seguir adaptar-nos a qualsevol situació. Hem de ser autèntics vestits de qualsevol manera.

FR.- En el camp filosòfic, es reflexiona sobre com s’ha esborrat en poc temps la línia que separa el món privat del públic. Probablement l’arquitectura de l’íntim ha patit molt aquesta pèrdua del llindar.

IM.- Sí. Hi ha aquesta crida constant a exhibir-se, a mostrar-se, a participar de manera virtual. Ha passat en molt poc temps, vertiginosament. Hi ha moltes metàfores sobre el temps: líquid, puntillista, fragmentat. Som temps, i en aquest aspecte és on més es percep el canvi. Les persones que van inventar *Google* van néixer l’any 73, són joves encara. Ha passat tot molt ràpidament.

CG.- Jo el que vull públicament és aparèixer com un ballari, parlar de dansa. I de la resta, vull mantenir un cert silenci. Ens sobra informació. Jo crec que hem de ser tots una mica més meditatus, mantenir una mesura en el temps. Evidentment tot és una qüestió d’equilibri, i a mi em costa de trobar. Crec que per l’edat que tinc em puc reservar, puc trobar filtres. Hem de trobar temps real per quan estem amb amics, i em refereixo a temps on no estem cansats (perquè la tecnologia, o la vida de cara al públic, també esgota). Hem de preservar l’autenticitat de l’arquitectura íntima. Cal assegurar que ballem bé, és a dir, que no estiguem enganxats. Jo he de ballar sense estar enganxat al meu instrument, que és el meu cos. I un que escriu, suposo que tampoc no pot estar enganxat a ell mateix.

IM.- Jo mai he utilitzat Internet per res que tingui a veure amb allò literari, ni hi tinc gens d’interès. En el primer moment, ho vaig fer per comoditat, i ha estat una molt bona opció. Els qui escriuen *online* tenen un *feedback* amb els lectors, i a mi no m’entusiasma. Sí que m’ho he passat bé en clubs de lectura, però si t’excedeixes, hi ha alguna cosa que es crema: et fas captiu de l’opinió. A Internet és encara més immediat. No acostumen a haver-hi *trolls* literaris, però encara que es tracti d’elogis, generen un clientelisme. L’escriptor es veu lligat a seguir fent allò que agrada al públic. Ho trobo una dinàmica perversa. I per aquesta raó, penso que efectivament la literatura i l’art han d’allunyar-se del món digital.

FR.- Però fixeu-vos que hi ha un aspecte que no crec que es pugui separar de l’arquitectura de l’íntim: la capacitat d’una persona de passar un temps sola, d’estar amb ella mateixa. Penseu que un dels grans enemics de l’arquitectura de l’íntim és el vertigen que provoca a la gent enfrontar-se a la solitud en silenci?

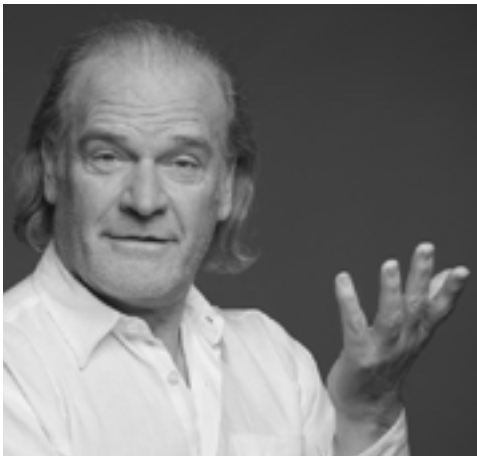
CG.- Últimament m’atabala molt contestar els correus. És la suma de petites coses que et van menjant. Quan arriba el silenci, quan veig que ja puc anar a meditar o badar, m’adono que ja estic cansat. Cada cop haurem de ser més intel·ligents per no desgastar-nos. Jo vaig aprendre a ballar perquè puc fer-ho tota l’estona, puc ser a l’autobús practicant dansa. I si no puc, estic perdut, perquè no tinc temps de qualitat. Intento trobar aquests moments fins i tot mentre responc correus, tot i que fracasso bastant.

IM.- Crec que has preguntat a dues persones per les quals estar sol i en silenci és l’activitat pròpia. A mi em costa més qualsevol cosa que no sigui quedar-me sola. Tot i que com diu el Cesc, em costa molt trobar moments de badar. La disposició mental canvia. Has de lluitar molt, perquè mentalment no estàs sempre en el mateix tipus de concentració. I costa molt l’estat de badar, quan esperes l’imprevist... També costa trobar moments per avorrir-se.

FR.- Doncs crec que amb aquesta última intervenció que ens permet agafar distància del nostre dia a dia, podem acabar. Us vull donar les gràcies en nom de Hänsel* i Gretel* i CaixaForum.

DIÀLEG 6 /

LLUÍS HOMAR



★ [Barcelona, 1957]
És actor i director teatral.

CARME RIERA



★ [Palma de Mallorca, 1948]
És escriptora, guionista, assagista, professora i ocupa la cadira “n” a la Real Acadèmia Espanyola.

L ’ E S P È C I E F A B U L A D O R A

VALENTÍ FARRÀS Des de l’Obra Social La Caixa, intervenim en aquesta última sessió del cicle de diàlegs La curiositat va salvar el gat. Ha estat un èxit de públic amb més de 1500 assistents. A CaixaForum mirem molt enrere, divulguem la història i l’art. Però també ens interessa la reflexió sobre el món contemporani des d’una vessant cultural, crítica i de pensament profund. Esperem també que vostès hagin pogut omplir el sarró: d’uns diàlegs com aquests, no n’esperem mai una solució, sinó aprendre’n coses que ens acompanyin en situacions determinades de la vida. Poden servir per calmar-nos, per refermar-nos, per obrir noves perspectives, noves maneres de pensar i de mirar.

LLUCIÀ HOMS Moltes gràcies, Valentí, per aquestes amables paraules. Convido a venir a l’escenari, i a endinsar-nos junts en aquest bosc, a la Carme Riera i al Lluís Homar. Benvinguts al bosc de Hänsel i Gretel. És un privilegi tenir-vos junts per parlar de l’espècie fabuladora, i de la capacitat que té de fabular. Cap dels nostres tertulians d’avui necessita gaires presentacions, però deixeu que en doni unes pistes. Carme Riera va néixer a Palma, és escriptora, guionista, assagista i Catedràtica de Literatura Espanyola a la Universitat Autònoma de Barcelona. La seva carrera literària va començar amb el famós llibre *Te deix, amor, el mar com a penyora*, i des de llavors ha seguit publicant obres en català i en castellà. Ha estat guanyadora de nombrosos premis literaris, dels quals destaquen el Premi Josep Pla, el Sant Jordi, el Ramon Llull, el Nacional de Literatura o l’Anagrama d’Assaig. És membre de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona, i el 2013 es va convertir en la vuitena dona que va ocupar una cadira a la Real Academia Española. El 2005, va rebre el Premio Nacional de las Letras del Ministerio de Cultura. La seva última novel·la és *Venjaré la teva mort*.

En Lluís Homar va néixer a Barcelona i és actor i director teatral. En el món del teatre destaquem els papers de *Hamlet*, *Les Tres Germanes* i *El Misanthrop*. El 1986, juntament amb d’altres, va fundar la Societat Cooperativa del Teatre Lliure, del qual va ser el director artístic, entre 1992 i 1998. El 2006 va ser Premi Nacional de Teatre. A la pantalla destaca la participació en *La mala Educación*, d’Almodóvar, o la interpretació del Papa Alexandre VI a *Los Borgia* d’Alejandro Hernández. El 2012 va guanyar un Goya per la seva interpretació a *Eva*, i deixeu-me destacar també la seva participació en sèries televisives com *Àngels i Sants*, *TV3* i *Motivos Personales*, Telecinco.

Un es podria preguntar el perquè d’aquest binomi. Els dos es mouen en el camp de la fabulació, la imaginació creativa, sigui de la literatura, sigui del teatre. Viuen a Barcelona però no es coneixien personalment. Sí que s’havien llegit. Sorpren que en una ciutat com aquesta, que no és gaire gran, no es coneguessin. Volia començar preguntant-vos per aquesta anomalia. Sobre si les interaccions entre els professionals de la ciutat de Barcelona són tan fluides com haurien de ser.

CARME RIERA En Lluís i jo érem allò que deia el Pla: “saludats”. No ens hem conegut, tinc una gran admiració per Lluís Homar com a actor i director. Jo volia ser actriu, per tant, l’admiro encara més. Però com que al final em vaig dedicar a unes altres coses, mai no ens hem acabat coneixent. Tot i així, més d’una vegada sí que m’he acostat a dir-te “Enhorabona, ho has fet molt bé”, eh?

LLUÍS HOMAR Hi ha una diferència, que és que jo treballo en un lloc presencial, dalt de l’escenari. En acabar un espectacle, podem coincidir personalment. En canvi, jo els llibres d’ella els llegeixo a casa, sol.

CR.- És una altra relació.

LH.- Exacte, és molt més fàcil que ella vingui al meu terreny. Perquè com que llegim a casa, rarament ens acabem trobant amb els escriptors. Potser en uns altres anys, la bohèmia tenia punts de trobada entre uns professionals i uns altres. Però avui sembla que tot està més fet per sectors, i cadascú es mou en el seu.

CR.- I després perquè cal treballar, i les copes de vegades no troben la disponibilitat de quan érem joves i la nit era llarga.

LHoms.- Parlem una mica de fabulació. Els humans, des de les coves d’Altamira o de Lascaux, hi ha una necessitat de representar. Des d’aleshores no hem parat de representar, de recrear de projectar el passat cap al futur. La Nancy Huston al llibre *L’espècie fabuladora*, reivindica precisament la necessitat de construir un relat de manera individual i col·lectiva. Necessitem crear i interpretar per descobrir-nos a nosaltres mateixos?

CR.- Umberto Eco ja deia que l’home és un animal fabulador, i jo dic “la persona és un animal fabulador”. Però a banda d’això, penso que sovint les dones han fabulat més que els homes. I, de fet, encara que les històries fabulades pels homes han passat a la història, moltes vegades penso en aquelles dones que escrivien a casa, a la cuina, amb un llapis, com al s. XIX, i les històries de les quals no han estat transmeses. També hi ha el cas de la mare o l’àvia que explica històries, molt present en la nostra tradició popular. Recomano el llibre *Rondalles Mallorquines*, de Jordi Desracó, que explica les històries que Mossèn Alcover recull de la gent. Són històries traslladades de generació a generació. Quan els nens juguen a “fer de” o “ser de” estan dramatitzant una situació, estan sent actors de si mateixos. I suposo que això també deu tenir a veure amb aquesta necessitat d’explicar i de crear. Quan expliques una història recrees, o crees, el món. I des d’aquest punt de vista, jo crec que és una necessitat.

LH.- A mi m’és més difícil d’explicar. Més enllà de les fabulacions, ja des de molt petits estem assumint uns rols quan juguem, com a metges, a pares i mares, a *indios i americans*, que és al que jugava jo amb els meus germans... Sé que és un impuls que jo he sentit des de molt petit, des del moment que em van donar una túnica i vaig sortir a un escenari de la passió. Tinc molt present el punt en què Jesucrist surt a cridar “Hosanna, Hosanna”. Recordo com la túnica suposava la transformació. En certa manera, deixes de ser tu per ser un altre, i això fa que automàticament vagis més enllà. I ho he seguit fent fins ara. Per exemple, vaig fer un espectacle amb el Xavier Albertí i la Lluïsa Cunillera, *Et diré sempre la veritat*, en el qual explicava com, a partir d’haver pogut conviure al llarg més de 20 anys interpretant personatges importants, tinc la sensació que soc qui soc gràcies a haver compartit l’experiència amb aquests ells. Normalment, quan donen nom a una obra, és que són persones extraordinàries, pel bo i pel dolent. Interpretar-los m’ha enriquit. Hi ha Shakespeare, Guimerà, Ibsen... Quan busquem anar més enllà, és perquè pensem que no som prou? Aquesta balança encara me la pregunto ara. Sempre he sentit fascinació per entrar en una altra realitat. Quan soc aquests personatges sento que soc més del que soc, com a mínim puc imaginar que soc més fort, més intel·ligent...

CR.- I quan deixes l’escenari, ja tornes a ser tu o encara no?

LH.- Sempre he tingut la sensació que quan s’acaba la funció és un moment tan plaent que com dèiem amb l’Anna Lizaran: “Fem teatre pels aplaudiments”. Ho dèiem de broma, però hi ha un punt de veritat. Quan et llesves al matí, com a actor teatral, saps que encara que no tinguis res a fer durant el dia, arribarà el moment de la funció. I no quedes content fins que no arriba l’aplaudiment. Tenia un amic, Ariel García Valdés, que de vegades ens deia que havíem de gaudir quan som a dalt de l’escenari. Però quan ens ho passem bé, és quan hem acabat i som al bar prenent-nos la canya. Ara que faig el *Cyrano*, és maco el fet de conviure amb ell, dia a dia, perquè hi ha un aprenentatge. Pot semblar una invenció, però l’altre dia vaig fer la funció 88 i vaig tenir la sensació que el feia per primer cop, com des d’un lloc diferent. Sempre em plantejo si soc prou per ser Cyrano. M’agrada dir-me que sí, però hi ha molts moments que no m’ho sembla. Ell s’enfronta a cent persones amb l’espasa i els guanya, fa un duel i improvisa una balada, diu les coses més meravelloses de l’amor que s’hagin dit mai. Lluís Homar, de tot això, res. En els personatges de teatre, m’agrada pensar què vol dir Hamlet, Manelic, Cyrano, perquè qui els fa vius és l’actor. El que és interessant és la genuïnitat d’aquella persona respecte del personatge. El personatge arriba a través seu. Què fa Shakespeare, què fa Carme Riera, quan pensa en els personatges?

CR.- Nosaltres som els que fem els personatges que tu després interpretes. Els vivim també d’aquesta manera? Ens hi aboquem a dintre? De vegades sí. Quan escrivia *Dins el darrer blau*, me n’anava a dormir amb trenta-tres persones cada dia. Era horrorós. Sobretot perquè no els podia salvar. Com que agafava les referències històriques dels arxius inquisitorials, jo només els havia de conduir cap a la foguera. Hagués volgut que els passés una altra història, però havia de ser fidel als arxius. Era una enorme fabulació: la frontera entre els escriptors i els anomenats bojos és molt subtil. Els antics bojos, els que vivien deliris, comparteixen molt amb nosaltres. Algun escriptor o algun artista, han acabat una novel·la o un quadre just abans de morir-se. Hi ha una cosa que et porta a acabar l’obra: has fabulat un món i el vols donar sencer. Ho fabulem tot, és fantàstic. Pots tenir 50 persones treballant a la fàbrica i no els has de pagar la seguretat social. L’escriptor és com Déu. El relat bíblic és precisament això: crear anomenant. Tenim aquesta capacitat, i jo m’ho passo molt bé.

LHoms.- Carme, trobes a faltar la novel·la quan l’acabes?

CR.- Ai no! Quan acabes una novel·la, és horrible trobar-la a la llibreria. És terrible veure que el teu llibret ha de competir amb tantes i tantes novetats de Sant Jordi; que seran més bones, que tindran unes cobertes més atractives, que tindran títols millors, que sortiran a la televisió... És una sensació terrible. Procuro no entrar a les llibreries per no veure-ho.

LH.- Jo ho visc d’una manera diferent. Quan estic fent el *Cyrano*, al Poliorama estan fent no-sé-què, al Romea estan fent no-sé-què altre... En certa manera la gent té diverses opcions. No poden comprar tots els llibres, no poden anar a totes les obres. El número és més reduït, però la sensació és la mateixa. Què porta a prendre la decisió de comprar un llibre o un altre? Hi influeixen molts factors. L’oferta és tan gran, que de vegades quan ens decidim a comprar no acabes de saber què et fa triar.

CR.- Quan acabava de publicar *Te deix, amor, la mar com a penyora*, jo era encara molt joveneta. Recordo que hi havia dos autors importants al meu costat. De les 10 fins a la 1, ningú s’acostava. Va venir un noi jove, va obrir el llibre i se’l va mirar. Vaig pensar que era la meva única oportunitat. Li vaig dir “si te’l quedes, te’l dedicaré”. És el primer llibre que vaig dedicar. Aquest senyor m’agradaria trobar-lo, perquè em va salvar el matí: en vaig signar un!

LHoms.- Lluís, parlàvem de com et portes amb els personatges que interpretes. Amb alguns no deu ser gens fàcil.

LH.- Tinc la sort que normalment m’enamoro dels personatges que he d’interpretar, excepte un: el *Coriolà*, de Shakespeare. Tenia la sensació que em mirava i em deia: “Tu no ets l’actor per interpretar-me”. Quan interpretes un personatge, n’interpretes només un (després ja parlaré de *Terra Baixa*). És diferent que tu, Carme, que en crees molts alhora. Una altra cosa que em va passar, va ser amb *Adreça desconeguda*, amb l’Eduard Fernández. Fer de dolent sovint és atractiu. Però fer de nazi, ja no ho és tant. Era un personatge que començava sent amable, però que s’anava transformant. I, de cop i volta, sentia el rebuig a fer aquesta immersió. Arribava a pensar que no sabia fer de nazi perquè no sabia on trobar aquest ressort. Tot i així, anant pel carrer un dia no sé què em va passar, que em va sortir la part amagada que tots tenim. Va ser aleshores que em vaig dir: “mira, aquí és el nazi”. La possibilitat de capbussar-te en els personatges és també la de capbussar-te en un mateix. Quan vaig fer *Terra Baixa* amb Pau Miró, tenia la sensació de l’obra sencera, com si en fos l’autor. Era tots els personatges. La Marta és la part de l’autoestima per terra; el Manelic és la part primitiva, entusiasta, neta, franca; el Sebastià és la part mental, imposant, que vol el que sigui costi el que costi; i la Nuri la part més innocent. Abans parlaves de la bogeria de l’autor, que intenta connectar amb tots els personatges. Juguem a “com si”, però posem la veritat dalt de l’escenari. Des de l’autoria, això com es viu?

CR.- Des de l’autoria tenim molts personatges, alguns et cauen bé, d’altres no, d’altres te n’enamores... En el moment que escrius, vius una altra vida. Fent classe, o el sopar estàs en una mena de deliri. Hi ha personatges que fins i tot se t’imposen. Puc dir que hi ha dos llibres que els he escrit gairebé al dictat, el personatge m’explicava la història i jo la transcrivia. L’altre cas és el d’un personatge, a *Dins el darrer blau*, que només tenia una funció: amagar una de les persones que fugia. La vaig sentir parlar. Era coixa, una prostituta. Em copsava tant la seva parla, que va acabar assumint un paper important. Fins que vaig haver-li de dir que prou, “ets cristiana, no jueva, no pots entrar aquí”. La vaig haver de dur a la presó, perquè no podia matar-la. Quan em pregunten quins personatges m’agraden més, una d’elles és Beatriu Mas, dita La Coixa, prostituta del bordell de Mallorca, que en aquella època, al segle XVII, era gairebé propietat del Bisbe.

LHoms.- Lluís, explica’ns com la vida quotidiana et dona capes de pensament sobre els personatges que interpretaràs.

LH.- Hi ha qui diu que els personatges et busquen a tu, i no al revés. Hi ha una experiència meva colpidora. El Xavier Albertí començava la seva etapa com a director del Teatre Nacional, i tenia com a obra de capçalera el *Terra de Ningú*, de Pinter. Jo llegia l’obra i no entenia res. Tot i així, vam tirar-la endavant i vam haver de decidir quin personatge seria jo. Intuïa que el que m’atreia més era Spooner, tot i que encara no ho veia clar. Ha estat un dels personatges que més han marcat un abans i un després en mi. Malauradament, a molts espectadors els passava el mateix que a mi quan llegia l’obra: no entenien res. Però el viatge que proposava em tocava molt. Hi ha un proverbi xinès que es pregunta què és pitjor: l’èxit o el fracàs? L’obra anava de dos escriptors, un que triomfa i de cop i volta es veu submergit en la fama, i l’altre, que fracassa. El fracàs de l’un és causat per l’èxit de l’altre. Una nit es troben en un bar. El que ha fracassat decideix anar a casa de l’altre, que està alcoholitzat, no comparteix la vida amb ningú, és completament buit. La víctima hi va disposat a ensenyar-li a trobar el camí. El fet de no tenir, és de vegades el que fa que tinguem més. Aprenc molt actuant.

LHoms.- Aquest emperador Adrià que ens va regalar Marguerite Yourcenar, i que molts ens hem fet més real que el romà, hi ha un moment que diu: “com tothom, només tinc al servei tres mitjans per avaluar l’existència humana: l’estudi de mi mateix, el més difícil i perillós, però també el més fecund dels mètodes”. Aquesta idea de l’estudi d’un mateix en relació als personatges creats és una realitat?

CR.- La literatura que ens serveix és la que ensenya a mirar d’una altra manera. Hi ha una cita preciosa d’Octavio Paz que diu que es pregunta a si mateix de què serveix la poesia. De què serveix la Literatura? De res. Però ens recorda allò que som. Paz emprava la paraula recordar en sentit etimològic, que vol dir despertar. És una fórmula molt maca. La literatura desperta allò que som. I què som? Som tots futurs cadàvers, som mortals, abocats a la mort. Però també a la relació amb els altres: l’amor, l’amistat, la natura. Sense Literatura, sense Art, no sabríem què som.

LH.- Ens reconeixem, ens veiem d’una altra manera en els personatges que són populars. Reflecteixen parts i anhels nostres. Tots tenim un nas com en Cyrano, estem en lluita contra una part nostra que no acceptem. L'ànima humana és a l'edat de pedra en molts aspectes, com en el coneixement de nosaltres mateixos.

CR.- L’evolució tecnològica és extraordinària, però pel que fa a les pors, crec que som iguals que fa segles i segles. Les sensacions que descriuen són exactes. Hi ha un papir egipci que deia que ho donaria tot per fer una descripció original, única, diferent de tot. És exactament el que em passa a mi. La tragèdia grega també ens planteja unes emocions que demostren que no hem canviat gaire.

LH.- L’ésser humà va molt a poc a poc, i tot sovint va enrere. Sort en tenim de la cultura amb un sentit global, que ens permet la confrontació, la presa de consciència d’on som. L’única alternativa que tenim a aquest despropòsit de món, és apel·lar a l'ànima humana. La tecnologia no ens donarà cap serenitat ni felicitat. Res no pot suplir la cultura. Les històries que ens fan de mirall esdevenen detonants, ens fan ser humils, ens demostren que l’essència humana és a les beceroles.

LHoms.- Carme, quan crees una obra i t’adones que el públic o la crítica no ha entès el que volies expressar, quina sensació et genera?

CR.- Cap, perquè no llegeixo les crítiques.

LHoms.- Ni les bones ni les dolentes?

CR.- No, cap. Sí que és cert que m’agrada anar als clubs de lectura de les biblioteques, on hi ha un percentatge elevat de senyores. Diuen unes coses que mai m’hauria imaginat. Tenen punts de vista perfectament coherents.

LHoms.- T’enriqueix la mirada passar el dia de Sant Jordi signant llibres, per exemple?

CR.- No, el dia de Sant Jordi és preciós si no tens un llibre al carrer. Si en tens un, i al costat un mediàtic que ho signa tot... Una vegada hi havia Els Pets, i jo estava envoltada de les seves fans; és horrible la sensació de fer el *mico*. En canvi, sense llibre és fantàstic. Compres llibres, roses, vas a veure si el company teu signa o no... El club de lectura, per contra, és summament agraït. La gent s’ha llegit el text, et discuteix coses. Et donen molta *canya*.

LHoms.- En teatre passa igual? Com reps les crítiques?

LH.- Les del *Cyrano* encara no les he llegides. De vegades m’espero quinze dies, però ara ja han passat tres mesos. L’Andreu Benito llegia la crítica abans de sortir a escena, però a mi m’afecta. En recordo dues. Una del Joan de Sagarra, que quan jo feia *Els fills del Sol* va escriure: “A este chico le tendrían que pasar los vídeos de las tres últimas obras que ha hecho. Corta las frases siempre por el mismo sitio y mueve los brazos de la misma manera”. Després ens vam fer amics amb ell. En tinc una altra que em va fer mal, de quan havia dirigit *Els bandits*, de Schiller, al Mercat de les Flors. En una plana de teatre del diari, un crític va acabar dient: “Como vengo de Londres de ver buen teatro, no hablaré de *Els Bandits* de Lluís Homar”.

CR.- Però teniu un avantatge: mentre hi hagi aplaudiments o el teatre estigui ple, la crítica et pot ser igual.

LH.- Sí, realment, si es dona una comunió amb el públic, la crítica és més secundària. La dificultat del teatre és la repetició, però implica un camí amb els personatges. En la representació 88 vaig sentir que intuïa una nova part de *Cyrano*. Em sembla que era Olivier que va dir que a la 700a representació havia sentit finalment el Hamlet.

LHoms.- Volia passar ara a parlar dels escenaris barcelonins. Estan coincidint una *Medea*, al Teatre Lliure, amb l’Emma Vilarasau, i un *Èdip Rei*, de Broggi, al Romea amb el Julio Manrique. El públic assisteix a aquestes representacions buscant un missatge d’un passat etern que es projecta, que il·lumina el present. Lluís, com transportem els textos clàssics a la contemporaneïtat?

LH.- Quan parlo de textos clàssics, no m’agrada fer servir la paraula actual. Prefereixo dir que el text és viu. És el que es produeix quan agafes *Cyrano*, o Guimerà mateix, que és el nostre Shakespeare. Una vegada vaig dir a la Núria Espert que volia fer *Hamlet*, i em va dir que el que és important és la versió, i aquí hi entren tots els elements d’escenografia, de vestuari, de música... Això fa que el text no sigui de fa 100 anys, sinó d’ara i d’aquí.

CR.- Li deia al Lluís que quan veig algun desastre crido “He mort el llop!”, perquè crec que el Guimerà és extraordinari, i la *Terra Baixa* que fa ell és magnífica. Ara faré de professora pedant. L’Azorín deia que un clàssic és aquell que connecta amb la nostra sensibilitat moderna, i crec que és una definició senzilla i encertada. Ens ofereixen possibilitats, ens expliquen coses que no sabíem o no hàviem intuït.

LH.- Des del món del teatre, jugues amb elements contemporanis per apel·lar el públic, encara que el text sigui rimat o amb un context que aparentment no tingui res a veure amb avui. *Cyrano* té el risc que sembli una obra de capa i espasa, un *divertimento*. Però si veus l’obra, t’adones que va molt més enllà. Diu una frase: “si poguéssim fugir dels escuts i les fletxes que ens tenen atrapats, i trobar les escltexas”. Està parlant de les escltexas de l'ànima. L’essència de l’obra és el que ens sacseja.

LHoms.- El món de la cultura té un punt de resistència del poder, de compromís social. El teatre i la literatura, creieu que són eines per canviar la societat?

LH.- Bertold Brecht s’ho creia: feia teatre per canviar la societat. Però a mi cada cop més m’agrada pensar en la transformació de l’individu. Crec que el teatre pot esdevenir un espai de reclusió, de mirall.

CR.- Al segle XIX, les grans idees dels socialistes utòpics van arribar gràcies a Literatura. A les fàbriques es llegien fulletons de denúncia social. La literatura va servir per canviar el món. Els nostres poetes socials, com José Agustín Goytisolo, parlaven de la necessitat que la poesia canviés el món. Això és una fal·làcia, perquè cinc-cents exemplars d’un llibre no canviaven el món, però la Literatura era una eina en contra de moltes coses que no funcionaven. Les literatures de cada país funcionaven com a element de cohesió. Els nens italians estudiaven a Dant, perquè era el gran poeta nacional, com els espanyols estudiaven *El Quixot*, perquè era el referent. Ara això ha deixat d’existir. A les literatures les han tretes del batxillerat.

Avui l’element de redreçament nacional és el futbol. El XIX va ser l’eclosió dels plans d’estudis on el jovent va començar a estudiar literatura a les universitats, i també al batxillerat. Abans s’estudiava retòrica i poètica, no història de la literatura. Però es van adonar que això servia per cohesionar nacionalment. Els francesos, que jo admiro perquè són més cultes, segueixen tenint literatura al batxillerat, i a les proves de la selectivitat segueixen examinant-se’n.

LH.- Bé, els francesos són un exemple en el cinema, el teatre... és increïble, i els tenim aquí al costat.

LHoms.- Volia preguntar sobre el compromís del creador amb la societat. És possible viure en una bombolla, aïllat del que passa al voltant? Carme, últimament publiques a *La Vanguardia* una sèrie d’articles amb una certa intencionalitat...

CR.- Abans se’n deia la torre de marfil; considero que avui ja no és possible, la informació ens bombardeja per tots costats. No dic que no hi hagi qui prefereixi anar a viure a un castell i escriure des d’allà. Però crec que l’intel·lectual ha de ser compromès, com en deien, però no com a intel·lectual, sinó com a persona. Quan em pregunten si soc una escriptora feminista, responc que no, que soc una dona feminista, és diferent. Penso que està bé donar l’opinió, i no casar-se amb ningú.

LH.- Estava pensant en tot el procés d’assajos del *Cyrano*, que va començar el 18 de setembre. Va coincidir amb tot l’octubre, el novembre i el desembre de 2017. Sovint teníem dificultat per concentrar-nos, per abstreure’ns del que estava passant. Tots estem afectats per la situació viscuda. L’altre dia parlava amb el Xavier. M’agrada acabar l’obra amb l’últim tros de text: “M’ho arrenqueu tot, vosaltres. El llorer i la rosa. Traieu-m’ho. Però igualment m’emportaré una cosa, que quan arribi avui a les portes del Cel per entrar al Paradís, saludarà rebel: un adorn impol·lut que em penso endur posat malgrat vostre. I és la meua dignitat”. Hi ha alguna cosa que no pots deixar d’obviar. En els moments que vivim ens prendran el llorer i la rosa, però la dignitat no depèn de l’altre, sinó de tu. Evidentment tot això fa el seu ressò. Pot ser més o menys posicionat. Et preguntes quina funció hem de fer. Ha de ser social, però en aquest moment inhòspit i de desolació, sobre l’escenari hem de preservar la capacitat que tenim de seguir connectat a una part positiva, de creença. Aquesta labor és molt important. Vivim moments molt durs. Hem d’alimentar l’esperit des de la literatura i el teatre. Això ens demana compromís, un servei a la societat, hem de tenir la utilitat de preservar tots aquests espais per intentar matar, diguéssim, tot això.

LHoms.- Com és possible avui crear, en situacions tan poc amables?

CR.- Es diu que es crea des de la crisi. La Mercè Rodoreda, des de l’exili, va escriure *La plaça del Diamant*, una meravella. Es diu també que som animals de clavegueres, els escriptors. Que necessitem un fons per sortir-ne. Sovint és la crisi, l’angoixa, el crit que et surt de dins per dir, per denunciar, per explicar alguna cosa. Gairebé et diria que més obres han sortit de l’angoixa que no del fet d’estar en un lloc agradable on tot seria més senzill. Estic pensant en Carmen Laforet, que va escriure *Nada* d’una crisi d’adolescència brutal. Ella mateixa surt a *Nada*, explica dramàticament com es moria de gana.

LH.- Totalment d’acord. Considero que l’esquerda emocional és un focus de creació, encara que sembli una paradoxa. Quan l’any 76 no teníem res, i les escenografies es feien sense diners ni subvenció, això despertava un esperit de creativitat espectacular. La necessitat era real, i això provocava la creativitat, encara que segurament tots en sabíem molt menys, de teatre, que ara. Hi va haver un moment, a Barcelona, que van aparèixer els grans equipaments i es feia un “teatre ben fet”. I era poc interessant; no n’hi ha prou que sigui ben fet. L’extraordinari és el que ho fa interessant, i sovint l’extraordinari ve del no tenir.

LHoms.- Moltes gràcies per compartir amb nosaltres aquesta intimitat, aquests pensaments, neguits i anhels en un moment de convulsions socials com el que estem vivint.

DIÀLEGS PER A [DES]COBRIR L’OBRA DE LITA CABELLUT

Tota exposició és un acte de diàleg entre obra, espectador i autor. Amb Diàlegs per a [des]cobrir l’obra de Lita Cabellut hem buscat establir un diàleg a quatre veus entre obra, espectadors, autor i personalitats del món de la cultura que ens permetin endinsar-nos en l’univers estètic i de continguts de les seves obres. Les creacions de Lita Cabellut permeten aprofundir i reflexionar en interrogar-nos sobre el temps, l’humà, el poder i la fragilitat; sobre els miralls cecs que han deixat de retornar la nostra imatge.

L’equip de *Hänsel* i Gretel** va ser responsable de la curadoria del cicle de diàlegs al voltant de l’obra de Lita Cabellut que es va exposar a la Fundació Vila Casas des de l’octubre de 2017 fins al maig de 2018.

Aquestes van ser les temàtiques i els ponents convidats en cada una de les sessions:

El sobirà i el bufó són en nosaltres

Vicenç Villatoro, escriptor / Rosa Vergés, cineasta / Xavier Marcé, gestor cultural

El poder segueix entre nosaltres

Ferran Sáez, escriptor / Joana Ortega, política / Josep Maria Pou actor i director

Clivellant el món

Lita Cabellut, artista / Albert Lladó, periodista / Albert Serra, cineasta / Benedetta Tagliabue, arquitecta

Vaig aprendre a pintar abans que a llegir.

Lita cabellut, artista / Roberta Bosco, periodista / Vicenç Altaió, crític d’art / Carles Duarte, president del CoNCA



CINC HORES AMB BARCELONA

Nou personalitats de l’àmbit de la cultura s’han endinsat com si entressin en el bosc de Hänsel* i Gretel* per respondre quina Barcelona estem construint, si hi ha una Barcelona del *tempus fugit*, si hi ha una Barcelona més enllà del que pensem i sobretot, si aquesta ha de ser fabulada per poder-la habitar.

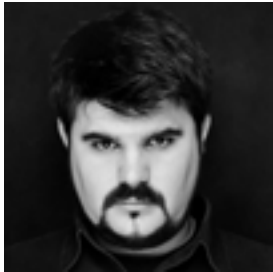
CINC HORES AMB BARCELONA /



Vicenç Villatoro



Josep Martí Font



Jordi Casanovas



Ignasi Miró



Miquel Molina



Laura Borràs



Cesc Casadesús



Antoni Monegal



Albert Serra

La ciutat la podem mesurar de moltes maneres, en temps, velocitat, espai, atzar ..., però sobretot la mesura de la ciutat son cada una de les nostres experiències com resultat d'un secret i únic diàleg amb ella. La pregunta que ens hem plantejat en aquesta primera trobada de Cinc hores amb Barcelona és com vivin i entenem la ciutat. En aquest camí ens han acompanyat nou personalitats que estan fent i pensant la cultura en primera persona.

Podeu consultar el document audiovisual de la jornada al següent enllaç: <https://vimeo.com/hanseligretel>

VICENÇ VILLATORO Escriptor i periodista

«Barcelona és una ciutat on les coses es troben. El que tenim millor és la plaça pública.»
«El neguit és vivificador, i crec que el neguit que va associat a la idea de la catalanitat i el seu conflicte amb Espanya ha estat un motor de la vitalitat ciutadana dels últims cent anys.»
«L'èxit del Barça ens marca uns camins i ens obre portes en altres sectors, més enllà del futbol.»
«De vegades ha faltat una capacitat de criteri compartit entre les institucions culturals catalanes.»
«De cara a las properes eleccions municipals de Barcelona, crec que caldria posar èmfasi en el debat multicultural.»

JOSEP MARTÍ FONT Periodista i escriptor

«Vull una Barcelona més similar a Nova York que no pas a Anvers, una Barcelona que pugui créixer i explicar-se sense haver de dependre de cap cultura.»
«En un moment d'absència de govern, la gent de cultura podem tirar endavant iniciatives, fabricar relats i crear interconnexions entre ciència i cultura.»
«La marca Barcelona s'ha creat al voltant del turisme, fet que ara està en debat, però crec que aquest boom és una tendència i no sabem quant durarà.»
«Una de les conseqüències més interessants de la crisi és que els joves han hagut d'autogestionar-se, perquè els òrgans públics s'han replegat.»

JORDI CASANOVAS Dramaturg

«Abans Barcelona significava per mi un món de somnis. Però tinc la sensació que el que anem creant a nivell cultural cada vegada l'està empetitint una mica més. Això, de vegades, em provoca crisis i ganes d'anar a un altre lloc per recuperar l'enamorament.»
«M'agradaria una Barcelona que aposti pel talent que hi ha. Hi ha tota una generació amb una formació molt potent, que potser no havien tingut els predecessors que van fundar les institucions culturals. Tinc la sensació que no s'aprofita prou la formació d'aquesta segona generació, potser perquè encara ara rendim massa tribut a les persones que van fundar tot allò.»
«M'agradaria demanar que el públic i el món empresarial acompanyés més al món de la dramàtúrgia, perquè també és una manera d'explicar-nos al món. No hem d'oblidar que les obres de teatre i els llibres viatgen.»
«Des del punt de vista teatral, s'han recuperat massa les velles glòries sense pensar en els autors del futur.»

IGNASI MIRÓ Director de l'àrea de cultura de la Fundació “la Caixa”

«Els indicadors culturals d'una ciutat són la seva capacitat d'importar i d'exportar, i com som capaços de coproduir.»
«El fet que el món privat intervingui en el món cultural és bo mentre s'estableixi un diàleg amb els equipaments públics.»
«Els nous públics són aquelles persones que no consumeixen cultura. El nostre objectiu és captar-les per atansar-les al circuit cultural.»

MIQUEL MOLINA Director adjunt de *La Vanguardia*

«Vehicular el model d'una ciutat al voltant de la cultura, tal i com està fent Màlaga, pot ser un model a seguir.»
«La relació de Barcelona amb el seu entorn haurà de plantejar-se en la propera campanya electoral. La suposada Barcelona cosmopolita versus un territori que no ho és tant.»
«Barcelona és una ciutat complexa amb un model desconnectat. Arran del “procés” els mitjans de comunicació han deixat de debatre el model de ciutat.»
«No hi ha en l'horitzó de Barcelona, ni de Catalunya, ni d'Espanya ni d'Europa uns lideratges forts. L'alternativa al lideratge és la xarxa.»

LAURA BORRÀS Consellera de Cultura de la Generalitat de Catalunya

«La Barcelona que visc és una Barcelona literària.»
«El sistema editorial català s'ha atomitzat en una gran quantitat d'editorials, i això ha revitalitzat el sector.»
«La tensió que tenim entre el centre de Barcelona i la resta del país ha permès relativitzar els eixos espai-temps gràcies al transport i les telecomunicacions.»

CESC CASADESÚS Director del Festival GREC

«Vull una Barcelona com la que visc, però més.»
«Un dels reptes clau de Barcelona és treballar millor l'àmbit metropolità.»
«Els equipaments culturals continuen molt compartimentats, caldria plantejar hibridacions entre diferents disciplines. La Barcelona que imagino sorgeix de la creativitat de les barreges.»
«Aguantar el model precrisi no és possible, els gestors ens hi hem deixat la pell. A més, l'IVA cultural ens ha ofegat. Hem d'aturar-nos i debatre cap a on volem anar.»
«El GREC és un festival d'estiu, i ho dic sense complexos. Però sense oblidar el recolzament a la creació local contemporània.»

ANTONI MONEGAL Catedràtic de literatura a la UPF

«Un dels efectes més perversos de la crisi és que tot s'ha de mesurar en termes d'utilitarisme. Però les coses bones de la vida són les que no cobreixen cap necessitat bàsica.»
«L'educació i la cultura no han d'estar supeditades a la visió econòmica. El món de les humanitats no són espais decoratius o d'entreteniment, sinó formes de crear pensament crític.»
«La meva feina és formar els futurs ciutadans de Barcelona. Perquè la societat del futur serà completament diferent.»

ALBERT SERRA Director de cinema

«Per renovar-se calen mesures dràstiques i eliminar coses. Cal entrar en acció per crear una identitat autèntica.»
«Ara som un succedani pseudoturístic i informatiu de l'elit internacional.»
«Només te n'adones que existeixen coses quan les remous. Cal sortir de l'aparador que és ara Barcelona.»
«En les grans ciutats hi ha un procediment que fa que les coses rutllin. Barcelona està en un estat d'inanició, no té cap mètode.»
«M'interessa viure l'ambient del carrer de Barcelona, perquè l'ambient cultural ja el puc llegir a través de les publicacions.»

AGRAÏMENTS /

Agbar
Abertis
Arxiu Fotogràfic de Barcelona
CaixaForum
CCCB
COAC
Consorci de La Zona Franca
El Món
Fundació Vila Casas
La Vanguardia

I a tots els autors

CRÈDITS /

© JOSEP GRI ESPINAGOSA - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© ESTEVE PUIG - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© CARLOS PÉREZ DE ROZAS - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© FREDERIC BALLELL - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© JOSEP MARÍA PLANA SAGARRA - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© PAU LLUÍS TORRENTS ROIG - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© COLITA - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© JOAN FRANCESC ESTORCH - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© FRANCESC SERRA DIMAS - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© FRANCESC FÀBREGAS - imatge cedida pel propi autor
© CARLES DECORS - imatge cedida pel propi autor
© JORDI CALAFELL - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© FRANCESC MORERA - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© ROSER PUIGDEFÀBREGAS - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona

Publicació © Hänsel* i Gretel*, desembre 2018

articles i imatges © autor

Disseny i maquetació: Rien de Rien Influence
[Olga Lloberes / Eulàlia Castellà]

Coordinació de continguts: Elisenda Lara Elias

Impressió: Book Print Digital, S.A