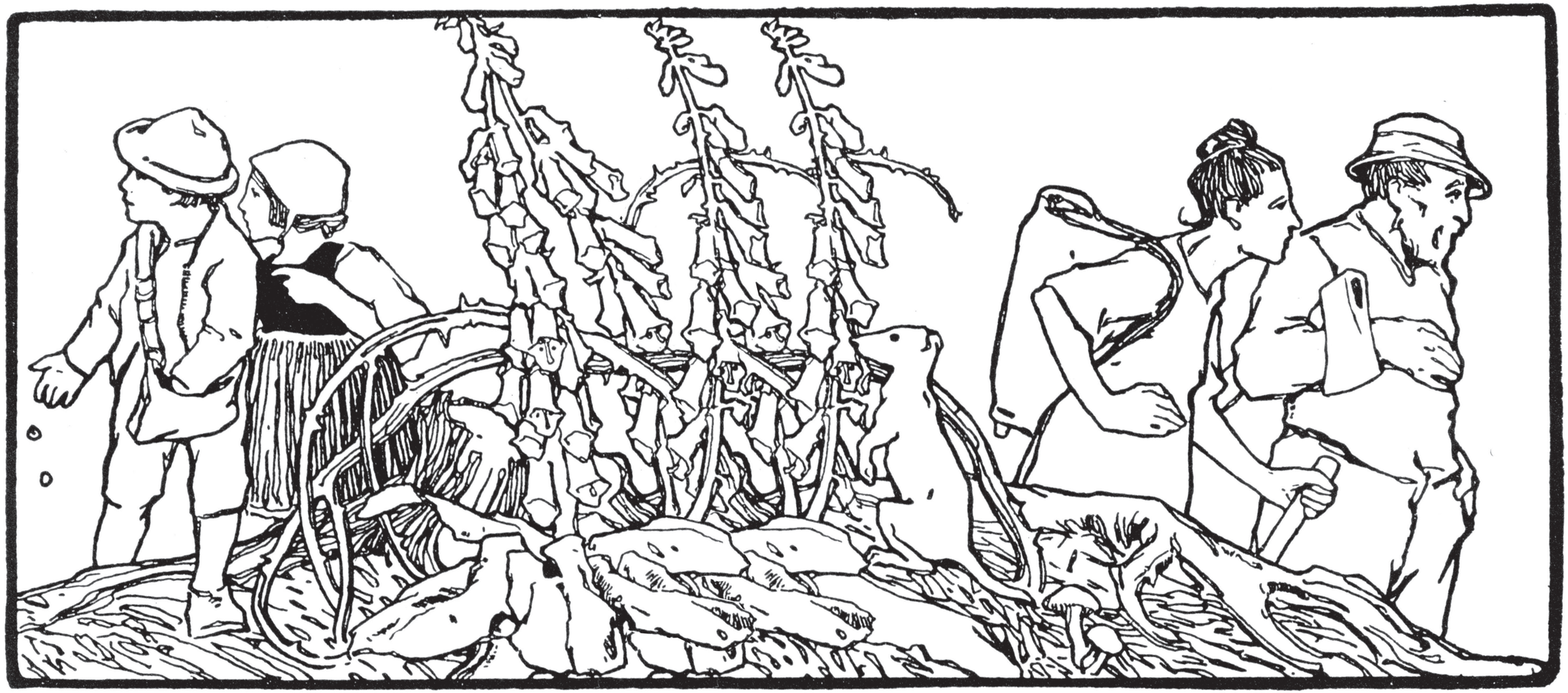
Hänsel* i Gretel*
COMPENDIUM IV



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.

BARCELONA, LA CIUTAT D'HIROSHI

La notícia no podia ser més estranya. S'havia trobat a un visitant japonès vivint en una estança privada del Temple de la Sagrada Família, a la qual no té accés el públic. El segon paràgraf de l'article explicava, per a sorpresa del lector, que el turista japonès portava errant, amagant-se i com un somnàmbul per la Sagrada Família, des dels Jocs Olímpics de Barcelona 92, vivint dins d'un somni. La informació no oferia molts més detalls però permetia aventurar un gran nombre d'interrogants. Era un turista pertorbat, un japonès a la recerca de notorietat o un impostor? La policia es trobava desorientada, preguntant-se si algú que vivia i podia demostrar portar vivint 27 anys a Barcelona perd el seu estatus de turista per a convertir-se en un ciutadà sense pàtria. El dubte és discernir si se'l pot considerar i tractar com a turista o ha de ser considerat ciutadà barceloní amb tots els seus drets. Sense pretendre-ho, el turista japonès s'havia convertit en un curiós problema per a la ciutat. Les autoritats no sabien com havia de ser tractat ni quin era el seu estatus.

Com havia estat possible que ningú s'adonés de la seva presència i, el que era encara més sorprenent, que ningú denunciés la seva desaparició? Per què havia triat la Sagrada Família per viure la seva aventura? Preguntes i més preguntes que s'amuntegaven sense aparent resposta i que giraven al voltant d'un enigma que, ni tan sols l'Hiroshi, el turista perdut, podia explicar. La necessitat d'una explicació lògica anava deixant pas a una explicació irracional, propera a motivacions màgiques. La notícia, una vegada comprovada la seva veracitat, va convocar, no només a metges, sinó també a psicòlegs, historiadors, arquitectes i a més periodistes ansiosos de conèixer els detalls de tan extraordinària història. En el que tothom estava d'acord és que era molt superior l'encant del delicte comès per l'Hiroshi que les conseqüències jurídiques que li poguessin ocasionar. Com passa tantes vegades, el que realment mou la història no és l'anàlisi dels fets sinó com els fets que s'escapen a tota anàlisi creen, com un artista, la mateixa història.

L'opinió pública volia saber més i més coses del turista japonès de la Sagrada Família, en apreciar el benefici, en forma de publicitat, que el seu periple originava. Un turista que s'havia quedat immobilitzat dins de la Sagrada Família durant 27 anys demostrava al món el triomf del poder encisador de l'obra de Gaudí. El turista japonès potenciava el símbol de la força d'atracció de la ciutat, convertit en una mena de monstre de fira al qual poder visitar. Alguns analistes van considerar aquest fet com el més rellevant de Barcelona després de Floquet de Neu.

La conseqüència de tant d'enrenou ha portat a la publicació cultural Hänsel* i Gretel* a localitzar i entrevistar l'insòlit turista japonès; al turista al seu laberint.

Periodista.- Sr. Hiroshi, ens pot explicar com es troba després de tants anys perdut en aquesta meravella arquitectònica inacabada?

Hiroshi.- Molt estranyat en observar que el món ha canviat molt i no per a bé.

P.- A què es refereix?

H.- Al fet que es presti més interès a la meva condició de turista que a la meva situació personal. Em consideren un turista boig i no un home que ha viscut una aventura única, impròpia del nostre temps, singular i significativa. Jo em vaig perdre per a trobar-me. No per a fugir de res, ni de ningú. El meu principal delicte ha estat abandonar el tancament, que era una manera de rebel·lar-me contra l'extinció de les passions. He flaquejat i ara només em resta errar pel món evocant la naturalesa meravellosa de la Sagrada Família. Tots aquests aspectes a vostès no els interessen.

P.- No considera noticiable que algú es perdi durant més de vint anys en un temple religiós tan concorregut per visitants de tot el món?

H.- Sens dubte és una notícia inusual que un viatger amb àsnies d'explorar els secrets de la gran obra arquitectònica d'Antoni Gaudí es vegi atrapat en la seva obra sense poder sortir-ne. No em considero un turista i, molt menys encara, un turista que s'ha perdut per falta d'atenció o, com algú ha suggerit, amb àsnies de protagonisme. Soc un pelegrí de la bellesa, que s'ha absentat del mundanal soroll a la recerca de la celebració del silenci. El viatger Axel Munthe, creador d'un espai únic com San Michele i autor de *La Historia de San Michele*, a Capri, es va adonar d'una cosa molt important en fer la següent observació: "l'ànima necessita més espai que el cos". Prefereixo que se'm consideri com un il·luminat presoner dels seus desvaris que per metòdic turista que es passa tota la seva estada jutjant la ciutat.

P.- Em confon quan es nega a ser classificat com a turista. Em podria explicar la raó per la qual vostè no es considera un turista que visita la ciutat.

H.- No hi ha dia, des que vaig ser rescatat de la meva premeditada desorientació, que no em penedeixi per no seguir vagant a la deriva. Ara només m'espera que m'assenyalin amb el dit mussitant "aquí va el boig d'Hiroshi. Aquell turista que es va quedar vivint vint-i-set anys a expenses de la Sagrada Família". Una taca en el meu honor que hauria de netejar amb el suïcidi davant de les portes de la Façana de la Nativitat. Ja sap que el meu compatriota l'escultor Etsuro Sotoo ha participat en la seva realització i jo, com ell, he abraçat el catolicisme, la fe de Gaudí, que és contrària al suïcidi. Disculpi que divagui tant, que em perdi en les meves paraules.

El problema que planteja la utilització del terme turista per designar a qualsevol tipus de persona que visita Barcelona per a, com vostès diuen, gaudir de la ciutat, em sembla equívoc i esquiu. Equívoc perquè busca homogeneïtzar o, fins i tot pitjor, estandarditzar al visitant i esquiu perquè evita plantejar la qüestió de fons: Si no som turistes, com designar als que visiten la ciutat afectats per l'estrès d'arribar a veure-ho tot sense arribar a entendre res? Sempre s'acaba parlant del turista immers en una multitud formada per altres tants turistes com ell que devora tot l'espai. Crec que al passar tant de temps recorrent les estances de la Sagrada Família m'he guanyat el dret a no ser percebut com un turista. De la mateixa manera que el meu nom Hiroshi és el més habitual del Japó, per sobre de Takeshi, Koji o Akira, això no implica que hagi de semblar-me a tots els Hiroshi del món, ni compartir els seus gustos.

P.- No em negarà que és curiós que vostè estigui més preocupat pel fet de ser assenyalat com a turista que pel fet d'haver viscut a la Sagrada Família tants anys sense que ningú hagués reparat en la seva desaparició.

H- Però no soc jo el que ha posat èmfasi de la meva condició de turista a tots els titulars de la premsa, sense ni tan sols anomenar el meu nom. Vostès parlen que he comès un delicte per l'ocupació de la Sagrada Família quan el que vaig patir va ser defalliment. Vaig patir *la síndrome del viatger* que va relatar Stendhal en entrar a l'Església de Santa Croce de Florència: "absort en la contemplació de la bellesa sublim, la veia de prop, la tocava, per així dir. Havia assolit aquest punt d'emoció en què es troben les sensacions celestes inspirades per les belles arts i els sentiments apassionats. Sortint de la Santa Croce, em bategava el cor amb força; tenia el que a Berlín denominen nervis; la vida s'havia esgotat en mi i caminava temorós de caure". La diferència és que a mi em va succeir dins el temple, deixant-me dins sense poder sortir. Després va venir l'enlluernament en l'ànima produït per l'efecte de la llum de l'espai arquitectònic de Gaudí. No li va passar una cosa semblant a Ernest Hemingway a París, a Robert Graves a Mallorca o a Paul Morand amb Venècia? La notorietat d'aquests escriptors els permet ascendir a un estat de revelació que a un simple mortal se li nega. Vostès associen al turista amb l'oci, la diversió, l'entreteniment. Com a molt, al turisme cultural, quan la majoria de la gent que visita la Sagrada Família ho fa, no sols per acumular fotografies i records, sinó per a experimentar la impressió d'una obra que trastoca l'esperit.

P.- Segueixi!

H- Molts dels denominats turistes són persones que arriben a Barcelona, no com a col·leccionistes de ciutats, sinó amb la intenció de descobrir-la. Per a un taoista, el cristianisme irradia una força singular perquè és una religió més que una forma de vida espiritual, com és el taoisme. La fe potser no mou muntanyes però sí emocions. Són aquestes emocions les que fan única la Sagrada Família i la converteixen, més enllà de la seva arquitectura, és una fita de la connexió entre l'humà i el diví.

Perdre'm a la Sagrada Família ha estat retrobar-me amb la idea de ciutat com a espai d'interacció amb aquells que la visiten que, d'alguna manera, també ajuden a transformar-la constantment. Eliminin al que ve a aprendre de la ciutat i es trobaran en una aula sense alumnes. Sens dubte, perdre'm ha estat el més misteriós que m'ha passat mai. Si ho pensa, és el més sorprenent que li pot succeir a un. I, no obstant això, vostès volen evitar qualsevol halo de misteri simplificant i reduint la meva experiència a la increïble història d'un turista perdut a la Sagrada Família des de 1992. Em recorda la fantàstica història d'Hiroo Onoda, el soldat japonès que es va negar a rendir-se. Onoda, ja finalitzada la Segona Guerra Mundial, va seguir combatent a un enemic imaginari durant 30 anys. El van trobar amb el seu uniforme sense intenció de deposar les armes i amb voluntat de seguir lluitant pel seu país. Si ho mira d'aquesta manera, veurà que jo no em vaig perdre a la Sagrada Família, sinó que em vaig emboscar en ella per seguir aprenent, lluitant per ella i per mi. No hi ha dubte que he sobreviscut gràcies als visitants de la Sagrada Família que pensaven que era un més intentat complir els horaris dels itineraris fixats. Però també he viscut gràcies a la plenitud de la llum i el reflex canviant que projecta formes sorprenents, dia rere dia. Ningú repara en un turista. Molt menys si passeja amb els seus pensaments al vol. La indiferència amb què vostès tracten al turista és la millor explicació per entendre la seva incapacitat de concedir al visitant el seu estatus de ciutadà del món.

P- No creu que exagera?

H- Més aviat diria que necessito explicar-me. Desitjo mostrar que la meva fugida ha de ser llegida com el desig, una cosa irresponsable, de fer-me invisible per a gaudir d'aquesta excepcional obra arquitectònica, obra de la fe. Exagero perquè vostès exageren la meva situació posant l'èmfasi en alguna cosa que no soc. No soc un turista. Si m'assenyalen com a tal, és perquè vostès necessiten sumar més i més turistes per batre rècords. El que haurien de fer és crear les condicions perquè tots fóssim viatgers, aventurers de la ciutat. És ridícul perdre's, però més ridícul és no haver-se perdut mai. Fins ara, les úniques històries que vostès han explicat dels anomenats turistes són sobre els robatoris que han patit o pels aldarulls que provoquen quan van borratxos. Han reduït i estigmatitzat als visitants afegint-los l'etiqueta de turista. La idea és simple: algú amb una maleta, acalorat, mirant les façanes dels edificis amb aire despistat i enrogit pel sol és un turista a la recerca del pintoresc. L'esforç que han fet per convertir la meva aventura o desventura, segons es miri, en una notícia sobre un *freak* japonès rescatat del seu acte de captivitat a la Sagrada Família em porta a recordar, com va descriure Claude Lévi-Strauss, la relació entre els indígenes i els conqueridors espanyols. Lévi-Strauss adverteix que, mentre els indígenes van veure en l'arribada dels espanyols a uns déus, els espanyols van veure en els indígenes a uns salvatges. I Strauss es pregunta quina de les dues mirades és més humana. Sens dubte, la dels indígenes. Doncs bé, vostès segueixen, en molts casos, observant als turistes com una nova forma de salvatges, com si fossin bàrbars amb les seves targetes de crèdit, aquestes que vostès tant adoren com si fossin l'elixir dels déus.

P.- Acceptem que el titular de la notícia del que ha succeït no hauria d'haver estat *Un turista japonès desapareix durant 27 anys a la Sagrada Família* sinó més E*l professor Hiroshi, trobat després de 27 anys deambulant per la Sagrada Família, segueix sorprès pels enigmes que amaga la seva desaparició*. Acceptem que hem de ser precisos a l'hora d'utilitzar el terme turista, que cal distingir entre el viatger, el visitant, el pelegrí, l'excursionista o el professional que viatja per raons comercials. La diferència entre els diversos termes per definir a qui viatja segueix sent difusa i podem donar per bo el terme turista per designar-los a tots. Com enfrontar-nos a la despersonalització del visitant, en definir-lo com a turista, si es comporten com a tals?

H- Observem la seva pregunta des d'una altra perspectiva. Crec que hem de definir primer a la persona que viatja en funció del propòsit del seu viatge. Els jesuïtes que a principis del segle XIX van viatjar al Japó per portar l'evangeli a aquestes terres remotes, ho van fer amb l'objectiu de portar la seva fe al cor del Japó. Els jesuïtes, entre ells espanyols, no van anar al Japó a fer de turistes, sinó a treballar a fi d'estendre el cristianisme. Van ser els anglesos els que van instaurar a la fi del segle XVIII la moda de fer el gran Tour per conèixer els llocs més importants d'Europa, com França, Itàlia o Espanya. La moda entre la noblesa, especialment la britànica, de realitzar viatges iniciàtics va donar lloc a l'aparició dels primers turistes. Alguns historiadors consideren a Samuel Pagge com el primer que va utilitzar el terme turista per a designar als viatgers en 1800; uns altres assenyalen que va ser Stendhal en 1838. L'altre dia, mentre era interrogat per la policia vaig poder llegir la notícia que una jove, Lexie Alford, havia batut el rècord Guinness de la persona més jove que ha visitat tots els països del món. Una jove de 21 anys havia realitzat un gran Tour pel món com els feien els nobles anglesos per Europa. La diferència és que per als joves nobles anglesos es tractava d'un viatge iniciàtic i de formació, mentre que per a la jove estatunidenca era una competició amb el sol propòsit de protagonitzar un rècord i ser notícia.

Els que transiten pel Camí de Sant Jaume per a complir amb els requeriments de la seva fe no realitzen una excursió sinó un pelegrinatge; però, els que realitzen el mateix trajecte per raons que res tenen a veure amb la fe no són pelegrins sinó excursionistes que tenen un objectiu cultural o esportiu. Els agents comercials que es donen cita a les fires celebrades a les principals ciutats del món arriben al seu destí per treballar. No obstant això, molts d'ells viatgen per treballar i visiten la ciutat. A la fi del segle XIX, es va donar a Europa la tendència, la moda del turisme de balnearis. Les persones més adinerades d'Europa es trobaven a Nàpols per descansar i freqüentar amistats explicant les seves imaginàries malalties. Thomas Mann, Paul Morand, Richard Wagner o Peggy Guggenheim, entre d'altres, van ser a la trobada de Venècia i, potser per un instant, van ser turistes, per a posteriorment considerar l'excepcional ciutat com una segona pàtria i canviar, amb la seva sola presència, el seu significat. Hem de situar la figura del viatger com aquell que busca ser conquerit per la mateixa ciutat. Un viatger mai sap el temps que es quedarà a la ciutat que visita. Paul Bowles va acabar vivint al Marroc. Arthur Rimbaud va decidir desaparèixer a Edèn després de passar una llarga temporada a Java per diluir-se en un nou paisatge vital. El turista, a diferència del viatger, és aquell que planifica la seva destinació en funció de les seves vacances o d'un període de temps concret que li permet la seva feina o situació personal. El turista planifica, mentre que el viatger es deixa portar en el viatge. El turista fa turisme per experimentar el que altres van experimentar. El viatger explora, descobreix i es deixa sotmetre al lloc. Lord Byron va arribar a Sintra arrossegat pel que havia sentit sobre la seva bellesa romàntica. El seu pas pel lloc, així com el d'altres viatgers, van convertir Sintra en alguna cosa mítica. Avui els turistes s'amunteguen en els seus estrets carrers buscant captar el que va veure Byron, no el que va sentir. Un turista veu. Un viatger mira. El turista sempre es perd. El viatger sempre es troba. Arribats a aquest punt, vull posar molt d'èmfasi en un segon aspecte per acabar d'establir el que pretenc aclarir. Tant el turista com el viatger, el visitant o l'excursionista, arribats a un cert punt del seu viatge, poden intercanviar-se, perquè pot arribar a difuminar-se el seu caràcter inicial. Qui visita una ciutat ho fa per algun tipus de compromís i amb un propòsit clar; però també acabarà assumint certs rols del turista, del viatger o l'excursionista. El que intento ressaltar és que mentre no observem el potencial de les persones que decideixen apropar-se a la seva ciutat seguirem posant etiquetes. L'afany de convertir en termes d'estadístiques, costos, seguretat, oferta, molèsties, guanys al que denominen "fenomen turístic" desestima el seu enorme potencial com a revitalitzador de la ciutat i el dels turistes com a ambaixadors. En el moment en el qual un turista sent com a pròpia la ciutat que visita, mai acabarà de marxar definitivament d'ella. El *souvenir* és un record, més que un objecte *kitsch*, que indica haver estat a la ciutat. El *souvenir* té molt de la magdalena de Marcel Proust en forma de petxina. La seva importància radica en la seva capacitat evocadora de fer reviure per un instant el que hem viscut en el passat. El *souvenir* no té la càrrega poètica de l'instant descrit per Proust, que submergeix al seu protagonista en la memòria, però té la mateixa funció d'activació de la memòria. Disculpi les meves ànsies de parlar però, després de tants anys sentint més que parlant, mirant d'amagat el temple de la Sagrada Família tinc la necessitat de reivindicar el dret a perdre'm, a extraviar-me i a abandonar-me com ho han fet, abans que jo, milers de viatgers que van quedar, com jo, atrapats per un paisatge i els seus habitants. Un altre exemple és el pintor francès Paul Gauguin que va quedar enlluernat i atrapat a Tahití.

P.- Hauríem de concloure, si no li importa.

H- Li agraeixo la seva atenció però li demano que escrigui que he sol·licitat poder viure a Barcelona, prop de la Sagrada Família, per ajudar a perdre's a altres visitants que encara no són conscients de les seves ànsies de desaparèixer, d'errar i d'habitar en els seus espais de llum.

La seva història va deixar d'interessar en el moment en què es va saber que l'Hiroshi no va realitzar cap fotografia de la seva particular aventura per donar testimoni. L'únic document de la seva estada a Barcelona és una fotografia en la qual se'l pot veure borrós a l'aeroport de Barcelona envoltat d'un gran nombre de visitants recollint les maletes.

La història que acaben de llegir és més a prop de la veritat que de la imaginació desbocada dels seus autors. Avui el turista ja no pot ser comprès des dels estereotips i les estadístiques. Es fa necessari ampliar la definició de turista per contribuir a individualitzar a aquell que viatja, restituint el seu valor potencial com a creadors de ciutat.

Fèlix Riera i Llucià Homs

Codirectors de Hänsel* i Gretel*

ÍNDEX

CICLE / Construcció i cansament a la Barcelona cultural

13 GISELA CHILLIDA / ¿A dónde has ido este verano?
14 ÀLEX SUSANNA / IN i OFF, oportunitats i amenaces de la projecció cultural
15 AUTOR DESCONEGUT / Enlairament d'un globus aerostàtic al Turó Park
16 FREDERIC BALLELL / Restauració de la Campana de Gràcia
17 CARLES DUARTE / Cultura i polítiques socials
17 MIQUEL PORTA PERALES / No hi ha `smart city´ sense `smart vehicle´
18 MARGA VIZA / Com més saps, millor decideixes ...
20 ISABEL SEGURA / Construir Barcelona. Leopoldo Plasencia
21 LEOPOLDO PLASENCIA / Gent sortint de l'estació de metro de plaça Urquinaona
22 LEOPOLDO PLASENCIA / Obres de cobertura del túnel de la línia dels Ferrocarrils de Catalunya
24 LLUÍS CABRERA / Apaños entre amigos
25 GISELA CHILLIDA / Trabajo (in)voluntario. (Des)empleo cultural en el sector artístico
28 MIQUEL PORTA PERALES / Iconodulia i iconoclàstia a la ciutat de Barcelona
29 ESTEVE TERRADAS I ILLA / Obres de construcció del metro a la Pça Catalunya-Pg de Gràcia
30 LEOPOLDO PLASENCIA / Perllongació del dic de l'Est
31 XAVIER BALLAZ / Bostik Murals
32 JAUME FORÉS JULIANA / El futur de la cultura metropolitana
35 MIQUEL PORTA PERALES / Un `potlach´ a Barcelona
36 DANIEL GIL SOLÉS i JOSEP M. MIRÓ GELLIDA / La recuperació de la normalitat bibliotecària a Barcelona
37 LEOPOLDO PLASENCIA / Treballadors enllestint la restauració de l'hivernacle
38 FRANCESC BOADA NOGUÉS / Gran Via a l'alçada de la Universitat de Barcelona
39 RAFAEL VALLBONA / El paradís de la il·lusió
40 MONTSE MAJENCH / Estem aquí
41 DANIEL GIL SOLÉS / Les altres biblioteques de Barcelona

CICLE / Festival o Creació

44 ALBERT GUINOVART / Un compositor a Barcelona
45 TENA BUSQUETS / El taller de l'aparador
45 RAFAEL VALLBONA / Vint-i-cinc anys no són res
46 JORDI SACASAS / Sturm und Drang. Una reflexió sobre la cultura popular cultural
47 AUTOR DESCONEGUT / Peret i les estrelles de la rumba
48 JOSEP POSTIUS SAURA / Reportatge del rodatge de la pel·licula "Campanas de Medianoche"
50 RAFAEL VALLBONA / Agonia i mort de la vaca

CICLE / Cosmopolitisme o Retorn al Bosc

53 MARTA ESTEVE / Mutare aixeca el vol
53 GISELA CHILLIDA / Quiero y no puedo: maternidades precarias
54 MIQUEL PORTA PERALES / Ceci n´est pas un musée
55 ALBERTO GARCÍA-ÁLIX / Barcelona
56 AUTOR DESCONEGUT / Escala del Campanar de Gràcia
58 DARÍO FERNÁNDEZ FAUCÓN / Mediterrània, humanista i contemporània
60 MIQUEL PORTA PERALES / La ciutat és una màquina infinita
61 ALBERTO GARCÍA-ÁLIX / Portero del infierno
62 JOSEP POSTIUS SAURA / Turistes per Barcelona
63 ISABEL SIERRA / Cultura intel·ligent a l'era «smart»
64 EVA MICHALCAKOVA / ¿Cómo puede el design thinking contribuir a la democratización del arte?
67 FREDERIC BALLELL / Turistes italians passejant per la Rambla
68 COLITA / Turistes a la Plaça Catalunya
69 GISELA CHILLIDA / ¿De qué hablamos cuando hablamos de feminismo?
70 GISELA CHILLIDA / El fraude de las economías colaborativas. Postrabajo y revolución digital
71 FÈLIX RIERA / Com acabar amb els artistes
73 FRANCESC BOADA NOGUÉS / Exposició Barcelona
74 ANTONIO FALCÓ LANA / Descansar
75 XAVIER ALBERTÍ / Epicentres
76 DANIEL GIL SOLÉS / Sobre la necessitat de conservar el patrimoni cultural eclesiàstic
77 ELISENDA LARA / Cultura, canvi climàtic i innovació social

CICLE / Periodisme cultural

79 RAFAEL VALLBONA / Assaig sobre el club
80 RAFAEL VALLBONA / El festival que no volia ningú
81 AUTOR DESCONEGUT / Espectacle de titelles al Turó Park
82 TOMÀS FÁBREGAS CATARINEU / Fabra i Coats. Dones remendant les xarxes
83 RAFAEL VALLBONA / Fills, pares i avis en la nostàlgia de l'era digital
84 GISELA CHILLIDA / Filosofar es la cuestión
85 RAFAEL VALLBONA / Una temporada negra
86 RAFAEL VALLBONA / Cansar, Cansa. Cansadament(e)
87 ANTONIO MATARRANZ / Parada de verdures en un mercat
88 COLITA / Set de rodatge de la pel·lícula "La Dama de les Camèlies"
89 GISELA CHILLIDA / Talking Galleries: Mujeres, arte, dinero y valor
91 ENRIC MARTINEZ CASTIGNANI / Programacions musicals: risc i atractiu
92 GISELA CHILLIDA / Agua y arte. Fuente y muerte
93 LEOPOLDO PLASENCIA / Membre de la Guàrdia Urbana xerrant amb dues dones amb nens
94 JAUME ROCA OLIVA / Banys orientals
96 GISELA CHILLIDA / Arte y agua. Cuando el arte imita el ciclo hidrológico
97 LLUÍS MIÑARRO / Clasicismo y modernidad
98 CARLES DECORS / L'art i el Postmodernisme (reflexions en el context d'una societat postindustrial)
99 LEOPOLDO PLASENCIA / Atracció de fira
100 ANTONIO MATARRANZ / Carrer Bonavista engalanat amb motiu de la Festa Major
101 RAFAEL VALLBONA / Matar d'avorriment

MOTOR / XAVIER MARCÉ. Barcelona, 8 reflexions culturals

104 1 / La Biblioteca Provincial. Assignatura pendent
105 2 / Àrea metropolitana i la densitat cultural de Barcelona
105 3 / Un espai públic per a la música d'autor
106 4 / L'excepció cultural barcelonina
107 5 / L'origen i el problema de les Fàbriques de Creació
108 6 / El mercat de l'art a Barcelona
109 7 / La bicapitalitat cultural
110 8 / Una política audiovisual de nova generació

MOTOR / VALÈRIA GAILLARD. Barcelona, 6 reflexions culturals

112 1 / Les llibreries, els nous "cafè del pensament"
112 2 / Una companyia estable de dansa: l'assignatura pendent
113 3 / Un turisme de música clàssica és possible?
114 4 / L'assignatura pendent: les residències literàries
115 5 / Els escriptors, els grans oblidats de Barcelona
116 6 / Una ciutat de pensament, una ciutat més democràtica

DIÀLEGS CAIXAFORUM / La curiositat va salvar el gat

118 DIÀLEG 1 / Ángeles Caso i Adolf Tobeña
124 DIÀLEG 2 / Carles Guerra i Albert Serra
131 DIÀLEG 3 / Raquel García Tomás i Víctor Gómez Pin
137 DIÀLEG 4 / Nina i Oriol Broggi
143 DIÀLEG 5 / Imma Tubella i Javier Gomá
151 DIÀLEG 6 / Lluís Amiguet i Xavier Melloni
157 DIÀLEG 7 / Isabel Tallos i Nacho Vigalondo

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.

CICLE CONSTRUCCIÓ I CANSAMENT A LA BARCELONA CULTURAL

GISELA CHILLIDA

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

✻ ¿A dónde has ido este verano?

Termina agosto y, con él (muy probablemente) las vacaciones: nos reincorporamos al trabajo, el curso escolar empieza, retomamos proyectos y quizá iniciamos algunos nuevos. Pero mientras intentamos superar la morriña post-veraniega, no podemos obviar lo más importante: ¿a dónde has ido este verano?

Nos quejamos de los turistas que invaden Barcelona verano tras verano aunque es muy posible que hayamos caído en su mismo juego. Tomar un avión, viajar a algún destino masificado, visitar los *highlights*, comer en restaurantes locales, pero también en algún *fastfood*, comprar *souvenirs* y gastar en cadenas globales y, sobre todo, documentarlo todo minuto a minuto para compartirlo al instante en redes. Habrá muchos que no se sientan identificados (especialmente quienes no nos hemos ido de vacaciones) pero las estadísticas indican que es la (preocupante) tendencia global. Si no viramos el rumbo, el turismo terminará con el mundo. Aceptémoslo, los turistas somos los colonos del siglo XXI. Una ciudad "turística" es una ciudad que ha dejado de pensarse como hábitat para pensarse como destino. Ya no se prioriza que sea un buen lugar para vivir sino que sea un buen lugar para visitar.

Cada vez invertimos más en experiencias y menos en productos. Preferimos alquilar un piso a comprarlo; coger un taxi, un Uber o un blablacar a tener coche propio; gastar en restaurantes y vacaciones a tener un televisor bueno o una joya cara. En una sociedad fluctuante, o líquida que diría Zygmunt Bauman, poseer bienes ya no es una prioridad y la lógica de la acumulación ya no funciona. B. Joseph Pine II y James H. Gilmore la bautizaron ya en 1998 como "economía de la experiencia".

No debe extrañarnos que se estime que durante la próxima década el turismo crecerá a nivel global una media anual del 4%. ¿Pero es el viajar un derecho? La movilidad es "el nuevo imperativo de las democracias liberales"- ha alertado Gilles Lipovetsky. Entonces, ¿a costa de qué y de quien ejercemos ese privilegio? El turismo se ha convertido en un fenómeno global sustentado en unas relaciones de poder abusivas, insostenible a nivel ecológico, a la larga empobrecedor económicamente y culturalmente homogeneizador.

Quien posee el capital puede adquirir cualquier tipo de bienes de los que pueda disponer el lugar de visita, ya sea en forma de recursos naturales, patrimonio cultural o en los casos más extremos, directamente de los cuerpos.

Es fácil y rápido entender porqué viajar no es una de las actividades más *eco-friendly* que existen. Los desplazamientos "por placer" son los culpables del 72% de las emisiones de CO2. De éstos, más de la mitad tienen como origen los transportes en avión. Y el futuro no se augura mejor. Las aerolíneas prevén un aumento anual del 5%. En Barcelona podemos ver pegatinas que claman *"Tourism kills the city"* ("el turismo mata la ciudad"), aunque para ser justos deberíamos decir "El turismo mata el mundo". Por un lado, cuando los estándares de confort de los visitantes superan a los de los nativos, hay que hacer un gasto "extra" para cumplir las expectativas del turista. Por otro, al viajar nuestro nivel de exigencia sube. Lo queremos todo limpio y bien acondicionado, gastamos más agua y más electricidad. La presión que ejerce un turista sobre los recursos de un lugar acostumbra a ser mucho mayor que la de un habitante.

Que el turismo es un motor económico que beneficia a la comunidad es un espejismo, una falacia o, directamente, una mentira. El turismo es una industria extractiva que a corto plazo genera beneficios económicos pero a la larga resulta insostenible. Los gobiernos y las empresas se quedan con el trozo grande del pastel mientras el resto tenemos que conformarnos con las migas. Si es cierto que los ingresos globales aumentan, también lo es que la mayoría de las veces el capital va a inversionistas extranjeros que apuestan por un crecimiento especulativo. Se crean puestos de trabajo, sí, pero nuestro viajar "low cost" se traduce en jornadas maratonianas a sueldos irrisorios condensadas en un periodo de tiempo intensivo.

Entonces, ¿qué podemos hacer para revertir esta tendencia? No se trata de no movernos de casa (aunque sería la mejor solución) sino de encontrar el equilibrio entre el deseo de viajar y una movilidad que minimice el desgaste ecológico, que revierta positivamente en la economía del lugar y que sea consciente de su realidad socio-cultural. Debemos tener claro cuál será nuestro impacto en el lugar que nos acogerá y qué dinámicas estaremos fomentando con nuestro viaje y nuestra estadía. Y, ante todo, preguntarnos, ¿seremos bienvenidos?

ÀLEX SUSANNA
[Barcelona, 1957] és escriptor i poeta.

* IN i OFF, oportunitats i amenaces de la projecció cultural

Per a una cultura com la catalana –demogràficament mitjana tirant a petita, dotada d'un autogovern en crisi de creixement des de fa uns quants anys, molt castrat quant a recursos econòmics i capacitat legislativa, i, per més inri, amb un pressupost de cultura gairebé risible perquè així ho hem decidit, tot sigui dit de passada–, l'actual context de globalització genera percepcions molt ambivalents, tot i que no sempre compartides per aquells de qui més depèn el desplegament de les polítiques culturals, ja siguin d'àmbit municipal o nacional. Si parlem de projecció cultural internacional, no hi ha dubte que la globalització és el context de les grans oportunitats, fins i tot de les més grans, per poc bé que es facin les coses, com crec que és el cas de l'Institut Ramon Llull des dels seus inicis. Tot i el pressupost clarament insuficient que ha gestionat aquests darrers anys, això no li ha impedit negociar invitacions específiques de gran envergadura com a país, cultura o ciutat convidats en algunes de les principals cites internacionals –Saló del Llibre de París, Biennal d'Art de Venècia, Biennal d'Arquitectura de Venècia, Festival de Teatre d'Avinyó, Beijing Design Week, Biennal d'Arquitectura de Buenos Aires, Fira del Llibre Infantil i Juvenil de Bolonya, Festival Internacional de Cinema de Guadalajara o Hong Kong Design Week–, situar els principals actors de cada sector en les cites sectorials internacionals de més relleu-festivals de música, teatre, dansa, cinema i literatura, fires d'art, fotografia i del llibre, salons del còmic o setmanes del disseny-, així com afavorir la màxima circulació de tots ells a nivell espanyol i internacional mitjançant unes convocatòries d'ajuts per a desplaçament insuficientment dotades.

Ara bé, tan cert com que és el context de les grans oportunitats, el de la globalització també ho és de les grans amenaces, les més grans, per poc que es badi i es desatenguin alguns dels principals reptes i prioritats de tota cultura que encara està maldant per consolidar-se com a mercat. I és aquí on podria produir-se el fet paradoxal que, mentre despleguem una acció eficaç i brillant a nivell internacional, a nivell intern tinguem un mercat cada cop més dèbil, esfilagarsat i poc compromès amb la pròpia cultura i els seus creadors. A parer meu, si no se'n té plena consciència i no es reacciona amb mesures pragmàtiques a curt i a mitjà termini, aquest mercat s'anirà afeblint fins a ser subsidiari d'un altre de més gran o embarrancar en la pròpia insuficiència. Tenir un mercat intern dinàmic, receptiu i cohesionat és bàsic perquè tot creador no sols s'hi pugui foguejar sinó que hi pugui créixer i desenvolupar-se gràcies a un ampli ventall d'oportunitats al llarg de la seva trajectòria.

Ara que tant a les Illes com al País Valencià hi ha governs que no qüestionen la unitat de la llengua ni, per tant, el seu mercat i espai comunicacional potencials, per què no s'engega una acció conjunta per tal de fer coincidir el perímetre de la pròpia cultura amb el de la seva geografia, tot incentivant la màxima circulació d'artistes i creadors catalans, balears, valencians i andorrans per tot Catalunya, les Illes, el País Valencià i Andorra? L'instrument ja el tenim de fa temps, però inoperatiu (llevat dels premis internacionals que cada any atorga): la Fundació Ramon Llull, amb seu a Ordino, presidida pel cap d'estat andorrà, on s'hi apleguen representants de gairebé totes les administracions de territoris de parla catalana. Ara només cal que les parts implicades comparteixin aquest diagnòstic i actuïn en conseqüència, bo i creant unes convocatòries d'ajuts per a desplaçaments i allotjament d'artistes, grups i companyies (de tots els sectors, s'entén) a fi de facilitar que puguin actuar en tota mena de festivals i programacions regulars, amb la complicitat d'unes administracions locals i programadors que no poden sinó agrair una mesura que afavoreix tothom: creadors, mercat i públics.

Una mesura tan simple com aquesta, prèvia dotació pressupostària proporcional per part de cada administració implicada, seria sens dubte un bon revulsiu i donaria vida a molts actors-de diversos sectors- que altrament corren el risc de morir per inanició. Fora el súmmum de l'absurd que, mentre continuem assolint fites del tot remarcables en matèria de projecció internacional, el mercat interior s'anés fent cada cop més esquifit fins al punt d'expulsar molts dels seus millors creadors o de deixar-los a la intempèrie. A la llarga, doncs, i amb totes les excepcions que vulgueu, aquesta descompensació –o asimetria– entre projecció internacional i projecció nacional podria tenir conseqüències molt negatives i acabar afeblint la cultura catalana fins a convertir-la en un trist miratge de si mateixa.

Enlairament d'un globus aerostàtic al Turó Park. [1920]

Autor desconegut

Restauració de la Campana de Gràcia. Col·locació de la campana al seu lloc, després d'uns anys retirada
[1930]

FREDERIC BALLELL

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

CARLES DUARTE

[Barcelona, 1954] és poeta i expresident del CoNCA.

* Cultura i polítiques socials

L'estudi encarregat pel CoNCA als professors Ariño i Llopis sobre la participació cultural a Catalunya en el període 2013-2016 (http://conca.gencat.cat/ca/detall/publicacio/pub_participacio_cultural_catalunya) posa en relleu d'una manera inequívoca que la cultura és una eina fonamental per a la cohesió i per al progrés social. No ser membre actiu de la vida cultural, no valorar-la, no gaudir-ne constitueixen factors limitadors d'una plena integració. Quedar-ne al marge redueix significativament les possibilitats de ser un actor rellevant de la comunitat. S'imposa, doncs, una revisió de la concepció tradicional de les polítiques socials per incorporar-hi la dimensió cultural. I és precisament la naturalesa social de la cultura, la que justifica que propugnem l'aplicació d'un IVA superreduït per a l'activitat cultural (cal celebrar que s'hagi aconseguit passar del 21% al 10%), que hàgim treballat perquè les subvencions culturals no quedin greument disminuïdes per l'aplicació del 21% de l'IVA o que estiguem reivindicant un increment substancial dels pressupostos culturals de la Generalitat, per situar-los en el 2%. Una altra projecció de la perspectiva social que volem que tingui la cultura és l'adopció de les mesures adequades per garantir la protecció dels professionals que s'hi dediquen i que sovint pateixen una notòria fragilitat per factors com la discontinuïtat, l'existència en sectors com la dansa o el circ de vides professionals limitades en el temps i que poden quedar notablement afectades per lesions, la importància que els creadors puguin continuar escrivint, pintant, component obres musicals,... encara que hagin assolit l'edat de jubilació,... El CoNCA va elaborar un primer document de propostes que ha estat tingut en compte en la preparació d'un important Informe per a l'elaboració d'un Estatut de l'Artista, aprovat el 21 de juny per unanimitat per la Comissió de Cultura del Congrés dels Diputats. I encara hi podríem aportar altres conseqüències derivades d'aquesta aproximació social a la cultura, com les vinculades al mecenatge. S'imposa una reflexió de caràcter general que defensi la col·laboració entre el sector públic i el privat per donar un nou impuls a la cultura, perquè la societat civil no se'n pot desentendre amb l'argument que les institucions ja se n'ocupen. A Catalunya la cultura des de fa segles ha estat viscuda com a pròpia des del món creatiu (escriptors, artistes,..), associatiu (ateneus, corals, castellers, festes majors,..), empresarial (editorials,...). I cal generar un marc legal que estimuli fiscalment el mecenatge i un reconeixement públic que el prestigiï. Durant els anys més durs de la crisi econòmica recent una part notable dels recursos generats pel mecenatge cultural es va reorientar cap a l'atenció d'urgències socials. Ara cal recuperar per a la cultura aquests mitjans perquè, reprenent el meu fil argumental, si no reforcem el perfil cultural de la societat posem un sostre a la cohesió i al progrés. I acabo aclarint que la convicció amb què afirmo el paper social de la cultura no ha de ser interpretada com una postergació de la qualitat i el talent. Eixamplar les bases socials de la cultura en cap cas ha d'anar en detriment d'una aposta per l'ambició, per l'excel·lència i per la internacionalització.

MIQUEL PORTA PERALES

[Badalona, 1948] és escriptor.

* No hi ha 'smart city' sense 'smart vehicle'

Barcelona ocupa una bona posició en el rànquing *Smart City* i pertany al *City Protocol Society* que es proposa "facilitar i fomentar una nova ciència de les ciutats" per "dirigir i preparar" el seu el futur. Però, no és menys cert que Barcelona no ha aconseguit pujar encara al pòdium del *Smart Cities Index 2017* d´Easy Park. En concret, ocupa el lloc número 53. Les tres primeres: Copenhaguen, Singapur i Estocolm. D´altra banda –continuem amb l'índex d´Easy Park–, Barcelona tampoc no es troba entre les 10 primeres ciutats del món quant a millors perspectives d'un futur *smart city*. Les millors: Copenhaguen, Singapur, Estocolm, Zurich, Boston, Tokio, San Francisco, Amsterdam, Ginebra i Melbourne. D'altres índexs ens diuen que Barcelona –la ciutat ha baixat cinc punts en cinc anys– és el número 9 del món (*Index Smart City 2017*) o el 33 (*IESE Cities in Motion*, 2016).

Val a dir que la classificació d'*smarts cities* es fa en funció de diversos criteris com ara la governança, la cohesió social, la preservació del medi ambient, les tecnologies sostenibles i renovables, la xarxa de sensors de tràfic, les aplicacions digitals al servei dels desplaçaments i el trànsit urbà, el transport públic i privat, els pàrquings intel·ligents, l'accés ràpid a la informació pública, la connectivitat i cobertura 4G, el comerç electrònic, la consulta mèdica digital, la tecnologia aplicada a l´educació, les biblioteques virtuals, la il·luminació intel·ligent amb bombetes LED i sensors lumínics, l'eficiència energètica, la innovació, les *startups* o la velocitat d'Internet.

Arribats a aquest punt, podem afirmar que Barcelona és una *smart city* en vies de desenvolupament. Una *smart city* incompleta. I són molts els reptes que la ciutat té al seu davant.

Al respecte, el conflicte Taxi versus VTC (Vehicle de Turisme amb Conductor) obre una finestra d'oportunitat que podria suposar una passa endavant en la carrera de Barcelona vers el pòdium *smart city*. En concret, la passa endavant es donaria en un dels criteris fonamentals de les *smarts cities*: la mobilitat urbana.

Sense circumloquis: l'esmentat conflicte no es resoldrà, sinó que es dissoldrà gràcies a la tecnologia. I és aquí on s'obre la finestra d'oportunitat de què es parlava abans. En poques paraules: el Taxi, el VTC i el Xofer s'han de modernitzar, el Sindicat s'ha d´oblidar de mobilitzacions i vagues i l'Administració ha d'arraconar la governança per decret. O això o la desaparició més o menys immediata del Taxi, el VTC i el Xofer. I doncs, què han de fer? Una cosa tan senzilla com observar i aprendre. Anem a pams.

¿Què busca el Taxi, el VTC i el Xofer responsable del vehicle? Clients. ¿Com trobar-los? A peu de carrer, sí. Però, avui, i sobretot demà mateix, els clients no es busquen, sinó que es troben. Són els clients els que busquen o troben Taxi o VTC amb el seu corresponent Xofer. I ho fan i ho faran cada dia més per la via de les aplicacions de mòbil. Allò que separa el vehicle de transport del seu usuari és una tecnologia que intermèdia entre el xofer i el client. Així les coses, té sentit conrear un conflicte que es dissoldrà gràcies a la tecnologia? No té cap mena de sentit. I menys –cosa que sembla que ja ha entès una part important del Taxi i el VTC– sabent que a curt termini les idees de Taxi, VTC i Xofer desapareixeran –de fet, ja estan desapareixent– en benefici de les idees de Vehicle de Lloguer, Vehicle Compartit i Vehicle Autònom sense Conductor.

I a qui ho dubti li plantejo un parell de qüestions. ¿Que potser el *carsharing* i el *motosharing* i les aplicacions car2go, Emov, eCooltra, Motit o Yugo no ofereixen un ventall de cotxes i motos compartits o de lloguer amb ofertes incloses? ¿Que potser no són aquí els Vehicles Autònoms sense Conductor com el Waymo Alphabet de Google –o el Toyota Uber– que ja porta recorreguts gairebé tres milions de kilòmetres als Estats Units? ¿Qüestió de temps? Prestin atenció: un informe del Boston Consulting Group i el World Economic Forum (*Self-Driving Vehicles, Robo-Taxis, and the Urban Mobility Revolution*, juliol, 2016) assenyala que en tres anys hi haurà 10 milions de vehicles autònoms sense conductor als Estats Units que, en una dècada, faran una quarta part dels kilòmetres recorreguts en aquell país.

En tot cas, abans de l´arribada definitiva del Vehicle de Lloguer, el Vehicle Compartit i el Vehicle Autònom sense Conductor; abans d´això, el Taxi i el VTC, en lloc d'enquistar el conflicte, han d´aprofitar els efectes positius de les aplicacions de mòbil. Per exemple: l'efecte marca (l'aplicació possibilita saber o pactar l'itinerari i el preu del servei, les característiques del vehicle, i també puntuar la professionalitat del xofer i la idoneïtat del vehicle), l'efecte xarxa (l'aplicació possibilita triar el vehicle que està més a prop del client talment com l´itinerari menys congestionat així com l´aprofitament de les oportunitats de rectificació d´itinerari en funció dels canvis puntuals del trànsit cosa que afavoreix la dinàmica circulatòria –rapidesa i menys contaminació ambiental– de la ciutat) i l'efecte competitivitat (l'aplicació possibilita una competència d'arrel darwiniana que millora el servei). I, després, què? Molt probablement, el Taxi, el VTC i el Xofer quedaran relegats –la dissolució del conflicte a la que em referia abans– a ser una tercera o quarta opció. Els que subsisteixin, és clar.

El Taxi, el VTC, el Xofer, el Sindicat i l'Administració, es comportaran com a actors racionals tot adaptant-se a un present tecnològic que incorpora una desregulació que la ciutadania ja està fent seva?

Als crítics de la liberalització del transport urbà, els dic que obrin els ulls a la realitat. Internet, els mòbils, les tauletes i les seves corresponents aplicacions, o els vehicles autònoms i el que pugui arribar, estan convertint el transport de viatgers en una cosa ben diferent de la que coneixíem ahir i coneixem avui. La revolució tecnològica ja ha arribat al transport de viatgers. No es pot desinventar el que està inventat. I més si tenim en compte que som davant d'un transport més ràpid, flexible, econòmic, còmode i beneficiós. A l'època de la mundialització instantània, la immediatesa i la ubiqüitat no té sentit –una autèntica contradicció– continuar apostant –quina paradoxa– per una concepció estàtica del transport.

La Revolució de la Mobilitat –amb tots els beneficis que comporta– ja és aquí i Barcelona té l'oportunitat de pujar uns esglaons en la classificació de *smarts cities*. Ha arribat l'hora d´oblidar-se del carro empès per bous. No hi ha *smart city* sense *smart vehicle*.

MARGA VIZA

[Barcelona, 1948] és directora de l'Àrea de Cultura de Fundació Catalunya La Pedrera.

* Com més saps, millor decideixes ...

Els amics de Hänsel* i Gretel* em van demanar si podia fer una reflexió sobre la tasca social que té la nostra fundació i quin paper hi té la cultura per aconseguir aquest objectiu.

Primerament m'agradaria posar en context i situació la nostra entitat. La Fundació Catalunya La Pedrera és una fundació de règim especial creada a inicis del 2013 i actualment independent de qualsevol entitat bancària que en el seu dia va originar les fundacions precedents. La Fundació té una clara vocació de servei a la societat i vol ajudar a més persones a tenir un futur millor i més just. I això ho fa oferint oportunitats a qui més ho necessita, fomentant el talent, la creació i l'educació i conservant el patrimoni natural i cultural.

És un orgull per la nostra Fundació poder dir i explicar que els nostres projectes arriben a milers de persones i està a l'ADN de la nostra entitat oferir i treballar en projectes innovadors, efectius, diferencials, buscant noves solucions amb independència, sensibilitat, originalitat i rigor i que es desenvolupen en un dels cinc àmbits d'actuació de la fundació, que plegats i de forma transversal, actuen per a benefici general de la societat: creem ocupació per a persones amb discapacitat o risc d'exclusió social; ajudem a les persones grans a millorar la seva qualitat de vida; acompanyem als infants i adolescents a assolir l'èxit educatiu; contribuïm a tenir els científics més ben preparats; innovem en educació per fomentar la creativitat i la imaginació; conservem espais naturals de gran valor social; treballem perquè Món Sant Benet sigui un centre de referència en alimentació; fem recerca per millorar l'alimentació i els productes i promovem els bons hàbits "perquè tothom mengi millor"; impulsem els artistes i joves a desenvolupar el seu talent creatiu; contribuïm a tenir una societat amb pensament crític; creiem en una cultura oberta a tothom i sumem voluntaris per arribar més lluny i ajudar a més persones.

Aquesta diversitat d'iniciatives ens han permès arribar a més de quatre-centres mil persones anualment, persones o usuaris que s'han pogut beneficiar o participar de forma directa o indirecta d'una àmplia proposta de projectes que desplega dia a dia la Fundació.

I tot això és possible gràcies a les més d'un milió de visites anuals que any rere any reben els nostres equipaments, des de la Xarxa d'espais Naturals de la Fundació, a Món Sant Benet fins al nostre gran far, icona cultural universal com és la Casa Milà, el nostre buc insígnia i seu principal de la nostra institució. Aquestes visites ens aporten uns ingressos que, juntament amb els generats per les pròpies activitats, la Fundació reverteix a la societat en forma de projectes, tal com hem dit, essencialment en projectes socials però també científics, mediambientals, entorn la salut i l'alimentació i culturals.

I és en aquest darrer àmbit, el cultural, on m'aturaré una mica més per entrar en detall. La Pedrera és un edifici catalogat i reconegut amb la màxima distinció d'un organisme internacional, que és ser Bé Cultural del Patrimoni Mundial per la UNESCO. La Fundació vetlla per la bona conservació i protecció de l'edifici, així com per transmetre el seu valor i coneixement per llegar-lo a les generacions futures en les millors condicions possibles. Visitar la Casa Milà és un bon punt de partida per conèixer en profunditat la vida i l'obra de Gaudí i La Pedrera en tota la seva essència. L'edifici en si mateix és un compendi de tota l'arquitectura d'aquest geni i amb la seva visita es poden veure, apreciar i entendre els principals trets que caracteritzen la seva obra única, original i distintiva. A la Casa Milà es visiten els patis, la planta noble, un pis que manté l'estructura original, la decoració i l'esperit d'una família burgesa del primer terç del segle passat, les impactants golfes amb els seus dos-cents setanta arcs catenaris i que actualment acullen un centre únic d'interpretació de la vida i l'obra de Gaudí, i el terrat, una fantasia de volums, xemeneies i badalots i una de les estrelles de l'edifici. És en aquesta joia modernista on es desenvolupa la part més important d'activitat cultural de la Fundació que gira entorn una programació àmplia i diversa amb cicles, propostes i projectes que tenen com a comú denominador el suport a la creació i al talent jove i ofereixen i faciliten l'accés a la cultura a col·lectius ben diversos.

Així, oferim propostes entorn **la música** (Residències Musicals –concerts de música clàssica a càrrec de joves talents–, Nits de jazz al terrat de la Pedrera –un indret únic per escoltar una selecció dels millors grups de jazz del moment–...), **les exposicions** (dues anuals: per una banda potenciant la línia de la fotografia i per l'altra treballant i mostrant l'art en el seu sentit més ampli amb la intenció d'apropar al gran públic artistes i moviments que han aportat noves mirades i maneres de fer en el camp de l'art i la creació i que apostem per revisar, recuperar i difondre); **la dansa** –amb el Dansa Ara, propostes de joves creadors fins a noms consolidats, oferint aquesta diversitat que aporta la contemporaneïtat–; **les arts escèniques** –mostrant l'escena més avançada i impulsant el talent creatiu que experimenta i innova–; **el pensament** –amb Converses a La Pedrera i Acció i Reflexió creem àmbits de trobada on reflexionar sobre temes que ens interpel·len, des d'una mirada oberta internacional o nacional–; a banda, també es porten a terme altres projectes innovadors o diferencials com el PedrerArtLab, on es barreja grups de la jove escena musical actual amb projeccions o imatge. Cal fer esment també a les activitats pensades per a les famílies, on s'inclou un perfil d'edat més jove i on les propostes de festes temàtiques entorn el món del pallasso o el Nadal tenen molt bona acollida. Dins d'aquest segment familiar, m'agradaria destacar Un Cau de mil secrets, que és un musical amb tots els ets i uts, amb una música molt atractiva que explica la història de la Pedrera combinant passat i present. M'agradaria fer incís també als projectes que conjuguen i combinen diferents disciplines com llum, tecnologia, imatge, música i patrimoni com a eix de creació, innovació i modernitat, com han estat els tres ***mappings*** realitzats en els darrers anys a la façana de La Pedrera. Cal destacar i fer incís que la gran majoria de projectes són de **producció pròpia** però alhora treballem i busquem sinergies i col·laboracions amb altres entitats per tal de crear i sumar amb altres institucions.

Cal remarcar també que a la Fundació vetllem per la igualtat d'accés a la cultura a les persones amb capacitats diferents i disposem de tota una sèrie de recursos i serveis integradors; l'accessibilitat sensorial és un eix vertebrador a través del projecte La Pedrera Accessible, que ha permès singularitzar La Casa Milà com a equipament patrimonial. Tots els nostres projectes faciliten un camí per fer accessible la cultura i el patrimoni en general, La Pedrera i l'obra de Gaudí en particular. Perquè la Fundació creu en la cultura i vol posar en valor el seu potencial d'integració i cohesió social. Com diu Gabriel García Márquez, la cultura és l'aprofitament social del coneixement.

Així mateix, a la Fundació tenim un altre equipament de referència, un altre nucli de projecció educativa i cultural: Món Sant Benet. Aquest espai, al cor del Bages, un bonic monestir benedictí reconvertit en centre cultural, és també focus de difusió de la cultura mil·lenària del monestir explicant la història medieval i modernista de l'indret; mitjançant unes visites guiades

amb interessants recursos museogràfics es dona a conèixer la història, la vida i la transformació del món monacal des del S.X, any de la fundació del monestir, fins a la desamortització de Mendizàbal. En el centre s'explica i es mostra també com fou la residència d'estiu de l'il·lustre pintor modernista Ramon Casas, la família del qual es va instal·lar al monestir a inicis del S. XX-. A més a més, Món Sant Benet també és la seu de la Fundació Alícia, un centre de referència en la difusió dels bons hàbits alimentaris igual que un centre pioner en la recerca, investigació i foment de la bona cuina i el coneixement del producte. Altrament, els serveis educatius de la Fundació ofereixen una àmplia i atractiva proposta de visites i tallers per donar a conèixer aquests temes culturals i culinaris i contribueixen a fer de Món Sant Benet un pol d'interès entorn la cultura i l'alimentació.

És voluntat de la Fundació apropar la cultura al major nombre possible de persones per contribuir a la seva formació, coneixement, reflexió i al seu creixement personal i social. Des de la Fundació, doncs, treballem per continuar posicionant La Pedrera com un centre cultural de referència i creiem fermament que una societat culta és una societat més rica i amb un esperit més crític. El saber és un important motor de transformació social i fem bona la dita *Com més saps, millor decideixes...*

ISABEL SEGURA

[Barcelona, 1954] és historiadora i investigadora.

* Construir Barcelona. Leopoldo Plasencia[1]

El fons fotogràfic de Leopoldo Plasencia, constitueix un relat de la reconstrucció física de Barcelona, una crònica que abasta des dels primers anys quaranta del segle XX, fins a mitjans dels anys setanta. Els seus reportatges fotogràfics depassen els estrictes marges de la ciutat i s'endinsa en ciutats properes, Mollet del Vallès, Terrassa, Badia del Vallès, Mongat, Sant Joan Despí, Viladecans....

El gruix del fons fotogràfic de Leopoldo Plasencia, amb més de divuit mil imatges, es conserva a l'Arxiu Històric Fotogràfic de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Tot ell, conforma una mena de crònica, un *making off*[2] de la reconstrucció de Barcelona, després d'haver estat bombardejada, de manera sistemàtica a partir de 1937 i, molt intensament el 1938.

Leopoldo Plasencia subsistí a la guerra civil però no el va deixar indemne. Hi ha un abans, un durant i un després de la Guerra Civil en la biografia del fotògraf. La guerra, com totes les guerres, trastocà la vida quotidiana i les expectatives vitals i professionals. La de Leopoldo Plasencia també. La guerra, com totes les guerres, trastocà la fotografia, la manera de mirar i de representar.

La Barcelona versallesca

En la immediata postguerra apareix el portfoli *Parques y jardines de Barcelona, 1944* un bell àlbum amb reproduccions fotogràfiques de Leopoldo Plasencia. La realització de l'obra, va a càrrec del mateix autor, segons consta al dors de les imatges. L'àlbum és un recull d'una cinquantena de còpies fotogràfiques de parcs i de jardins –el Turó Parc, el parc de la Ciutadella, els jardins de la plaça de Gal·la Placídia i del passeig de Sant Joan...– parcs i jardins d'una geometria perfecta accentuada per la mà destra i l'acció dels jardiners, invisibles, absents de les imatges però que intuïm, fa poc que han abandonat l'escenari, després d'haver enllestit la seva feina.

El conjunt de fotografies impecables són estàtiques i "estèrils" –en paraules de Philip Ursprung[3]– com ho són les imatges de propaganda política d'orient i d'occident, del passat i del present, una propaganda en aquest cas, de la ciutat franquista que es mostra calmada, ordenada, regulada.

El jardí versallesc com a imatge simbòlica de la ciutat. Tota la ciutat és un immens camp reglat, pautat, podat de tota dissidència. Com les plantes, capades en el seu lliure creixement.

Reconstruir Barcelona

Esgotada en si mateixa la imatge versallesca en blanc i negre Barcelona té urgències. Urgència per refer els carrers destrossats, les vies de comunicació interrompudes i restablir els nusos de comunicació.

Leopoldo Plasencia capta el refer físic de Barcelona, com a free-lance que diríem avui en dia, i que en terminologia de l'època, a tant la peça, a tant el reportatge. Treballa per encàrrec, per encàrrec de les empreses constructores que guanyen concursos públics, concursos que només podien guanyar aquelles que havien demostrat la seva fidelitat vinculant amb el règim franquista, aquelles que li havien donat suport durant la guerra. La construcció, no quedava al marge de la ideologia. També era política.

[1] Aquest article es basa en el text del llibre *Barcelona en construcción (1940-1970) Fotografies de Leopoldo Plasencia. Textos i selecció fotogràfica d'Isabel Segura.* Barcelona, Institut d'Estudis Fotogràfics de Barcelona-Viena Edicions-Ajuntament de Barcelona, 2017.

[2] Li manllevo les paraules a Valentín Roma del seu text "Documento, sensualismo y realidad en la fotografía de *Manolo Laguillo", del catàleg Manolo Laguillo. Razón y Ciudad.* Madrid, Museo Ico-La Fabrica-Photoespaña, 2013, pàgs. 81-88.

[3] Philip Ursprung. *Brechas y conexiones. Ensayos sobre arquitectura, arte y economía.* Barcelona, Puente editores, 2016.

Gent sortint de l'estació de metro de plaça Urquinaona. [195-]

LEOPOLDO PLASENCIA

[Barcelona 1906-1988] Va ser fotògraf.

Obres de cobertura del túnel de la línia dels Ferrocarrils de Catalunya. [195-]

LEOPOLDO PLASENCIA

[Barcelona 1906-1988] Va ser fotògraf.

Memòria del procés

Hi ha una manera de fer, una seqüència, en el procés de producció del reportatge fotogràfic. Leopoldo Plasencia capta el moment precís del paisatge abans de la intervenció urbanística o arquitectònica. Li interessa l'entorn on s'inscriurà la intervenció que canviarà la fesomia del lloc. No és un abans i un després, és sobretot, el seguiment del procés de transformació el que li interessa, i en tot el procés en destaca els artífexs, els protagonistes, aquells que intervenen directament en la reconstrucció.

En el particular *making off* de Leopoldo Plasencia sobre la reconstrucció de Barcelona, la monumentalitat hi és absent. No té cap interès pels monuments, pels edificis monumentals de la ciutat, sí en canvi pels moments, pels episodis del procés. Capta la diversitat de moments del procés de reconstrucció, en una primera etapa de la seva trajectòria professional –que no podem desvincular de la història de la ciutat- i de la construcció de la nova Barcelona, que s'enlaira pels vessants de la serralada i els traspassa, cap a les comarques veïnes, Baix Llobregat, Vallès Occidental,.... , en les dècades posteriors, anys seixanta i setanta.

Està més interessat en la història del procés que en els monuments bé siguin florals, urbanístics o arquitectònics.

Bellesa dels cossos en acció

En el procés de reconstrucció i posterior construcció de Barcelona, hi ha uns subjectes que la fan possible. Paletes, "peones", enquitranadors, picapedrers, fusters, guixaires, maquinistes de tota mena..... i un llarg etcètera. Leopoldo Plasència desvela i fa visible els seus cossos, les seves activitats i treballs. Leopoldo Plasencia, els disposa com si formessin part d'un cos de ball, una coreografia dels cossos en acció com si d'una performance es tractés, una disposició que fins a cert punt remet a la disposició dels balladors dels grups folklòrics mallorquins que havia retrat amb anterioritat. Sent fascinació pels cossos en acció –una mena d'humanisme fotogràfic– en un sector, els treballadors de la construcció, sense representació.

Els capta en el moment precís de llençar la "gravilla" que donarà fermesa a la futura plaça. Els retrata en bells i clàssics contrallums màquina i home.

No està lluny, la seva consideració d'art, d'art de la "paleteria", de la consideració de la construcció com a art. Leopoldo Plasencia, s'avança a la màxima de John Berger: veure comporta comprensió i coneixement. Pel fotògraf, el seu treball –que no sabem si considerava artístic–, lluny de ser concebut com a creació, es caracteritzava per un treball de recepció, de donar forma al que rebia.

Leopoldo Plasencia desvela, fa emergir, el treball coral, el treball comunitari que hi ha en la construcció, en la rehabilitació d'un edifici, en l'aprenentatge d'un ofici, en el treball industrial. Els conflictes són absents, les condicions de treball, també. No ens deixa veure cap rastre de conflicte, de dissidència.

Durant la dècada dels quaranta i gran part dels anys cinquanta, el fotògraf exigeix identificació, empatia i compassió corporal i mental, en paraules de Juhani Pallasmaa[4] amb els subjectes, amb els artífexs de la reconstrucció de Barcelona.

És aquest situar els subjectes en el centre de la narrativa fotogràfica de la reconstrucció de Barcelona –els subjectes que la fan possible de manera física, corporal, visceral–, el que fa excepcional l'obra de Leopoldo Plasencia. És però, una narrativa sense observadors. Les empreses que el contracten per fer els reportatges, no tenen cap interès en el procés, tan sols volen exhibir el producte final. Per a Leopoldo Plasència, de moment, encara sí.

Visió perifèrica, ciutat perifèrica

Lluny dels enclavaments de la centralitat urbana que la narrativa visual construeix durant els anys cinquanta i seixanta, Leopoldo Plasencia circula per territoris perifèrics. Més enllà de l'encàrrec, fa una lenta aproximació a uns paisatges poc explotats, visualment parlant. Els veu, i els fotografia.

El Morrot és un dels escenaris de Leopoldo Plasencia. Aquesta banda de la muntanya de Montjuïc, la que dona a mar, no ha estat en l'objectiu del quefer fotogràfic, parlant en termes generals, ni apareix massa sovint en la iconografia urbana –excepte remarcables excepcions contemporànies Manolo Laguillo a la dècada dels setanta-vuitanta i Jorge Ribalta, recentment– malgrat formar part de la mateixa muntanya que acollí l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 i que tanta i tanta iconografia ha produït i tanta i tanta historiografia l'ha destacat com a fita per entendre el desenvolupament de la ciutat.

Els darreres de Montjuïc, els darreres de la ciutat, són sovint el batec per allà on transita el passat i l'esdevenir urbà. Allà on es concentra una certa forma de vida i de repòs, de plaer, de producció, d'infraestructures. Arquitectura informal, és a dir, barraques, pedreress, far, ferrocarril, dipòsits de combustible, sitges, port, cementiri. I, al capdamunt, el castell.

En un altre extrem de Barcelona, Leopoldo Plasencia s'atansa a les Cases Barates d'Horta, construïdes abans de la guerra. La vida transcorre pels marges de la fotografia, una dona camina decidida, bossa en mà, una persona gran, apareix a l'altra banda, i intercanvia mirades amb la criatura recolzada al dintell de la porta. L'únic que observa al fotògraf, és el gos, que mira directament a càmera. La resta, van a la seva. Leopoldo Plasencia trenca, surt de la perspectiva cartesiana, per a constatar què és en els marges on hi ha la vida, on hi ha història.

Durant dos anys, Leopoldo Plasencia farà un seguiment exhaustiu de la construcció del nou barri de la Verneda. Les primeres fotografies mostren els primers símptomes que denoten l'inici de transformació d'un paisatge rural, agrícola, situat en un extrem del Barcelona. Centenars de fotografies, donen compte del procés de construcció dels habitatges i resseguirà la història fins que els nous estadants arribin al nou barri. Novament, el procés, tot el

[4]Juhani Pallasmaa. *Los ojos de la piel.* Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pàg. 12.

procés i tota la història que configura el procés. Memòria visual de la transformació del paisatge, de la creació d'un barri.

Els recorreguts fotogràfics de Leopoldo Plasencia, professionalment parlant, queden lluny de la Barcelona acollida en les guies i fotollibres que, a la dècada dels cinquanta es posen en circulació, amb una gran difusió popular i que, en paraules de Jorge Ribalta[5] "han tingut probablement l'impacte més gran sobre l'imaginari modern d'aquesta ciutat i les seves representacions visuals". Uns recorreguts que no deixen de donar voltes al centre i que només s'hi allunyen a la recerca de la monumentalitat romànica, gòtica, eclèctica o modernista.

En cap cas, els marges, la perifèria urbana, existeix en la representació iconogràfica de la ciutat, de l'imaginari col·lectiu, excepte per aquells que hi viuen.

Quan la disposició de sol urbà a Barcelona estigui pràcticament esgotada, els polígons habitacionals es bastiran en comarques properes. Constituiran les noves perifèries, reals i simbòliques. Ens referim al barri de Sant Cosme, al Prat de Llobregat, a barris de Viladecans i a Ciutat Badia, previst per acollir 25.000 persones. Blocs i blocs d'habitatges enlairats i destinats a les classes populars.

Fotografies en blanc i negre, perspectives que accentuen la buidor i el caràcter fantasmagòric de l'aparició sobtada de milers i milers d'habitatges en el que fins feia poc eren paisatges erms o agrícoles.

Som a principis dels anys setanta. És l'eclosió del suburbi més enllà de la ciutat. Un canvi radical del paisatge, que afectà Europa i Amèrica.

Les fotografies de Leopoldo Plasencia posades en relació, ens remeten a les d'altres fotògrafs que van aproximar-se als desenvolupaments residencials a Amèrica, entre d'altres, Lewis Baltz, Robert Adams i Stephen Shore i a l'exposició *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, exposició que es va fer a la George Eastman House, a Rochester, Nova York.

El d'aquí, Leopoldo Plasencia, i el d'allà, van més enllà de la pura documentació, creen una tensió deliberada entre la bellesa formal de les imatges i l'entorn econòmic i social.

[5]Jorge Ribalta. Barcelona. La metrópoli en l'era de la fotografía, 1860-2004, al catàleg de l'exposició que amb el mateix títol es presentà a la Virreina, del 24 de març al 26 de setembre del 2016, pàg. 110.

LLUÍS CABRERA

[Jaen, 1954] és President de la Fundació Taller de Músics.

⁕ Apaños entre amigos

Durante la década de los 80, los aficionados al jazz tuvimos la suerte de disfrutar de un programa de televisión, *Jazz entre Amigos*, que dirigía y presentaba el afable Juan Claudio Cifuentes "Cifu". Hombre de una franqueza admirable: yo en mi programa de TVE y en los de Radio pongo a los grupos y músicos que a mí me gustan. "Cifu" nos dejó en marzo de 2015. Sus seguidores, al unísono, le cantamos que sea bueno allá donde se encuentre. Emulando así la frase que él siempre repetía al concluir cada uno de los programas de *Jazz entre Amigos*: "que seáis buenos".

Todo lo contrario que unos cuantos granujillas anclados en el sector de la música popular de nuestro país –no tienen ni la categoría para llamarles granujas–, que se dedican a tejer apaños y a ejercer acciones circulares en grupo. Unos amigachos que, sin asumir riesgo ni coste personal, medran, merodean y laboran en alguna empresa privada y en el interior de las Administraciones Públicas Catalanas.

Obtienen beneficios a base de engañar a terceros (en realidad son tan obtusos que se engañan a ellos mismos) y a las personas que depositaron su confianza en algún miembro de ese equipillo que con sus malas prácticas está empañando el buen nombre de un sector en exceso vulnerable.

Sus tejemanejes van: desde inflar cachets artísticos de grupos que representan cuando los colocan en festivales o ciclos, a conseguir que sus proyectos sean subvencionados, no por Administraciones Públicas distintas (práctica habitual), sino por diversas áreas del mismo departamento cultural de una misma Institución. Como si de una secta se tratase, el clanecillo ofrece emolumentos entre sus miembros dando cursos,- conferencias y seminarios de forma permanente y auto programándose. Actividades que realizan en sus horarios laborales cuando el que actúa trabaja en la empresa privada o en la administración pública.

Personajillos detectados porque poseen unas características físicas y mentales que los delatan: rondan los 40 pero no han superado los 50. No son capaces de aguantarle la mirada a aquel que los guipa fijamente. Sus ojos proyectan opacidad y turbulencias, es decir, son gente turbia y poco transparente. Visten a "lo progre" mostrando una cierta dejadez estudiada para aparentar que son modernos. Los que pertenecen a la cofradía usan gafas debido a que son miopes o padecen de estrabismo. Les unifica su charlatanería, verborrea sin sentido y sin gracia, nada que ver con los antiguos vende peines que con sus furgonetas aparcaban en los pueblos voceando que disponían de mantas, toallas, cacharros, cuchillas y cualquier objeto que ayudara a las tareas del hogar. Son amantes de la letra P, porque sufren como Picio y se inspiran en Poncio Pilato. Unos se asemejan a las vacas embarazadas y otros a los cochinos cuando perciben que van a ser ejecutados. Juegan a ser humildes y modestos. Al ser actores mediocres el plumero los delata a la

primera de cambio. Cualquiera con costumbre de observación, se daría cuenta de que realmente son arrogantes, despiadados y déspotas. Tres aplicaciones que llevan a cabo ante débiles y vulnerables. Sin embargo, se deleitan cuando amasan roscas y pueden ofrecérselas al que dispone de poder.

Cualidades no les faltan: sanguijuelas, chupópteros, fulleros, copiones, imitadores y con gran capacidad de enredar a todo aquel que se descuide. Usan y adoran las nuevas tecnologías como el becerro de oro que les facilita trajinar con las bases de datos de sus lugares de trabajo, trasladándolas para labrarse nuevas plataformas de promoción personal. En este sentido, a los amigos les es indiferente laborar en las Administraciones Públicas o en empresas privadas. Más que gente son "genteta". A pesar de disponer de carreras universitarias y algún máster con firma falsificada (no podían estar al margen de la moda actual), redactan malamente e incluso con faltas de ortografía. Ahora bien, como dentro de la maraña hay alguno que es fino con la estilográfica, éste se encarga de ser el lacayo de los señoritingos.

Personas acomplejadas que nunca han osado levantar ningún proyecto propio. El que no trabaja en puestos de medio pelo en el interior de las Administraciones Públicas Catalanas, lo hace en la intermediación de asesorías llamadas humareda, o en algo tan casposo como ser facilitador de pervertir las relaciones entre los entes públicos y la empresa privada. Una perversión entrelazada porque esos granujillas externos han sabido estar a la altura de sus compinches internos, los que se perfuman en los escalafones bajos de las Administraciones Públicas o en los tentáculos que de ellas cuelgan.

Para lavar la suciedad de sus actos usan altavoces por donde se oye, con estruendo, que adoran a las grandes Escuelas de Negocios Norteamericanas y a sus supuestas sucursales catalanas, una pátina que los sitúa cerca del poder. Como los altavoces en ocasiones suelen distorsionar, la "genteta" se permite el lujo de especular diciendo que colaboran o que votan a la CUP. Esta triquiñuela, propia de la ambigüedad del que aspira a todos los aposentos, les sirve para demostrar que son puros y radicales, máxime en las actuales circunstancias políticas donde los chuzos de punta no paran de caer. Cálculos que pongo en duda debido a que la tribu de los granujillas no ha adquirido el glamour de saber fumar puros habanos y su radicalidad se sostiene en cuatro pilares: codicia, ambición, dinero y engaño.

¿Qué habremos hecho mal los que tenemos más de 60 años para que nuestros retoños, en esto que denominamos gestión cultural, se dediquen al chanchullo y a practicar el amiguismo?

Dios, omnipresente y bondadoso, nos perdonará. Un consuelo que suele ayudar a los humanos a redimir sus pecados.

GISELA CHILLIDA

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

⁕ Trabajo (in)voluntario. (Des)empleo cultural en el sector artístico

Los trabajadores culturales vivimos en un mundo de mercenarios en busca del mejor empleo, somos un ejército de precariado cultural que apenas puede negociar unas condiciones de empleo que sabe asfixiantes. Trabajamos en un sector que ha terminado por normalizar las prácticas abusivas y las relaciones profesionales injustas, desequilibradas e insatisfactorias. La inestabilidad se extiende en el tiempo mucho más allá de los primeros años. El pluriempleo es tan habitual que se presupone. A las condiciones precarias del trabajo asalariado se añade además un gran porcentaje de horas jamás retribuidas. En una sociedad de trabajos alienantes, la gratificación laboral es vista como una conquista, pero el precio que debemos pagar por convertir nuestra vocación en nuestro empleo es demasiado elevado. La inestabilidad, la flexibilidad y el pluriempleo que caracterizan el trabajo posfordista nos convierten en individuos aislados quienes, desprovistos de nuestra fuerza de trabajo, solamente les queda la aspiración a una carrera profesional.

Movidos por la pasión, hemos caído de cuatro patas en la trampa del neoliberalismo y su discurso pro-emprendimiento. Nos hemos convertido en selfmade-(wo)men que renunciamos ciegamente a una jornada laboral de 8 horas, a las vacaciones, a la baja, a la jubilación... Como bien desgrana Remedios Zafra en el último Premio Anagrama de Ensayo, pertinentemente titulado "El entusiasmo. Precariedad y trabajo en la era digital", en este país la cultura se sustenta gracias al trabajo poco o nada remunerado de muchos "entusiastas". El artista ya no es un ser inspirado sino alguien motivado. No es un genio sino un emprendedor. Nuestra vocación nos ha convertido en seres dóciles predispuestos a aceptar condiciones que pocas profesiones aceptarían. Pero el "trabajar en lo que nos gusta" no es un factor que debiera entrar en la ecuación cuando hablamos de cuestiones pecuniarias.

¿Cuántos licenciados/graduados en bellas artes, historia del arte, filosofía o carreras afines consiguen luego un trabajo relacionado con aquello que estudiaron que reúna las condiciones económicas mínimas? ¿Cuáles son las condiciones de esos empleos "deseados"? Cuando alguien termina la carrera o aún siendo estudiante, probablemente, lo más parecido a un empleo relacionado con lo suyo sea de vigilante de sala en algún museo, de informador en algún bus turístico o de guía

en alguna institución. Empleos precarios que en ningún caso le permitirán desarrollarse profesionalmente. Los años pasan. La situación no mejora. El trabajador es un recurso a exprimir. Cuanto más preparado, mejor. Cuanto mayor es su capital cultural, más rentable. Las empresas exigen formación superior y el dominio de varios idiomas pero sus capacidades no se traducen en una compensación económica mayor. Según el BOE, un titulado universitario que realice tareas de personal de atención educativa y de ocio, debería cobrar un salario bruto mensual de 1.148,75€. Cifra bastante alejada de la realidad dado que los contratos acostumbran a ser de controlador/a de salas, cuyo salario bruto mensual es de 751,10€. Cuando se cobra menos de 7€/hora, lo único que queda, si nos dejan, es echarle horas. Pero la vida en Barcelona es cara. Si tenemos en cuenta que el precio medio de los nuevos contratos de alquiler es de 903€, debemos destinar unas 130 horas de trabajo a pagarlo.

Un artista, en líneas generales, tiene dos vías de subsistencia. Uno, vender su obra a través de galerías. Dos, recibir premios y subvenciones. Pero la realidad es que no hay un mercado privado lo suficientemente potente como para sustentar la práctica artística y las instituciones públicas tienen las arcas semi-vacías. Según el informe La actividad económica de los artistas en España, coordinado por Isidro López-Aparicio (Universidad de Granada) y Marta Pérez (Universidad Antonio de Nebrija) publicado originalmente en 2017, más del 45% de los artistas afirma que sus ingresos totales anuales, ya sea por actividades artísticas o de otra índole, se sitúa por debajo de los 8.000 euros, es decir, por debajo del salario mínimo interprofesional en España. Un 13,4% recibe entre 8.000 y 1.000. Un 18,4 entre 10.000 y 20.000. Un 12,1% entre 20.000 y 30.000. Y menos de un 8% recibe más de 30.000. De estos ingresos, independientemente de la cantidad, más de un 60% afirma que los que proceden del arte no llegan al 20% del total. De este modo, menos de un 15% logra vivir únicamente de sus ingresos como artista y uno de cada dos artistas recibe menos de 1.600 al año por su trabajo como artista.

Las circunstancias son aún más ambiguas para quienes realizamos un trabajo inmaterial cuyo resultado es difícil de contabilizar en horas y de valorar en dinero. Para los artistas, existe un mercado del arte, primario o secundario, que pone precio a su trabajo. Pero, ¿quién valora el precio de comisariar una exposición? ¿Y de un artículo? Lo cierto es que finalmente, a diferencia de otras muchas profesiones en las que se trabaja por encargo –arquitecto, médico, informático, fontanero o lampista– donde quien pone precio a la mano de obra es quien ofrece el servicio, quien decide el precio es el empleador. Nosotros, convertidos en mercenarios, solo podemos aceptar o rechazar la oferta. Quizá nos quede un pequeño margen para negociar, pero de no tener una trayectoria que nos avale, eso será difícil.

El origen de tanto abuso se encuentra en parte en el desamparo que experimentamos los trabajadores culturales: asalariados o emprendedores, pero casi siempre explotados. Los museos casi no tienen personal contratado en plantilla y el trabajo recae mayoritariamente en falsos autónomos o empresas subcontratadas que se llevan parte del pastel. Contratos por obra y servicio o la obligación de estar dado de alta como autónomo para poder cobrar suponen condiciones sofocantes para los trabajadores, quienes pueden ver cesadas sus actividades sin recibir ninguna compensación económica y sin consecuencias para su empleador. No existe tampoco una ley específica que proteja y regule nuestra actividad profesional teniendo en cuenta sus particularidades. Con una cuota de autónomos de 250€ al mes a partir del segundo año, está claro que la legislación laboral vigente no contempla nuestra realidad. Por otro lado, para poder realizar el proceso legalmente y elegir el que más se adapta a nuestra situación, necesitamos nociones avanzadas de fiscalidad o contar con la ayuda de un gestor. A las compensaciones irrisorias, se suma entonces la pesadilla burocrática para poder recibir los pagos.

Y, ¿de qué vivimos mientras trabajamos sin cobrar o ganando poco? Dado que la remuneración que mayoritariamente recibimos por nuestro trabajo cultural no puede cubrir gastos, solo quedan dos opciones: vivir de otro (de renta, de los padres, de la pareja) o realizar un trabajo alimenticio más o menos vinculado a nuestra "profesión". Evidentemente, no es lo mismo poder vivir de renta que compaginar nuestros proyectos artísticos con un empleo en McDonald's. Cuando no se cobra por un trabajo, solo quienes disponen de una fuente de ingresos externa lo suficientemente fuerte como para compensar ese tiempo invertido no remunerado pueden dedicarse a la práctica artística.

En un momento en que las condiciones precarias se han extendido y solidificado, las desigualdades de clase –también las de género y raza– son definitorias y puede que la diferencia entre poder seguir trabajando o tener que abandonar nuestra vocación venga dada por si nos podemos permitir el "lujo" de la nula o baja remuneración. La precariedad castiga a los pobres y dificulta el acceso de las clases bajas a la creación. Los contratos abusivos se convierten en un efectivo modo que las clases dominantes disponen para controlar los mecanismos creadores de valor. La falta de recursos esconde un sistema perverso en el que las clases dominantes controlan la creación y circulación tanto del capital económico como del capital cultural.

La democratización del acceso a la cultura no puede servir de excusa para maltratar a quienes trabajamos en cultura ni hacer recaer sobre nuestros hombros el seguir produciendo cultura. La cultura debe producirse en el marco de unas relaciones laborales justas. En su último libro, Remedios Zafra describe claramente como "la precariedad forma parte singular de la cultura de hoy, la atraviesa y caracteriza, la define". Pero, ¿hasta cuándo vamos a soportar estas condiciones que sabemos insostenibles?

Hemos llegado a un punto en el que deberíamos pensar si no sería mejor no hacer nada que continuar haciéndolo sin cobrar. Hay que poner freno a estas dinámicas. Es momento de pasar de la queja a la (in) acción. Igual que Bartleby, deberíamos decir "preferiría no hacerlo". Aceptar las condiciones precarias sin rechistar nos convierte en cómplices. Asumiendo trabajos claramente explotadores no hacemos más que

alimentar el propio sistema puesto que nuestras horas regaladas –como supo ver André Grosz hace ya tres décadas en *Miserias del presente. Riquezas de lo posible* "producen riqueza y desempleo en un solo y mismo acto". "Pues cuanto más crecen su productividad y su ardor en el trabajo, más crecen también el desempleo, la pobreza, la desigualdad, la marginalización social y la tasa de beneficio. Cuanto más se identifican con el trabajo y con el éxito de su firma, más contribuyen a producir y a reproducir las condiciones de su propia servidumbre".

Nos hemos conformado con un presente precario mientras imaginamos un futuro siempre mejor. Pero día a día la precarización nos ahoga y nos obliga a decidir entre independizarnos o seguir produciendo, entre participar en otra exposición sin cobrar honorarios o pagar facturas prosaicas, entre una compensación simbólica por un trabajo que "nos llena" o una compensación económica por un trabajo alimenticio que nos asegure llegar a fin de mes sin preocupaciones. La presión que supone estar perpetuamente en la incertidumbre afecta directamente a nuestra salud (mental). Alain Ehrenberg llama "enfermedad de responsabilidad" cuando nos culpamos de nuestro propio fracaso. En realidad, aquello que experimentamos como frustración y fracaso individuales responde a un problema endémico. No somos nosotros quienes no funcionamos, es el sistema. Por eso, antes de todo, deberíamos, como bien supo ver Isabelle Loreley, "reconocer que la precarización es un fenómeno gubernamental neoliberal *estructural* que afecta a la sociedad entera y que en pocos casos se basa en la libre decisión"[1].

Parece que realizamos un trabajo vocacional que nos realiza, aunque a la práctica este termina también por convertirse en alienante en el momento en que resulta imposible vivir de ello. ¿Cuánto tiempo puede durar el entusiasmo? ¿cuántos trabajos precarios es capaz de soportar nuestra vocación? Una vez iniciado el camino parece difícil la marcha atrás. Tantos trabajos pobremente remunerados, tantas horas dedicadas a proyectos, tantas ilusiones vertidas... Todo parece la última prueba de fe. Queremos pensar que cada trabajo precario será el último, que este será (¡este sí!) el que nos dará las credenciales definitivas para que a partir de ahora cualquier propuesta que nos llegue sea remunerada de manera justa. Al final del túnel vemos un contrato fijo

La gran mayoría, aún pasados los treinta, seguimos sin apenas poder hacer planes personales a dos años vista: ¿hipoteca? ¿hijos?... Vivimos una "vida perpetuamente pospuesta", en palabras de Remedios Zafra, donde los planes personales se posponen *sine die.* Existe un decalaje entre méritos y retribuciones económicas. Los premios, becas y exposiciones entran siempre a un ritmo mayor que el dinero. El CV se va llenando, pero la CC apenas se mantiene. La visibilidad es constante pero la estabilidad económica parece inalcanzable. Conseguir que nuestros trabajos sean remunerados pasa por demostrar que somos realmente merecedores de esa remuneración. Ante un enjambre predispuesto a trabajar sin cobrar, nuestro estipendio debe estar justificado. Para quien paga, nuestras horas son una inversión, por eso mismo, debemos demostrar que nuestro trabajo vale dinero. De lo contrario se entiende como un *quid pro quo* donde intercambiamos visibilidad por reconocimiento.

Lo más alarmante es que estas prácticas –la flexibilidad horaria, la falta de continuidad en los proyectos, la indeterminación de las tareas, la nimiedad o ausencia total de remuneración– están totalmente anquilosadas. Demostrar que podemos hacer mucho con poco se ha vuelto en nuestra contra. Como un boomerang, se acerca a velocidad de crucero y amenaza con decapitarnos. Precariedad es el *buzzword*, pero no deberíamos hablar de trabajo precario sino directamente de explotación laboral. La palabra precariedad no es más que un eufemismo que hace recaer el peso en las consecuencias de esa explotación y no en las causas.

Como revela María Ruido en *Mamá, quiero ser artista*[2], quizá el origen de tanta explotación sea "nuestra inconsciencia como trabajadores". "Una idea-continúa-acentuada por la construcción profundamente arraigada del demiurgo romántico, desclasado y saturniano, demasiado individualista para mirar a su alrededor, perpetuada y acentuada por el imaginario mediático hasta nuestros días". El reconocimiento, la visibilidad, la experiencia, la realización personal o hasta los followers y los likes, NUNCA deberían ser sustitutos de la compensación económica.

En el mundo del arte impera una ley no escrita, "este mercado es un ejemplo perfecto de una economía informal, que prospera a base de acuerdos personales, leyes tácitas y conversaciones casuales", describe acertadamente Isabelle Graw en *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Hemos asumido la total desregularización del tiempo de empleo. Trabajo y ocio se confunden. Y, como intuyó Karl Marx, sin unas leyes que fijen el máximo de tiempo por el que una persona puede vender su fuerza de trabajo, si se nos permite venderla sin limitación de tiempo, tenemos "inmediatamente restablecida la esclavitud".

Las pocas oportunidades acarrean una competitividad que hace difíciles los lazos de solidaridad. La hiperactividad nos deja tan agotados que apenas nos quedan fuerzas para romper con la lógica laboral en la que estamos inmersos. El tabú hacia temas pecuniarios se traduce en una falta de transparencia que hace difícil contabilizar los ingresos a nivel global. Las malas prácticas y los abusos, lejos de exponerse, se esconden por miedo a no ser "contratados" de nuevo o por temor a ser acusados de chismosos. La precariedad silenciosa, resignada, conformista y complaciente que se escuda bajo la propia elección no es otra cosa que la interiorización de las formas de gubernamentalidad neoliberales.

[1]Isabelle Lorey en "Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales".

[2]María Ruido en "Mamá, quiero ser artista", en "A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina".

Entonces, ¿qué hacemos?, ¿cómo podemos poner en valor el trabajo del artista, del curador, del crítico?, ¿cómo podemos generar un contexto sostenible a largo plazo?, ¿cómo podemos exigir unas condiciones mejores? Obviamente, jamás podremos a título individual. Como individuos nuestra capacidad de negociación es escasa o casi nula. Allí donde rechacemos una oferta, aparecerá alguien dispuesto a aceptarla. Igual que en el poema de Calderón de la Barca[3], siempre habrá alguien con menos currículum y más entusiasmo detrás. Por eso, salir de la precariedad no es una aspiración personal sino una lucha colectiva.

Debemos adoptar una actitud mucho más combativa, resistente y crítica. Hay que unir esfuerzos y exigir un mínimo interprofesional. Poner precio a nuestros servicios y considerar cualquier oferta por debajo de ese mínimo consensuado como competencia desleal. El arte, y la cultura en general, no pueden defenderse únicamente desde la teoría. "Faltan –como dijo Isabelle Lorey– comportamientos resistentes que tengan la perspectiva de una buena vida, una vida que pueda ser cada vez menos funcional a la gubernamentalidad". Mientras alguien recoja las hierbas que arrojamos, por secas o pútridas que estén, todo seguirá igual.

[3]"¿Habrá otro, entre sí decía, más pobre y triste que yo?/ y cuando el rostro volvió/ halló la respuesta, viendo/ que otro sabio iba cogiendo/ las hierbas que él arrojó".

MIQUEL PORTA PERALES

[Badalona, 1948] és escriptor.

* Iconodulia i iconoclàstia a la ciutat de Barcelona

Eduardo Goligorsky –escriptor argentí nacionalitzat espanyol que viu a Barcelona des de fa quaranta-dos anys– ha escrit que el govern de l´ajuntament de la ciutat "sobresurt en l´art del postureig que practica en dues variants: la iconodulia i la iconoclàstia" (*Artistas del postureo*, 2016). Ben cert. Val a dir que aquesta manera de fer –també, de pensar– ha estat i és pròpia de consistoris municipals d´orientació política i ideològica diversa.

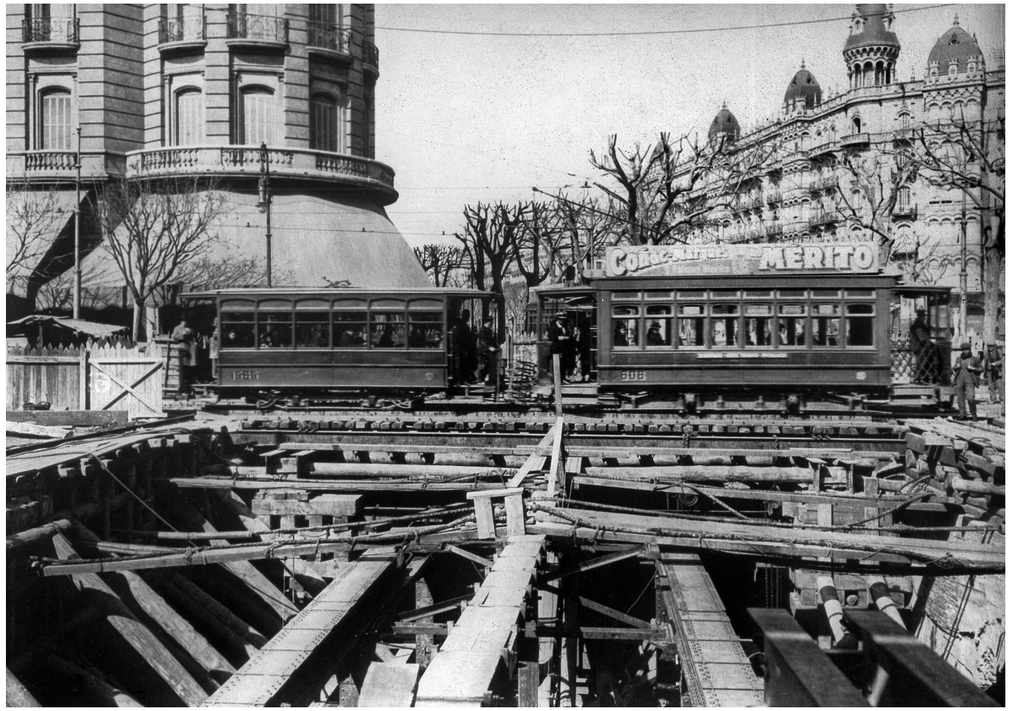
La iconodulia –veneració d´icones i imatges– a Barcelona es percep, per exemple, en el Memorial Som i Serem Ciutat Refugi de la Barceloneta, en el Pal amb Senyera del Born Centre de Cultura i Memòria, en el Monument al Llibre de la cruïlla Gran Via/passeig de Gràcia, en l'escultura Encaix que recorda les víctimes dels bombardeigs del 1938 en la Gran Via a tocar de la rambla de Catalunya, en el Monument a Francesc Macià de la plaça de Catalunya o en l'estàtua la República de la plaça Llucmajor. Una iconodulia que traspua ideologia i interessos concrets com ara són l´admissió incondicional de migrants, el record de 1714, la reivindicació de la Segona República, l'homenatge a les víctimes de la Guerra Civil o l'amor al llibre.

La iconoclàstia –negació o destrucció d´icones o imatges– s'aprecia en la desaparició de l'espai públic barceloní de monuments, bustos o plaques del nomenclàtor com ara els dedicats a Francisco Franco, Juan Carlos I, Almirall Cervera o Antonio López. En aquest apartat, s'ha d'incloure també la retirada de la Medalla d'Or de la ciutat a personatges com ara Miquel Mateu Pla o Rodolfo Martín Villa. La iconoclàstia, com no podia ser d'una altra manera, també traspua ideologia i interessos prou explícits. Sovint –detall que cal remarcar–, la iconoclàstia acaba esdevenint una iconodulia també prou explícita. Exemple: a la Barceloneta, la iconoclàstia destrona a l'Almirall Cervera i entronitza al còmic Pepe Rubianes.

La iconoclàstia barcelonina, però, no sols té a veure amb la Història d'Espanya o el franquisme. L'exemple més destacat –res a veure amb l'Ajuntament– data de l'any 1990 amb la "manifestació en defensa de la Sagrada Família" i "l'acte de protesta civil" que va tenir l'apoteosi davant la façana de la Passió del temple amb la lectura de comentaris breus contra l'actuació de Josep Maria Subirachs. Els organitzadors de la *performance* –la revista *Àrtics* amb el suport d'intel·lectuals com Oriol Bohigas, Joan Brossa, Xavier Rubert de Ventós o Jaume Vallcorba– deien: "col·locarem un micròfon sobre un podi, al qual s'accedirà per una passarel·la, com qui va a veure la Moreneta, perquè tothom que vulgui digui la seva frase d'oprobi o el seu insult". Un resum del que es va escoltar la nit del 10 de juliol de 1990: "Subirachs, baixarachs", "*merde*", "que desmuntin el temple i el venguin als japonesos", "va començar amb *Parsifal* i acaba com *Els Pastorets*" o "marranada escultòrica". Propòsit? Ho deia el traficant d´idees Vicenç Altaió, director d'*Àrtics*, "volem que la gent opini, que es generi una espècie de consciència crítica a partir de la paraula". Per a uns altres, però, es tractava de l'estrena del Comitè Artístic de Salvació Pública de la ciutat de Barcelona.

Ara mateix, la iconodulia i la iconoclàstia a Barcelona segueixen. Precisem. D'una banda, la iconodulia –a més de conservar la seva tradicional forma de manifestar-se ja esmentada– ha ampliat el seu àmbit d'acció. D'altra banda, la iconoclàstia retorna a la *performance* de les últimes dècades del XX. Tot plegat, ho podem comprovar fent una visita al MACBA.

Durant aquesta temporada, el MACBA organitza el programa *21 Personae* –trobades amb persones, llocs i col·lectius de la ciutat– que "busca transformar el sentit i intensitat de la nostra experiència de la ciutat". On és la iconodulia? En aquells grups que manifesten veneració o admiració pel moviment okupa (per l'antisistema efectiu), per les llibreries feministes, llibertàries i cooperatives (per les dones activistes,



Obres de construcció del metro a la plaça Catalunya-Passeig de Gràcia. [192-]

ESTEVE TERRADAS I ILLA

[Barcelona, 1883 - Madrid, 1950] Va ser enginyer de Camins, Canals i Ports; enginyer Industrial.

Perllongació del dic de l'Est o trencaones al port de Barcelona. [195-]

LEOPOLDO PLASENCIA

[Barcelona 1906-1988] Va ser fotògraf.

sufragistes i sindicalistes que van dur la Segona República), per Montjuïc (el Montjuïc allunyat de la insània turística que amaga pràctiques i plaers entre matolls quan cau la tarda), pel barri rebel (la lluita contra desnonaments), per la Barcelona trans (per història de transexualitat a Barcelona), pel reciclatge d'aliments (per crítica de la sobreproducció alimentària del capitalisme consumista i la societat del malbaratament), pel cooperativisme (per la resistència i alternativa a l'economia de mercat global), per la biblioteca vivent (per les històries de persones de la dissidència sexual que arriba a Barcelona), per fer visible el que és invisible (pel tarotisme) o per fer d'un llibre un oracle (per les consultes sobre l'amor, el treball, la família, la salut o el diner).

Una iconodulia que també traspua ideologia i interessos. Verd, vermell, violeta, negre i tots els colors de l'arc de Sant Martí. Una iconodulia que aixeca acta d'una manera de pensar, fer i viure que hi ha a Barcelona. Si es vol, d'una determinada cultura que ha entrat ja al museu.

La iconoclàstia es percep en el mateix programa *21 Personae* del MACBA. Especialment, en la trobada *Visita antiracista al Monumento a Colón* –que d'alguna manera recupera l'esperit de l'exposició *La bèstia i el sobirà* (2015) amb les dicotomies nord/sud, metròpoli/colònia, sobirà/súbdit, dominador/dominat, autòcton/migrant, home/dona– on Linda Pornsánchez –artista audiovisual migrant i treballadora sexual activista– articula el transfeminisme, la pospornografia, el decolonialisme i la lluita pels drets de les treballadores sexuals.

En aquesta trobada –coordinada per Héctor Acuña, també conegut com Frau Diamanda, artista audiovisual, gestor cultural i *drag performer* iberoamericà impulsor del festival Pornífero de videoart pospornogràfic que se celebra a Lima–, Linda Pornsánchez –segueixo el programa del MACBA– protagonitza una *performance* on recrea i visualitza la seva experiència o vivència en passar gairebé a diari davant l'estàtua de Colom. Què percep? La naturalesa fàl·lica del monument i/o el fal·lus de la colònia i/o la fal·làcia fàl·lica del descobriment i descobridor d'Amèrica. Què busca? La reparació històrica i la recuperació de la memòria de les excolònies.

Una *performance* doblement iconoclàstica en
1) destruir la imatge de la sexualitat heteronormativa i patriarcal –la postpornografia utilitza la pornografia i el seu llenguatge per inventar una altra sexualitat–, i
2) en destruir plàsticament la imatge del colonialisme.

Cal afegir que Linda Pornsánchez –talment com el coordinador Héctor Acuña, a tenor del que ha expressat en entrevistes a diversos mitjans– vol convidar a la reflexió alhora que es planteja la naturalesa híbrida de l'ésser humà i les dicotomies entre el que és humà i monstruós, el que és bell i lleig, el que és hetero i homo o el que és normal i anormal.

Val a dir que la iconodulia i la iconoclàstia percebudes a la ciutat de Barcelona dels nostres dies –monuments, escultures, nomenclàtor, plaques, okupació, cooperativisme, ecologia, feminisme, sexe o crítica del capitalisme i el colonialisme– manifesten una clara voluntat pedagògica. Però, en tot plegat, més que l'exigència platònica que prescriu l'elevació del que és sensible al que és intel·ligible, hi ha molt d'un saber iniciàtic en què dominen la passió, el sentiment, l'exhibicionisme i els interessos d'índole diversa.

En tot cas, *21 Personae* connecta amb les idees del seminari que Jacques Rancière va dirigir al MACBA (*Estètica i Política. Un lligam que cal replantejar,* 2002). El filòsof francès parlava del vincle indissociable entre el pensament estètic i la idea d'emancipació tot afegint que l'art podia suplir la política. Val a dir que Jacques Rancière també constatava la banalització de l'experiència estètica i l'art. Això no obstant, concloïa que l'estètica contribueix a la construcció dels espais del dissens i que el museu havia d'admetre imatges quotidianes que poguessin canviar la percepció de l'objecte. Cosa que afavoriria l'experiència plural, ni predeterminada ni predefinida, del món. D'aquí, potser, la iconodulia i, sobretot, la iconoclàstia.

XAVIER BALLAZ

[Barcelona, 1977] és director de Difusor.

* Bostik Murals

El fenomen generalment conegut com a "art urbà" és un fenomen complex i que està format per molts vectors, principalment dels camps artístic, social i urbanístic, sense els quals no es pot entendre cabdalment.

En aquest article pretenem explicar les motivacions i objectius del projecte Bostik Murals, en relació amb les dinàmiques culturals i, específicament, de les que tenen a veure amb l'art urbà a la ciutat de Barcelona, a la pròpia trajectòria de Difusor com a entitat impulsora del projecte, i en relació amb l'art urbà com a fenomen global.

Abans que res, però, cal aclarir alguns conceptes bàsics i fer una breu introducció històrica. És necessari entendre què és el graffiti, l'art urbà, quina ha estat la seva articulació amb l'espai públic barceloní (i les seves polítiques), i quines en són, al nostre entendre, les seves potencialitats a nivell cultural, educatiu i polític de cara a un futur immediat en què aquests fenòmens han de conformar part de la nostra vida cultural.

Volem entendre per graffiti aquella manifestació gràfica realitzada de manera autònoma (fora de marcs institucionals) que pretén significar la presència artística d'un autor o autora en un espai físic determinat. Per dir-ho planerament: "jo he estat aquí", i ho escric amb estil. I fer-ho moltes vegades en multiplicitat de llocs diferents. El graffiti és un joc endogàmic, jugat i entès principalment per escriptors de graffiti.

L'art urbà és una altra cosa. De manera senzilla, és art ubicat també a l'espai públic. Comparteix ubicació amb el graffiti, però les regles del joc no sempre són les mateixes. La gran diferència és que es dirigeix a tothom. No cal ser un expert en llegir tipografies enrevessades per entendre què t'està dient Banksy.

La Barcelona de la darrera dècada del s. XX era un nucli important tant per un fenomen com per un altre (de fet, va ser un dels agents rellevants que es poden relacionar amb l'enorme popularització de l'art urbà a partir de la seva hibridació amb el graffiti, a través del que alguns van anomenar Barcelona Style).

A cavall dels dos mil·lennis, Barcelona era una ciutat que havia sortit ja de la lletania post olímpica i vibrava amb les lluites contra la guerra d'Irak, el Forum de les Cultures i altres dinàmiques de base popular i crítica. Aquestes dinàmiques, juntament amb un gust intrínsecament mediterrani per la vida al carrer i el gaudi de l'espai públic, alhora que una tradició gràfica i artística considerable, va deixar una pàtina de color present a tota la ciutat: plantilles, personatges, reivindicacions més o menys polítiques expressades de manera més o menys artística, missatges absurds, intervencions de tota mena, la visita de Banksy el 2001 (tot i que llavors va passar bastant desapercebuda per la majoria) i el ja mencionat Barcelona Style (aquell que va unificar les lletres del graffiti ortodox amb els personatges més esbojarrats a través de dinàmiques de creació col·lectiva).

Aquesta pàtina d'expressió creativa, incontrolada, orgànica i viva, va començar a ser percebuda com a problema per als ideòlegs del Model Barcelona, que van posar fil a l'agulla per gestar el que acabaria esdevenint l'Ordenança Cívica.

Aquesta Ordenança canviaria per complet les regles del joc. D'un any a un altre, la pàtina de color va deixar pas a un monocromatisme grisós i la llibertat creativa a l'espai públic, més o menys tolerada fins llavors, va exiliar-se.

En la dècada següent, hem observat com es reconstruïa el camí que s'havia desfet. De manera aparentment més ordenada però igual d'orgànica en el fons. El 2006 es constituí Difusor, l'entitat que seria pionera en la implementació i gestió del primer mur habilitat per a intervencions artístiques autònomes; la Galeria Oberta, ubicada al perímetre del Parc de les Aigües, al Districte d'Horta-Guinardó (2008-2011). Posteriorment, aquesta idea mutaria i s'ampliaria a altres districtes, a través del projecte Open Walls, que permetia descarregar-se un permís per a intervenir als espais habilitats.

Després, altres entitats s'afegirien a reproduir aquest model de gestió iniciat per Difusor. Lluny de ser suficient però, el cert és que el paisatge visual, i l'opinió pública de la ciutat, va començar a canviar: on hi havia gris, va començar a haver-hi color, i el fet de pintar lliurement (amb permís) a l'espai públic va començar a ser percebut com a normal. A aquest canvi hi va contribuir força el festival Open Walls Conference que, al llarg de les seves cinc edicions (entre 2011 i 2016) va portar a Barcelona els principals referents artístics i de gestió vinculats a l'art urbà a nivell internacional.

Amb aquesta normalització, l'administració va començar a veure també els possibles beneficis d'aquest tipus d'activitats, amb una alta capacitat de vinculació amb segons quins col·lectius sensibles, bon impacte social i cada vegada millor percepció ciutadana.

Arran de la darrera edició del festival Open Walls Conference, que va tenir lloc a la Nau Bostik, des de Difusor vam començar a treballar en la creació d'un centre d'art estable, dedicat exclusivament a la producció i difusió d'aquest fenomen, vinculant-lo especialment amb el territori.

La Nau Bòstik, un espai fabril abandonat al cor de La Sagrera, emergeix com un node cultural de primer ordre, essent l'art urbà –juntament amb la fotografia– el pal de paller de la seva proposta de contingut. Allà, des de Difusor hi estem construint un centre cultural d'art urbà, que pretén ser referència per a la ciutat i per a la ciutadania: residències artístiques, intervencions tant dins com fora de les seves instal·lacions–estenent-se fins i tot al barri i a altres districtes de la ciutat–, exposicions i una oferta lúdica i educativa ben treballada i que s'articula amb les demandes d'una ciutat que cada vegada entén més el potencial transformador de l'art i la cultura.

JAUME FORÉS JULIANA

[Badalona, 1990] és actor i realitzador.

* El futur de la cultura metropolitana

Els darrers anys, coincidint amb el desplegament del procés, ha anat ressorgint, de forma tímida, la idea d'una zona metropolitana amb major poder de decisió i capacitat de gestió que pugui donar respostes eficients a les necessitats dels seus ciutadans. És interessant recalcar la coincidència temporal entre el ressorgiment de la visió metropolitana i la reobertura del debat

nacional en una espècie de *revival* 2.0 de les velles idees tensores de Pujol i Maragall.

Malgrat tot, la realitat demogràfica i social contemporània és ben diferent de la dels anys 80 i 90 i, si la conurbació de Barcelona era vista per Pujol i Maragall com un camp de batalla polític clau per tal de dirimir quin camí hauria de seguir la nova Catalunya autonomista i per palesar quin dels dos partits polítics –CIU o PSC– ostentava més poder, actualment, la regió metropolitana de Barcelona, el sisè aglomerat urbà de la Unió Europea, el més important i extens de la Mediterrània, batalla per emfatitzar les seves capacitats d'atracció i fer valer la seva posició dins del gran escenari del món.

Barcelona, ens agradi o no, ja no es deu només als seus habitants; Barcelona ha esdevingut una ciutat mundial i un dels seus reptes actuals és saber conjuminar les necessitats dels seus ciutadans locals amb la dels seus ciutadans globals. La vessant global de la ciutat ha propiciat l'aparició de fenòmens diversos –com la gentrificació, la precarietat laboral, l'escassetat del sòl o l'esclat turístic– amb efectes immediats més enllà del seu límit municipal. Per això, avui en dia ja no es discuteix la idoneïtat d'un ens amb personalitat jurídica pròpia i autonomia d'acció com l'Àrea Metropolitana de Barcelona (AMB): quan les decisions que es prenen des de l'alcaldia de Barcelona poden afectar la població i l'economia dels municipis veïns, potser cal pensar en un sistema en el qual la població d'aquests municipis també pugui dir-hi la seva.

Àmbits com la planificació territorial, l'urbanisme, el transport i la mobilitat, la gestió de residus i l'abastament d'aigües, la protecció del medi ambient, el desenvolupament d'infraestructures i la promoció econòmica o social, fa temps que estan sota l'òrbita de la gestió metropolitana i, com més ha anat, més s'hi ha aprofundit. Sobretot, a partir del 2010, quan amb la creació de l'AMB es recuperà aquella vella idea de la Corporació Metropolitana de Barcelona que Pujol va disgregar en tres Entitats Metropolitanes diferents el 1987. No es tracta només d'unificar criteris d'acció sinó també d'optimitzar recursos i oferir serveis al major nombre de ciutadans possible i de la forma més eficient possible. No es tracta, o no s'hauria de tractar ja, d'una competició de poders polítics sinó d'una racionalització de les polítiques que, al cap i a la fi, acabaran afectant per igual a tota la població urbana.

Tot i amb això, dins del debat barceloní, els darrers tres o quatre anys, ha anat agafant pes un enfocament tradicionalment aliè al debat clàssic sobre les zones metropolitanes: l'enfocament cultural. Si l'AMB va ser creada per millorar la qualitat, l'eficiència i l'eficàcia dels serveis públics prestats per les administracions que actuen en el territori metropolità, tot perseguint una major aproximació de l'administració a les necessitats dels ciutadans, per què els serveis culturals n'haurien de quedar exclosos? L'AMB no hauria de vetllar també per a millorar-ne la seva qualitat, eficiència i eficàcia? Si creiem en la concepció contemporània de cultura com a dret fonamental dels ciutadans, una entitat com l'AMB no hauria de vetllar pel correcte accés a aquest dret entre les administracions que la integren?

Què caldria per poder bastir polítiques culturals d'abast metropolità? El proppassat novembre es va intentar respondre a aquesta qüestió en una jornada de debat celebrada al CitiLab de Cornellà. S'hi van exposar cinc grans objectius que haurien de guiar la política cultural metropolitana: definir unes polítiques conjuntes de públics i audiències; crear eines de comunicació i difusió cultural metropolitanes; aplicar polítiques econòmiques d'ajuts i subvencions culturals d'abast metropolità; crear un observatori que permeti extreure dades sobre el consum i el retorn social de la cultura metropolitana i assolir una gestió horitzontal de les polítiques culturals seguint un model de cooperació i codisseny efectiu entre les administracions públiques i les entitats ciutadanes.

Aquests lloables i benintencionats objectius serien força desitjables de complir en la nova gestió cultural metropolitana, però, malauradament, molts d'ells ni tan sols s'han assolit a nivell municipal o autonòmic. Com es pot pretendre que l'AMB acompleixi objectius que ni tan sols s'han aconseguit amb els organismes ja existents?

Que m'expliquin quants municipis de l'àrea metropolitana han desenvolupat una política de comunicació cultural pròpia i funcional. Si moltes ciutats manquen d'una agenda cultural pròpia, com pretenen crear una agenda cultural conjunta d'abast metropolità?

Que m'indiquin quin és el gran observatori cultural de Catalunya. El CoNCA? Després de l'esporgada de competències que va patir arran de la crisi econòmica, no sembla la institució més adient per desenvolupar un detallat monitoratge del consum cultural del país: pot un observatori de referència limitar-se només a un informe anual? Per altra banda, tenim el CERC de la Diputació de Barcelona, amb treballs força més extensos i profunds, però també fragmentaris a causa de les limitacions imposades pel seu propi àmbit d'acció. Així doncs, si ens manca un observatori cultural de referència, podem aspirar a generar-ne un de nou d'àmbit metropolità? Sota quin model es crearia? Amb qui interactuaria? Seria lícit tenir un observatori metropolità quan a la resta del país hi manca aquesta figura?

Pel que fa a les polítiques de gestió horitzontal, les administracions municipals fa anys que hi breguen, no només des del sector cultural, sinó també en d'altres; malauradament, no hi ha un model clar a seguir i, en molts casos, els avenços en aquesta direcció han estat a base de prova i error. Dins de l'àmbit municipal, aquesta metodologia pot ser vàlida, però a nivell supramunicipal, la prova i error suposa un dispendi de recursos humans i econòmics, sovint irreversible, que més valdria evitar.

Sigui com sigui, entre els objectius exposats al CitiLab hi ha una greu mancança, segons la meva opinió. No hi ha cap proposta dirigida als creadors més enllà de la d'ajuts i subvencions. Els gestors polítics tenen una fixació malaltissa envers els usuaris, envers els resultats. Plantegen estudis de públics i monitoratges de resultats, eines de comunicació i difusió, polítiques de participació i representativitat ciutadanes: l'usuari com a centre de tot. La cultura és bidireccional i cal cuidar ambdues parts de l'equació si es vol tenir una política cultural forta i equilibrada. En cas contrari, estem abocats a repetir

els errors actuals en què el sistema cultural del país se sustenta gràcies a la precarietat dels seus impulsors. Ens congratulem dels èxits dels nostres creadors i de la imatge internacional que projectem gràcies a ells, fomentem festivals i aparadors mediàtics, però ens preocupem molt poc per les condicions materials sota les quals s'han gestat les seves obres. Precarietat i entusiasme a canvi d'èxits i exhibició.

És cert que la digitalització imperant ha propiciat un canvi de paradigma: els usuaris han deixat de ser receptors passius de continguts per esdevenir alhora creadors i receptors. Les noves tecnologies ens catapulten cap a un model que trastoca totes les concepcions clàssiques de les indústries culturals. Però malgrat tot, qualsevol política cultural seriosa ha de tenir en compte el paper dels creadors. Podem plantejar una gestió cultural metropolitana digna centrant-nos només en els receptors? Més enllà dels públics o usuaris, jo crec que s'ha de pensar, i molt, en els creadors metropolitans. Fet i fet, malgrat que el receptor és important, sense emissor no hi ha missatge.

Així doncs, iniciatives com la *Quinzena Metropolitana de Dansa*, presentada al CitiLab com la primera experiència d'èxit de la gestió cultural metropolitana, són interessants, però també perilloses si no es fa cas de les crítiques rebudes. El model de festival puntual potser no és la millor opció, és només un pal·liatiu temporal que no ajuda a atacar els problemes reals que viu el sector: precarietat, manca de recursos i d'espais en condicions, inexistència de circuits d'exhibició estables, burocràcia administrativa ineficient, nul·la planificació de manteniment, etc. Si apostéssim per una autèntica col·laboració permanent a nivell metropolità, més enllà dels festivals puntuals, seria una veritable revolució que, potser, ajudaria a solucionar algunes de les deficiències endèmiques que presenta el sector cultural.

Som capaços d'imaginar una xarxa de Fàbriques de Creació d'àmbit metropolità? O una xarxa d'exhibició i difusió integrada pels teatres municipals metropolitans? Una sola ciutat de l'àrea metropolitana mai no podrà competir amb la potencialitat centralitzadora de Barcelona, i els seus creadors sovint es veuran forçats a recórrer a la capital, i als seus recursos, per tirar endavant els seus projectes; sobresaturant, al seu torn, l'oferta d'espais i recursos de la ciutat comtal. Això ja passa amb les ajudes i subvencions. Afortunadament, l'ICUB presenta una àmplia oferta dins d'aquest camp, però és imprescindible que el sol·licitant resideixi o estigui registrat a Barcelona ciutat; impedint així que creadors d'altres ciutats interessats en aquestes ajudes puguin desenvolupar els seus projectes en el seu àmbit local; això empobreix culturalment els municipis de les corones de Barcelona i, al seu torn, satura de projectes la capital que no pot absorbir ni donar resposta a tota l'oferta que rep. Una finestra metropolitana única per demanar ajuts seria un gran avenç en aquest sentit.

Quelcom semblant passa amb els espais. Molts municipis de l'AMB tenen magnífics edificis en desús, molts d'ells herència del seu passat industrial, que degudament rehabilitats i equipats podrien esdevenir grans pols d'atracció i creació culturals. El problema és que molts municipis manquen de recursos propis per emprendre tot sols la reforma d'aquests equipaments. Però si hi hagués un programa conjunt de rehabilitacions encapçalat per l'AMB i, després, aquests equipaments també fossin gestionats per la mateixa AMB, mica en mica, es podria dotar d'una xarxa d'espais de creació tan potents o més que els de la capital. Remarco un tema important dins d'aquesta proposta: cal pensar sempre en la gestió posterior d'aquests equipaments, hauríem d'eradicar la política del totxo en l'àmbit cultural. No més partides pressupostàries dirigides a adquirir, rehabilitar o crear nous equipaments si posteriorment no es pot garantir la seva viabilitat econòmica amb una continuïtat pressupostària sostinguda en el temps que els cobreixi i n'asseguri la seva pervivència. Potser no cal crear espais nous sinó, simplement, dotar millor els espais existents i vetllar per un millor manteniment i gestió d'espais com els ateneus, les cooperatives o els teatres associatius que ja esquitxen tot el territori metropolità.

Com és possible que ciutats com Granollers o Mataró tinguin ofertes i propostes culturals més consolidades i variades que ciutats com Badalona, Santa Coloma o l'Hospitalet? Amb menys població i, segurament menys pressupost, la capital del Maresme o la del Vallès Oriental són capaces d'articular una vida cultural més rica que la de la segona o la tercera ciutat més poblada de l'AMB. Servidor ha assistit a preestrenes del Festival Grec a Mataró, un mes abans de l'inici del festival, de forma completament gratuïta, en contraprestació d'unes residències artístiques ofertes pel consistori mataroní. Com és possible que ciutats com Badalona, amb tres teatres municipals, siguin incapaces d'oferir quelcom semblant? Com s'entén que a Mataró o fins i tot a Cabrianes (Sallent, el Bages) s'ofereixin residències artístiques que et permeten assajar a cor què vols en un equipament municipal del qual en tens la clau per accedir-hi sempre que vulguis i sigui impossible trobar quelcom similar en tota l'AMB?

L'AMB podria, fàcilment, capitanejar moltes d'aquestes propostes si s'ho proposés. Fet i fet, segons el darrer informe anual del CoNCA, el pes de la inversió pública en cultura a Catalunya recau bàsicament sobre les administracions municipals. El 2017, el 60% de la inversió pública en cultura procedia dels ajuntaments catalans. De totes les administracions, els ajuntaments són els que aporten més i els que dediquen major part dels seus pressupostos a la cultura. Així doncs, no és forassenyat assenyalar que una gestió coordinada d'aquests recursos optimitzaria la seva eficàcia evitant repeticions de despeses o obtenint preus més competitius. Per exemple, si l'AMB fos capaç de contractar espectacles per a un circuit metropolità d'exhibició, posem pel cas 10 representacions per a 8 municipis diferents, els creadors no haurien d'anar negociant cada contractació una a una, amb el conseqüent estalvi de temps i recursos, i les administracions segurament obtindrien un millor preu de contractació.

En contra del que es va plantejar al debat del CitiLab, potser no cal moure els públics, sinó als creadors. No es tracta que els usuaris de Sant Cugat viatgin a Badalona o els de Santa Coloma arribin fins a Gavà, sinó d'oferir les mateixes possibilitats culturals a tots aquests ciutadans siguin d'on siguin. De fet, en esdeveniments puntuals –com els festivals– els ciutadans ja es desplacen a on

convingui; aquí es tracta de gestionar el dia a dia cultural, l'oferta continuada, aquelles propostes quotidianes que cimenten el nostre sector cultural, que l'enforteixen i li donen projecció. Es tracta de facilitar la mobilitat de les obres i dels creadors pel territori. I això val tant per a l'Àrea metropolitana com per a la resta de Catalunya.

Totes les reflexions abocades en aquest escrit no busquen enfrontar la conurbació de Barcelona amb la resta del país, no es tracta d'enfortir l'oferta cultural metropolitana a costa de reduir recursos i disminuir l'oferta de la resta de Catalunya. Sinó que l'essencial seria sumar a l'oferta ja existent aquesta nova aposta metropolitana. En el fons, l'ideal seria el model d'inversió i gestió "1-3-5-7" que contempla les inversions catalanes seguint el següent esquema poblacional: 1 milió d'habitants de la ciutat de Barcelona, 3 milions de l'Àrea Metropolitana, 5 milions de la Regió Metropolitana (Barcelonès, Baix Llobregat, Maresme i els dos Vallesos) i 7 milions de tot Catalunya. És evident que si la Regió Metropolitana concentra la major part dels habitants de Catalunya i genera la major part del PIB, les inversions haurien d'anar en consonància amb aquest pes. Cal optimitzar la gestió i vetllar perquè la inversió no quedi reclosa dins els límits municipals de Barcelona sinó que s'escampi per tota aquesta regió amb un bast potencial social, econòmic, cultural i industrial. Només així, amb el suport de la seva Regió Meropolitana, Barcelona podrà seguir competint a nivell mundial.

MIQUEL PORTA PERALES

[Badalona, 1948] és escriptor.

* Un `potlach´ a Barcelona

Quan contemplo les escultures exposades a l´aire lliure –parlo de les últimes dècades– a la ciutat de Barcelona –el mateix em passa amb l´arquitectura i els festivals teatrals i musicals–, em ve a la memòria el nom de Thorstein Veblen. M´explico.

L´economista, sociòleg i antropòleg nord-americà Thorstein Veblen (1857-1929), en el seu conegut assaig titulat Teoria de la classe ociosa (1899), va encunyar el concepte o idea d´"emulació pecuniària" per caracteritzar el comportament d´una classe ociosa –en síntesi: aquell seguit de persones que giren al voltant del poder– l´activitat de la qual consisteix a exhibir de forma ostentosa –el nostre autor parla d'"oci ostentós" i "consum ostentós"– determinats béns tangibles o intangibles com ara són les bones maneres, l´elegància en el vestir, la gastronomia de disseny, la cultura, l´arquitectura, l´obra d´art, els museus o els espectacles teatrals i musicals. Val a dir que aquesta emulació es troba entre els iguals, és a dir, entre els membres de la classe ociosa que entrin en la competició siguin quines siguin –l´ego, la necessitat d´expressar-se, l´interès o la supervivència- les seves raons.

El quid de la qüestió és el següent: aquesta classe ociosa atorga lluïssor i esplendor al poder. Cosa que contribueix a la seva legitimitat –de la classe ociosa i del poder– en oferir al poble tot allò –de la manera de vestir a l´obra d´art– que es veu. Dic bé, "es veu". A canvi, el poble reconeix a la classe ociosa prestigiant-la i al poder votant-lo. I el poder, com no podia ser d´una altra manera –un autèntic càlcul utilitarista de cost/benefici– també agraeix els serveis prestats a la classe ociosa.

Al respecte, resulta força interessant que Thorstein Veblen recorri al potlach per explicar el fenomen. Recordem que el potlach és una cerimònia aborigen practicada pels *kwakiutl* –poble del Pacífic– amb la qual qui l´organitza tracta d´adquirir prestigi oferint regals i presents que –com si d´una competició es tractés– "obliga" a l´altre a retornar-los amb escreix per no perdre l´amor propi i el prestigi personal. I si a Barcelona se celebrés periòdicament –cada quatre anys, per exemple– un *potlach sui generis* a la manera dels *kwakiutl* dels aborígens del Pacífic? Hi ha indicis suficients per contestar afirmativament. M´explico.

Els participants en la cerimònia: la classe artística que dona lluïssor i esplendor a la ciutat, l´Ajuntament i els ciutadans electors.
Els béns que la classe artística posa a disposició d´un Ajuntament que, al seu torn, els posa a disposició dels ciutadans electors: arquitectura, urbanisme, escultures, disseny, festivals.
El present o contraprestació que el ciutadà lliura a l´Ajuntament: el vot.
El present o recompensa que l´Ajuntament lliura a la classe artística: espai, prestigi, reconeixement, reputació, més encàrrecs i diners.

Probablement, sense aquest *potlach* quadriennal –que fa que la classe artística competeixi entre si tot seguint la idea d´emulació de Thorstein Veblen– els ciutadans de Barcelona no podríem gaudir de l´obra arquitectònica de Ricardo Bofill, Rafael Moneo, Oriol Bohigas, Federico Correa, Esteve Bonell, Òscar Tusquets, Albert Viaplana, Helio Piñón, Norman Foster, Santiago Calatrava, Jacques Herzog, Pierre de Meuron o Jean Nouvel. O de l´obra escultòrica de Joan Miró, Antoni Tàpies, Fernando Botero, Frank Gehry, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Josep Maria Subirachs, Rafael Bartlozzi, Jaume Plensa, Enric Miralles, Carme Pinós, Antoni LLena, Robert Llimós, Arata Isozaki o Claes Oldenburg. O del Sónar, el Grec, Primavera Sound o Cruïlla.

Cal remarcar el valor que la classe ociosa –es tracta d´una manera de parlar tot seguint el fil de Thorstein Veblen– atorga a la ciutat amb les seves aportacions culturals. L´antropòloga Ruth Benedict –per cert: estudiosa del *potlach* dels aborígens del Pacífic– va assenyalar que "allò que uneix als homes és la seva cultura, les idees i els estàndards que tenen en comú" i conformen un "model de pensament i acció" (Patterns of culture, 1934). Si és cert que la nord-americana parla de la cultura en el sentit antropològic del terme, no és menys cert que l´arquitectura, l´escultura, el teatre o la música són una part important d´aquesta cultura. Així les coses, benvingut sigui el potlach que, amb els seus interessos particulars, fomenta la cultura i la creació artística a la ciutat de Barcelona.

DANIEL GIL SOLÉS I JOSEP MARIA MIRÓ GELLIDA

[Tarragona,1979] és bibliotecari i documentalista de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona.

[Barcelona,1969] és fundador i director de Nitidus Arquitectes, l'estudi que ha guanyat el concurs del projecte de la Biblioteca Pública de l'Estat a Barcelona.

* La recuperació de la normalitat bibliotecària a Barcelona

El penúltim episodi de la història de la Biblioteca Central de Barcelona (Biblioteca Pública de l'Estat a Barcelona) va ser la concepció, durant el concurs convocat el 19 de novembre del 2009 per la 'Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura' del 'Ministerio de Educación, Cutura y Deporte', i redacció, un cop resolt i adjudicat el contracte, del projecte durant el període 2010-11.

L'actualitat ens porta la notícia de l'actualització del projecte d'enderroc de l'ala de Correus de l'Estació de França per demanar una altra volta la llicència d'enderroc, i que és la condició absolutament necessària per poder executar els termes previstos en la Modificació del Pla General Metropolità al Passeig de Circumval·lació (B0671B) que va ser la plasmació urbanística de l'acord entre 'Ministerio', Ajuntament i Adif per trobar un solar adequat després de desestimar el Mercat del Born. Aquest fet permetrà disposar del solar complet on s'ubicarà la futura Biblioteca, i pot ser el preàmbul de l'últim episodi corresponent a la licitació de l'obra.

El lloc on s'ubicarà la Biblioteca és un solar molt allargat i irregular, i el seu entorn amb l'estació de França i els seus futurs usos no ferroviaris, així com el futur corredor verd del Parc de la Ciutadella fins al mar (que ara sembla que torna a moure's) varen ser determinants per concebre l'edifici. La definició que va aparèixer en un article periodístic de 'tres cubs de vidre' si bé és certa com a titular, no és ajustada a la realitat perquè ni són totalment de vidre ni són cubs, però sí que destil·la una percepció senzilla i clara de la volumetria que s'articula en tres alçades d'acord a la geometria i al programa. Aquesta nitidesa està al servei de la complexitat, que permet generar flexibilitat en relació als canvis que ha d'entomar qualsevol edifici contemporani, i no diguem biblioteca: per envellir bé, mantenir l'atemporalitat mitjançant les mesures passives d'estalvi energètic i l'abstracció que li dona les decisions de projecte.

Així doncs, com a conseqüència de la futura i sembla que ja definitiva construcció del nou edifici de la Biblioteca Pública de Barcelona, també es recuperarà, finalment, la normalitat bibliotecària a la ciutat. Com a mínim en l'àmbit públic; en altres àmbits encara queda molta feina per a fer. Que el sistema de lectura pública municipal funcioni satisfactòriament i que sigui un dels serveis públics més ben valorats pels barcelonins i les barcelonines, no vol dir necessàriament que aquest no sigui millorable i que no li faltin peces. Al contrari: aquesta nova biblioteca feia falta i era i és molt necessària, tant per a Barcelona com també per a tot el país. I ho és per tres motius.

En primer lloc, perquè es corregeixen d'una vegada per totes dues anomalies: la primera, del segle XIX, quan el 1847 es va designar com a Biblioteca Pública Provincial de Barcelona la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (Verger-Arce, 2008), dotant-la així d'una doble funció, universitària i pública, àmbits que avui dia ens resultarien del tot incompatibles. I la segona, quan a principis del segle XXI la Biblioteca de la UB va deixar de conservar els llibres que rebia per Dipòsit Legal com a Biblioteca Provincial que era, tot reivindicant la funció exclusiva d'universitària, bo i deixant de fer tasques que li eren impròpies. Des de llavors, la ciutat no ha tingut orgànicament cap biblioteca del sistema de lectura pública que fos de referència. Sí, d'acord, la Biblioteca de Catalunya és tècnicament la capçalera del sistema de lectura pública de Catalunya, però també és ben cert que la ciutadania en general no la percep com a tal, i no la identifica com a una biblioteca pública central i de referència. Podem estar més o menys d'acord amb el sistema de les Biblioteques Públiques Provincials de l'Estat espanyol, però a hores d'ara és el que tenim, i per tant, calia corregir que una ciutat de la magnitud de Barcelona no disposés d'un equipament com aquest. Celebrem, doncs, que tot i el temps i els esforços perduts, finalment veiem una línia d'arribada en l'horitzó.

En segon lloc, perquè aquesta nova Biblioteca Pública de Barcelona pot representar una oportunitat per a plantejar millores en el sistema de lectura pública de la ciutat (i per extensió, segurament, en el de tota la demarcació de Barcelona).

Treballadors de l'empresa Cubiertas y Tejados enllestint la restauració de l'hivernacle. [195-]

LEOPOLDO PLASENCIA

[Barcelona 1906-1988] Va ser fotògraf.

Gran Via a l'alçada de la Universitat de Barcelona. [1924, Febrer, 27]

FRANCESC BOADA NOGUÉS

Inevitablement, amb la nova Biblioteca caldrà repensar i reajustar tot el sistema; un sistema que pot i ha de funcionar millor, i la Biblioteca és l'excusa perfecta per a què així sigui. Aprofitem-ho. Dotem de sentit la Biblioteca, donem-li funcions, àmbits, accions i projectes. Assumpta Bailac (2016, 2016b), ex-gerent del Consorci de Biblioteques de Barcelona, ja va explicar molt bé com de necessària és aquesta biblioteca per a la ciutat en dos magnífics articles publicats en aquest mateix mitjà. En ells, Bailac dona 10 motius contundents per a la realització d'aquesta biblioteca, i afirma categòricament, després d'explicar amb xifres l'èxit de les biblioteques a Barcelona, que «al projecte li falta la Biblioteca central». Estem amb la línia de pensament de Bailac, i apostem decididament per a què mitjançant un ampli debat cultural –el sector bibliotecari hi ha de tenir un pes específic i creiem que hauria de liderar aquest debat, però creiem que no només el sector hi hauria de tenir veu i vot en com ha de ser la Biblioteca– podem crear un context on la nova biblioteca pugui encaixar i desenvolupar totes les seves potencialitats. Xavier Marcé, en el seu article sobre la Biblioteca Provincial també aposta per un debat ampli, quan afirma que *«hauria de ser objecte d'un debat sectorial, perquè més enllà de les seves funcions com a cap de xarxa del sistema bibliotecari haurà d'encapçalar un debat sobre el futur del llibre, l'economia de la lectura i els drets dels autors. Hauria de donar sortida als fons patrimonials que, en forma de llegat, eduquen la memòria i hauria de generar un diàleg proactiu, fins i tot liderant-la, amb la recerca tecnològica que transforma dia a dia el món de l'edició i la distribució de llibres físics o digitals.»* (Marcé, 2019)

Ara, més que mai, tenim l'oportunitat de demostrar i demostrar-nos que les biblioteques (públiques) són un motor de canvi. Ho deixarem perdre? I no menys important, caldrà dotar també la futura Biblioteca Pública de Barcelona amb els nous llocs de treball necessaris per al seu correcte funcionament. I hauran de ser llocs de treball correctament coberts, als quals s'exigeixin les titulacions, les aptituds i les capacitats pertinents. Cal buscar la qualitat no només en l'àmbit arquitectònic, també l'hem de cercar en l'àmbit laboral: sense excel·lents professionals que liderin la nova biblioteca no hi haurà res a fer. En aquest sentit, actors com el Col·legi Oficial de Bibliotecaris-Documentalistes de Catalunya caldrà que estiguin atents i vetllin per a què la provisió de les noves places laborals sigui impecable. I és que en l'àmbit laboral, la Biblioteca també ha de ser una oportunitat: una oportunitat per a continuar revalorant i potenciant els treballadors del nostre sector.

I finalment, en tercer lloc, que el discurs de que *«Barcelona s'equiparà a les grans ciutats europees que tenen un gran equipament bibliotecari central...»* no esdevingui un gran buit on tot hi cap i res es fa realitat. Creiem que aquesta nova Biblioteca Central ha de ser l'excusa per a creure'ns que som una ciutat cultural de primera magnitud, i que som capaços de generar, crear i gestionar alta cultura, de la mateixa forma que ho fan altres ciutats europees amb les quals ens emmirallem constantment. Ara podem ser i actuar com elles. Cal que sigui l'oportunitat ideal per a superar aquest cert cansament de metròpoli cultural de segona, i que suposi un nou impuls regenerador i vitalitzant. Però sobretot, pensem que no només ha de significar una millora per a Barcelona. Concebem aquest projecte també en clau de país, i entenem i pensem aquesta Biblioteca com un nou eix d'àmbit nacional, capaç d'impulsar i donar força a tot el sistema de lectura pública de Catalunya, independentment de l'administració que se'n faci càrrec. Pensem que disposar d'un equipament com aquest no ha de quedar circumscrit als límits territorials de la ciutat de Barcelona; pensar així seria ben poc intel·ligent, i realment no ens podem permetre pensar així. La Biblioteca Central de Barcelona és també una oportunitat per a tota Catalunya.

Amb tot plegat, sempre hem dit que la realitat bibliotecària a la ciutat (i al país) és bona, fins i tot excel·lent; en el futur, amb la nova Biblioteca Pública de Barcelona, encara ho serà molt més. Fins a l'excel·lència. Segur.

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

* El paradís de la il·lusió

Quan la creació no qüestiona el poder, esdevé còmplice de les vel·leïtats oficials i hostatge de les seves arbitrarietats. Llavors, situacions insostenibles com la inacció del Departament de Cultura o l'erràtica gestió de l'ajuntament de Barcelona, són també responsabilitat dels propis agents culturals que no interpel·len el poder públic.

En quaranta anys d'autogovern, la cultura catalana s'ha tornat oficialista: cofoia, poruga, massa depenen de les polítiques institucionals. La capacitat de risc i d'innovació s'ha abandonat en bona part, i a canvi es fan projectes sobredimensionats que inexorablement depenen dels pressupostos públics per a sobreviure; o repetitius fins a la fatiga, motlles que van funcionar en un altre temps, però que avui ja estan caducats. Els grans mitjans de comunicació, privats i públics, dediquen esforços ímprobes a la difusió d'aquest *mainstream*, i tot plegat dona una imatge falsejada de la potència, mercat i possibilitats reals que té la cultura per atraure una raonable massa crítica. I així, mentre l'administració vol fer creure que som un poble potent culturalment (i molta gent de bona fe s'ho creu), les veus que critiquen sempre la cultura catalana pel simple fet de ser en català, o que

cíclicament (per interès polític) agiten la tan afortunada com esbiaixada idea del Titànic, tenen el camp abonat per fomentar el desprestigi de la creació i la producció catalanes.

Cal canviar de paradigma si volem ser respectats i entesos com a poble. A Espanya a penes hi ha ningú que conegui la cultura catalana, ni la basca, ni la gallega, i l'estat tampoc no hi fa res per apaivagar aquesta anomalia. Ans al contrari, sovint hi tira llenya al foc. Aquest desconeixement és una de les raons del desacord gradual que ara sembla irreversible. No se n'adonen que la martingala de la transició podria haver-se reconduït a través de la cultura com a motor de vincles? O potser és que a ningú no li va interessar explorar el terreny? Els nacionalistes en van tenir prou amb obtenir competències exclusives sense diners exclusius, i als altres (franquistes en letargia inclosos) els va servir per apaivagar les demandes dels primers i poder manegar al seu aire carpetes que prou que es veu que no es van tancar bé, com la justícia. En resum, una altra pífia de l'envejable transició amb el vistiplau de la majoria política de Catalunya.

Aquest panorama, segurament negat pels corifeus de l'oficialitat a banda i banda de la plaça de Sant Jaume, és el producte que la cultura obté de 40 anys d'autogovern. I res no fa pensar, ans al contrari, que una hipotètica independència el resolgués.

Entre 1970 i 1978 aquest país va viure l'única revolta moderna que ha protagonitzat, i va ser cultural i estètica. La irrupció d'una generació de joves creadors que no havien viscut la catàstrofe de la guerra, l'arribada imparable de models culturals anglosaxons (pop, punk), l'eco del Maig francès, la fatiga de les estructures de control ideològic del franquisme, i la progressiva reculada de les generacions que havien mantingut tènuement viva la flama de la cultura en els moments més difícils i que havien protagonitzat el renéixer als anys 60, va obrir un panorama nou que va suposar un trencament històric amb la tradició i que va provocar un enorme salt qualitatiu en el relat cultural de l'època. La veritable Espanya moderna, jove i democràtica va admirar aquell autèntic procés i el va compartir. Mai no hi havia hagut tanta interlocució entre creadors de tot l'estat com en aquella època. I, a més, la cultura es va apoderar del carrer, com les manis de l'Assemblea només ho havien pogut fer en comptades ocasions.

Va ser el temps de Zeleste, Magic i l'ona laietana, dels autèntics festivals de rock de Canet i Calella, dels dibuixants de cònic del Rollo Enmascarado, de les assemblees d'Actors i Directors i de Treballadors de l'Espectacle, del Don Juan Tenorio al Born amb Pau Riba de Doña Inés, d'Ajoblanco, Star, les Jornades llibertàries, les noves llibreries (de la Documenta a la Gralla o la 22), del film l'Orgia, del Lliure... Accions descarades de presa del carrer, exigència i pressió a l'administració encara franquista, trencament de les convencions morals i socials, van ser els aspectes més colpidors i visibles d'aquela revolta.

Però l'aprovació de la Constitució, els primers ajuntaments democràtics i la recuperació del govern de la Generalitat van acabar amb la revolta. Els nous dirigents, acollint-se al poder legítim que havien obtingut, i amb el suport de la vella indústria cultural sorgida els 60 i dels supervivents de la resistència, van fer-se aviat amb el control de la creació i la producció, van construir models basats en els seus interessos polítics i van acabar per despersonalitzar i esbravar fins a l'avorriment una cultura que havia estat a l'avantguarda de la societat del seu temps. El nou marc legislatiu i les ajudes institucionals van acabar adormint i amansint els revoltats. De fet, molts van ser contractats per institucions com a tècnics o assessors, i algunes iniciatives prou conegudes van ser abduïdes pels poders públics. Fins i tot punks d'imperdibles van seure en despatxos emmoquetats. La televisió va crear un model local d'star system a còpia de fer sortir tot el dia els mateixos (aquells que tota mare voldria de gendre o de jove). La resta ho ha fet el temps i les circumstàncies. I els *punkarres* avui porten corbata.

La majoria s'ha acostumat a no qüestionar la immobilitat i la negligència del poder. Aquest no res ja va bé: preserva la seva curtesa de mires i facilita el diner públic. I la responsabilitat queda diluïda entre uns i altres, i mai no es treu res en clar. I així anem cap enlloc, el paradís de la il·lusió.

MONTSE MAJENCH

[Barcelona, 1961] és Vicepresidenta #DONESVISUALS.

* Estem aquí

"Estem aquí!", "hola!", criden les dones cineastes tot agitant les mans, encenent els focus i mirant a càmera.

Totes i cada una en primer pla. Somrients, segures, empoderades. L'una ha encetat els cinquanta i el pintallavis i la ratlla als ulls li donen brillo; l'altra melena rinxolada, molt llarga i ben cuidada, li deu pesar però ho porta amb orgull; l'altra s'adorna els cabells amb una dàlia que sembla natural així que esclata la primavera; el cabell curt també hi és present, castany amb serrell tallat amb tiralínies, moreno llis o grisenc amb canes ben portades, la de més edat; una altra té la pell negra, ulls immensos i llavis carnosos que emmarquen les dents més blanques que pugueu imaginar; un parell porten ulleres, per veure-hi més clar o de sol, permanentment sobre el cap... Són moltes, de diferents edats. Totes es dediquen al cinema i es presenten en una lenta panoràmica de dones cineastes que treballen en diferents especialitats dins dels variats oficis del cinema. Hi ha directores, sonidistes i muntadores, productores i

directores de càsting, il·luminadores, guionistes, compositores, directores de festivals i programadores... #DONESVISUALS apareix als crèdits de la pel·lícula, en color i amb coixinet, com l'associació que promou la visibilitat i el lideratge de les dones de l'audiovisual a Catalunya.

Fa uns dies vam presentar en societat l'eina estrella de Dones Visuals, el Directori&Comunitat*i el Club Social de l'SGAE va quedar petit. Molta expectació i alhora complicitat. Després d'una feina minuciosa d'ajustar variables que semblava infinita, neix el (primer) cercador digital de dones professionals de l'audiovisual català. Es tracta d'una base de dades feta a mida, una web dinàmica, moderna i intuïtiva, on, en pocs dies més de 264 dones cineastes han creat el seu perfil amb els seus corresponents portfolis i vídeos, fotos, textos. L'eina és preciosa i fàcil d'utilitzar, pràctica, realment *the place you want to be* com apunta Serrana Torres, que l'ha concebut a partir de múltiples experiències digitals i que preveu introduir-hi millores després d'analitzar els comentaris de les usuàries. L'objectiu és ser-hi totes, unes pàgines grogues de la indústria audiovisual femenina. És voluntari, lliure, cada una es presenta com vol però molt endreçat per etiquetes que faciliten la cerca. De moment, només en català o en la llengua que cada una triï, a la segona fase, els perfils hi seran també en anglès, per poder difondre el Directori a la indústria cinematogràfica mundial. Cal remarcar que per formar part del Directori no cal ser sòcia de DV. Per canviar les coses, sí, com afirma Yolanda Olmos, enèrgica directora de Dones Visuals.

Ho hem hagut de fer per no haver de sentir més allò tan trist de "no hi ha dones compositores de bandes sonores" o "no hi ha actrius que no siguin blanques i parlin català"... Volem ser visibles (sona estrany, oi?) i crear comunitat, que el Directori serveixi perquè els productors i productores ens descobreixin, vegin els nostres treballs i ens puguin convocar. Així mateix i molt important, és una eina per conèixer-nos entre nosaltres, saber què fan les altres cineastes, aprendre les unes de les altres, teixir complicitats i treballar juntes si és el cas.

Ara mateix, el Directori pot ser molt útil a l'hora d'encarar la producció d'una pel·lícula amb ajuts públics, doncs institucions com l'ICEC o l'ICAA incentiven el posicionament del projecte si aquest incorpora dones tant en els càrrecs de lideratge –guió, direcció i producció executiva– com en els càrrecs infra-representats com són les caps d'equip de composició musical, direcció de fotografia, so, efectes especials i muntatge. A través d'un sistema de punts promouen la igualtat d'oportunitats als projectes liderats per dones que de forma natural no es produeix. Diferents associacions feministes estan al darrere d'aquesta mesura i el Directori facilita a la indústria, productors i productores, la cerca de professionals per posicionar millor el seu projecte.

Un dels objectius de DV és crear les condicions perquè les dones tinguin les mateixes oportunitats i s'arribi a la paritat de gèneres en el sector audiovisual. Les col·legues suegues, amb Anna Serner al capdavant del Swedish Film Institute, després de quatre anys aplicant mesures positives, han demostrat que la igualtat de gènere condueix indefectiblement cap a un cinema de major qualitat. Un cinema que mira des de totes les perspectives possibles del que significa ser persona humana en la societat actual. Parlem de diversitat, no només en termes d'orígens ètnics, sinó també d'històries, personatges i perspectives.

L'acció Directori forma part de l'innovador Pla d'Acció que Dones Visuals va engegar el 2017 per donar resposta a la situació de desigualtat històrica, normalitzada en l'imaginari col·lectiu, fent visible el talent de les dones professionals. A través de 6 línies d'actuació basades en l'acompanyament del procés creatiu i tècnic, col·laborant amb festivals i entitats, fent xarxa i comunitat, interpel·lant als polítics, Dones Visuals es proposa incrementar les oportunitats, el lideratge i la visibilitat de les dones. Per un cinema de qualitat per a tots i totes.

Podeu conèixer els detalls del Pla d'Acció a www.donesvisuals.cat

DANIEL GIL SOLÉS

[Tarragona, 1979] és bibliotecari i documentalista de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona.

* Les altres biblioteques de Barcelona

Escriu Valèria Gaillard en aquest mateix digital que *«Barcelona és una ciutat íntimament literària, una ciutat que s'emmiralla en les seves més de 300 llibreries»*. I equipara les llibreries com els nous cafès de pensament, a l'estil dels antics cafès-tertúlia literaris de principis del segle XX. Hi estic intensament d'acord amb les afirmacions de Gaillard, però com a bibliotecari, cal afirmar amb rotunditat que Barcelona és també una ciutat íntimament literària gràcies a totes les seves biblioteques.

I és que la cultura de la Barcelona actual no s'entendria, en absolut, sense les seves biblioteques. Fent una cerca ràpida al Cercador de Biblioteques de Catalunya, apareixen un total de 258 biblioteques de tot tipus, de les quals 40 són públiques, 49 són universitàries, 166 són especialitzades, 2 són de presons, i evidentment, 1 de nacional. Una diversitat bibliotecària que enriqueix la cultura de la ciutat, però que dissortadament no té el seu reflex en la visibilitat social de totes les biblioteques barcelonines. I és que podríem afirmar, sense por a equivocar-nos massa, que les 166 biblioteques especialitzades són en bona mesura, les grans oblidades del panorama cultural públic barceloní (potser es podria salvar de la crema la Biblioteca de

l'Ateneu Barcelonès, però segurament se salvaria per la pròpia història de la institució). Hi ha vida, i molta vida, més enllà de les 40 biblioteques públiques municipals, que són segurament el paradigma de biblioteca que percep la ciutadania en general. Les 166 biblioteques especialitzades que podem gaudir a Barcelona formen un ric i divers teixit cultural... i probablement sigui un teixit cultural paral·lel a la cultura pública impulsada des de les administracions. La diversitat quant a la titularitat i la gestió de les biblioteques, i també les diferències en l'àmbit tècnic (per exemple, la més feridora, l'ús de diferents catàlegs en línia, fet que implica que s'hagin de repetir cerques en funció de a quina tipologia de biblioteques es vol buscar un determinat document), no ajuden a eliminar, o com a mínim difuminar, aquesta realitat.

Posarem només tres exemples de la rica diversitat temàtica, i de la profunditat, importància i extensió dels fons d'aquestes 166 biblioteques especialitzades de Barcelona. La Biblioteca de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, que disposa d'una biblioteca de més de 300.000 volums, i que està considerada com una de les biblioteques jurídiques més importants d'Europa. O la Biblioteca del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (amb cinc seus a Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona i Tortosa), que amb 198.000 volums, és la segona més important d'Europa en el seu àmbit. O finalment, la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari, que amb més de 365.000 volums, és la més important de la ciutat en el seu àmbit temàtic, i una de les importants de Catalunya juntament amb la de Montserrat. Entre aquestes tres biblioteques sumen aproximadament 900.000 volums. Una xifra prou important. La qualitat dels fons d'aquestes tres biblioteques és també més que evident.

Així doncs, trobem a la ciutat dues realitats: d'una banda, les biblioteques públiques, amb catàleg col·lectiu propi (a nivell provincial), i gestionades de forma centralitzada pel Consorci de Biblioteques de Barcelona. I de l'altre, les biblioteques especialitzades, i aquí també podríem incloure les biblioteques universitàries, que comparteixen en molts casos catàleg col·lectiu (les universitàries, i moltes de les especialitzades, es troben al Catàleg Col·lectiu de les Universitats de Catalunya), però que tenen gestions diverses i per tant realitats diferents i sovint no equiparables. Com es poden casar, doncs aquestes dues realitats, properes però alhora sovint molt allunyades entre si? Doncs en benefici de l'impuls cultural de la ciutat, caldria començar a establir ponts entre els àmbits privats i públic que gestionen aquestes biblioteques. Totes les biblioteques de la ciutat aporten a la cultura de la ciutat, i per tant caldria entendre de forma global l'aportació bibliotecària a la cultura de Barcelona. Sense compartiments estancs. La política cultural ha de ser capaç de superar aquests àmbits, i els gestors (polítics o no) encarregats de les biblioteques crec que ho haurien d'entendre així. En benefici de la ciutadania... I en un nivell més tècnic, caldria avançar urgentment cap a l'assoliment d'un objectiu clar: un catàleg col·lectiu de país, que unifiqui els diferents catàlegs col·lectius que actualment existeixen al país: el de les biblioteques públiques dependents de la Diputació de Barcelona, el catàleg Aladí; el de les biblioteques públiques dependents de la Generalitat de Catalunya, el catàleg Argus; i finalment, el CCUC. Crec sincerament que la ciutadania realment no entén que per a buscar els documents que necessita hagi de buscar en com a mínim tres catàlegs diferents; considera fer passos excessius per a fer una cosa ben simple com és buscar un llibre, un document... Sé que s'estan impulsant experiències de préstec interbibliotecari entre biblioteques de diferents xarxes, o d'unificació d'usuaris, però no deixen de ser parcials, i encara falta, i penso que és necessari, fer el pas d'unificar els catàlegs. Un sol catàleg de país. A nivell tècnic, unificar aquests catàlegs és perfectament factible; és més, tots tres usen el mateix sistema de gestió. Falta, però, una voluntat política i de gestió. Sens dubte, som un país petit, sí; però aquestes diferències ens fan encara més petits.

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 demúsica, d'audiovisuals, d'arts escèniques i d'arts visuals d'Europa. Sònar, Primavera Sound, Inédit, 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.

CICLE
FESTIVAL O CREACIÓ

ALBERT GUINOVART

[Barcelona, 1962] és pianista i compositor.

✻ Un compositor a Barcelona

– M'he trobat força vegades haver de respondre a la següent pregunta, feta des de la més absoluta innocència: "Per què no marxes a viure als Estats Units? Allà sí que es valoraria la teva música com cal ..."
La resposta sempre és que m'agrada molt viure a Barcelona, alguns dies més que uns altres, per descomptat; i també que sento que sí que es valora la meva música com cal. Un no pot pretendre agradar a tothom però si troba el canal per comunicar-se amb el seu públic potencial, dona resposta a la seva necessitat vital. El problema és trobar aquest canal.

– Barcelona és una ciutat que ofereix possibilitats de viure de la seva música a un compositor?
Doncs amb molts treballs diria que hom ho pot aconseguir. Personalitzant encara més, jo m'hi he pogut dedicar i he viscut de les meves composicions (i també dels meus concerts, és clar).
Ha estat fàcil? Doncs, no. M'imagino que no és fàcil enlloc. De fet quan vivia a Londres per estudiar i planificava viure-hi, vaig triar tornar a Barcelona (Dagoll Dagom em va donar l'oportunitat quan tenia vint-i-cinc anys de compondre el meu primer musical, "Mar i Cel") després de valorar que seria molt difícil sortir-me'n a Anglaterra, on hi ha un gran proteccionisme amb els seus artistes (com a la majoria de països europeus d'altra banda).

– Està clar que com més important sigui la plataforma de llançament, més repercussió tindrà la teva feina, el canal del qual parlava s'eixampla. No és el mateix fer un musical a Barcelona, que a París, Londres o Nova York. L'altaveu és molt més gran. I conseqüentment el públic es multiplica de manera exponencial. Quin és doncs el problema principal que hi tenim? Jo diria que així com en altres aspectes Barcelona és un gran altaveu (p. e. el futbol), en la música que jo m'ocupo, no en té gaire. És curiós que amb el tarannà comercial dels catalans, en canvi en matèria musical, ens dediquem més a comprar que a vendre. Hi ha una manca important d'agents d'artistes que vulguin exportar els grans talents que tenim per aquí. La música es nodreix del públic, pel que si obrim fronteres, en sortiríem guanyant.

Sempre em pregunto per què passa això. Crec sinceralment que no hi ha visió comercial per part dels que l'han de tenir. Suposo que és més fàcil intentar vendre al públic local quelcom que algú s'ha esforçat, en algun país de fora, a amplificar des de llur altaveu. En això penso en els dos vessants que jo toco, el dels intèrprets i el dels compositors. També pot ser que els que puguin fer aquesta feina no tinguin fe en els músics de casa, però em resisteixo a creure això.

– D'aquesta manera, un compositor i fins i tot un intèrpret pot viure a Catalunya de la seva música fent moltes coses. Això crec que a mi m'ha enriquit. Acceptar tot tipus d'encàrrecs m'ha fet millorar en molts aspectes i m'ha donat la possibilitat de conèixer entorns professionals tan engrescadors com el cinema, el teatre o la televisió, encara que la meva centralitat ha estat la música de concert.

– Aquí jo he tingut moltes oportunitats. Per exemple aquest curs he estat artista resident del Palau de la Música Catalana, i m'ha donat l'oportunitat de poder estrenar un Rèquiem. També he pogut mostrar un ventall ample de la meva producció en onze concerts, amb mi com a pianista, o en altres concerts amb fantàstics músics que han tocat peces meves.
És veritat que em considero molt afortunat, però també haig de dir que he treballat de valent tota la vida. Aquesta és la realitat.

– Hi ha oportunitat de feina per a tants bons músics joves que estan sortint? Vivim la paradoxa que quan jo era jove, les orquestres es nodrien de músics estrangers; i ara que hem format magnífics professionals, molts han de marxar a tocar en conjunts estrangers. La formació dels músics en els últims anys ha millorat moltíssim gràcies a escoles com l'Esmuc i el Liceu, però en canvi crec que no s'ha cuidat de formar públics amb la mateixa dedicació. Això ha causat que no hi hagi tanta demanda com oferta.

– Desitjos:
M'agradaria molt que es cuidés el futur de la nostra música; educant al públic, i afavorint els nostres intèrprets i compositors. M'agradaria que hi hagués més pressupost per a la música, així es podrien encarregar moltes més obres des d'orquestres oficials i estrenar òperes al Liceu.
M'agradaria que els músics de totes les orquestres poguessin treballar sense precarietat.
M'agradaria que es premiés la feina i el talent.
M'agradaria que la riquesa d'estils i estètiques que tenim per aquí es vegi com un gran valor, i que creguéssim tant en ella, que la volguéssim exportar.
I donar a conèixer les nostres obres, els nostres musicals, les nostres òperes, amb músics del país, i ser un referent a escala internacional, doncs el talent que hi ha s'ho mereixeria.

TENA BUSQUETS

[Olot, 1967] és gestora cultural, fundadora del Festival Sismògraf.

✻ El taller de l'aparador

No em voldria repetir amb opinions que ja han aportat altres veus dins aquest mateix cicle, moltes de les quals comparteixo: el treball d'aparador no té sentit si no hi ha també un treball d'obrador, de rebotiga; i en la dinàmica cultural d'una ciutat cal tenir-los bonics tots dos, i nets i endreçats si pot ser! El treball quotidià, la creació de teixit, l'espai de l'assaig-error, la connexió amb la comunitat,... són elements que requereixen una feina de resistència; en canvi, és en la intensitat d'un festival on podem trobar l'espai i el temps concrets i necessaris per a determinades exposicions i encontres.

Un ecosistema cultural sa necessita d'aquests dos moments, d'aquests dos tempos que són alhora complementaris i antagònics pel que fa a l'energia que creadors, públics i agents culturals hem d'esmerçar-hi. Reforçada aquesta idea, m'agradaria introduir un nou objecte al debat, que és la idea de sistema, d'entorn estructurador. O millor, dit, la seva mancança. Com pot ser que el nostre sistema cultural, sobre el qual, dit sigui de passada, tenim totes les competències, sigui inexistent? En el camp de les arts escèniques, tot i que crec que és replicable a la resta d'àmbits culturals, patim una desconnexió brutal entre els agents i projectes implicats en els processos de formació, creació, producció, exhibició i avaluació de les produccions artístiques: com pot ser que els grans equipaments nacionals, les escoles superiors de formació artística, les fàbriques de creació, els equipaments escènics municipals i els festivals no estiguem treballant colze a colze més enllà d'unes quantes bones voluntats personals?

Concentrant-nos només en el tema del cicle, la pregunta encara és més evident: com pot ser que no tinguem linkades les propostes que els festivals ajuden a produir, a emergir, amb els espais escènics que les hauran d'acollir en temporada? Com pot ser que aquests espais escènics no facin més propostes als festivals de projectes artístics que un cop col·locats a l'aparador, han de nodrir la seva quotidianitat?

El treball en xarxa, les dinàmiques de cooperació, la sostenibilitat de la feina en profunditat i a llarg termini, en definitiva, la creació d'un sistema escènic potent és també una estructura d'estat.
Una programació, sigui d'un festival o d'una temporada, és una eina política: és posar a l'abast del ciutadà la possibilitat del coneixement, de l'emoció, del sentiment de comunitat; és posar a l'abast del ciutadà la possibilitat de modificar el seu punt de vista, de fer emergir l'esperit crític, d'anorrear la intolerància. Llavors, que aquest ventall de possibilitats sigui en la intensitat de quatre dies o en la placidesa d'una temporada, poc importa. El que importa és l'existència de la possibilitat.

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

✻ Vint-i-cinc anys no són res

A finals de 1991 intentàvem donar-li un to modern i cosmopolita a la secció de cultura d'un diari local, per estar en sintonia amb l'aire mundà d'eufòria olímpica que començava a envair tots els racons de la ciutat.
Un cop desaparegut el Festival de Cinema, el Festival de Tardor posava el teatre en primer pla i feia pensar en una revifada cultural a redós dels jocs. Els programadors musicals apostaven per portar grans esdeveniments musicals i, en general, hi havia la sensació que Barcelona estava sortint del naufragi que Fèlix de Azúa havia diagnosticat el maig de 1982, i de què la ciutat s'acostava a la primera divisió de les ciutats culturals del món.

En mig d'aquell dolç Cafarnaüm, els periodistes culturals maldàvem per ser testimonis de tot el que passés de nou i sorprenent, i mostrar-ho als lectors amb l'orgull esportiu que s'anava apoderant de la vida ciutadana.

Va ser per això, i sobretot perquè soc un ferm propagandista de les causes petites i perdudes, que vam parar atenció en la lleu informació que va circular una tarda per les taules de la secció: En Jordi Fàbregas, músic bagenc i un dels membres dels històrics. Coses, que havien aportat una exquisida nota folk-rock a la cançó que la va acostar a l'Ona Laietana de finals dels setanta, havia creat una associació que volia aconseguir la cessió del Centre Cívic de Sant Andreu per crear-hi un escenari estable per a la música popular i tradicional.

Així com la construcció de la xarxa de biblioteques públiques va ser des dels seus inicis un dels més grans èxits de la política cultural barcelonina de tots els temps, la paral·lela xarxa de centres cívics no va funcionar del tot. El motiu era obvi: als barris on ja hi havia un fort teixit associatiu, el centre tenia poc recorregut. Per contra, a altres barris amb menys vida cultural, el centre era un catalitzador d'iniciatives.

Per tal de donar sortida als equipaments que no funcionaven, l'ajuntament va decidir cedir-ne alguns a entitats mitjançant un concurs de projectes.

En Fàbregas, que amb en Jaume Arnella havia creat el 1988 el festival Tradicionàrius, havia fundat un any abans l'associació cultural TRAM amb gent vinculada a la música d'arrel tradicional, i va presentar-se al concurs. Vam parlar amb ell i vam fer una campanya d'articles per donar a conèixer el seu projecte i aconseguir que li cedissin aquell espai, però el van atorgar al projecte teatral que va presentar l'actor Pep Munné. A canvi, però, TRAM va aconseguir la gestió d'un petit centre situat al cor de Gràcia: l'antiga cooperativa obrera l'Artesà, que tenia un cafè i un teatre, i que s'havia mantingut activa fins als 70. El 1980 l'ajuntament va comprar l'edifici i en va cedir la gestió a diverses entitats del barri. Però el 1985 l'activitat del centre esllanguia, i així va ser com va decidir cedir-la a TRAM, que ja hi venia organitzant el festival Tradicionàrius des de 1988. El 17 de setembre de 1993 va obrir portes el C.A.T. Centre Artesà Tradicionàrius. En Quim Soler, l'Artur Blasco, en Ramon Cardona, l'Eduard Casals, l'Isidre Peláez, la Lola Capdevila, l'Esteve León, l'Enric Montsant i el mateix Jordi Fàbregas van oficiar l'acte inaugural. I allà va créixer el festival i, al seu voltant, una intensa programació regular de música folk d'arreu del món.
En pocs anys el C.A.T. es va convertir en centre de referència de la música tradicional i popular arreu del país, a Espanya i a no pocs llocs d'Europa.

Després d'unes negociacions per la continuïtat del conveni que no van ser fàcils, el 2005 el C.A.T. va acomiadar-se de l'antic escenari. Quan hi va tornar tres anys després, el vell teatre de la cooperativa obrera havia deixat pas a nou equipament modern i multifuncional que ha ajudat a consolidar del tot el projecte de promoció, difusió, recerca i pedagogia de la música tradicional i popular que un dia van imaginar els seus promotors.

Al seu lloc

Vint-i-cinc anys després d'obrir portes, pel C.A.T. hi passen 35.000 espectadors cada any i prop de 600 alumnes dels tallers de música i danses. A més, és la seu de la Colla Monumental de Sant Medir, del grup de percussió Kabum, de l'associació de Foment de la Rumba Catalana (FORCAT), de l'associació de veïns del carrer, dels Ministrils del Camí Ral, i local d'assaig de Calaix Desastre, Trescant, Els Tranquils, la Coral Espígol i El Pont d'Arcalís, el grup d'en Fàbregas.

Com tot, la feina del C.A.T. té defensors i detractors. El periodista Ferran Riera, que també escrivia en aquell diari, ha fet programes de televisió i ràdio, un munt d'articles, i fins i tot llibres difonent el folk amb passió i rigor a parts iguals. A l'altre extrem, el professor universitari i crític literari Jordi Llovet els ha posat de volta i mitja, perquè qualsevol cosa que li sona a popular i català ho troba vulgar i gairebé adoctrinador. Allà ell amb la seva ignorància. En Fàbregas, Premi Nacional de Cultura, Premi Nacional de Música i Medalla d'honor de Barcelona, ja sap que aquestes són coses que passen als que, com ell i la gent que ha fet el C.A.T. durant tots aquests anys, malden per fer que la cultura sigui un element transformador en la vida de les persones. I la música tradicional és part essencial de la memòria col·lectiva, per entendre d'on venim.

La llista d'iniciatives on el C.A.T. ha participat o hi participa és llarga: Solc al Lluçanès, el Tradicionàrius a la Pobla de Segur, a Roquetes i a Sa Pobla (Mallorca); el Roda Folk a Roda de Ter, el Festacarrer a Ondara (País Valencià), la MercèFolk a Barcelona, el Mercat de Música Viva de Vic, el Réseau Europeen des Musiques et Danses Traditionnelles, la Fira Mediterrània de Manresa, el BarnaSants, el Rubrifolkum, el Folkestoltes, la xarxa de Cases de la Festa, el cicle Hamaques de la Casa Amèrica Catalunya, el cicle de concerts Euskal Herria Sona de l'Euskal Etxea, la Festa Major de Gràcia, el Despertafolk, el Museu Etnològic, Cor de Carxofa, el Festival Cose di Amilcare i tantes cites que contribueixen a bastir la idea inicial que va impulsar aquell anhel de primers dels noranta: posar la música tradicional al lloc que li correspon i obrir-la als més joves, i fer que la cultura sigui part central de l'esdevenir històric de la societat.

JORDI SACASAS
és Arxiver i Conservador del Tresor i Museu de Santa Maria del Pi.

* Sturm und Drang. Una reflexió sobre la cultura popular viscuda avui

Cap a la segona meitat del segle XVIII, l'escriptor, filòsof i crític literari alemany Johann Gottfried Herder, va impulsar un moviment de renovació estètica i literària com a resposta a l'encarcarament de la cultura alemanya del seu moment. Aquest moviment anomenat Sturm und Drang (Tempesta i Empenta) és considerat avui un dels principals moviments fundacionals del romanticisme. L'any 1773 va publicar, juntament amb el seu alumne Goethe, l'assaig Von Deutscher Art und Kunst, on desenvolupa el concepte de Volksgeist, (Esperit del Poble) centrat en l'àmbit cultural alemany però que més tard esdevindria una idea central d'allò que a principis del segle següent s'anomenaria Folklore. Tot i que la intenció inicial de Herder i els seus seguidors es va dirigir especialment a la literatura i la música, no podien deixar de reconèixer que aquest "Esperit del poble" que consideraven l'ànima mateixa de la cultura de les nacions, era una font que brollava en moltes direccions i produïa una infinitat de productes culturals.

D'aquesta manera, per ells, les manifestacions culturals populars esdevenien l'essència mateixa de la nació i el poble el dipositari "sagrat" de tot aquest saber.

Peret i les estrelles de la rumba. [1991]

Autor desconegut

Reportatge del rodatge de la pel·lícula “Campanas de Medianoche” d’Orson Welles. [1964]

JOSEP POSTIUS SAURA

[Puigcerdà, 1914 - Sant Pere de Ribes, 1993] Va ser fotperiodista.

Aquesta nova idea superava els supòsits anteriors que sempre havien diferenciat una cultura elitista-art, música, literatura i pensament- de qualitat i interessant, d’una altra de vulgar i sense interès: produïda pel que s’havia considerat sempre fins aquell moment com a “xusma”. La feina ingent que alguns investigadors realitzaren durant el segle XIX i XX a partir d’aquesta idea, emmarcada en el context del romanticisme i estesa per tot el món occidental, va permetre valorar les manifestacions de cultura popular, descriure i conservar les seves característiques i la seva memòria en un immens corpus de coneixement. Mai no pagarem prou aquesta feina sense la qual avui hauria estat impossible en molts casos parlar de tradicions, de música, d’art o d’activitats populars. Ells en són els salvadors però, alerta! També n’esdevindrien els taxidermistes!

He volgut iniciar aquesta reflexió fent referència a l’inici del que avui coneixem com folklore per posar en relleu una cosa que crec que cal tenir en compte en primer lloc i que se sintetitza mitjançant unes senzilles preguntes: què és en realitat la Cultura Popular? Cultura Popular o bé Folklore? tradició, autenticitat o llibertat? I la pregunta clau: recuperació, restauració? o bé nova creació?

Respondre aquestes qüestions em sembla essencial per poder escatir quin és el seu sentit a dia d’avui, quin el seu estat de salut i els beneficis que aporta a la nostra societat contemporània.

A l’hora d’assajar una definició convincent del que és la Cultura Popular o el Folklore ens trobem amb les mateixes dificultats que quan intentem definir el concepte d’Art. Els límits del seu àmbit formal, el valor ontològic de les creacions artístiques populars o la seva capacitat de representar un determinat moment cultural i històric, és molt difícil de descriure amb claredat especialment avui, en què les fronteres entre la producció cultural popular i la d’elit s’han difuminat sensiblement. Potser, d’una manera molt superficial i centrant-se només en la producció cultural de caire festiu, es podria dir que la Cultura Popular a dia d’avui és un corpus d’esdeveniments amb una amalgama d’elements culturals diversos, construïda sobre una base tradicional, algunes vegades heretada i altres recuperada i que hauria de ser protagonitzada sempre per un grup social, d’una manera col·lectiva i participativa. A part deixo expressament l’espinosa qüestió de les realitzacions de nova creació que manlleven els elements tradicionals de base des d’altres àmbits culturals i que, malgrat tot, crec que també han de ser considerats Cultura Popular, encara que no penso que es puguin anomenar estrictament Folklore, si més no fins que aquests no hagin adquirit un arrelament suficient en el col·lectiu.

Herder i els seus continuadors van emprendre el seu propòsit amb els mètodes taxonòmics propis del moment en què van viure i se centraren en la descripció formal de les manifestacions culturals que ells van considerar produïdes per la gent de la terra i les van recopilar en tractats i publicacions científiques al mateix temps que aquestes manifestacions es desenvolupaven amb normalitat en el si de les comunitats que les havien creat i eren viscudes d’una manera totalment aliena a l’erudició científica que les estudiava. Amb el temps i les vicissituds d’aquestes comunitats, especialment amb la progressiva globalització produïda a partir del segle XIX mitjançant la millora de les comunicacions, les manifestacions culturals populars es van anar contaminant d’altres formes culturals que també podien ser populars, algunes de creació pròpia i moltes adquirides a altres comunitats. Poc a poc les manifestacions tal com estaven descrites en les obres dels investigadors del folklore ja no es corresponien a la realitat social i molts exemples s’havien perdut i es convertien en material d’estudi antropològic o quedaven en el record dels avis com un element nostàlgic.

Per altra banda cal tenir en compte que el moment en què els estudiosos comencen a treballar en l’estudi dels elements de cultura popular coincideix plenament amb l’adveniment del romanticisme i, en el context d’aquest moviment artístic i cultural, ràpidament tot el que recollien els costumaris va adquirir la dimensió d’elements característics i essencials d’una determinada comunitat nacional. Aquesta va ser una de les intencions dels precursors en l’àmbit alemany que poc després s’exportaria a la resta de comunitats europees, paral·lelament al desenvolupament del concepte «polític» de Nació. És per aquesta raó que avui assistim sovint a l’associació de les manifestacions de cultura popular com a element essencial de pertinença a una determinada comunitat nacional i, conseqüentment, es converteixen en trets característics i diferenciadors. Això, a desgrat de la significativa literatura contrària, no em sembla un element perillós, ans al contrari. Estic convençut i penso que aquest és el sentiment generalitzat entre nosaltres, que si no es converteix en una eina d’exclusió, pot esdevenir un dels elements reguladors més efectius enfront d’una globalització tendent, cada cop més, a destruir la diversitat cultural del nostre món.

No hi ha dubte que caldria escriure molt més del que puc abastar en aquest humil escrit per entendre i analitzar tota la dimensió del concepte de Cultura Popular, però sí que val a dir una cosa que crec molt important, essencial, davant del fet de si s’està veritablement participant en una manifestació d’aquestes característiques. Per això recupero el concepte amb el qual començava l’article, l’«Sturm und Drang».

Herder, Goethe i els que els seguiren creien fermament que en les manifestacions del poble hi residia un veritable esperit vital, autèntic, ancestral, una essència poderosíssima que agermanava al col·lectiu i corprenia a l’individu irracionalment, d’una manera que podríem considerar gairebé religiosa. Era la tempesta i l’empenta, un motor de creació i transformació que feia possible l’esperit vital d’una societat concreta, la regulava i li donava el sentit de pertinença que tot grup humà necessita per fer-se un lloc propi en el món. La música, el ball, el foc i els elements simbòlics eren els materials i les persones que ho creaven o que hi participaven els oficiants, tot seguint, fil per randa, la consueta heretada de temps ancestrals i que havia passat de pares a fills com un tresor. Davant d’aquest fet Herder inicià el paper de l’espectador investigador, emprenent la tasca de registrar-ho tot científicament i donar-ho a conèixer. Més endavant apareixerà la societat àvida d’espectacle que

acudirà en massa a les “representacions” mostres de la cultura de llocs llunyans, i que també es donarà a la lectura dels costumaris i recopilacions de cançó i dansa popular realitzats pels folkloristes. Aquesta massa de gent àvida d’informació, exercirà sense saber-ho el paper de «taxidermista» dissecant la cultura popular tradicional per tal de poder-la observar amb total comoditat des de la seguretat d’un vidre separador, robant-li d’aquesta manera el seu esperit, el seu Volkgeist autèntic.

Crec que això, que també forma part de la nostra societat, és el perill més gran al que s’ha d’enfrontar una cultura popular que vol ser autèntica. La nostra societat contemporània està massa acostumada a seure còmodament davant d’un escenari per assistir a un espectacle, consumint com a oci qualsevol producte cultural de la mateixa manera que es consumeix una obra de teatre o es visualitza un documental etnogràfic. Podem veure molt sovint que a banda i banda del carrer en mig de la festa, la gent s’ho mira des de la barrera però només hi participa com a observador, ho consumeix i marxa després a casa amb la idea d’haver vist una cosa bonica i tradicional. És evident per a mi que això no és cultura popular, em recorda, més aviat, l’exercici de passar les planes d’una monografia d’etnografia: interessant, fins i tot divertit, però de cap manera autèntic. On és llavors l’autenticitat?. Tal i com he anat assajant en aquest escrit crec que està en el nivell de participació.

A Catalunya assistim des del final del segle XIX a una recuperació de la cultura popular com a fet diferenciador, independentment del seu valor lúdic i artístic, amb la voluntat de consolidar una identitat nacional. Ara més que mai la cultura popular s’està posant en valor, també amb aquesta raó, però molta gent encara està mirant-s’ho des de l’altra banda del vidre. En la mesura en què no aconseguim que aquests deixin l’espai de seguretat de l’espectador i es llencin al carrer per a participar activament de la festa, no s’aconseguirà l’autenticitat cercada. Arribats a aquest punt es pot entendre que és indiferent si l’Àliga de Tarragona baixa les escales de la catedral al so de l’«Amparito Roca» en lloc d’una música més «tradicional», o si el moment culminant de la festa d’Algemesí és en realitat l’entrada “catòlica” de la Maredeédéu de la Salut a l’església, es tracta d’aconseguir que els elements de la festa estiguin revestits de la força vital que abans anomenava, és indiferent el caràcter –religiós o no– la modernitat o el grau de «tradicionalitat» dels elements usats. Es tracta simplement d’aconseguir allò catàrtic que representa l’«Sturm und Drang», la tempesta i l’empenta de la qual parlaven Herder i Goethe. D’aquesta manera, tant si es recupera la festa tradicional històricament parlant o bé s’adapta o crea alguna cosa nova, si el resultat es revesteix veritablement de Volkgeist, s’obtindrà efectivament l’autenticitat cercada, la gent s’hi sentirà inevitablement cridada i la festa reeixirà.

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

* Agonia i mort de la vaca

La suspensió del Doctor Music Festival és un símbol de l’ocàs de l’època dels festivals com a paradigma de la cultura jove. La transformació d’una actitud revolucionària en forma de festa participativa dels seixanta i els setanta en un simple negoci s’acosta al col·lapse. L’agonia i mort de la vaca n’és un senyal.

El fonament dels festivals de música era el de reivindicar de forma festiva, i res no unia i impulsava més a la protesta al jovent de meitats del segle XX que la música. Entre 1968 i 1970, Woodstock, Newport (veterà festival de jazz que es va obrir al rock uns anys) o l’illa de Wight van ser l’altaveu de reivindicacions que van portar algunes de les transformacions culturals més importants de les societats occidentals. I els Jethro Tull, Doors, Jimi Hendrix, Bob Dylan o The Who en van esdevenir portaveus autoritzats en nom de milers de joves que no tenien cap altra forma de fer-se sentir.

En aquells festivals guanyar diners era un objectiu utòpic (volgut, però impossible); i el cartell solia ser impressionant, perquè els grups no tenien tantes ocasions d’actuar davant de grans auditoris. Però per damunt de tot, inclòs un so defectuós i unes condicions de desplaçament i habitabilitat molt precàries, hi havia el sentit de pertinença a una gran nació jove i lliure que es feia realitat, fins i tot territorialment, en aquells dos o tres dies de festival.

Els promotors explotaven altres fórmules per fer diners i les cerveseres no havien descobert el filó comercial. Quan, força anys després, uns van veure que el format festival era una de les poques maneres de mantenir el negoci, i els altres que era la publicitat més rendible, el concepte va créixer com l’espuma de la beguda, però el got comença a vessar i, ja se sap, deixa la taula llardosa. I hi ha tercers a qui els poden quedar els dits enganxosos. Per desgràcia en Neo Sala ha estat un d’ells.

El desengany de la Mònica

La primera vegada que la Mònica (Barcelona 1974) va anar a un festival va ser a la primera edició del Doctor Music, el 1996. Allò de veure actuacions tirada per terra era un concepte llunyà, una cosa de generacions

anteriors, però el pla era tan temptador que no se’n va poder estar: tres dies de càmping amb els amics en un prat del Pallars escoltant una bona colla de grups i artistes de primera fila, rient, bevent, fumant... i el que vingués. Amb 22 anys, després d’un duríssim curs a la uni, aquella proposta era un llindar de llibertat que no es podia deixar escapar.

En els 23 anys següents la Mònica ha treballat molt per acabar els estudis i situar-se com a professional, i amb 44 anys gairebé havia oblidat la idea de tornar-se a rebolcar pels prats d’Escalarre. Però quan va veure l’anunci del retorn de la vaca, va sucumbir a la nostàlgia juvenil. Hi tornaria, i tant que sí. Va reclutar els antics amics que encara no havien oblidat que van ser joves (el neoliberalisme digital provoca greus afectacions a la memòria), va agafar-se els uns dies de juliol de festa, ara que ja està situada a la feina i s’ho pot permetre, va anar a Decathlon a comprar un matalàs d’acampada, (tenim una edat i dormir a terra, sola o acompanyada, no és recomanable per a les lumbars), va adquirir l’abonament, i a esperar amb tanta il·lusió com el 96.

Quan, a través d’una alerta al mòbil, va saber que el festival definitivament no es faria al Pallars per un tema d’inundacions difícil de justificar, el grup de WhatsApp treia foc. De la colla de deu amics que havien sucumbit a la nostàlgia, vuit van deixar clar que, si no era a Escalarre, la recuperació de la memòria històrica generacional no tenia sentit. Van demanar als organitzadors que els tornessin els calers i es van donar de baixa del grup. Només van quedar ella i una altra col·lega; una que no era precisament de les més amigues, 23 anys enrere. Estava clar que l’indòmit paddock de Montmeló no té res a veure amb un prat pallarès; però, en fi, ara ja ho tenia tot planificat, les vacances concedides i unes samarretes per estrenar que causarien sensació. Va pensar que la vida té aquests cops, ves, i va tirar endavant. Fins que, una nova alerta al telèfon anunciant la suspensió definitiva del festival, li va fer entendre que els temps seguien canviant, efectivament, però no per a bé com prometia Dylan i ella havia somiat una nit d’estiu allà al Pirineu. El somni generacional de recuperar el que potser havia estat l’últim festival amb un cert to de festa participativa i reivindicativa d’unes maneres de viure més lliures (potser perquè va néixer abans dels smartphones), havia sucumbit a la trista realitat del mercat. I quan s’esvaeix el somni, les il·lusions d’una generació naufraguen, i mor.

El col·lapse i el sentit

El sistema de festivals com a model de negoci musical llinda el col·lapse. La capacitat de contractació i de venda d’entrades és al límit. L’aferrissada competència ha forçat encara més la situació enguany. El Sonar es fa el juliol de forma excepcional, i el canvi de dates desestabilitza el calendari. El Primavera Sound s’ha fet a les dates habituals, del 30 de maig a 1 de juny. Però la setmana del 3, 4, 5, 6 i 7 de juliol hi ha el Cruïlla al Fòrum, el Vida a Vilanova i la Geltrú, el Rock Fest a Santa Coloma de Gramenet i el Vijazz a Vilafranca del Penedès. El Doctor Music s’havia de fer del 12 al 14, i el cap de setmana següent (18,19 i 20) es fa el Sonar, les mateixes dates del tumultuós FIB de Benicàssim.

La fórmula està malalta per sobredosi. El model no dona per a més. La majoria de patrocinadors (privats o públics) no cobreixen del tot l’enorme risc, les programacions se’n ressenten, per contra els preus dels tiquets pugen; i l’auditori arrufa el nas, i s’ho pensa dues vegades. Sense un projecte clar més enllà del simple negoci, amb una línia difosa en la majoria dels cartells (hip-hop, reggaeton, indie, rock, electrònica comercial; sembla que ja val tot), sense un model generacional de vida a reclamar, defensar o celebrar, a banda de xumar unes birres, quin sentit té anar a un festival?

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.

CICLE COSMOPOLITISME O RETORN AL BOSC

MARTA ESTEVE

És directora de la Fundació Carulla.

* Mutare aixeca el vol

Dilluns a La Mercè vaig conèixer John Fisherman. Anàvem al parc de la ciutadella format família al complet i vam coincidir, quasi de manera casual amb ell. Assegut al cim d'un dels edificis del parc, sota una capelina groga, deixava anar el fil de la seva canya de pescar. A l'ham un bitllet de 100 euros. Money for free!

Però no va ser a ell a qui vam veure primer. Hi havia un munt de persones: famílies, joves, nens i nenes, avis... esperant que el bitllet de cent euros arribés a tocar dels seus dits. Semblaven un banc de peixos esperant menjar.

Ens hi vam afegir. Convertida en un peix, vaig entrar en les negociacions. Com ho farem? Cooperem per agafar-lo? Competim?

Qui el toqui se'l queda! Però llavors, el repartim entre tots? Què esperarà de nosaltres John Fisherman? Però qui és ell? Qui mou els fils?

Es van posar en joc les emocions i desitjos més primaris. L'enveja i l'individualisme, però també la cooperació i la solidaritat. El valor del diner, i la societat que entre totes i tots estem construint.

A través d'aquesta acció de carrer, ens vam trobar, ens vam interpel·lar els uns als altres, ens vam jutjar, ens vam donar oportunitats i ens vam imaginar diferents escenaris.

No tinc cap dubte que els llenguatges artístics ens transformen. Ens donen oportunitats de ser i de fer. De construir. De parlar i afrontar la vida de manera més oberta. De comprendre'ns des de la similitud però també des de la diferència.

John Fisherman va repartir diner gratis. A través d'una acció artística de carrer, es va atrevir a qüestionar un dels pilars sobre els quals es mou la nostra societat. I ens va fer pensar.

I continuo pensant: perquè no posem la cultura al centre i parlem de les relacions de poder, les desigualtats, com volem viure, qui volem ser...?

La primera edició de "Mutare, cultura i transformació social" de la Fundació Carulla va ser un pas en aquesta direcció. Persones de diferents disciplines i trajectòria vitals, grups de discussió i de co-creació al voltant de la capacitat que té la cultura per incidir en la societat.

Durant les 5 hores màgiques que va durar Mutare, un altre món va ser possibles gràcies al profund convenciment que, sense cultura no hi ha societat lliure i democràtica possible...

Més de 300 persones ens vam mirar als ulls, ens vam preguntar i vam combinar il·lusions, esperances, reptes i objectius... amb la intenció de fer de la creació cultural quelcom que impliqui sempre un abans i un després.

Som creadors nats sense saber-ho. La nostra existència està marcada per cadascuna de les experiències creatives que fem possible des que naixem.

La cultura, a través de les seves diferents manifestacions, és i ha d'estar a l'abast de tothom. Sense por.

Experimentem i creem. Formem-ne part. Atrevim-nos a musicar, a opinar, a reflexionar, a pintar i a escriure.... i observem el que passa quan ho fem. Felicitat.

John Fisherman ens va instar a treure un bitllet de la cartera, lligar-lo a un globus i deixar-lo volar. I ho vam fer.

Mutare: aviat, el proper vol

GISELA CHILLIDA

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

* Quiero y no puedo: maternidades precarias

Desde hace tiempo, son cada vez más las que deciden no ser madres. Entre un 25% y un 30% de las mujeres europeas en edad fértil no tendrá descendencia. El año pasado, las tasas de natalidad llegaron a mínimos históricos en muchos países occidentales. En España, El número de nacimientos bajó en todas las comunidades y ciudades autónomas. Se registraron únicamente 391.930 nacimientos, el número más bajo desde el año 1999. Esto es, 18.653 nacimientos menos y una bajada del 4,5 % respecto al año anterior. Asimismo, la tasa de natalidad se situó en 8,4 nacimientos por cada mil habitantes, la cifra más reducida de todo el registro histórico. La edad media de la primera maternidad se elevó a 32,1 años, frente a los 32,0 de 2016. El número medio de hijos por mujer descendió de tres centésimas respecto al valor registrado el año precedente y se situó en 1,31.

Las estadísticas lo dejan claro: la mayoría de países occidentales son actualmente líderes mundiales en infecundidad y esta tendencia parece que no va a cambiar. Son cada vez menos las que se animan a tener

hijos y también menos las que se atreven a repetir. Pero, ¿hasta qué punto esta baja natalidad es deliberada? ¿somos egoístas reticentes a renunciar a cenas con amigos y viajes al sureste asiático? ¿quizá inmaduros temerosos de un compromiso de por vida? ¿O egocéntricos incapaces de dedicar nuestro tiempo a alguien que no sea nosotros mismos?

Tener (o no) un hijo es una de las decisiones más importantes que una debe tomar en la vida. Resolución afirmativa o negativa que para nosotras tiene fecha límite. A partir de los 30, lo que durante la década anterior había sido un futurible se impone como una cuestión a solucionar prontamente o desestimar definitivamente. En pocas décadas, hemos pasado de "la obligación" de ser madres a un discurso que quiere normalizar y desestigmatizar a las mujeres que deciden no tener hijos. Son las NoMO, las no-madres, las kinderlos. Pero al lado de esta no-maternidad elegida encontramos una no-maternidad forzada por unas circunstancias económicas asfixiantes que convierten la procreación en quimera. Según un estudio publicado por el Centro de Estudios Demográficos de la Universidad de Barcelona del 25% de las mujeres nacidas en los años 70 que no tendrá hijos, únicamente un 2% no lo será por motivos biológicos, un 5% lo será por decisión personal y un significativo 18% decidirá no serlo por no gozar de las condiciones económicas o emocionales oportunas.

Ciertamente, resulta imposible conciliar la crianza con horarios flexibles, sueldos bajos y contratos esporádicos. No se puede pensar en educar a un hijo cuando el precio de los alquileres obliga a compartir piso. Si no trabajas, ¿como vas a hacer frente a todas sus necesidades? Si trabajas, ¿quien va a cuidarlo? Para un trabajador precario, la maternidad/paternidad no es una opción sino un lujo que no se puede permitir. Cuando la mayoría de los treintañeros lucha por auto sustentarse, imaginar poner en la ecuación una criatura de la que ocuparse resulta imposible. No hay tiempo. No hay dinero. El 17% de los trabajadores en España gana menos de 12.900 euros al año. El 91% de los nuevos contratos que se firman en España son temporales. El 48% de los trabajadores de entre 25 y 29 años tiene un contrato temporal. Viendo estas cifras no puede causar sorpresa alguna saber que un 60% de las mujeres considera la maternidad un obstáculo para su carrera profesional y que un 16% abandona para siempre su empleo después de tener niños.

Por eso mismo, procrastinamos la maternidad hasta que nuestro cuerpo nos dice: ahora o nunca. Las reservas ováricas van disminuyendo mes tras mes y los óvulos van poco a poco perdiendo calidad pero la estabilidad económica no llega. O llega, pero entonces, ¿quien quiere poner en pausa su carrera luego de décadas de esfuerzo? Una dura realidad: para las mujeres el sistema reproductivo no está en sintonía con una eterna juventud laboral. Tener hijos utilizando métodos naturales pasados los 35 resulta complejo y lento. Pasados los cuarenta, la búsqueda de la maternidad obliga a costosos tratamientos de reproducción asistida. Mientras la edad para tener hijos se retrasa, la fertilidad se convierte en un (lucrativo) negocio. Los avances en reproducción asistida parecen jugar a nuestro favor aunque en la práctica lo que hacen es convertir nuestros cuerpos en laboratorios andantes que terminan cambiando las píldoras anticonceptivas por parches, pinchazos y cápsulas que incitan a la ovulación.

No podemos pasar por alto la relación directa entre mercado laboral y maternidad. La conciliación entre vida profesional y vida personal es un asunto que nos implica a todos como sociedad. Decidir sobre nuestro cuerpo es poder elegir no ser madre. Disponer de métodos anticonceptivos, poder abortar de manera legal y gratuita, no tener que dar explicaciones a nadie por no desear un hijo. Nadie puede obligarnos a parir, ni a amamantar, ni a cambiar pañales. Pero también debemos exigir un sistema laboral que acompañe a quienes quieran y decidan serlo. La insuficiencia financiera no puede ser una condena a la esterilidad. No deberíamos vernos obligadas a elegir entre nuestro trabajo o tener hijos. Los economistas alertan de los peligros de este envejecimiento generalizado e insisten en que las pensiones peligran (también) por la baja natalidad. Pero lo cierto es que las políticas sociales familiaristas brillan por su ausencia.

Si queremos aumentar la natalidad, lo primero que habría que hacer es una reforma laboral que permita disfrutar de una maternidad digna. Poner en marcha reformas que ayuden a las nuevas madres, pero sobre todo reformas holísticas que conviertan la maternidad en una decisión factible que no implique renuncias a nivel laboral. La maternidad no es ni un derecho ni una obligación pero debe ser una opción. También para las precarias.

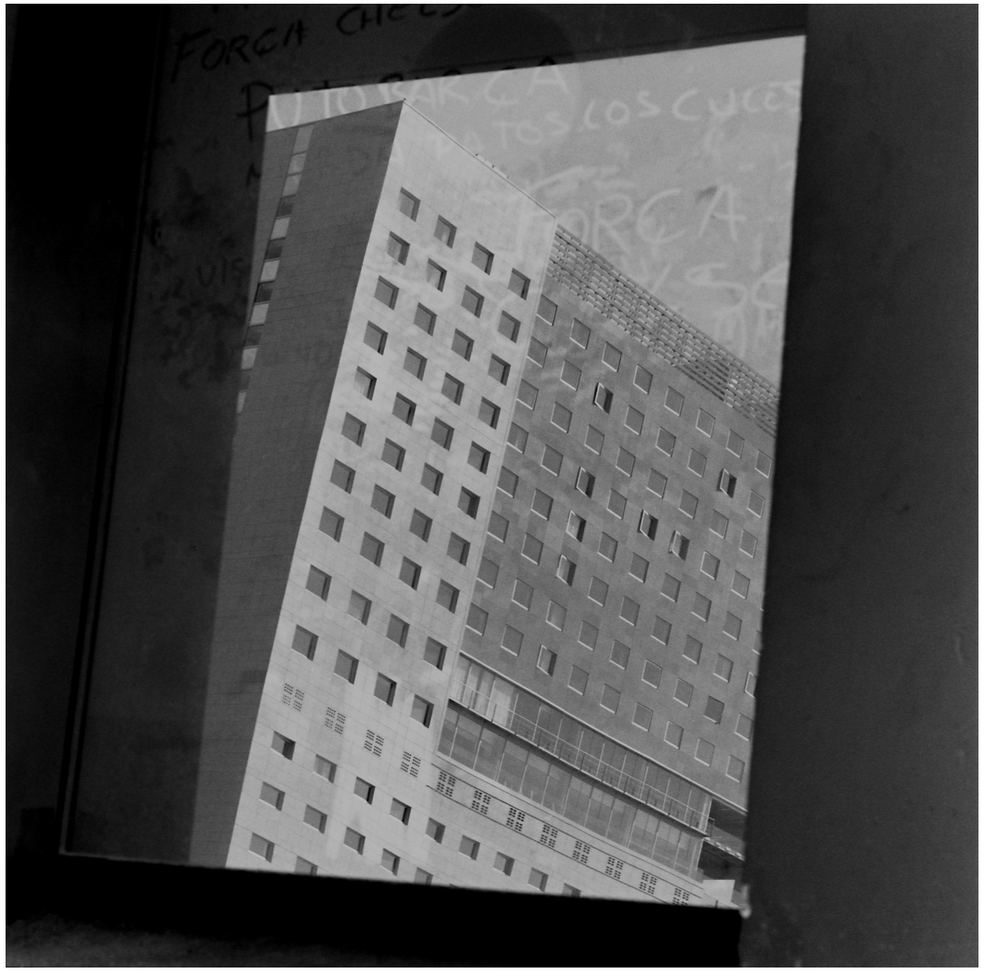
MIQUEL PORTA PERALES

[Badalona, 1948] és escriptor.

* Ceci n´est pas un musée

Si René Magritte visités el Museu d´Història de Catalunya, en acabar el recorregut afirmaria el següent: *Ceci n´est pas un musée.*

Aquest René Magritte –avantguardista, futurista, cubista òrfic, objectivista, surrealista, metafísic, pop, conceptual– que tira per terra la realitat amb l´objecte de conèixer-la



Barcelona, [2005]

ALBERTO GARCÍA-ÁLIX

[León 1956] És fotògraf.

Escala del Campanar de Gràcia. [1930]

Autor desconegut

o reconèixer-la. Aquest René Magritte que esborra la que esborra la frontera entre allò intern i allò extern, que distingeix entre l´objecte i el seu nom, que altera la relació entre l´objecte i l´espectador. “La imatge ens traeix”, assenyala el pintor belga en la famosa sèrie de quadres que duen el títol Ceci n´est pas une pipe. No és una pipa, és la imatge d´una pipa. I dir el contrari –conclou– “hagués estat una mentida”.

El quadre de René Magritte reflecteix una pipa, però el seu títol ho nega. Què pretén l´autor? Donar la paraula a l´espectador? Fer-lo pensar? Fer-lo dubtar? Combatre la idea prefixada? Arribar a la conclusió de que sols es tracta d´un dibuix? Una imatge de la nostra ment? René Magritte: “les imatges estan incompletes i a vegades aconsegueixen enganyar-nos i ens traeixen”.

- Monsieur Magritte, pourquoi croyez-vous que le Museu d´Història de Catalunya n´est pas un musée?

- Parce que c´est un metamusée. Dans le Museu d´Història de Catalunya ne se contemple pas l´histoire, sinon la manière comment les responsables du musée contemplent l´histoire.

El Metamuseu d´Història Nacional de Catalunya

Efectivament, el Museu d´Història de Catalunya no és un museu, sinó un metamuseu. És a dir, un museu dintre d´un museu. El visitant no contempla la Història de Catalunya, sinó la manera com el nacionalisme català contempla, percep o construeix la Història de Catalunya. Un metamuseu o la percepció del museu des de fora del museu. Que potser és una casualitat que, en els seus orígens, es conegués com a Museu Nacional d´Història de Catalunya? Llavors, el nom si feia la cosa. Avui, no. René Magritte, altre cop: “les imatges estan incompletes i a vegades aconsegueixen enganyar-nos i ens traeixen”. Ceci n´est pas un musée. I fora bo que el Museu d´Història de Catalunya deixés de ser un Metamuseu i esdevingués un Museu.

El vici es troba en l´origen de tot plegat. En el decret de creació i d´estructuració del Museu d´Història de Catalunya (47/1996 del 6 de febrer de 1996) es pot llegir que “l´objecte i la funció” del Museu és, entre d´altres, “enfortir la identificació dels ciutadans amb la història nacional”. Més: el Museu d´Història de Catalunya “s´articula com a museu narratiu”. Val a dir que el Museu d´Història de Catalunya acompleix el propòsit del decret de creació en ser un museu narratiu d´història nacional. Aquí és on sorgeix el vici. Història nacional? Museu narratiu? Al respecte, no puc evitar de recórrer al politòleg Benedict Anderson que parlava de la construcció de nacions tot seleccionant a la carta –inclusions i exclusions– aquells elements –reals o inventats– susceptibles de bastir una identitat nacional pròpia. Benedict Anderson: “S´imaginen com una comunitat perquè la nació es concep sempre com una companyonia profunda, horitzontal… en la ment de cada membre de la comunitat viu la imatge de la seva comunió” (Comunitats imaginades. Reflexions sobre l´origen i la difusió del nacionalisme, 1983. Hi ha una traducció castellana editada pel FCE, Mèxic, de l´any 1993).

El Museu d´Història de Catalunya respon a la teoria de la comunitat imaginada de Benedict Anderson. En la pràctica, un metamuseu en què, tot tornant a René Magritte, les “imatges incompletes [la narració museística] a vegades aconsegueixen enganyar-nos i ens traeixen”. I és que, tot parafrasejant Marcel Proust, els museus alberguen unes idees que s´usen. I, d´altra banda, l´espai museístic també és un objecte que s´utilitza per assolir determinades finalitats perfectament planificades.

Així les coses, per què no completar o matisar les imatges i la narració museística? És a dir, per què no desnacionalitzar i/o democratitzar el Museu d´Història de Catalunya? Per què no bastir un museu amb voluntat d´objectivitat en detriment de la voluntat de subjectivitat ara dominant? I si no es volen fer els canvis, fora bo de parlar de Museu d´Història Nacionalista de Catalunya.

Canvis

Quins canvis? Sense deturar-nos en els detalls –centrant-nos en l´exposició permanent– es podria matisar “el naixement d´una nació”: la idea de nació existeix entre els segles VIII i XIII? De debò que “al llarg del segle XII es consoliden alguns dels trets que caracteritzen la identitat catalana”? En aquella època, què interessava més, la idea de frontera o el concepte de jurisdicció?

Parlant dels segles XIII i XIV, la “pràctica institucionalitzada del pacte i el consens” és tan democràtica com s´insinua? Hem de continuar conreant el mite de la primera democràcia del món? Pau Claris?

Ja en el XVII, potser no cal contemplar la hipòtesi que el comte-duc d´Olivares, d´acord amb l´esperit de ´època, volia limitar el poder de les oligarquies? El 1640 Catalunya –així, tout court– “es revolta en contra de la Monarquia Hispànica”?

La Guerra de Successió: “els catalans, finalment, es posicionen a favor de l´arxiduc Carles d´Àustria i en contra del duc Felip d´Anjou”. Que potser no caldria concretar que amaga el “finalment”?

Més qüestions: la Generalitat republicana –així, sense més detalls– “restaura l´antiga Generalitat? Es pot dir tranquil·lament que “com a resposta al gir conservador del règim republicà, Companys proclama l´Estat Català dins la República Federal Espanyola el 6 d´octubre” del 1934?

Quant a la llengua, es pot parlar de l´èxit del mode d´immersió lingüística sense cap mena de matís polític, social o jurídic?

La temptació

Segons que sembla, la Generalitat –el Departament de Cultura, el Museu d´Història de Catalunya i alguns arxius, museus i biblioteques– estarien recollint documents de tota mena relacionats amb el “procés” com ara la ploma amb què Artur Mas va firmar la convocatòria de la consulta del 9-N, el manuscrit de la convocatòria del referèndum de l´1-O, escrits, relats de fets i experiències, fotografies, àudios, vídeos, missatges de mòbils, urnes, paperetes, vidres trencats o la porta

d´accés al poliesportiu de Sant Julià de Ramis tal com va quedar després de la intervenció de la Policia Nacional l´1-0. Al respecte, s´ha creat una pàgina web. Tot plegat, per garantir la conservació i preservació de la memòria col·lectiva. La qüestió. El Museu d´Història de Catalunya –per ser més exactes, la Generalitat de Catalunya–, resistirà la temptació d´engreixar encara més el Metamuseu d´Història Nacional de Catalunya?

DARÍO FERNÁNDEZ FAUCÓN

[Barcelona, 1982] és director de Públics al Palau de la Música Catalana.

* Mediterrània, humanista i contemporània

La ciutat de Despina és diferent per a qui arriba per terra a qui ho fa per mar. El cameller que s'hi atansa pel desert la veu com una nau a punt de salpar, amb el vent inflant les veles i la passarel·la plena de mercaderies i gent vibrant abans d'aventurar-se a l'oceà. Des de la costa, en canvi, es distingeix la silueta brillant d'un camell amb alforges plenes de fruita confitada, vi de dàtils i fulles de tabac, preparat per cercar l'oasi de palaus i palmeres més enllà del mar. Despina, que és una de les ciutats que Marco Polo descriu a *Les ciutats invisibles* d'Italo Calvino, és en tot cas la projecció d'un desig. Un node amb la mirada posada a l'horitzó.

Barcelona no és, ni molts menys, la cruïlla de dos territoris erms, però sí encarna aquest escenari d'expectatives i tensions entre l'esfera local i la cosmopolita. Entre l'interior i el mar. Entre els residents metropolitans i els visitants temporals. En un context on les ciutats ja són marques globals amb un pes superior al dels propis Estats, aquests dos vectors plantegen el disseny d'una identitat que s'ha d'interrogar sobre si aspira al múscul institucional de la *milla d'or* d'una capital, si ha de cercar la seva sucursal del Guggenheim, Hermitage o Louvre per *americanitzar* el seu apropament a la cultura, o bé pot ocupar un espai on, precisament, la flexibilitat, la capacitat de repensar-se a sí mateixa, d'evolucionar i l'afany de fugir de la *cultura mausoleu* sigui la seva marca. Poden ser, precisament, aquests valors tan lligats a la *mediterraneïtat* la seva veritable oportunitat?

Perquè ser mediterrani implica més un fluir que un estat. L'escriptura en marbre és transitòria, se sacsegen les civilitzacions, els sistemes d'idees, es desplega un territori de conflicte, d'intercanvi, de negociació, d'hibridació creativa, i de tot un patrimoni cultural que es projecta i que transmet, sobretot, obertura. Pot ser aquest el bri que ramifiqui en una fase on les polítiques culturals ja han passat per la creació de grans equipaments, i on les fórmules d'explotació econòmica i turística comencen a ser percebudes com a problemàtiques?

La precarització de la cultura amb la proliferació de projectes personals, gairebé de resistència, el pes del concepte d'usuari per sobre del de *ciutadà*, i la percepció d'un suport institucional i polític sovint insuficient se sumen a la urgència de sumar noves narratives i diversitats (feministes, postcolonials, perifèriques i digitals) i treballar la ductilitat dels grans projectes emblemàtics. La proposta d'una Barcelona ***mediterrània*** pot completar i enriquir aquesta destinació hedonista per a turistes, expatriats diversos i fins i tot per a locals que la poden percebre com un gran teatre global i no una llar. Pot ser aquesta, també una Barcelona ***humanista***?

Menystingudes per l'expedient acadèmic i l'utilitarisme modern, les Humanitats elaboren el sentit de l'experiència no només a través de les lletres, també des de les arts en viu, les ciències, l'arquitectura, la sociologia... I ho fan en una època en transició, d'incerteses, de transformacions on la cultura ha de reivindicar la seva vocació humanista, no només la seva envergadura industrial i la seva capacitat de cohesió social. Fites, que tot sigui dit, li vénen delegades per l'esfera política i econòmica, en moltes ocasions incapaces de gestionar els seus propis encàrrecs. Aquest "*recurs de la cultura*" del que parlava George Yúdice fa perillar el seu sentit mateix: aquella famosa inutilitat de qui, com deia Aristòtil, només està al servei de si mateix. La fecunditat intangible de les Humanitats.

En un moment on una taula rodona sobre feminismes pot congregar més de 2.000 persones a la ciutat, introduir de forma desacomplexada el pensament en les programacions culturals respon a una evident demanda ciutadana abans "*que se'ns morin de velles les preguntes*" com apunta un poema de Màrius Sampere.

Un futur humanista que passa per debatre com 'astronomia o la matemàtica tenen correspondències amb el llenguatge musical a l'hora d'abraçar l'abstracció; com podem reflexionar sobre la cultura visual amb un escenògraf i un videoartista; o com una figura que va viure a les portes del Segle de les Llums, com Bach, ens pot guiar en una etapa on precisament s'apel·la a engegar una nova Il·lustració. En resum, com tot acte en viu, performatiu, es veu complementat amb un treball conceptual que respongui a les inquietuds del nostre temps.

Barcelona ja està en disposició de capitalitzar tot el talent present en una ciutat congressual líder, com a centre d'inversions digitals, com a seu d'algunes de les millors escoles de negocis del món, com a punt de trobada de les avantguardes convocades per festivals de projecció internacional. Pot ser un encreuament perfecte de la indústria, les arts i el pensament heretant la seva pulsió

mediterrània i on totes les personalitats que hi passen deixin una llavor. Pot això hibridar-se de forma sistèmica amb la programació a peu de teatre, sala de concerts o galeria? Molta i ingent és la feina en aquest sentit per part de moltes institucions, però pot portar-se a la pròpia lògica de funcionament i posar-la al centre del relat? Una ciutat que és especial perquè precisament es pensa a sí mateixa en polifonia.

L'èxit de clústers com Silicon Valley rau, precisament, en el fet que ha bastit un ecosistema connectat en xarxa amb agents molt diversos, no una simple cadena de valor centrada en eficiències com un arxipèlag d'agents amb una certa autarquia. La integració d'una plèiade de veus en la gestió cultural (també crítiques i multidisciplinars) obre un camí d'oportunitats i interconnectivitats amb diferents sectors econòmics i camps de coneixement. És a dir, amb públics amb els que, també, co-crear.

Transformar i deixar-se transformar per un ecosistema, defugir la foto fixa sota la qual projectes i equipaments van ser creats i no deixar-se museïtzar, emmirallar anhels i necessitats del seu temps. Un catàleg simbòlic polièdric, un ventall de productes ampli i segmentat, i una orientació al servei del ciutadà permetran habitar els llindars entre disciplines, entitats, agents i iniciatives. En termes cel·lulars, el llindar com a espai on interaccionen els organismes, on l'intercanvi i riquesabiològica són més intensos, on les membranes són poroses i regeneratives, i no pas fronteres impermeables.

En aquest punt, pot semblar estrany reivindicar algunes bondats d'un model sovint qualificat de banal i comercial: el festival. Un format que fins ara ha abraçat la col·laboració d'entitats de diferent titularitat, ha ofert un ventall quantitatiu i qualitatiu d'activitat performativa, ha complementat aquesta programació amb reflexió i esdeveniments paral·lels, ha connectat complicitats i interessos i fins i tot s'ha equilibrat per la ciutat. Quan vivim temps en els quals la *festivalització* de la cultura ja ha estat condemnada per banal i comercial, potser convé revisar els beneficis del format i recordar la noció de festival com a immersió profunda en un catàleg de productes canalitzats per idees i no només en la seva òbvia accepció festiva. La fórmula de celebració i aprofundiment, de captació de talent exterior, dinamització del teixit i artistes locals, d'unes dinàmiques de socialització concretes entre públic, experts i *stakeholders*, d'exhibició de nous camins, d'èmfasi en el patrimoni, fan un tot amb sentit, perfectament sincronitzat i co-creat per diferents mans.

Pot ser una temporada artística concebuda amb l'esperit d'un festival? Perquè una de les grans virtuts d'aquest model també és el compromís amb un temps concret, un *momentum*, amb el qual el gestor cultural fa de mediador. Una Barcelona ***contemporània*** on cada actor que la imagina, la dota d'una veu singular. Però com les veus no es creen per parlar-se a un mateix, han de voler projectar-se, és a dir, compartir-se, això vol dir, conviure amb el dubte dels seus propis principis. Els projectes, gestors i equipaments com a maquinàries de marcs de sentit per als ciutadans (els estables i els provisionals) sempre contemporanis. Tot programador o equipament és contemporani, treballa per establir un cànon del seu temps, independentment de si l'objecte artístic és una òpera barroca o art generatiu digital. Tot projecte s'emmarca en una època i no es pot aïllar de la mateixa amb un viatge astral. Ha de dotar d'una gramàtica al ciutadà per interpretar el seu món i això sembla, avui, impossible si es fa d'esquenes a les Humanitats i, fins i tot, dels artistes i pensadors que són potencials claus d'èxit si s'integren en la gestió: ofereixen una mirada posada en el canvi i el significat profund de les coses, una empatia envers la condició humana, el compromís per la qualitat i aquest *pensar fent* que ofereix l'activitat artesanal, una aproximació d'*infant* que permet abordar allò inimaginable, el confort de viure fora de la zona de confort, la inclinació interdisciplinar, la bandera de les grans conviccions apassionades, la capacitat de transmetre idees i l'elasticitat per veure un escenari des de diferents òptiques.

Una ciutat que s'adreça, doncs, a un ciutadà omnívor, sobrestimulat d'oferta però assedegat d'idees en un món en combustió. Que tant gaudeix d'un espectacle de circ com assisteix a una conferència amb un bloc de notes. Pot ser aquesta Barcelona mediterrània, humanista i contemporània la mateixa Delpina vista des del mar que albiren els foranis? Pot haver espais compartits entre residents i visitants a través d'aquest relat que va més enllà d'un patrimoni que es contempla, sinó que, a més, proposa idees i valors?

D'entrada trobem un escenari on el turisme suposa el 14% del PIB però que va esdevenir, al Baròmetre semestral del juny del 2017, la primera preocupació dels barcelonins. L'expulsió de ciutadans a l'àrea metropolitana degut a un increment del 30 al 50% dels lloguers i la conseqüent desconnexió centre-perifèria és el principal efecte. Un impacte sobre generacions joves formades que, en certa manera, s'ha de considerar com a fuga de talent. El fracàs de les teories sobre la *creative class* abanderades per gurús com Richard Florida que no van preveure que l'entrada de tota una cultura *hipster* i gentrificadora en el cor de les ciutats comportaria el foragitament de les classes populars i la precarització dels mateixos oficis, molts d'ells, culturals i turístics.

També palpiten problemes de convivència en termes de seguretat, mobilitat o l'homogeneïtzació del comerç local en la cerca d'un comprador global. El xoc entre el dret al turisme i el dret a la residència genera un escenari de conflicte que, en algunes ciutats s'està afrontant a través del concepte de *localhood*. La idea de ciutadania temporal dels turistes que, en alguns casos invoca, fins i tot, "la fi del mateix turisme", com proclama el lema de la plataforma Wonder Copenhagen, que gestiona experiències de *city-sharing*. Aquí, de nou, cal recordar que la Cultura no hauria d'assumir tasques que corresponen a altres instàncies, i que no hi ha millor forma de conrear un context de cohabitació que el de protegir, primer, els drets dels residents. Només des d'aquest punt de partida es poden generar aquestes noves relacions i intimitats (en l'esfera pública i privada) entre ciutadà estable i ciutadà provisional amb una certa harmonia. Els espais es podran compartir quan deixin de ser competits.

Dit això, l'anomenat turisme creatiu, fill de la cerca constant en "valors afegits" i "experiencials" en la qual està immersa bona part de la indústria turística i dels potencials visitants, apareix com a oportunitat de vehicular un relat qualitatiu i cocreador. I si un grup de turistes interpretés el seu propi concert coral al Palau de la Música Catalana després d'una immersió en la història musical de l'entitat i un taller? I una jornada de dibuix al voltant del patrimoni industrial de la ciutat sovint ignorat en la seva biografia? Un laboratori poètic per conèixer correspondències lingüístiques i emocionals entre les lletres catalanes i les universals? O una *masterclass* sobre els fonaments de la restauració romànica tot posant en valor la seva iconografia, els seus materials i el propi concepte de la transcendència i el pas del temps? En efecte, el turisme creatiu abraça entorns més qualitatius de l'experiència cultural, permet conèixer les interioritats del patrimoni, pot desestressar el centre de la ciutat capil·laritzant-se pel territori, conforma activitats que poden desestacionalitzar el turisme i reforça el relat d'una ciutat d'oportunitats culturals, d'especialistes al servei del visitant, de transcendir l'exhibició i el consum passiu que acaba, estandaritzant-se de forma acrítica, arreu del món.

Perquè això no es converteixi en un petit rosari d'actuacions individuals adreçades a un públic minoritari i exquisit, caldrà que tot agent cultural revisi la mirada i el relat que ofereix al ciutadà. S'imposi dinamitzar el seu patrimoni en quelcom actiu, no deixar-se simplement *observar*, fomentar la interactivitat i la seva relació amb altres corrents artístics, històriques o de pensament. En definitiva, preguntar-se quin lloc ocupa a Barcelona i en el seu temps actual, i transformar la conclusió en un producte o servei. En una història que puguem compartir amb els públics més amplis possibles. El 2016, només un 1,7% del turisme venia motivat per esdeveniments culturals.

Aspirar a tot un target d'audiències internacionals amb un relat humanista, tornant-li a les arts la seva condició qualitativa, experiencial i de coneixement transformador, és una causa justa i rendible. Algunes eines: fomentar i recolzar les agències que treballen aquest perfil d'activitats i narrativa; l'atracció de talent (a través de fires, festivals, cicles...) al servei de continguts adreçats als ciutadans d'aquí i d'arreu; relligar i posar llum en aquella programació de qualitat amb potencial de projecció internacional que per separat ja fan alguns equipaments; i *federalitzar* la política cultural amb les corones urbanes i altres comarques per compartir i complementar projectes i centralitats.

El Mediterrani com a bressol de tota una cultura que s'estén de Gibraltar al Canal de Suez, amb un patrimoni clàssic font primordial de la idea d'Occident, que recull també els intercanvis africans i asiàtics. Una Mediterrània de ciència, diplomàcia, filosofia, arquitectura, metafísica, arts... En un moment on aquesta mar sembla la condemna de gent que escapa d'un origen sense un horitzó que l'esperi, cal recuperar els valors que ha canalitzat al llarg de la seva història i completar aquesta mediterraneïtat amb el motor humanista i el compromís contemporani. Tres qualificatius que s'interpel·len de forma natural i que donen pistes per construir una nova, genuïna i sòlida narrativa cultural.

MIQUEL PORTA PERALES

[Badalona, 1948] és escriptor.

* La ciutat és una màquina infinita

Ningú no pot negar que la ciutat de Barcelona és un referent tecnològic. La recent celebració del Smart City World Congress que organitza Fira de Barcelona ho demostra. Un congrés que, per cert, va coincidir amb el Iwater o Saló Internacional del Cicle Integral de l'Aigua. Però, més enllà de les novetats de la indústria –tecnologia i innovació– i la seva administració –inversió i negoci–, convindria que la ciutat de Barcelona trobés el seu espai en el debat –àmbit ciutadà– que protagonitzen ciències com ara la física, la biologia, la matemàtica, la informàtica o l´estadística.

En efecte, des de fa dècades aquestes ciències –que van més enllà de la filosofia *smart city*– s'encarreguen d'estudiar la ciutat i proposar alternatives o respostes a alguns dels seus problemes. Al respecte, s'han proposat algoritmes o models per ordenar el trànsit, administrar les migracions humanes, proveir recursos, o prevenir o evitar el delicte. De tot plegat, en diuen la ciència dels sistemes complexos.

Una ciència que tracta la ciutat com un sistema complex que cal analitzar. Una ciència que, a la manera de Leibnitz, del qual es considera hereva, concep la natura i la ciutat com una "màquina infinita" que cal conèixer. Una màquina –una Màquina Natural deia el filòsof alemany– viva, organitzada i dotada d´una dinàmica pròpia en què les parts no tenen un sentit *per se*, sinó que només es poden entendre en funció de les relacions que mantenen entre si mateixes tot formant una estructura i creant un sistema.

Tot inspirant-se en Leibnitz –no és una casualitat que el nostre filòsof hagi estat considerat, no sols com el precursor de la matemàtica moderna, sinó també de la computació, l'enginyeria, la mecànica, l'astronomia, la biologia o la diplomàcia–, la ciència dels sistemes complexos estudia la interacció entre els centenars, milers o milions d´agents individuals –"formigues", en

Portero del infierno, [2000]

ALBERTO GARCÍA-ÁLIX

[León 1956] És fotògraf.

Turistes per Barcelona. [1964]

JOSEP POSTIUS SAURA

[Puigcerdà, 1914 - Sant Pere de Ribes, 1993] Va ser fotperiodista.

diuen tot utilitzant una analogia prou explícita– que conformen la ciutat i la viuen, la gaudeixen o la pateixen. La qüestió: com es comporta el col·lectiu de "formigues"?

En l´origen de la ciència dels sistemes complexos trobem el matemàtic i físic alemany –amic personal d´Albert Einstein– Ernst Ising. Investigador en ferromagnetisme, el 1925 elabora l´anomenat model d´Ising que examina els comportaments d´uns imants –de fet, brúixoles– que s´orienten i ordenen en la mateixa direcció, sempre i quan no superin l´anomenada temperatura de Curie. Per damunt d´aquesta temperatura, sorgeix l´atzar i els imams es desorienten i desordenen. El caos.

Doncs bé, aquest model, que va obrir les portes de la física estadística i la ciència dels sistemes complexos, estudia el comportament de l'ésser humà. El model –cada any es publiquen al voltant de mil articles científics fonamentats en el treball d´Ernest Ising– estudia els gasos, els cromosomes, el cervell o les proteïnes. I, també, el comportament i el moviment de les formigues o altres insectes o animals. Sí: també estudia el comportament de l´home a la ciutat. Per exemple, a més dels assenyalats més amunt- trànsit, migracions, recursos o delictes-, els fluxos d´informació, la propagació de les idees o el comportament dels mercats financers.

Què descobreix el model d´Ising? Si parlem del trànsit, les migracions humanes, els fluxos d´informació o l´augment dels delictes; si parlem d´això, el model explica que quan se supera la temperatura de Curie –en el nostre cas, quan la ciutadania percep que existeix un excés de cotxes, o de migrants, o d´informació, o de delictes o comportaments anòmals que alteren l´orde establert–, quan això succeeix, la societat, talment com els imams dels experiments d´Ernest Ising, se sobreescalfa i desorienta.

El resultat: una transició de fase plena de situacions crítiques on domina l´atzar. Arribats a aquest punt, qualsevol resposta dels uns o els altres –els ciutadans, els conductors, els migrants, els polítics, els delinqüents o aquells que transmeten o reben la informació– és possible. És possible qualsevol protesta de la ciutadania, l´augment de demandes dels conductors exigint més carrils de circulació o menys semàfors, la xenofòbia, la radicalització dels migrants, la vinguda o trasllat de delinqüents segons sia la conjuntura o la desconnexió mediàtica ja sia individual o col·lectiva. Finalment, el sistema recuperarà l´equilibri, o l´estat inicial, quan la temperatura descendeixi. És a dir, quan l´ambient es refredi.

Més enllà de la temperatura de Curie, l´anomenada geometria discreta –la teoria de grafos o la topologia combinatòria– elabora algoritmes que poden aplicar-se al disseny de xarxes o –quin és el millor camí per anar d´un punt a un altre?– a l´economia o eficiència del desplaçament urbà de persones i mercaderies.

Arriba un moment en què la política –més enllà de la ciència, però amb la ciència ben present en tant que explica la realitat: per què no buscar anticipadament la temperatura de Curie dels problemes que sorgeixen a la ciutat i actuar en conseqüència per rebaixar-la?–, ha de prendre la paraula. És ben cert que la ciència no governa ni ha de governar. Però, pot ajudar a fer-ho. I posats a dir, la ciència té un avantatge que no sol ponderar-se com cal: al ser amoral, està mancada de mala consciència i es limita a formular hipòtesis per constatar el que hi ha. La ciència, talment com passa amb la geometria, funciona d´acord a uns mètodes i unes lleis que la situen fora de l´abast de l´ètica. I això és una virtut –Leibnitz altre cop– per entendre aquesta màquina infinita que és la ciutat i que funciona d´acord a unes lleis pròpies que cal conèixer. Un altre avantatge de la ciència: quan s'equivoca, rectifica sense complexos. No tothom ho fa.

Per tot plegat, la ciència sol ser una bona consellera. I, agradi o no al polític o al ciutadà, ho entengui o no el polític o el ciutadà, la ciència, com va senyalar Thomas S. Kuhn en el seu clàssic *L´estructura de les revolucions científiques* (1962), "modifica la perspectiva històrica de la comunitat que l'experimenta". Convé prendre nota. Sense prejudicis. Per què no organitzar a Barcelona un World Congress of Complex Systems Applied to the City?

ISABEL SIERRA

[Badalona, 1962] és psicòloga i analista social..

✻ Cultura intel·ligent a l'era «smart»

La paraula «smart» no és la que més m'agrada; té una connotació una mica superba al fer-nos venir al cap de forma quasi automàtica, la seva contrària. La intel·ligència és un valor social i cultural positiu i, malgrat això, no cau bé, encara que l'admirem en silenci. La cultura, en canvi, com a concepte universal, és ben acceptada, desitjada i vinculada, fins i tot, a un esperit evolucionat i intrínsecament moral. Coses de l'esser humà.

Una «cultura intel·ligent», doncs, pot acabar sent contradictòria en si mateixa o bé potenciar-se fins a l'extrem. Tot depèn de com l'enfoquem, definim i gestionem. Per exemple, aquells i aquelles que creen cultura –tal com l'entenem des de la indústria cultural– poden al·ludir, i amb raó, que el fet creatiu no necessita per a res la intel·ligència, que persegueix més aviat l'expressió i aquesta té més de cor que de cervell. Perquè

vol arribar al seu públic a través de les percepcions i emocions... i aquesta és una controvèrsia habitual en parlar de l'ésser humà: la intel·ligència també és perceptiva i emocional i no només racional. I els creadors i creadores també han de tenir la capacitat de comunicar de forma efectiva i intel·ligent allò que volen transmetre. O per a què sinó publicar, exposar, o fer cinema i teatre si no hi ha un públic intel·ligent al davant que ens ha de rebre?

Una ltra cosa és l'automàtica relació que es fa de la paraula «smart» amb l'ús de les tecnologies de la informació i la comunicació, ja no tan noves, sinó plenament instal·lades a la nostra vida quotidiana i forma de treballar i relacionar-nos. Aquí tenim camins per explorar: les TIC com a eina per a expressar, introduïdes en el relat cultural, les obres i propostes, ja sigui com a temàtica a tractar o com a eines d'expressió. Exemples actuals com l'exposició temporal del Museu Nacional de la Ciència i la Tècnica de Catalunya sobre la utilitat de les TIC per a prevenir catàstrofes i accidents és una aportació ben concreta que fa servir instruments expressius propis de la cultura per a fer arribar missatges relacionats amb les tecnologies i, a més, molt directament relacionats amb la nostra seguretat i supervivència. O també la proposta del TNC amb Cuculand Souvenir, ja estrenada al Grec 2018, que convida a reflexionar sobre l'apropiació per part de la tecnologia de les nostres vides quotidianes, havent passat de ser una eina a ser una filosofia, que ens envaeix i transforma. Dos exemples ben extrems, tant en forma com en intenció, en els què el fenomen tecnològic es fa present, com a part essencial de la nostra cultura occidental i, per tant, cal donar-li veu.

I un tercer aspecte a destacar en el binomi «cultura i intel·ligència» és el més pragmàtic i vinculat a la gestió, producció i programació. Crec que és un dels més interessants a desenvolupar, en tant que respon a la veritable lògica i sentit del concepte de «smart city» o «smart process» i que es refereix a la bona pràctica empresarial de la innovació com a eix d'anàlisi i producció industrial o comercial. És a dir, generar les dades suficients per a identificar noves necessitats, perfils d'usuaris i usuàries, temàtiques a tractar, formats més acceptats, etc, per tal d'orientar en la producció de propostes, preveure el seu possible èxit i acceptació. Un mètode que va més enllà del màrqueting per acostar-se més a l'avaluació real que fa el consumidor de cultura, però no com a subjecte passiu –que rep una proposta cultural, l'accepta i marxa– sinó com a una veritable antena ciutadana que orienti sobre com connectar millor la vessant social, de clima emocional i d'interès personal amb la generació de propostes culturals. Aquesta sí que és una dimensió revolucionària en tant que l'artista, no només pot rebre «inputs» interns o vinculats al seu sector en fer la seva obra, sinó també aquells que floten a l'atmosfera social, a la cultura comuna, al sentit més íntim de la població. Difícils d'identificar perquè pertanyen a cadascú i a ningú, perquè són individuals però també col·lectius i perquè s'alimenten de neguits i també esperances que queden difuminades a la nostra vida quotidiana i quasi segur ningú les recull.

EVA MICHALCAKOVA

[Kosice (Eslovaquia), 1975] és llicenciada en Belles Arts, desenvolupadora informàtica i cofundadora d'Artssspot

¿Cómo puede el design thinking contribuir a la democratización del arte?

audiencias que surgió de un proceso de *design thinking*. Este texto explica cómo se llegó a ella.

El arte y su problema de audiencias

Es un debate que resurge una y otra vez: ¿El arte es para la élite? Un sinfín de iniciativas reclama como objetivo **"la democratización del arte"** pero pocas veces se llega realmente a trascender el umbral del público habitual del sector.

Las razones para que esto sea así son múltiples, nos damos cuenta que existe toda una serie de agentes con requerimientos diferentes y que en ocasiones se contradicen entre sí. Es un problema espinoso y difícil de definir. En casos como este la metodología del design thinking puede ayudar a encontrar un nuevo enfoque y soluciones innovadoras.

"Art seen en BCN" (http://artseeninbcn2018.artssspot.com/) se entiende como una iniciativa de desarrollo de

¿Qué es el *design thinking*?

Para los que no están familiarizados con el término, el *design thinking* es una **metodología que refleja la manera de pensar de los diseñadores** (industriales, sobre todo) frente a una tarea o problema, a diferencia por ejemplo de la metodología científica. Es particularmente indicada para la innovación y para **resolver problemas mal definidos o parcialmente desconocidos,** como sería el caso con nuestro problema de desarrollo de audiencias.
Generalmente un proceso de design thinking se caracteriza por la evolución paralela de comprensión del problema y las soluciones propuestas. Se aplica el razonamiento abductivo que busca para cada fenómeno observado la explicación más sencilla y plausible y se implementan pruebas de conjeturas de soluciones para poder observar su impacto en la práctica. Este proceso no es lineal, sino iterativo, eso quiere decir que en cada momento se puede volver a una fase anterior para hacer ajustes necesarios y optimizar resultados.

Generalmente un proceso de *design thinking* se caracteriza por **la evolución paralela de comprensión del problema y las soluciones** propuestas. Se aplica el razonamiento abductivo que busca para cada fenómeno observado la explicación más sencilla y plausible y se implementan pruebas de conjeturas de soluciones para poder observar su impacto en la práctica. Este proceso no es lineal, sino iterativo, eso quiere decir que en cada momento se puede volver a una fase anterior para hacer ajustes necesarios y optimizar resultados.

Las definiciones de las diferentes fases del proceso en la literatura varían, pero todas tienen en común que parten de una exploración de las necesidades de las personas afectadas, o una **fase de empatización**, que permite enmarcar el problema a base de lo observado. Una vez definido el enfoque, se buscan soluciones viables en una **fase de ideación**, para luego pasar a la implementación de pruebas o **prototipos sencillos** de estas soluciones. Y con esto en mano se vuelve a la **observación y recolección de feedback**.

Aplicando el *design thinking* al arte

Para poder explorar el problema desde la perspectiva de las personas afectadas, se fundó en el año 2014 un **grupo en la plataforma Meetup** (https://www.meetup.com/es-ES/Do-Arty-Stuff/). Esta plataforma permite a los usuarios darse de alta en diferentes grupos y apuntarse a actividades que estos proponen. Meetup tiene una demografía particular: los usuarios suelen tener entre 30-55 años y se componen en gran parte de profesionales de las nuevas tecnologías, expats y generalmente personas de edad media que buscan hacer nuevas amistades. Este perfil nos interesaba, porque no está vinculado al arte, como muchas veces sucede, a través de una formación o una aspiración profesional.

Desde el día uno iniciamos un ciclo de iteraciones sobre planteamientos muy básicos que íbamos desarrollando en paralelo. La línea de trabajo más importante eran las quedadas mismas que proponíamos en el grupo. Por el otro lado lanzamos muy pronto una primera versión de la agenda (al principio con blog) que hoy se ha transformado en Artssspot.com. En las varias iteraciones que hicimos sobre estas dos líneas de trabajo exploramos sobre todo la relación de los usuarios con el arte.
Durante las quedadas los usuarios nos hacían propuestas y comentarios y a menudo abordamos preguntas más difíciles de responder, como ¿qué es el arte? ¿para qué sirve? ¿cómo se experimenta el arte?

Pudimos cristalizar una serie de observaciones acerca de esta relación. A continuación vamos a examinar estas observaciones de forma más detallada.

Lo primero que los usuarios nos iban comentando era una serie de **problemas prácticos** relacionados con la visita de exposiciones, como los horarios, el no tener con quien ir, perderse las fechas y no encontrar información o no saber elegir qué ir a ver.

Las quedadas del grupo en sí ya constituían una primera solución a muchos de estos problemas, además lanzamos la primera versión de la agenda que centralizaba la información de todos los espacios expositivos para facilitar la orientación.

A petición de los miembros empezamos muy pronto a ofrecer salidas entorno al arte urbano y diseño. Cuando establecimos los tours de *streetart* como quedadas regulares, pudimos observar que de ahí nos venía una constante entrada de nuevos miembros, que después de la experiencia positiva del tour de *streetart*, se animaron a apuntarse a otras salidas.
Empezamos a entender que hay **ciertas disciplinas que pueden servir de puente** para un acercamiento con el arte contemporáneo, sobre todo el arte urbano y la fotografía. Nos dimos cuenta que además para muchos miembros **"arte" y "diseño" caen en la misma categoría**, y que se espera en primer lugar una experiencia estética- y visualmente estimuladora.
En este sentido el arte contemporáneo a veces defraudaba a primera vista, ya que no se dejaba alinear fácilmente con estas expectativas. Para remediar la frustración resultante buscamos por un lado que nos explicaran lo expuesto siempre cuando era posible y por otro lado, proponíamos un abanico muy amplio de disciplinas y categorías de arte en las diferentes quedadas.

Al mismo tiempo afinamos la categorización de las entradas de la agenda para facilitar el descubrimiento de exposiciones y eventos conforme a los propios gustos e ideas. Estas categorías no siempre se definían por disciplina (p.e pintura, escultura, etc.), sino también por el medio (arte digital, arte sonoro) o por el tipo de contenido (arte "social": contenidos con relevancia social, política, etc.).

Puede que la misma plataforma de Meetup le otorgara más peso al siguiente punto, pero pronto era evidente que en el grupo **el arte** se consumía **como experiencia**: era claramente una **actividad de recreo**, incluso una oportunidad de ligue y el componente social era de suma importancia. El espacio, las otras personas presentes, si era una inauguración, si había una charla o explicaciones o una performance eran elementos muy apreciados por los miembros y determinaban la elección de apuntarse a una salida, más que por ejemplo el prestigio del artista.
Y también quedó claro que bajo esta condición la relación con el arte es **sobre todo una relación con el arte local**: es principalmente la escena local que puede proporcionar este tipo de eventos como experiencia.
El enfoque local tanto de la programación del grupo como de la agenda tiene su origen en esta observación.

Si el arte se consume como experiencia, surge una cuestión muy importante: ¿Cuál es el papel de este tipo de usuarios en un sentido económico? Sobre todo, teniendo en cuenta que muchas de las experiencias disponibles se ofrecen gratis, o por muy poco coste. Además, visto que la mayoría de los usuarios reconocieron no haber comprado arte nunca o en una sola ocasión ¿Cuál es el interés que pueden tener los propios artistas en este tipo de público? ¿No es simplemente otra declinación del viejo canon "trabajar por la visibilidad"?
Nos dimos cuenta que había que buscar una interfaz para establecer esta **relación de intercambio económico**, que además también serviría para empoderar este tipo de usuario frente a un usuario como es por ejemplo un coleccionista.

Lanzamos un primer evento que tenía como objetivo vincular la experiencia con una compra: Dos artistas charlaban sobre su trabajo y cada una traía una obra. Los asistentes ponían la entrada de 5 euros en un bote y al final votaban su artista preferida. Entre los que la habían votado se sorteaba a continuación la obra de la ganadora y la artista recibía el bote.
La logística-algo laboriosa- de este evento nos hizo buscar un formato mucho más simple, que lanzamos en otra ronda de iteración. Propusimos una serie de visitas a talleres de artistas cobrando una entrada que servía como recompensa para el artista por su tiempo.

Finalmente, con nuestros usuarios nos atrevimos a explorar también preguntas tan espinosas como la de ¿Para qué sirve el arte? Era interesante poder observar que hay dos tipos de percepción del arte. Por un lado, está **la percepción del arte como sistema**, por el otro está **la experiencia con una obra individual**.
Generalmente las personas que tienen menos costumbre de consumir arte contemporáneo buscan más la experiencia personal frente a una obra y la definen a través de afirmaciones como el "arte te hace pensar", "el arte te hace sentir" o "el artista muestra su universo personal", mientras que los que tienen más trato con la producción contemporánea, tienden a ver el aspecto sistémico del arte con afirmaciones tipo "el arte provoca", "el arte es un debate social" o "el arte innova".
En general las respuestas a esta pregunta eran muy individuales y obviamente, no llegamos a ponernos de acuerdo sobre una respuesta concluyente, pero sí encontramos un **mínimo denominador común**: la relación básica del **"me gusta/no me gusta"**.

Al cabo de dos años de trabajo con el grupo y bajo la impresión de la prueba con las visitas a talleres, sentimos la necesidad de reorientar el proyecto.
Estos eventos eran muy populares, pero vimos que incluso así, la organización requería demasiado tiempo que no se podría compensar y sobre todo era un formato que difícilmente podía llegar a crecer a una escala económicamente importante. Nuestro **objetivo** en términos de desarrollo de audiencias era **ampliar el alcance**, no tanto profundizar la relación, como sucedía en las quedadas.
Además, teníamos ganas de sacar la relación de su entorno sistémico, queríamos que **el arte se amoldara al usuario, no al revés**. Y, sobre todo, queríamos llevarlo a un canal **digital** que nos permitiría la **escalabilidad** que estábamos buscando.

Una manera actual de presentar el arte

Queríamos que la relación con el arte sucediese en un contexto actual y cercano, amable con el usuario, integrando las lecciones aprendidas en las quedadas:

- **Reflejar la diversidad del arte local y ayudar al usuario a descubrirlo**
- **Atender a múltiples definiciones del arte sin primar una sobre otra**
- **Cruzar disciplinas para que se sirvan mutuamente de puente**
- **Establecer como relación básica el "me gusta/no me gusta"**
- **Ofrecer una experiencia amigable y actual haciendo uso de las nuevas tecnologías**

Las nuevas tecnologías han cambiado profundamente cómo nos informamos y cómo pasamos nuestro tiempo libre. Las redes no solo permiten acceso inmediato a la información, sino además se dirigen directo al individuo, lo invitan a participar y le piden su opinión en conversaciones de uno a uno y eso es algo que sucede raras veces en el contexto de los espacios expositivos.
Queríamos estar en el bolsillo de la gente y era la época que todo el mundo hablaba de Tinder. Un amigo lanzó el término **"el Tinder del arte"** y eso dio pie a la iniciativa "Art seen in BCN".
Sin embargo, aunque copiamos la mecánica de Tinder, la relación del "me gusta / no me gusta" solo funciona como excusa para que los usuarios descubran el arte local.
Más bien "Art seen in BCN" quiere complementar los esfuerzos de los espacios expositivos de la ciudad, despertando la curiosidad del público y **facilitando el descubrimiento** del sector creativo en Barcelona.

Conceptualmente hemos buscado la **sencillez y familiaridad**. Mantuvimos la mecánica de Tinder para la votación principalmente porque cumple con estos requisitos. El usuario marca como favorito o descarta con un simple gesto. El diseño ofrece una interfaz limpia e intuitiva y se está implementado de manera responsable para que se visualice en cualquier dispositivo.

Otro aspecto importante de la iniciativa es su orientación hacia las redes sociales, buscando un efecto viral. Con su gran número de participantes, "Art seen in BCN" está concebida para conseguir una **difusión exponencial y cruzar audiencias** de todo el sector creativo de Barcelona.
Nos aliamos con Opening BCN, un proyecto que registra y divulga eventos del sector creativo de Barcelona, principalmente documentando estos eventos para su consumo en las redes sociales. Opening aportó sus contactos y su soltura en las redes sociales.

Para la iniciativa hacemos un trabajo de comunicación tanto con los espacios como con los artistas, que se comprometen a hacer difusión en sus RRSS. Además, nos hemos asegurado el apoyo oficial de distintos organismos que representan diferentes agentes del sector. Desde el principio nos apoyaron **Poblenou Urban District** y el **Young Gallery Weekend**, el segundo año se sumaron el **Gremi de Galeries** d'Art de Catalunya y el **Districte Cultural de l'Hospitalet** y este año contamos además con el apoyo de **Art Barcelona** Associació de Galeries y el **a-FAD**. Trataremos todos juntos, entre espacios, artistas y organismos, para **conseguir en un esfuerzo coordinado que la iniciativa se vuelva viral**.

La iniciativa "Art seen in BCN'18"

En las tres ediciones que lleva la iniciativa hemos ido primero afinando la mecánica del voto, la comunicación con los artistas y espacios participantes y finalmente la selección de los contenidos presentados.

Este año hemos pre-seleccionamos las **100 obras de arte** con mucho cuidado, calibrando la selección de los espacios y disciplinas para conseguir una **mezcla representativa** y que además permita que **las disciplinas se hagan mutuamente de puente.**

Turistes italians passejant per la Rambla. [1908]

FREDERIC BALLELL

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

Turistes a la Plaça Catalunya. [1987]

COLITA

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

Entre los espacios que participan hay

- 43 galerías
- 20 espacios de arte independientes y centros cívicos
- 16 museos, fundaciones u otras instituciones de la ciudad
- 21 otros (espacio público, talleres de artistas, negocios, escuelas etc.)

Las obras seleccionadas pertenecen a las siguientes disciplinas

- 53% arte contemporáneo
- 17% fotografía
- 10% diseño
- 10% ilustración
- 10% arte urbano

De los artistas que participan más de 60% son de o viven en Barcelona.

La votación estará abierta del 1 al 31 de enero 2019 y las 25 obras más votadas quedarán visibles en una exposición online a partir del 1 de febrero y durante todo el año 2019.

Sobre nosotros

Para la iniciativa "Art seen in BCN" colaboran Artssspot (Eva Michalcakova y Carla Ledermann) y Opening (Arthur H. Souza).

En los proyectos precursores mencionados en este texto colaboran o han colaborado:

Agenda: Eva Michalcakova, Ursula Vallejo Janne y Anja Kaufmann
Quedadas Meetup: Eva Michalcakova, Andreina Montés y Andy Allen

GISELA CHILLIDA

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

¿De qué hablamos cuando hablamos de feminismo?

Cada vez más mujeres se autodenominan feministas. También cada vez más hombres se consideran a ellos mismos "aliados de la causa feminista". Puede que el 2018 haya sido el año en que el feminismo salió masivamente a las calles y llenó nuestras pantallas. A finales de 2017 el movimiento #metoo dio pistoletazo de salida. Millones de testimonios sobre acoso y abuso sexual fueron publicados en las redes sociales para dejar claro que las mujeres ya no íbamos a callar. La huelga feminista del 8 de marzo marcó un hito histórico. "Vivas nos queremos", "Ni una más", "En la calle quiero ser libre, no valiente" o "Si las mujeres paramos, se para el mundo" fueron algunas de las consignas más repetidas.

Estableciendo una genealogía, nos encontramos en lo que se ha llamado "la cuarta ola" y que está directamente asociada a la emergencia de las redes sociales. Efectivamente, los movimientos feministas de estos últimos tiempos no hubieran tenido el mismo alcance sin las redes. Pero como sabemos, su alcance en el mundo cibernético no es más que un espejismo que de poco sirve si no tiene un efecto directo sobre el mundo real. La viralidad feminista puede que se termine tan pronto como aparezca otro *hashtag trending topic.* Uno de los peligros del feminismo actual es que se convierta en un feminismo clickbait[1] que llame nuestra atención vendiéndonos un empoderamiento limitado sin apenas capacidad transformadora.

Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de feminismo? Cuando decimos "feminismo", la mayoría de las veces nos referimos a un feminismo hegemónico a medida de la mujer europea blanca y de clase media que asume que sus preocupaciones engloban las de todas de las mujeres. Este movimiento feminista universalizador, que bascula entre un feminismo académico despolitizado y desradicalizado y un feminismo de masas en auge peligrosamente populista, ignora a las mujeres racializadas, las mujeres trans, las lesbianas, las pobres, aquellas con diversidad funcional, las que profesan otra religión, las migrantes, las que se encuentran en un país con un idioma distinto a su lengua materna… Pero donde decimos "feminismo", deberíamos decir "feminismos".

Más allá del feminismo blanco excluyente y reduccionista encontramos luchas feministas subalternas que tienen en cuenta las distintas realidades y experiencias. Cuando hablamos de feminismo debemos cuestionamos sus carencias y contradicciones. Ya en la década de los ochenta, desde el feminismo negro se empezó a hablar de la necesidad de interseccionalidad. La abogada norteamericana Kimberlé Crenshaw llamó la atención sobre cómo los distintos sistemas de opresión coadyuvaban y se retroalimentaban para mantener el statu quo. Como acusó la escritora afroamericana Audre Lorde, no es posible luchar contra una sola forma de opresión. Angela Davis, Alice Walker, Chandra Tapalde Mohanty, Gloria Anzaldúa o Sirin Adlbi Sibai han dejado clara la importancia de pensar el feminismo desde la periferia y la marginalidad.

No es cierto que si nos tocan a una, nos tocan a todas. El feminismo blanco está dejando de lado a millones de mujeres. Las actitudes paternalistas, la indiferencia, la negación de las desiguales condiciones o, directamente, la exclusión desactivan cualquier posibilidad de cambio.

[1]clickbait.- neologismo inglés traducido al español como «ciberanzuelo» o «cibercebo» usado para describir aquellos contenidos en Internet que llaman nuestra atención con un titular sensacionalista de dudosa calidad con el objetivo de generar ingresos publicitarios gracias a nuestro click.

Una de las grandes grietas de este feminismo hegemónico es la adopción, consciente o inconsciente, de actitudes xenófobas y racistas. Las políticas feministas contemporáneas no han sabido contestar al neocolonialismo. Al contrario, desde un inicio lo interiorizaron en la base de su pensamiento. La islamofobia se hace patente, por ejemplo, cuando consideramos a una mujer que decide llevar hijab menos libre y menos "adaptada" que opte por una vestimenta "occidental". Y nos parece totalmente lícito opinar sobre ello. ¿Permitiríamos que una mujer musulmana nos dijera que estamos menos emancipadas porque hemos decidido ir a la playa depiladas? Recordando las palabras de la activista afroamericana bell hooks "todas las mujeres blancas de este país saben que su raza es una categoría privilegiada y, por mucho que decidan reprimir o desmentir este hecho, no significa que lo desconozcan. Simplemente lo están negando". Sabemos que en España las mujeres ganan un 30% menos que los hombres. Aunque sería más preciso decir que las mujeres blancas ganan un 30% menos que los hombres. Las mujeres negras cobran un 40% menos que los hombres blancos. El feminismo totalizador se queda corto.

La cuestión de clase también ha sido una problemática dentro de la lucha feminista. "En los círculos mayoritariamente blancos del recién formado movimiento de liberación de las mujeres, la división más evidente entre mujeres era la de clase", escribe también bell hooks. Fueron sobretodo las feministas lesbianas quienes evidenciaron la dificultad de las mujeres para abrirse camino en el campo laboral. La brecha salarial, el techo de cristal o el acoso laboral son algunas de las trabas que impiden la independencia económica de muchas mujeres, especialmente de las de clase más baja.

La tarea pendiente para este año que empieza es abrirnos hacia un feminismo interseccional que surja de un trabajo colaborativo absolutamente conflictivo y contradictorio. Este es el gran desafío. No se trata de hablar por todas sino de que todas puedan hablar. El feminismo verdaderamente transformador solo será posible si somos capaces de forjar alianzas de sororidad entre el pensamiento decolonial y postcolonial, la teoría queer y trans, el posthumanismo, el activismo tullido, la conciencia ecológica... Solamente así, las luchas feministas podrán desplegar todo su potencial a corto, medio y largo plazo y encaminarse hacia la transformación total de la sociedad.

GISELA CHILLIDA

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

⁎ El fraude de las economías colaborativas. Postrabajo y revolución digital

En la última década, el mundo laboral ha sufrido un auténtico viraje. Nos encontramos ante el auge del trabajo en plataformas, un fenómeno global capitaneado por las transformaciones cibernéticas y tecnológicas que da lugar a negocios cada vez más dependientes de la tecnología de la información, los datos e Internet. Estamos en la era de lo que se ha l lamado *gig economy*, la "economía de los bolos" o "economía de los pequeños encargos". Esto es, un mundo de trabajos esporádicos encadenados donde el empleo asalariado tal y como lo conocíamos hasta ahora parece condenado a desaparecer. Las nuevas modalidades de trabajo vienen a presentarse como ejercicio de mayor libertad. Ya no soy un mero empleado sino un "emprendedor", "soy mi propio jefe", un trabajador con autonomía que decide cuándo y cuánto trabaja, que explora y saca partido a sus potencialidades, que elige en qué proyectos se quiere involucrar. Pero la supuesta posibilidad de organizar nuestro trabajo alrededor de nuestras vidas y no al contrario no es más que una estrategia neoliberal que quiere convencernos de que somos los responsables últimos de nuestro éxito o fracaso. A la práctica, la flexibilidad se traduce en imposibilidad de planear a largo plazo. Poder elegir el cuándo y el cuánto trabajamos deriva en la obligación de estar disponible las 24 horas del día. La eventualidad se convierte en desprotección total ante circunstancias que obligan al cese de la actividad.

Economía colaborativa, participativa, o compartida; economía a demanda o de acceso; economía entre pares o de particular a particular. *Collaborative, sharing, access, on-demand* o *peer to peer economy*, en sus más extendidas voces anglosajonas, responden a términos que aunque no equivalentes vienen a designar un nuevo paradigma basado en la economía digital y los intercambios en red. Uber, Deliveroo, Wallapop o Airbnb, entre muchas otras, se han convertido en epítomes de estos nuevos modelos de negocios que desde una posición intermediaria tendente a la práctica monopólica ("the winner takes it all") se caracterizan por la inmaterialidad del trabajo y del producto de trabajo, el abaratamiento de las actividades, el rápido crecimiento y el financiamiento cruzado. Este sector, hoy por hoy el más dinámico de la economía contemporánea, no supone un salto a nivel tecnológico ni introduce grandes cambios, simplemente se aprovecha de las posibilidades que ofrecen los nuevos dispositivos electrónicos y su estructura en red.

Algunas ideas en las que se basan estas empresas pueden parecer que florecen del deseo de compartir o de

dirigirnos a modelos más sostenibles pero la realidad es que muchos de estos modelos solamente funcionan en un contexto de recesión. Las falsas economías compartidas son la respuesta a la falta de empleo de calidad. Ante empleos asalariados cada vez más precarios, son muchos los que se ven empujados a aceptar este tipo de trabajos, bien como complemento al salario principal, bien como una de las varias maneras de generar ingresos. Ser *rider* para Deliveroo o *driver* para Uber puede no parecer una mala jugada. Esta misma situación de escasez que deriva en la necesidad de generar "dinero extra", nos lleva como propietarios a tener que sacar el mayor rendimiento de todos nuestros bienes. Alquilar nuestra casa o habitación durante unos días, compartir coche o deshacernos de aquellos objetos que ya no utilizamos puede suponer ese extra que compense la escasez e irregularidad de ingresos. Como compradores, el pagar menos es a veces la única manera de poder acceder a un bien o a un servicio. Airbnb es la alternativa barata a un hotel. Blablacar es una manera mucho más económica de viajar. En Wallapop podemos encontrar productos de segunda mano a precios mucho más ajustados. Uber dice ofrecer precios más competitivos que los taxis tradicionales.

Debemos distinguir claramente los auténticos modelos de economía colaborativa de aquellos que no lo son. Al lado de organizaciones horizontales que suponen una verdadera alternativa, encontramos iniciativas que dicen funcionar a través del trabajo colaborativo pero que son una mera excusa para camuflar un sistema abusivo donde el empleador apenas tiene responsabilidad sobre el "empleado". El trabajador, que únicamente puede vender su fuerza de trabajo, se ve obligado a multiplicar las horas, a renunciar a los descansos... Si se analizan las condiciones laborales a las que se ven sometidos los llamados "contratistas independientes", rápidamente vemos que poco queda de los derechos que tiene un trabajador asalariado.

La fórmula mágica no es otra que minimizar los gastos fijos. El trabajador aporta los conocimientos y los medios (sean estos ordenadores, coches, bicicletas, teléfonos móviles...). Por el contrario, estas plataformas virtuales pueden ahorrar alrededor de un 30% de los costos laborales gracias a unas formas de contratación hiperflexibles e irregulares que les permiten no tener que hacerse cargo de horas extra, ni bajas, ni despidos, etc. Muchas veces se etiquetan como economía colaborativa arguyendo que los medios de producción no pertenecen a la plataforma sino a los "trabajadores". Uber, la empresa de taxis más grande de todo el mundo, no es propietaria de ningún vehículo. Del mismo modo, Airbnb no es dueño de ninguna vivienda ni Deliveroo es productor de los platos que ofrece. En el capitalismo digital, ya no importa quien es el dueño de los medios de producción, sino quien es propietario de la información, quien tiene la capacidad y las infraestructuras para capturar, almacenar y analizar los datos necesarios para que pueda operar.
Uno de los grandes desafíos que plantea el trabajo digital es el de encontrar un marco legislativo justo. Es imperativo que los gobiernos actualicen las leyes laborales teniendo en cuenta la nueva coyuntura. Necesitamos una ley acorde con las relaciones laborales surgidas de estas nuevas plataformas. Seguramente, dado que basan su expansión precisamente en la explotación de los contratistas supuestamente independientes, éstas no sobrevivirán si se otorgan a los trabajadores los derechos básicos. Pero no se trata de proteger a las empresas, no cuando siguen un modelo tóxico. Se trata de garantizar los derechos de quienes trabajan.

FÈLIX RIERA

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

⁎ Com acabar amb els artistes

Mai la cultura havia tingut tants mecanismes econòmics per abordar amb plenitud la seva causa en favor de crear una societat més culta com els té ara i, no obstant això, el que domina és el desànim, una sensació d'apatia i d'esgotament de les seves energies. Aquesta sensació s'ha aguditzat a Catalunya a causa de la crisi econòmica i institucional i del conflicte polític entre Catalunya i Espanya. Fins i tot, la Barcelona prodigiosa, vitalista i creativa es veu sotmesa a les contradiccions entre fer ciutat utilitzant instrumentalment la cultura o deixar que les manifestacions artístiques projectin una nova idea de ciutat diferent de la promulgada pel poder polític o la inèrcia institucional.

Si ens endinsem en les aportacions de pensadors que han mostrat les contradiccions i les fortaleses de la cultura des de principis del segle XX fins ara, resseguint-les, observarem que hi ha una idea que es transmet a tots i els travessa, i que afecta Barcelona, Catalunya, Espanya i el món: establir la utilitat, el sentit de transcendència, la capacitat profètica i *anticipadora* del que viurem i la incapacitat per evitar el desastre, com va quedar testificat en la primera i la segona guerra mundial. *El Malestar en la Cultura* de Sigmund Freud, *Notas para la definición de la cultura* de TS Eliot, *Entre las Sombras del Mañana* de Johan Huizinga, *Venecias* de Paul Morand, *En el Castillo de Barba Azul* de George Steiner o *L'Estat cultural* de Marc Fumaroli són alguns exemples que mostren les tensions entre la cultura com a substantiu i el cultural com a adjectiu que implica observar cap a on va la nostra cultura i determinar el paper que té l'art com a element catalitzador i definitori d'aquesta.

Jean Clair, que va ser conservador del Museu Nacional d'Art Modern de París, es tornava a fer l'any 2007 la pregunta que ja es va formular Gaëtan Picon a finals dels anys setanta, per què i quan es va reemplaçar en la nostra llengua la paraula *cultural* per la paraula *cultura*. Es tracta d'una qüestió clau, ja que, com indica Jean Clair «la cultura és una qualitat, una identitat que uneix i que s'eleva. El cultural dispersa, escampa, degrada, desqualifica, ens fa baixar de nou al número, amb la pesadesa de plom del quantitatiu: els assumptes culturals, les activitats culturals, els nínxols culturals, les indústries culturals... fidel al seu origen, la cultura era el culte, la fundació del temple i el naixement, literalment, de la contemplació... El cultural és l'exportació, el comerç, la política de les botigues».

El diagnòstic avui encara és viu, més viu que mai i ens permet observar un element clau per mantenir viu el diàleg crític contra la banalització de la cultura: constatar que, si bé és sabut que una obra artística és capaç de construir una cultura, ara també sabem que el sistema cultural (amb les seves ajudes públiques, les activitats culturals, les indústries culturals o la gestió cultural) és capaç de no aportar res a la literatura, la música o les arts escèniques, que són les que donen orientació i sentit a la cultura; s'ha arribat a l'extrem paradoxal de desvirtuar-les o fins i tot anul·lar-les.

Hem d'afrontar la crisi del sistema cultural, que és el lloc on s'estableixen aquestes prioritats i on es determinen les tendències, els ajuts públics, les estratègies de promoció, el paper del públic o els públics, la gestió de les institucions culturals o els incentius econòmics per a la realització de produccions artístiques que, cada vegada amb més intensitat, menyspreen i desplacen del debat el paper de l'artista o creador. Aquesta crisi s'expressa en la metàfora del *pâté de foie*[1] del sistema cultural, imatge evocadora de l'afany de sobredosi i de sobrealimentació d'allò que fan els artistes i del paper que han de jugar en la difusió i comercialització de la seva obra: una explotació intensiva de la creació. La imatge que evoca la metàfora alerta del desplaçament instintiu i de vegades orquestrat per esborrar la cultura del centre del debat i amb això el lloc que ocupen els artistes, a fi de fer prevaler el control de l'explotació de la seva obra sota una aparença sofisticada encara que essencialment consumista. La lògica del sistema cultural en la qual ens movem pretén aconseguir la hipertròfia de tot contingut: fer augmentar la grandària del fetge de l'animal, ja que la qüestió central no és l'oca, els artistes, sinó el seu fetge, les obres, col·locant un embut pel qual es fan lliscar grans quantitats de productes a pressió, en aparença en nom del seu benefici però produint conseqüentment i essencialment ferides que ja no podran ser reparades. El que baixa per l'embut del sistema cultural són polítiques per mantenir institucions i esdeveniments, esdeveniments culturals que no aporten gran cosa a la causa de la creació. La tendència és convertir les retallades i la contenció pressupostària en ideologia en mans d'una visió gerencial del cultural i fer-ho d'esquena a la creació o parasitant-hi. El que baixa per l'embut és considerar el nombre de visitants i no la qualitat de l'obra exposada com a factor determinant per justificar la programació de les institucions culturals. Un embut per on es fa descendir un públic convertit en actuant en el qual preval la vivència d'una experiència per sobre de l'obra i la seva autoria. I malgrat tots els elements assenyalats, el que més engreixa l'hipertrofiat fetge del sistema cultural és la influència, cada vegada major, de la demanda sobre l'oferta; dit d'una altra manera, la cada vegada major indefensió a la qual resta sotmesa l'autonomia dels artistes davant el que vol, reclama o desitja el públic, o els públics, quan molts productors o promotors culturals han acceptat que són els consumidors culturals els que estableixen què es fa o no es fa. ¿Com deixar d'escoltar els cants de sirena dels lectors, els oients o els espectadors avui convertits en els nous programadors teatrals, televisius, definidors dels continguts en xarxes socials, produccions musicals o mostres en els centres d'art contemporanis? Aquesta demanda condiciona cada vegada més la creació, fins a afectar els artistes que la realitzen, resulta una paradoxa que canvia l'estatus i la jerarquia cultural, ja que ara és el públic el que tria els artistes i no l'artista qui conforma el gust del públic a través de la seva obra.

L'embut, un cop col·locat, inicia el perillós camí d'una mercantilització per la mercantilització que portarà l'obra artística a la paràlisi fins a convertir-se en una paròdia d'ella mateixa, en allunyar-la cada vegada més dels seus objectius creatius per modificar-los i convertir-los en objectius que només tendeixen a mantenir el consum cultural. Aquest procés basat a fer créixer la mida del fetge del sistema cultural porta molts creadors a preguntar quant temps resistiran mantenint en peus els seus projectes creatius. Una cultura basada en la hipertròfia de la dimensió artística apel·lant al gust del públic, a la contenció de les despeses i a la pèrdua del valor del creador en favor d'un sistema cultural que fa massa temps que ningú qüestiona, viu sotmesa a la inèrcia d'unes polítiques que no presten el grau d'atenció que mereix al creador i sobrevaloren la demanda del públic i el valor de consum de mercat. És com si Prometeu, com a imatge de l'artista, havent robat el foc als déus per tornar-lo als homes, ara fos encadenat, no per Zeus enviant una àguila perquè es mengés el seu fetge, sinó aquesta vegada pels mateixos homes, ideant un sistema/embut per augmentar el fetge i fer créixer el cultural, destruint el foc, la cultura.

Un reconegut artista espanyol m'explicava amb pesar com en un dels certàmens més importants de fotografia del món, *Kyotography*, celebrat al Japó, havia viscut una reveladora experiència. Li havien pagat un vol en primera classe, l'havien anat a buscar a l'aeroport, havia dormit en un hotel de cinc estrelles, havien posat al seu servei un traductor i un guia, li havien organitzat una infinitat d'entrevistes per parlar de la seva obra amb tota mena d'atencions i havia menjat en els millors restaurants; però, quan li van pagar els seus honoraris, només arribaven a una xifra irrisòria. El fotògraf es va quedar perplex davant la maquinària del certamen, el poder de convocatòria d'aquest, la gran quantitat de patrocinadors amb la presència de les millors institucions culturals del

[1]En l'assaig *La Banalitat*, de José Luis Pardo, vaig poder llegir el concepte *pâté de foie de la cultura* que em va permetre donar forma a la reinterpretació que vostès han llegit com *pâté de foie del cultural.*

Exposició Barcelona. [1929]

FRANCESC BOADA NOGUÉS

món, però també va quedar atordit pel poc valor que realment es concedia al seu treball. L'anècdota permet visualitzar la força que ha adquirit el muntatge del sistema cultural i la conseqüent degradació de la cultura. En el sistema cultural el creador és subtilment explotat per als seus fins. L'explotació intensiva del treball de l'artista permet advertir que, de la mateixa manera que la política que va impulsar Pilar Miró en la seva època com a directora de l'*Institut de la Cinematografia i les Arts Audiovisuals* (ICAA) a favor dels directors i directores cinematogràfics va provocar la manca de plantejaments empresarials que va fer insostenibles econòmicament moltes de les seves apostes artístiques, avui podem afirmar que l'absència de polítiques decidides a favor dels creadors implica una aposta que afebleix el talent, la creativitat i la innovació i, per tant, debilita la Cultura amb "ce" majúscula.

La qüestió a dirimir ha de centrar-se a posar en equilibri el necessari suport destinat al teixit empresarial, sense el qual la cadena de valor de qualsevol disciplina artística es trencaria, i tornar a col·locar els artistes en la posició d'ocupar un lloc central a l'hora d'establir polítiques culturals. S'ha de considerar prioritari reclamar des de les institucions públiques no només els artistes d'èxit com a únic eix del plantejament empresarial sinó també aquells que, al marge voluntàriament de les polítiques culturals, són creadors.

La defensa de la cultura implica saber separar el que l'envolta i allò que és el seu centre, el seu únic centre vital i complex: la creació. En els últims anys, alguns hem participat activament en reforçar el paper del sistema cultural, de les activitats culturals, les indústries i gestors culturals, sense adonar-nos que havíem de restituir i ajudar a posar en equilibri polítiques adreçades als artistes, aquells que creen. No fer-ho implica la devaluació (dessacralització) de la cultura fins a quedar-nos només amb la closca, amb l'exterior i superficial, amb l'anècdota, el sistema cultural.

Aquest article es va publicar originalment a Política i Prosa

XAVIER ALBERTÍ

[Lloret de Mar, 1962] és director artístic del TNC.

✻ Epicentres

Sobre el patrimoni teatral català pesen tota mena de llasts. La història de la nostra cultura, plena d'abruptes interrupcions, ha vist com s'estroncaven massa sovint les millors dinàmiques escèniques quan aquestes tot just començaven a consolidar-se. Per si això no fos poc, els afanys de renovació formals han fet mirar enfora moltes vegades sense conèixer gaire bé el que hi havia a dins, i han provocat que les noves generacions aspiressin a reconstruir-ho tot sense tenir gaire present allò treballat per les generacions anteriors.

En general, hi ha pocs textos teatrals catalans que gaudeixin d'un respecte significatiu o d'una certa popularitat. La tradició teatral en què s'insereixen la majoria de les obres ens queda avui molt llunyana, i a això cal afegir-hi el fet que alguns ideòlegs de la Catalunya moderna van esforçar-se a atacar frontalment moltes de les manifestacions populars sobre les quals es va bastir la nova societat de masses, en una promiscuïtat lingüística i ideològica que posava en risc aquelles aspiracions a la "puresa" que encara planen de tant en tant sobre diverses facetes de la nostra realitat cultural.

Val la pena recordar que sense conèixer la tradició teatral catalana també resulta molt difícil entendre algunes tensions fundacionals de la nostra societat. Noms com Clavé, Pitarra, Guimerà o Rusiñol no només ens van regalar algunes de les rèpliques més celebrades dels nostres escenaris, sinó que també van tenir un paper determinant en la vertebració d'uns espais polítics que avui en dia potser s'han anat metamorfosant a mesura que passaven els anys, però que en tot cas continuen plenament vigents: tant en les cruïlles on se situen, com en les mitologies que posen en joc.

Quan un teatre decideix recuperar algun text del nostre patrimoni dramàtic, juga a una estranya ruleta russa. Si el tret surt malament, l'obra pot acabar condemnada a l'ostracisme durant una nova llarga temporada. Per evitar això, fa cinc anys vam decidir des del Teatre Nacional que cada temporada dedicaríem un "epicentre" a una figura troncal del teatre català, en el qual l'important no seria tant l'èxit d'un espectacle concret com la conjunció de diversos acostaments a l'obra, que ens ajudessin a contextualitzar-ne la seva significació amb una certa independència de la manera com dialoga amb els gustos actuals. Més enllà de si els muntatges tenien èxit o no, ens semblava fonamental treballar per construir ponts amb la tradició escènica, no tant per reivindicar la vigència estètica d'algunes obres, sinó sobretot per comprendre millor els seus ressons soterrats, que encara ens interpel·len com a societat.

Després de cinc anys de treball, l'epicentre d'aquesta temporada dedicat a Santiago Rusiñol ens ha donat uns fruits particularment saborosos, com ara el muntatge d'*Els Jocs Florals de Canprosa* dirigit pel Jordi Prat i Coll, el llibre del Raül Garrigasait *El fugitiu que no se'n va*, o l'edició del *Teatre polèmic* rusiñolià a L'Avenç. Sense necessitat de cap excusa commemorativa, Rusiñol ens ha acompanyat d'una manera especial en les convulsions que han trasbalsat la nostra societat durant els darrers mesos. I, gràcies a això, avui potser la seva veu ens acompanya una mica millor per abordar les nostres perplexitats.

Descansar. [197- 198-]

ANTONIO FALCÓ LANA

[Barcelona, 1925 - 2009] Va ser fotògraf fotògraf aficionat, autodidacta.

DANIEL GIL SOLÉS

[Tarragona, 1979] és bibliotecari i documentalista de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona.

⁎ Sobre la necessitat de conservar el patrimoni cultural eclesiàstic

Aquest passat mes d'abril mig món ha vist consternat com cremava la catedral de Notre Dame a Paris, una de les principals joies arquitectòniques del gòtic europeu, i un patrimoni cultural i arquitectònic de valor incalculable. De seguida es van recaptar, en molt pocs dies, aproximadament 900 milions d'euros, xifra que hauria de garantir la restauració, la recuperació i la preservació per a les generacions futures de la icònica catedral parisenca. Fins aquí, res d'excepcional: tenim la gran sort de viure en una època amb una gran sensibilitat social pel patrimoni cultural, i quasi sempre tant les administracions públiques com la iniciativa privada impulsen restauracions i reconstruccions quan passen desgràcies com incendis, inundacions o terratrèmols. L'exemple més proper a Barcelona és la reconstrucció del Liceu després de l'incendi del 1994. Com a mínim s'actua així des de temps moderns, quan s'ha expandit i acceptat socialment la idea i la necessitat de protegir i tenir cura del patrimoni cultural de la humanitat, entès en un sentit ampli del terme, en què hi entren l'arquitectura, l'escultura, la pintura, els llibres i els documents, entre molts d'altres. Hem de celebrar també tenir la gran sort de viure aquesta època, ja que no sempre ha estat així, i és que durant segles el valor que se li atorgava al patrimoni era igual a zero, i es destruïa el patrimoni de l'enemic sense cap mirament. Però tornem al fil de l'article: i és que si tan ràpida va ser l'obtenció de recursos per a la restauració de la catedral de Notre Dame, igual de ràpid van circular els comentaris i les crítiques per les xarxes socials de què si es tractava d'una obra arquitectònica religiosa, que si era l'Església la que s'havia de fer càrrec de la seva restauració, que era indecent la quantitat de diners obtinguda per a la restauració d'un edifici religiós quan hi ha prioritats socials més importants... També és cert, sent justos, que hi va haver comentaris que lamentaven l'incendi de Notre Dame i que posaven a un costat la religió, i deixaven al centre, com el realment prioritari, la pèrdua d'un patrimoni cultural d'abast mundial. Com sempre, comentaris de tots els gustos, però que curiosament solen ser més virulents quan hi barregem la religió, la fe i les creences. És l'enèsim debat sobre aquesta dicotomia que intenta separar allò que massa vegades va fermament unit. Així és que voldria fer algunes reflexions, i traslladar-les a casa nostra.

Ens agradi o no ens agradi, i malgrat la secularització excessiva en què estem immersos, tenim i venim d'una tradició d'arrel cristiana, que a banda de definir-nos socialment i com a comunitat que som, també ens ha deixat milers i milers d'obres que formen part del nostre patrimoni cultural: obres d'art, escultures, arquitectura, peces tèxtils, orfebreria, documents, llibres...

El patrimoni cultural eclesiàstic és per tot arreu, i encara que no tinc xifres a la mà, estic segur que configura un percentatge elevat del patrimoni cultural de Catalunya. Obviar tot aquest llegat seria eliminar d'una volada tot el que hem estat, tot el que som, i segurament tot el que serem en un futur. El valor del patrimoni cultural radica en què explica, en què transmet i en quina història hi ha al darrere; el seu valor és com ha arribat fins als nostres dies, com s'ha fet, què significa, si és únic i no hi ha cap més peça o exemplar a cap altra banda del món. I cal que assumim més aviat que tard que en aquesta història comuna la religió hi té un paper cabdal. I és que el patrimoni cultural eclesiàstic explica i forma part indestriable de la nostra història, i imposar una mirada radicalment laica al mateix, fruit de l'època secular en la qual vivim, que divideixi i assigni categories al patrimoni en funció de la seva ideologia, seria entrar en un terreny francament molt perillós per a la nostra supervivència cultural. Cal, doncs, entendre el patrimoni en el context i en la mirada en què es va crear, mirada que naturalment varia i és diferent segons les èpoques, i que molt probablement en el passat tenia un fort component religiós. O és que no dubtaríem a restaurar el Monestir de Montserrat d'un possible incendi? O no faríem el mateix si es cremés la Sagrada Família? Tots dos són edificis icònics de Catalunya, però també són edificis icònics del patrimoni arquitectònic eclesiàstic. O en un altre nivell, faríem una tria de quins dels 95 incunables que tenim a la Biblioteca Pública Episcopal salvaríem d'una hipotètica inundació, en funció de si són de temàtica religiosa o no? O encara més: és que les institucions eclesiàstiques no poden demanar ajudes i subvencions de les administracions públiques per a conservar, restaurar i preservar el patrimoni cultural que custodien, si aquest es posa a disposició de tota la ciutadania i dels investigadors? O és que les institucions eclesiàstiques són de segona categoria i se'ls ha de negar qualsevol mena d'ajuda pel simple fet de ser-ho? A la Biblioteca Episcopal tothom hi és benvingut! De fet, som una biblioteca d'accés públic, i tothom qui vulgui pot consultar el nostre patrimoni documental i bibliogràfic. Sense restriccions.

El patrimoni cultural eclesiàstic és una part importantíssima del patrimoni cultural català. Negar-ho o posar-hi excuses de mal pagador seria fer-nos trampes al solitari; a banda que suposaria entrar en una zona perillosa i segurament sense possibilitat de fer marxa enrere. I com a tal, cal doncs tenir-ne cura entre tots, i entre tots també ens hem de donar els mecanismes i els recursos necessaris per a la seva conservació i preservació per a les generacions futures. Quan parlem de patrimoni cultural cal deixar de banda si prové o no d'una determinada religió. L'avaluació, la gestió i la protecció del patrimoni cultural no s'han de regir per aquests aspectes. Sens dubte, no ens podem permetre el luxe de no incloure i bandejar el patrimoni cultural eclesiàstic de les polítiques patrimonials perquè llavors correríem el risc de perdre una bona part de la nostra identitat. I la pregunta final que cal que ens fem és si volem i ens podem permetre córrer aquest risc.

ELISENDA LARA

[Barcelona, 1981] és periodista.

⁎ Cultura, canvi climàtic i innovació social

El canvi climàtic ja afecta la majoria dels ecosistemes planetaris, per això, ja no és raonable plantejar-ho com una preocupació de futur, és un repte del present. Som els primitius d'una nova civilització, com ens definia l'exposició *Després de la fi del món* que va organitzar el CCCB. A hores d'ara només hi ha lloc per a la utopia o per la catàstrofe, sense marge per als grisos. I, a mesura que la població creix i la ciència es torna més aterridora, entenem que els recursos naturals del planeta són finits i valuosíssims.

A Barcelona, hi ha diverses iniciatives que intenten reivindicar la necessitat d'un canvi d'hàbits i polítiques des de l'activisme veïnal com El Moviment per la Justícia Climàtica o la plataforma Eixample Respira. En un context on les grans metròpolis tenen cada cop més un pes estratègic, les iniciatives locals que col·laboren en xarxa poden originar l'efecte papallona i aconseguir algun canvi en l'engranatge del sistema. Ara, més que mai, la cultura i els hàbits dels ciutadans, sobretot els de consum, són rellevants i això ho saben molt bé les grans corporacions que han vist en la gestió sostenible una nova manera d'acostar-se als consumidors, diferenciar-se de la competència i renovar el relat de marca.

L'art com a eina de transformació social

En les arts plàstiques, trobem iniciatives que promouen la creació artística i el disseny artesanal de productes a partir de materials reciclats, com és el cas de Drap-Art, l'associació que crea peces d'art úniques a partir d'objectes recuperats de les escombraries, o Petrolart que utilitza les restes de l'anomenat "chapapote" com a pintura per a quadres.

La cultura de la sostenibilitat també ha arribat al món de l'entreteniment: la iniciativa "Cinema sostenible", impulsada-entre d'altres- pel Festival de Cinema de Medi Ambient, la UPF i la PAC, vol introduir criteris de sostenibilitat en la producció audiovisual. Unes indicacions que poden incloure actuacions tan fàcils d'implementar com l'ús de paper reciclat, eliminar les ampolles de plàstic o il·luminar amb leds durant els rodatges, però que també poden suposar canvis radicals en la planificació i la manera de treballar.

A nivell gastronòmic, la tendència internacional de comprar i cuinar de manera responsable, està canviant la manera de funcionar d'institucions tan arrelades a la nostra cultura com són els mercats municipals i té la complicitat dels professionals de la cuina que han posat de moda el concepte de cuina de reaprofitament. A la jornada Fixing the Future, una iniciativa creada a cavall de Barcelona i Londres i que vol ser un altaveu de projectes d'innovació social i sostenibilitat, el director general de la Fundació Alícia, Toni Massanes explicava que "Catalunya té una gran biodiversitat, però si no la coneixem, no li donem nom ni ús, es queda en simples herbes". Per comprar productes kilòmetre zero, primer els hem de conèixer i saber-los cuinar. D'aquí la importància de la pedagogia, i per tant, de la cultura.

Aquest canvi cultural és holístic i va més enllà del consum. Algú podria dir que és un *revival* del *New Age* dels seixanta, però deixant de banda l'orientalisme i l'espiritualitat d'aquells --, per buscar una sortida alternativa als futurs distòpics que ens planteja la ciència-ficció. En aquest context, el silenci i la desconnexió tecnològica s'han convertit en valors preuats i ja hi ha iniciatives culturals que posen l'accent en aquest tema, com és el cas de Grand Tour que organitza cada estiu Nau Côclea. Grand Tour ens proposa una particular travessa de 300 km on els caminants comparteixen viatge amb diferents artistes. La ruta està traçada en forma d'espiral amb aquesta manera d'avançar en cercles, els caminants poden endinsar-se en profunditat en el territori que recorren, és una proposta de turisme lent que inclou des de paratges naturals a no-llocs com polígons industrials o autopistes i que interpel·la al viatger que és qui ha de decidir on i com mirar, en comptes de seguir els "llocs d'interès" que prescriuen les guies turístiques.

Sobre el tauler hi ha diferents moviments, però cada vegada queden menys fitxes en joc. La cultura entesa com a educació, pot ser el motor de transformació social que engloba els valors d'una societat. Aquesta és la palanca que podria aconseguir el canvi per què el que ara ens sembla impossible, en un futur sigui normalitat.

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.

CICLE PERIODISME CULTURAL

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

* Assaig sobre el club

Des que la música és un joc de nit amb copes, fum i sensualitats, i la cara obscura de les ciutats és una poderosa dimensió cultural, els clubs són els epicentres d'una manera de viure moderna i creativa, que va més enllà de tendències, generacions, classes i èpoques (fins i tot les més negres).

El club és vida, és escola, és art i és mort. Al club s'hi beu, es veu, s'escolta, es toca i es creix. L'endemà d'una llarga nit de club hem fet una estirada. Ens cruixen els ossos, tenim el cap espès i les parpelles pesen quilos; però hi ha un intens record dins nostre que ens obre la ment i ens excita les neurones. Mai no diem que no hi tornarem; al club s'hi reincideix, perquè cada nit és diferent i sempre hi ha una nova vida per viure.

Des dels temps de tuguris com La Criolla, Barri Xino anys 20, o d'altres de més dignes com el Villa-Rosa o l'Eden Concert, Barcelona ha estat sempre una ciutat de nits intenses i accelerades. Els cabarets i cafès concert es converteixen en la pàtria de Francesc Madrid, Amichatis, Juli Vallmitjana, Josep Mª de Sagarra i d'altres il·lustres intel·lectuals i troneres. Ells basteixen el mite del Barri Xino, del perill, del desig i de les matinades llargues i convulses entre alcohol, drogues, noies, música i sang.

La necessària discreció noctàmbula a què obliga el franquisme (tot i que als barris benestants de la ciutat sempre hi ha de tot i força) crea valuoses excepcions com La Cova del Drac, La Jazz Cava de Terrassa o el Jamboree.

Però, ja als anys 70, el Zeleste del carrer Argenteria i el Magic del barri de la Rivera, són els primers clubs amb autèntica consciència de tal, al més pur estil del londinenc Marquee o del Filmore de San Francisco. Són el primer senyal d'autèntica i homologable modernitat, i el bressol del primer moviment musical amb marca pròpia: l'Ona Laietana, rock Laietà o com es vulgui dir, i cada local amb la seva pròpia empremta. De Sisa, la Dharma o la popular Orquestra Plateria, a Carretera y Manta, Iceberg o Fussion, els dos clubs obren l'escena musical catalana a la contemporaneïtat, fixen el cànon de club i promouen els artistes creant discogràfiques, oficina de contractació i festivals; fent d'autèntica indústria cultural. I, a còpia de nits, copes i d'una nova generació de propagandistes (de Montesol, Xavier Agulló o Carles Flavià a la revista Vibraciones), es va creant una cultura de club amb ritme propi. I també una forma de viure la nit autènticament barcelonina, que esclata a finals de la dècada en una revolta estètica i cultural, que comença a decaure a partir de l'aprovació de la Constitució espanyola i la nova realitat que promouen els seus exegetes (molts dels quals ara en reneguen). Als 80, el CBGB és el model a seguir, i a Barcelona la resposta és l'Studio 54. Un mimetisme amb poc suc.

Abans de la moda dels festivals, el club és el festival continu. Programar música en directe constantment fa que les cames t'hi portin soles cada nit. Saber qui toca és el de menys. L'important és que hi ha música en directe tothora, cares conegudes i gent per descobrir. La nit és un autèntic festival, i es viu com a tal.
Per damunt de tot un club ha de tenir música en directe, si no és una discoteca o un bar musical. I no és el mateix. L'escenari, notant la suor dels músics a prop; el dringar del gel als gots, amb acolorides begudes que refringeixen sota la tènue llum; i un vast territori de clarobscurs que aporten un cert halo d'àvid desig, són les característiques principals d'un club. Després els músics poden ser extraordinaris o una banda de gats amb lleganyes, les copes poden ser delitoses o una barreja d'aiguarràs i mata-rates, i el local pot ser de disseny o un antre. Cadascú que esculli.

Llibre de ruta

Si el jazz és música negra, el Dizzy's club de Nova York n'és la luxosa catedral. A la sisena planta del Columbus circle, amb quatre ascensors que t'hi porten exclusivament. Patrocinat per Coca cola i la banca JP Morgan, és la seu de l'orquestra del Lincoln Center, que dirigeix el trompetista Wynton Marsalis, un dels músics més influents de l'escena americana. Demostració de poder negre per tot i sense escatimar-ho: públic mudadíssim, seriós, distant; taules espaioses, sense apilonar-se, amb fusta noble a les parets, i un enorme finestral darrere l'escenari on els llums de la ciutat, petites i rendides als seus peus, mostren un teló de fons, únic i potent, que canvia cada nit.

Demostracions racials a banda, hi ha clubs extraordinaris, tant per la programació com pel local i el públic. El Birdland i el Blue Note, a Manhattan, són els més representatius i coneguts.

Restauració raonable i programació immillorable (hi ha tantes estrelles del jazz que viuen a Nova York!). I després ve el mític Village Vanguard, on tracten al públic pitjor que a un ramat i com a molt es pot menjar una bossa de patates.

Però atents al Notorius (Buenos Aires), el Jazzhus Montmartre (Copenhaguen), l'Iridium (Times Square) o Le Duc des Lombards (París). Res a envejar. Programació i copes de primera; i si voleu sopar, també.

A un pas dels darrers se situa el barceloní Jamboree i el madrileny Café Central. Millor programa i local més còmode en tots els aspectes (seients numerats, insòlit!) a Barcelona, però a Madrid s'hi menja.

Al nivell mig hi ha de tot. L'històric Caveau de l'Huchette o l'escenari de jazz manouche de la Taverne de Cluny parisencs, el Milano barceloní, el Hot Club lisboeta o el Red Rooster de Harlem. El Bourbon street de Nàpols, el Harlem, el Pipa club, el JazzSi, el Jazz Man o el Soda Acustic de Barcelona els van al darrere.

Ara bé, si fins ara tot us sembla massa tocat i posat, i creieu que la música de nit i en viu ha de tenir un punt aventurer i estèticament perillós, no deixeu de visitar caus tan pintorescos com l'Small, el Mezzrow o l'increïblement llardós i divertit Fat Cat, tots al Village novaiorquès; la Chope des puces, diuen que pàtria de Django Reindhart, al bell mig del mercat de les Puces de París; el Páginas Tantas de Lisboa, on l'any passat s'hi fumava sense problemes; la Zorra y el cuervo a l'Habana, on podreu escoltar habitualment al geni Ruben Fonseca.

Al madrileny Cafè el Despertar, saludeu-hi Pablo Iglesias, com a mínim abans de ser pare s'hi deixava veure, o el no apte per a claustrofòbics Caveau des Oubliettes de París, on potser us surt l'autèntic comte de Montecristo.

Això sí, del més miserable al més exclusiu dels clubs que conec, hi ha suor, música, alcohol, cossos i, fins fa un temps, fum. Claus d'una cultura urbana moderna.

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

* El festival que no volia ningú

Fundat per Joan Rosselló i els seus amics del Jubilée Jazz Club, el Festival Internacional de Jazz de Barcelona arriba a les 50 edicions havent passat per moltes mans: (el mític Hot Club amb Alfred Papo al front, el parc d'atraccions de Montjuïc-sic-, l'Ajuntament i el Palau de la Música), abans de ser recollit, moribund, per un jove debutant en la producció de concerts, Tito Ramoneda. A la ciutat del jazz, semblava que ningú no volia el festival.

Capital europea de l'espectacle durant la Gran Guerra, i port segur per a artistes de varietats, músics, traficants, espies, aristòcrates fugitius i tota mena d'aventurers, els primers sons jazzístics van arribar a Barcelona la tardor de 1919, als salons del Ritz. El febrer de 1920 va ser la descoberta oficial del gènere, quan Ferran Bayés va programar al rutilant music-hall Principal Palace un ball de Carnaval amenitzat per una autèntica jazz-band de músics negres. I l'exposició del 29 va suposar l'esclat popular del gènere als escenaris locals. La cosmopolita Barcelona s'havia enamorat del jazz.

Per això sorprèn que l'any 1992, probablement el segon gran moment de glòria mundana de la ciutat, l'ajuntament estigués decidit a posar fi al festival de jazz dissolent-lo en el nou Festival de Tardor de l'Olimpíada Cultural. "Vaig anar a veure en Ferran Mascarell, i li vaig dir que, si ells no el volien, que ens el cedís. Des de 1989 que n'estàvem fent la programació, i no volíem que desaparegués", –diu Tito Ramoneda– "el regidor em va dir que ja me'l podia quedar, però que no li demanés ni un duro".

Avui, amb 50 edicions, inaugurat divendres pel pianista cubà i padrí del festival Chucho Valdés, el Festival Internacional de Jazz de Barcelona és la cita musical més longeva de la ciutat. I amb suport municipal molt similar al de fa vint anys.

D'art inferior a Take Five

L'any 1936, poc després d'un concert al Palau amb el cèlebre Quintet del Hot Club de França de Django Reinhardt, Frederic Lliurat va escriure a la Revista Musical catalana: "el jazz és un art infantívol i primitiu (...), ben digne dels homes senzills que el practiquen. Uns homes que es movien a l'escenari com si fossin víctimes d'un atac epilèptic o com si volguessin imitar la mímica innocent dels bons simis. En resum, un art inferior no propi d'una sala de concerts on sentim cançons nostrades i on escoltem música de Bach, Mozart, Beethoven...". El debut del jazz al Palau de la Música Catalana va ser sonat.

Fins el 1963, amb Chet Baker, no hi va tornar. El 1964 va reincidir amb el Modern Jazz Quartet i, el 25 de gener de 1966, Ella Fitzgerald i l'orquestra de Duke Ellington, a través de l'obra de Domènech i Muntaner, van fondre per sempre el jazz amb l'ànima de la ciutat. Visionaris i provocadors, al seu Manifest Groc de 1928, Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà, contraposaven "la sensibleria malaltissa servida per l'Orfeó Català" amb "la música popular d'avui: el jazz i la dansa actual". Aquell any hi va haver uns quants concerts més. L'afició pel jazz semblava ja imparable. Allò va empènyer Joan Rosselló (fundador del Jamborée) a posar en marxa aquella mateixa tardor el Festival Internacional de Jazz de Barcelona. Dave Brubeck, amb el seu quartet original, va ser l'encarregat d'inaugurar-lo: Take five! Xavier Montsalvatge, Frederic Mompou, Josep Llimona o Pasqual Maragall van ser alguns dels primers espectadors del festival.

També va tocar una promesa de la música catalana, Tete Montoliu, Bud Freeman, Illionis Jacquet, Roy Elridge, Stan Getz i Astrud Gilberto, un desconegut Gary Burton i un Sonny Rollins que va ser polèmic per un solo de 30 minuts. Els puristes li van dir de tot, però el festival que tothom somiava però que ningú no volia ja no tenia aturador. Com la carrera musical del colós del saxo, a qui encara vam poder escoltar al festival de 2012, amb 82 anys.

Espectacle de titelles al Turó Park. [1913]

Autor desconegut

Fabra i Coats. Dones remendant les xarxes. [1940]

TOMÀS FÁBREGAS CATARINEU

Quadre d'honor

Pel Festival Internacional de Jazz de Barcelona hi han passat pràcticament tots els grans noms del jazz, del clàssic al més avantguardista. Hi ha hagut polèmiques i trifurques de tota mena entre partidaris d'un estil i un altre. El 1989 Albert Mallafré escrivia a La Vanguardia: "Habría que estudiar que tiene el jazz aquí que excita la controversia tan fácilmente (...). Basta el simple anuncio del programa de conciertos para que tenga que ser puntualmente reventado por cualquier comentario que se presuma solvente". No li faltava raó al popular crític quan deia que tots els diversos organitzadors que havia tingut el festival havien estat "vituperados".

Però The Project, que havia estat fundat l'any 1988 per en Joan Rosselló, obstinat amb la continuïtat del jazz a la ciutat i en Tito Ramoneda, un jove aficionat que havia estudiat música a l'Aula de Música Moderna i Jazz i al Taller de Músics, ha aconseguit consolidar el festival i projectar-lo vers el futur. Això sí, de les crítiques i els vituperis no se n'han lliurat. Una de les més sonades va ser quan va actuar (1998 i 1999) Ana Belén en sengles espectacles amb Chano Domínguez i Lluís Vidal. Per contra, ningú no es va queixar quan, l'any 1992, els germans Randy i Michael Brecker, en lloc dels bisos, van repetir íntegrament el concert per garantir-se disposar de millors escenes pel vídeo The Return of the Brecker Brothers. Live at the Palau de la Música, que estaven enregistrant aquella nit. Ves, coses.

La resta de la llista és enorme i diversa: de Miles Davis (quin gran concert aquell de 1989 a l'antic Palau d'Esports) i Keith Jarrett a Nina Simone i Ornette Coleman, o de Ray Charles i Wayne Shorter (geni descobert al festival del 1967 per la 'fugida' de Miles Davis) a Pat Metheny (enorme aquest estiu al Grec com a prèvia del 50è festival), Paolo Conte, Maria Schenider o Michel Camilo i Tomatito, qualsevol artista que us pugueu imaginar i de l'estil que sigui ha passat pel festival.

Però potser el més destacable del programa, i d'allò que no se'n parla gaire, és l'aposta que es fa sovint per nous noms que, amb el temps, esdevenen estrelles del firmament jazzístic mundial: qui recorda que Brad Mehdlau i Diana Krall van debutar al petit escenari del Luz de Gas? O que va actuar Bebo Valdés quan, a Europa, gairebé ningú no sabia qui era? O sigui que, ull amb Cameron Graves, pianista que va obrir oficiosament el festival d'enguany al mes d'abril. Se'n sentirà a parlar en properes edicions. No us ho perdeu; esteu avisats.

Si voleu jazz, aneu al festival: "El nostre primer patrocinador és el públic", rebla Tito Ramoneda. I així és; perquè el públic sí que l'ha volgut sempre, l'avui Voll Damm Festival Internacional de Jazz de Barcelona.

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

* Fills, pares i avis en la nostàlgia de l'era digital

Vuit edicions després, el MIRA continua essent un espai per a la difusió d'una creació d'avantguarda que busca dotar a aquesta època convulsa d'instruments de comprensió que generin un coneixement crític capaç de pilotar el canvi de paradigma digital i tecnològic.

Aquella iniciativa quasi juvenil, que en l'inici va ser qualificada de 'filla del Sónar', ha acabat superant conceptualment el progenitor. Mentre el Sónar es veu abocat a programar espectacles de masses com Rosalía, i amb un fort impacte comercial i mediàtic, per tal de mantenir l'estatus de número ú (xifres, facturació, patrocinadors), la cita de la Fabra i Coats aprofundeix en el relat de laboratori digital amb impactes innovadors (enguany aprofundint creativament en el 3D sound room d'Intorno Labs), i picades d'ull a la història menys coneguda, com l'impagable concert de Tangerine Dream. Aquesta potser no és la fórmula per convertir-se en un festival de masses, d'aquells que els manaies de la política cultural tenen tot el dia a la boca per recordar-nos el retorn milionari que genera la venda de cerveses i el turisme de festivals i així justificar (com si calgués) les inversions, però ara mateix sembla que és el camí escollit. Fins quan?

D'aquí poc Carla dal Forno, Aïsha Devi o Tapan (Miles Davis avui faria una 'social music' com ells), seran creadors *mainstream*. Els seus espectacles buscaran la màxima difusió i no es podran permetre el risc dels festivals de pensament radical i taquillatge reduït. Que serà, llavors, del MIRA?

No és tant un problema de voluntats (al cap i a la fi un esdeveniment és el que els promotors volen) com de gestió de l'evolució. Si els patrocinadors privats, els públics i l'espai els ho permeten, MIRA podrà seguir treballant en el procés prospectiu de la tecno-avantguarda crítica, aprofundint en els models de coneixement a altres gèneres (poesia, dansa, cinema, assaig), i obrint el debat als paradigmes que generi cada època. Podrà créixer essent una autèntica cita del pensament d'avantguarda; fins que el propi pas del temps els tregui de circulació, és clar.
És el que ha passat amb el Sónar: va néixer amb la moderna idea de festival, en el seu moment més brillant va deixar de ser-ho per convertir-se en un ampli espai de reflexió multi-disciplinar al voltant dels nous temps, i ara ha passat a ser una fira de mostres, amb tota la perplexitat del concepte. Però el públic, els espònsors i

els polítics sempre preocupats pel retorn dels diners, els ho agraeixen i els premien. Els promotors de l'acte no en són els responsables finals. És el que té haver de sobreviure en un lloc on no es creu en l'excepcionalitat de la cultura, sinó en els rèdits de la representació pública.

Es convertirà el MIRA en un altre Sónar? Si ho fa, i hi ha espai per a dues cites d'aquest estil, en aquest país caldrà reinventar del tot la cultura, o oblidar per sempre la seva capacitat d'interpel·lació. El mercat serà la història i nosaltres, tristos espectadors amorrats al broc d'una ampolla de cervesa del patrocinador.

Altres temps (de swing)

La il·lusió de la modernitat dels anys vint va tenir en la música una de les seves principals avantguardes ideològiques. La pau, que hom aspirava que fos definitiva, va dotar a la societat d'un entusiasme encomanadís que va empènyer la gent a viure al límit. Amb el temps es va veure que el somni del tractat de Versalles era una quimera però, en lloc de retreure l'esperit comú de l'època, el va expandir fins al paroxisme; i el swing en va ser un dels elements propagadors.

Nascut un any abans que el MIRA, el festival Django L'H (en memòria del guitarrista creador del jazz *manouche*) és l'antítesi; un esdeveniment que poua en la visió retrospectiva. I ho fa amb aquesta nostàlgia mesurada tan contemporània: evocant els mites i reinterpretant-ne el llegat buscant les claus que atorguin a aquesta música un lloc al món d'avui; probablement tan desesperat com el dels anys vint i trenta.

Amb l'impuls del guitarrista Albert Bello i de l'escola de música de la ciutat (EMCA), i sense sponsors cervesers, L'Hospitalet de Llobregat recupera un jazz genuïnament europeu que va captivar els americans, Duke Ellington el primer. Centenars d'aficionats al jazz *manouche* es troben del 19 i el 25 de novembre al festival Django L'H per escoltar els millors artistes d'aquest l'estil i assistir a classes magistrals i jam sessions. Són dies feliços. Com París, L'Hospitalet venera Django Reinhardt. Totes les ciutats busquen el seu esplín.

El programa és per no perdre-se'l: Eva sur Seine, Django Orchestra (nou projecte d'en Bello), Bel Ballester trio o Valentí Moya quartet son símbol d'una passió que a voltes sembla quasi terminal: ritmes per escapar d'un món que s'acaba. Com l'any 1936, quan Django Reindhart va actuar a Barcelona i, en la seva exaltació musical i vital, va acabar de matinada tocant sota el pont de Marina amb uns gitanos acabats de conèixer. Però el quintet del Hot Club de França va haver de tornar a París pagant-se el tren de la seva butxaca i amb una botifarra per única menja. En l'esbojarrat sopar i ball que va seguir al concert, algú va robar la recaptació del concert deixant els músics sense ni un ral. Temps de desassossec que el swing guaria. Interpretació del món d'avui, a la deriva.

ser libres cuando nuestros gustos y preferencias están supeditados a un algoritmo que va a determinar los contenidos que se nos muestran o cuando todos nuestros movimientos, reales y virtuales, están completamente mapeados?

Estética y semiótica se convierten en campos absolutamente necesarios para desarrollar nuestra capacidad crítica ante la sobresaturación de imágenes y la hiper-estetización sociopolítica. En un momento en que las *fake news* y los *hoax* se diluyen entre la frenética circulación de información, la epistemología debe repensarse desde la posverdad. Los avances en biomedicina, robótica y cibernética nos llevan a una ontología post-humana que obliga a replantear nociones como humanidad o animalidad. La nueva generación, deberá también hacer frente a dilemas éticos que cuestionen cuáles son los límites científicos y tecnológicos: ¿hasta dónde llevará la singularidad las fronteras de los derechos y las responsabilidades de humanos y máquinas? ¿Qué diferenciará un ser humano y de uno robótico cuando ambas tengan conciencia?

"Mi mente se formó estudiando filosofía, Platón y ese tipo de cosas" confesó Werner Heisenberg, uno de los científicos más brillantes del siglo XX. Del mito de la caverna podemos aprender que las cosas no son siempre como las vemos. Sócrates nos invita a dudar de todo. Kant nos enseña que no hay inteligencia sin sensibilidad. Nietzsche, que la filosofía se hace en voz alta y caminando. Walter Benjamin nos da cuenta de la importancia de leer la historia a contrapelo. Guy Debord es básico para entender la sociedad del espectáculo en la que estamos inmersos. Michael Foucault nos enseña los peligros de la vigilancia y la seguridad.

No se trata únicamente de si la filosofía debe ser uno de los pilares de nuestra educación, claro está que sí. Se trata también de qué tipo de filosofía enseñamos. Hay que acercar las figuras clave que han articulado el pensamiento occidental, pero también introducir otras voces que hasta la fecha están completamente fuera del currículum educativo. El pensamiento decolonial, el feminismo, la conciencia ecológica deben integrarse en la materia de filosofía: Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Hannah Arendt, Donna Haraway o Judith Butler; también Frantz Fanon, Walter Mignolo, Edward Said, Homi K. Bhabha o Achille Mbembe.

Filosofar es aprender a hacer(nos) preguntas y tomarnos el tiempo necesario para hallar respuestas. La filosofía está en la base del pensamiento especulativo. Ella compete a todas las materias e imbuye todas las capas de la cultura: la filología, el arte, la ciencia, la tecnología, el entretenimiento… Por eso, que la generación *millennial* sepa filosofar va a ser la clave para que sea capaz de afrontar los nuevos retos.

GISELA CHILLIDA

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

✻ Filosofar es la cuestión

Raro es que todos los grupos políticos coincidan pero hace un par de semanas supimos que el Congreso había pactado por unanimidad que la filosofía vuelva a ser materia obligatoria en los institutos españoles tras un lustro reducida a materia troncal de 1º de Bachillerato. Con la entrada en vigor de la LOMCE (Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa), popularmente conocida como ley Wert, se eliminó el carácter troncal de la Historia de la Filosofía de 2º de bachillerato y de Ética de 4º de la ESO. Solo algunas comunidades autónomas, entre ellas Cataluña, decidieron mantenerla en los tres cursos.

Ahora que el debate está abierto, es momento de pensar por qué la filosofía no solo debe ser obligatoria sino por qué, ante la hipotética situación de tener que prescindir de todas las materias curriculares y poder únicamente quedarse con una, esta debería ser, sin duda alguna, la filosofía.

Hoy en día, pensamos rápido y mal porque reflexionar pide tiempo. La creciente exposición a un flujo de información frenético ha llevado a un empobrecimiento del pensamiento. Para que todo funcione eficazmente, la toma de decisiones debe ser rápida y efectiva, no hay tiempo para perder(se) en divagaciones. Los *deadlines* nos acosan y todas las tareas deben estar hechas "para ayer". La duda y el error se perciben como debilidad. Errar puede que sea humano pero en la era del *machine learning*, el error es únicamente esa falla que solventar cuanto antes. Tampoco hay espacio para la vacilación. Debemos ser capaces de sopesar todas las opciones y decidir con presteza.

En Google podemos encontrar respuesta a todo. YouTube dispone de infinitas horas de tutoriales que nos pueden enseñar cómo realizar cualquier cosa, de cómo maquillarnos a cómo enviar un cohete a la luna, pasando por las mejores recetas de salmorejo, que no debemos hacer si viajamos a Japón o los mejores ejercicios para tener un six-pack. Pero, ¿quién hará las preguntas?

Los grandes debates de la humanidad-la libertad, el conocimiento, la realidad, la moral, la verdad, el cuerpo, el lenguaje- toman ahora un nuevo enfoque: ¿podemos

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

✻ Una temporada negra

La setena edició de Tiana negra obre el cicle dels festivals de gènere policial. Després arribarà BCNegra. El seu director, Carlos Zanon, acaba de publicar una novel·la on recupera Pepe Carvalho, el detectiu de Vázquez Montalbán. Realitat a banda, som en plena temporada negra.

Tiana negra va ser el primer festival dedicat exclusivament a la novel·la negra en català. Com defensa el seu creador, Sebastià Bennasar (Palma 1976), la irrupció d'aquesta cita maresmenca en el calendari literari va fer que BCNegra, que llavors tenia el monopoli de festivals del gènere, tractés amb més igualtat els autors catalans, que fins llavors, reclosos en una taula rodona, tenien poca visibilitat. Però Tiana també va obrir l'aixeta d'aquesta mena de festivals. No van ser pocs els aficionats al gènere, promotors literaris i més d'un regidor de cultura, que van veure en una activitat d'aquesta mena una forma moderna i popular de fomentar la lectura. I així Cubelles, Vilassar, Sabadell, Lleida, l'Espluga de Francolí o Les Borges Blanques han posat els festivals de gènere criminal a l'agenda cultural del país. Adequat pels temps que vivim.

Malgrat que les trifurques de la política local havien amenaçat el festival, Tiana negra està absolutament consolidat. Partint de molt poc, i sense referents on recolzar-se, el seu director ha configurat un model equilibrat i que funciona: reflecteix l'ampla realitat literària en català, poua en el llegat fundacional del gènere, promou edicions, disposa d'un premi de prestigi i ha arrelat a la vila. És el model. I arribat a aquest punt, en Tià Bennassar ha decidit deixar-ho per no eternitzar-se.

Però l'èxit inqüestionable de Tiana és una cosa, i que la novel·la negra en català sigui un gènere de grans majories lectores i moltes obres de qualitat, n'és una altra.

La literatura policial és un gènere popular arreu del món i amb molts lectors. El cinema, les sèries de televisió i el component de crítica social que històricament té, i que fa que aquestes novel·les sovint donin llum en clau de ficció a realitats que els mitjans de comunicació no desvetllen per interessos polítics o econòmics, hi té molt a veure. I el català se'n beneficia en part, és clar. Aquest podria ser un dels motius de l'auge dels festivals del gènere que hi ha aquí, però també a la resta d'Espanya: gairebé una plaga.

Tota aquesta activitat promotora ha mobilitzat autors i

indústria editorial. A hores d'ara, la quantitat de títols negres, detectivescos, policials o com els vulgueu dir que es publiquen en català és francament elevada; i tots troben un espai on presentar-se en aquests festivals. Això ha fet augmentar el nivell qualitatiu de les obres, però també ha fet aflorar molta mediocritat (per ser suaus), que aprofita el cert èxit del fenomen; a veure què pesca. Conscient d'això, en el seu darrer any de comissari de Tiana negra, en Tià Bennasar ha programat una conferència crítica que s'espera que posi una mica les coses al seu lloc i contribueixi a fer neteja. El títol és prou clar: 'No és or tot el que brilla', i qui la pronunciarà més, l'Àlex Martín (Barcelona 1974), professor de literatura catalana a la universitat de Salamanca i una de les persones que més hi entén de novel·la negra de tot l'estat. S'espera la sessió amb candeletes. Però digui el que digui en Martín, potser abans de les eleccions municipals naixerà un altre festival de novel·la negra, i algun editor estrenarà per Sant Jordi una col·lecció. No ho descartin. El resultat d'aquesta florida gairebé transgènica a vegades decep: hi ha festivals que semblen calcats (i en ocasions es percep un incòmode aire d'endogàmia) i, tot i la promoció, les vendes dels llibres negres en català tampoc són res de l'altre món. Alguna cosa passa.

Massa festivals? Hi ha qui ho defensa dient que tots es complementen, i que cal escampar el crim literari arreu. Lloable opinió en pro de l'equilibri territorial en cultura, però es podria demanar als seus promotors que procurin aportar un to una mica original a la seva cita. Buscar la veu pròpia, el signe identificador que converteixi el festival en una cita a tenir present, llaminera. És el que va fer en Salvador Balcells, comissari d'El vi fa sang, de l'Espluga de Francolí, connectant novel·la negra i els vins de la D.O. Conca de Barberà. Escoltar taules rodones i presentacions amb una copa de bon vi a les mans la fa una festa de les bones.

I respecte de l'edició, potser estem patint la pujada de la febre. Ja baixarà. Hi haurà oportunistes que, a la que surti una altra tendència, deixaran d'escriure o editar el negre. I un cop passat el sedàs, el que quedi quedarà. Ara bé, cal tenir present que bona part de l'acceptació actual d'aquesta novel·la ve a remolc de l'ús abusiu del gènere que en fa el cinema i la TV. I en l'audiovisual, la llengua rotundament majoritària en què es fan aquests productes, és el doblatge al castellà. I, amb la feble fidelitat del lector estàndard, serà difícil que la versió en català del Carvalho d'en Zanon faci canviar les coses.

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

* Cansar, Cansa. Cansadament (e)

A hores d'ara parlar de Rosalia és, o escampar una lletania d'elogis suats, o invocar un anatema per purificar el flamenc vexat. No penso fer ni una cosa ni l'altra, però tampoc no m'estaré sense dir res; no sigui que Hänsel* i Gretel*, adduint l'alta dignitat del debat cultural, es cregui immunitzada d'un terrabastall d'aquestes dimensions. I visca els adverbis, per cert.

La cançó més escoltada, el disc més descarregat, l'artista més premiada, la cantant més admirada, la reina del nou flamenc, l'ídol del jovent, el millor vídeo i algunes coses més, de tan extraordinàries totes, cansen l'esperit més desvetllat. Això que canta aquesta noia, que per molta gent és un adveniment, un big bang, la tempesta perfecta sobre l'avorrit escenari de la música actual; de tan insistit, repetit i glorificat, acaba per ser sospitós, per desprendre una flaire de producte d'algoritme, de gintònic de desigs, anhels i passions posades en un laboratori (això que ara en diuen lab). Malament. Em recorda com ho està petant Kawasi Washington entre els que no els agrada el jazz, doncs escoltant-lo per fi poden presumir de ser aficionats al gènere.

El flamenc engabiat en l'ortodòxia acabarà per podrir-se. El trap, el rap i el pop electrònic el porten a la frontera de la transgressió, als llenguatges del coneixement contemporani. Per això fan l'amor promíscuament en una platja de la fi del món d'ahir, i el que en surti, serà un gènere de la nova era. Transgènere com els temps mateixos. Ara, els pioners solen acabar sent l'ase de tots els cops (Miles Davis va capgirar la música popular del S. XX, però es va sentir dir de tot). La cosa és resistir, reinventar, enderrocar estereotips per no aixecar nous mites envellits en néixer. Tot plegat és perillós, costa poc pujar i moltíssim mantenir-se sense que la crítica, el mercat o un *youtuber* idiota amb milions de seguidors, et tirin per terra per qualsevol fotesa. I ja has llepat, *llepadament*.

Rosalia li dona la volta al flamenc, i els moderns, els *hipsters*, el jovent incòlume, el públic del Sónar i del Primavera (que no està per debats), les Kardashian i uns quants *influencers* poden dir, per fi, que els agrada una música tan autèntica com el flamenc. Però no resistirien un concert de José Mercé, posem per cas, ni farts de *manzanilla*. Els mateixos que van pixar colònia escoltant la versió coral que va fer de 'Si me das a elegir', dels Chunguitos, a la gala dels Goya i ho van escriure a tots els diaris, eren els que el 1980 van posar a parir Carlos Saura, tot i l'Ós d'Or que va guanyar, per haver fet una peli de *quinquis*, com un De la Loma qualsevol. Que hi

Parada de verdures en un mercat. [194- 195-]

ANTONIO MATARRANZ

Va ser fotògraf.

Set de rodatge de la pel·lícula "La Dama de les Camèlies" protagonitzada per Núria Espert Romero i Enric Majó i Miró.

COLITA

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

hagi qui digui que tot èxit és sospitós, alguna raó té; o no vivim en la cultura de l'èxit fonamentat en la banalitat?

Ara bé, amb tot això no pretenc menystenir l'èxit de 'la cantant de Sant Esteve ses Rovires', com diuen a TV3 en una demostració d'insuportable fatuïtat. Ca. De moment Rosalia fa el que vol i com ho vol, i això, en temps de vides meselles mola *moltíssimament*. Més que un gran art innovador demostra desimboltura, habilitat en la innovador demostra desimboltura, habilitat en la combinació dels elements dels diversos gèneres que toca, i que té els ovaris ben posats enfront l'estultícia de la indústria. Fins que la indústria vulgui, és clar. Que no perquè faci aigües per tot arreu vol dir que es mamin el dit. Però de moment, olé per Rosalia. Beníssimament.

Comparteixo la defensa de la riquesa creativa de la diversitat, sobretot ara que la uniformització ho aixafa tot. Però prou parlar de la Rosalia: cansar, cansa. Cansadament (e). Prometo no tornar-hi.

PD 1.- Visca els adverbis. He omplert aquest article d'adverbis, alguns els he inventat, d'altres són barbarismes, i la majoria els he posat malament. Ho he fet expressament. El corrector no en te la culpa. Sóc jo, que m'agrada xeringar.

PD 2.- L'any 1980 vaig fer el treball de final de curs d'Història del cinema (periodisme UAB) sobre el film *Deprisa, deprisa*. Alguns companys ho van trobar tan vulgar parlar de *quinquis*. A en Romà Gubern li devia fer gràcia. Em va posar un notable. Encara n'estic orgullós. R.V.

GISELA CHILLIDA

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

* Talking Galleries: Mujeres, arte, dinero y valor

La última edición de Talking Galleries* que tuvo lugar los días 21 y 22 de enero, presentó el muy necesario debate "Mujeres artistas en el mercado". Moderado por Anny Shaw, periodista de arte en The Art Newspaper, tuvo como panelistas a Vanessa Carlos, directora de la galería londinense Carlos/Ishikawa y fundadora de Condo, proyecto internacional de intercambio entre espacios artísticos; Clare MacAndrew, directora Ejecutiva en Arts Economics (Dublín); y Lisa Schiff, presidenta y fundadora de Schiff Fine Art (Nueva York), consultoría de arte privada para coleccionistas especializada en arte moderno y contemporáneo.

Como expuso Llucià Homs, director y fundador de Talking Galleries, la sesión tuvo como objetivo discutir "la razón por la cual existe una situación injusta con respecto a las mujeres artistas". Debemos desgranar y entender los motivos endógenos y exógenos, ir a la raíz del problema para poder proponer soluciones realmente efectivas y acelerar la actual tendencia hacia una mayor paridad. Trazar un estado de la cuestión es un primer paso hacia la transformación de unas estructuras que sabemos desiguales. En este punto, las aportaciones de Clare MacAndrew arrojaron luz sobre un panorama no siempre tan transparente y permitieron vislumbrar una situación que no siempre se intuye tan desigual.

La misma Clare MacAndrew confesó verse sorprendida por la enorme brecha de género existente en el mercado del arte. Debo reconocer que mi asombro no fue tal. Las estadísticas que MacAndrew aportó reflejan perfectamente el modo en que opera el mundo del arte. Sabemos desde hace tiempo que ha sido y sigue siendo absolutamente patriarcal.

El mercado del arte (que no es lo mismo ni opera del mismo modo que el mundo del arte) no sólo no es una excepción, sino que refleja de manera más acusada esa diferencia. Si en los últimos años la última ola feminista ha conseguido que las artistas estén ganando terreno, no ha habido ninguna revolución en el mercado del arte. La nueva situación no ha logrado traducirse en un aumento significativo de las ventas y ni de los precios.

Vayamos antes de nada a los números. MacAndrew dio cuenta de la discrepancia existente entre los precios de las y los artistas, con una brecha en la subasta de hasta el 50%. Igualmente, si nos fijamos en las cinco artistas más vendidas en subasta, el valor de sus ventas equivale aproximadamente a una quinta parte del valor de los artistas masculinos.

En promedio, el 36% de los artistas representados por galerías son mujeres y juntas aportan únicamente alrededor de un tercio de los ingresos. Sin embargo, la brecha de género parece aumentar cuanto más consagrado es un artista. Entre las artistas establecidas, las mujeres representan solo el 32%, mientras que para los artistas emergentes la proporción es del 43%. Es decir, "hay menos artistas exitosas que hombres". Tampoco nos debe extrañar que "las disparidades tiendan a ser mayores en los países que en general tienen mayores disparidades de género". Un mercado del arte desequilibrado es reflejo de una sociedad a la par desigual.

En cualquier caso, ¿cómo debemos entender que haya menos representación femenina en las galerías cuando nos fijamos en artistas establecidas? Las estadísticas por sí solas poco aportan. Necesitan ser interpretadas. McAndrew apuntó que podíamos verlo de manera

positiva y entender que esa diferencia se debe a que el sesgo está cambiando y que nos dirigimos hacia una mayor paridad. Pero también podemos extrapolar una lectura menos optimista. No hay que perder de vista el llamado "techo de cristal". Parece que a las mujeres se nos deja avanzar, pero, llegadas a cierto punto, nos topamos siempre con un muro invisible que no nos permite subir a "lo más alto". Las mujeres al mando de centros de arte y museos son una minoría, las artistas raramente están entre las más cotizadas… En esto, el mundo del arte no es una excepción. Tampoco encontramos mujeres entre los Ceos de las empresas con más capital, ni entre las deportistas mejor pagadas, las actrices durante muchos años han cobrado menos que su contraparte masculina…

Por un lado, como indican los estudios generales, las mujeres recibimos un salario inferior por un mismo trabajo. Por otro, la división del trabajo sigue jugando en contra de las mujeres. A nosotras nos corresponden los trabajos reproductivos, las labores de atención, las tareas de cuidados… Lo que hacemos las mujeres se consume en sí mismo. Tradicionalmente, nuestro trabajo no ha tenido valor público ni un largo alcance en el tiempo. La creación de valor simbólico y cultural ha sido territorio masculino.

Clare McAndrew se preguntaba si las mujeres y los hombres hacían cosas diferentes. Y si lo hacían, por qué los valoramos de manera diferente. Merece la pena poner sobre la mesa algunos de los estudios llevados a cabo por el Profesor Roman Kräussl de la Escuela de Finanzas de Luxemburgo. En dos experimentos dirigidos por Kräussl, se pidió a miles de participantes que adivinaran el género del artista responsable de algunas obras de arte sin etiquetar y que luego las tasaran. Los resultados muestran claramente un sesgo favorable a aquellas que creían realizadas por hombres, siendo especialmente grande la diferencia cuando quien opinaba era un hombre rico. Otro experimento involucró a 2.000 participantes, quienes clasificaron obras de arte generadas por el algoritmo DeepArt, que a su vez había atribuido arbitrariamente identidades masculinas y femeninas a los creadores ficticios. Aquí, aunque en general el género no tuvo ningún efecto en la clasificación del trabajo, los encuestados varones ricos que con frecuencia visitaban galerías nuevamente tendían a tasar las obras que creían que eran de artistas masculinos por encima de aquellas que creían realizadas por mujeres. Tal y como expresó Lisa Schiff "la subasta es la parte capitalista más exacerbada del mundo del arte, y está dominada principalmente por hombres blancos".

Cuando hablamos de mercado del arte, está claro que la brecha de género no viene dada por las características del objeto de arte –las técnicas, los temas, el tamaño, los colores…– sino en el hecho de que quienes compran, en su mayoría varones ricos, valoran muy por debajo las obras realizadas por mujeres. Obviamente, la raíz del problema no es únicamente que infravaloren a las artistas, sino que quienes disponen del capital necesario para realizar las compras siguen siendo en su mayoría hombres.

En este sentido, uno de los puntos clave lo aportó Vanessa Carlos al recordar que no solo tenemos que hablar de mujeres, sino de todos aquellos sujetos que no se corresponden con hombres blancos heterosexuales. Tenemos que hablar de personas no binarias, de personas racializadas, de personas con diversidad funcional… "El feminismo tiene problemas con la exclusión de otras comunidades oprimidas. El feminismo es un poco demasiado blanco. Y ese es el trabajo que nos queda por hacer". Así, en las estadísticas, debemos introducir todas esas casuísticas para darnos cuenta de que en un panorama aún dominado por hombres blancos ricos son muchos los sujetos invisibilizados. Vanessa Carlos recalcó que "si la estructura de poder en la que todos estamos habitando sigue siendo imperialista, supremacista blanco y capitalista patriarcal, por supuesto, todo lo que circule seguirá esa estructura, por supuesto, los datos se verán así. Podemos tomar ciertas actitudes, pero es síntoma de un problema mayor".

Afortunadamente, como Vanessa Carlos arguyó, cada vez hay más hombres que participan activamente en el debate. Artistas blancos heterosexuales están hablando sobre los problemas de la masculinidad tóxica. El feminismo no es una lucha entre sexos, sino una batalla conjunta hacia la igualdad. Por eso, como se apuntó al final del panel, las cuotas no son la solución. Son un mero parche que intenta evitar que el agua se desborde pero que en ningún caso termina con el escape. Vanessa Carlos apuntó que "las nuevas generaciones están más comprometidas. Hay una lucha micro todos los días. Estamos en un momento de micro-activismo. Si haces algo en tu entorno inmediato y es una forma mucho más poderosa, entonces puedes exponer esas acciones a través de redes sociales". La lucha es, entonces, diaria. Estamos apenas comenzando un largo camino hacia la igualdad. Pero ese camino jamás lo podemos tomar de forma individual. Es un viaje colectivo que nos incluye a todxs.

TALKING GALLERIES es una plataforma abierta para galeristas y profesionales del arte para discutir e intercambiar ideas sobre nuevas tendencias y temas específicos del sector de las galerías de arte. Figuras destacadas del mundo del arte y profesionales del arte se reúnen para debatir el impacto posterior de estos cambios, compartir y presentar experiencias y repensar modelos, creando un entorno ideal para la investigación y el intercambio de conocimientos.

ENRIC MARTINEZ CASTIGNANI

[Barcelona, 1970] és barítton, fundador i exdirector artístic del Festival LIFE Victoria Bcn.

⁎ Programacions musicals: risc i atractiu

"De tots els misteris de l'univers, cap de tan profund com el de la creació. El nostre esperit humà és capaç de comprendre qualsevol desenvolupament o transformació de la matèria, però cada vegada que sorgeix allò que no havia existit mai abans, (...) ens venç la sensació que s'ha esdevingut una cosa sobrenatural (...).
De vegades ens és donat d'assistir a aquest miracle, i ens és donat en una sola esfera: en la de l'art."

Stefan Zweig, *El misteri de la creació artística*

Si llegim amb atenció les paraules de Zweig, un dels autors més interessants i compromesos del s. XX, fàcilment ens adonem de la gran responsabilitat professional i personal que tenim les persones que ens dediquem al noble art de la música, ja sigui com a intèrprets o com a gestors. Aconseguir que es produeixi el *miracle* del qual parla Zweig és una tasca apassionant i, sovint, inconscient. Avui, arreu d'Europa podem veure com en aquest repte hi intervenen múltiples factors, que alhora ens obren oportunitats de canvi i d'evolució. Un dels més interessants el trobem en el fet que el públic actual ja no es comporta només com un simple espectador. Això ens empeny a establir una bidireccionalitat en les línies estratègiques de les programacions, a treballar per oferir continguts que veritablement nodreixin l'esperit humà, de manera que predisposin aquest públic a vincular-se amb les nostres propostes i el fidelitzin.

Col·laborant amb directors d'escena com Robert Carsen o Willy Decker, i analitzant les programacions de gestors com Serge Dorny (Opéra de Lyon), Ole Bækhøj (Pierre Boulez Saal), Aviel Cahn (Vlaamse Opera) o del controvertit i malauradament desaparegut Gerard Mortier, he pogut comprovar que han entès el repte –i les dificultats que comporta–. No en va, Mortier va ser el creador, l'any 2002, de la Ruhrtriennale: un exemple de l'aprofitament d'una regió inhòspita, plena de fàbriques abandonades, per construir-hi un dels festivals europeus més prestigiosos i avantguardistes.

En aquesta línia podem trobar també l'Opéra de Lyon (37 M€ de pressupost, 391 espectacles/temporada) on el seu equip proposa una programació que va més enllà d'una simple concatenació de títols i esdeveniments, per explorar altres terrenys aliens a l'òpera i que tenen relació amb la música universal, apropant-se així a diferents comunitats i aconseguint resultats extremadament positius. Tot això passa mentre els *skaters* i els *breakdancers* de la ciutat s'entrenen emmirallant-se en els vidres de l'edifici redissenyat per Jean Nouvel, en una mostra d'integració de la diversitat que va més enllà del propi territori per esdevenir internacional.

Un altre cas interessant és el del Teatro La Fenice on, quan la crisi econòmica encara era incipient, van decidir posar-se a treballar de manera immediata: proposant canvis estructurals i d'optimització dels recursos sense rebaixar la qualitat de la programació, analitzant els tipus de comunitats a les quals s'adreçava i canviant la forma de la seva stagione, atenent les necessitats tant dels abonats com del públic ocasional. Alhora, i en paral·lel, s'hi ofereix una temporada de cambra i simfònica de primer nivell. El resultat ha estat un augment de la reputació i un augment de públic, amb diversificació de les audiències. Tot plegat ha fet que, amb 505 espectacles/temporada i 34 M€ de pressupost, La Fenice sigui actualment un dels tres únics teatres econòmicament sanejats d'Itàlia.

D'exemples n'hi ha molts arreu d'Europa. Tots ells ens poden obrir finestres i poden encoratjar-nos a adaptar certes estratègies al nostre context, si tenim la inquietud d'observar-los acuradament i fer-nos algunes preguntes: ¿per què el Wiener Konzerthaus ha augmentat en 5.000 el nombre d'abonats en els darrers anys?, ¿com és que el Tonhalle Düsseldorf ha aconseguit diversificar el seu públic i baixar-ne la mitjana d'edat?, ¿quin és el secret de l'èxit de la Pierre Boulez Saal a Berlín?

Seure entre el públic i escoltar

M'atreviria a afirmar que un d'aquests secrets és el de seure entre els espectadors i escoltar. El públic no és ximple. Vol que li expliquin les coses com es fa entre adults, vol que el sedueixin, que el facin sentir i reflexionar, vol autenticitat, vol poder créixer. En definitiva, vol sentir-se identificat amb les propostes que li fem.

Barcelona, marca i també reputació?

Tornant a l'ara i aquí, Barcelona bé podria estar entre el grup de ciutats que poden jugar un paper destacat en la cultura europea. Podria desenvolupar el seu veritable potencial i aprofitar millor l'oportunitat si no fos que, sovint, sembla que no ens ho acabem de creure o que no ens acaba d'interessar apostar-hi de debò. Parlem d'una ciutat amb uns equipaments

Tot sabent les dificultats d'articulació que tindria, podem atrevir-nos a imaginar què passaria si compartíssim amb els milers d'abonats d'un teatre el projecte guanyador d'una nova direcció artística, facilitant que poguessin expressar les seves vinculacions i inquietuds al respecte? –sense anar més lluny, Madrid Destino té inserits al seu web els projectes guanyadors dels concursos de les direccions artístiques de llocs com Naves Matadero o el Teatro Español, entre d'altres–. De fet, les aportacions econòmiques d'aquests abonats –a banda dels impostos que ja paguen– són indispensables i, en el seu conjunt, superen el que algunes administracions aporten als equipaments. Des d'aquest punt de vista, estarien plenament legitimats per fer-ho. ¿No ens ajudaria, una mesura així, a triar les millors estratègies per articular el nostre projecte, sense renunciar al contingut? Per altra banda, un plantejament com aquest formaria part de la cultura democràtica, i no de la democratització simplista de la cultura que veiem tot sovint.

Barcelona, marca i també reputació?

Tornant a l'ara i aquí, Barcelona bé podria estar entre el grup de ciutats que poden jugar un paper destacat en la cultura europea. Podria desenvolupar el seu veritable potencial i aprofitar millor l'oportunitat si no fos que, sovint, sembla que no ens ho acabem de creure o que no ens acaba d'interessar apostar-hi de debò. Parlem d'una ciutat amb uns equipaments musicals de primer ordre, que es relaciona amb una comunitat heterogènia i multicultural, que pot ser llavor d'infinites propostes atractives. Una ciutat que rep una gran quantitat de visitants, part dels quals podrien venir més atrets per propostes singulars i úniques, i no tant per aquelles d'òbvies que ja es programen regularment en moltes altres ciutats europees. Una Barcelona que, d'ençà dels Jocs Olímpics, sembla més preocupada per treballar la seva *marca* que la seva *reputació*. Em refereixo a la reputació que posiciona, que és producte del treball profund d'unes estratègies ben meditades que busquen la qualitat diferencial, amb més encerts que errades, amb la mirada posada a l'entorn local, nacional i internacional; que fa que el públic assisteixi a les programacions confiant en el nostre criteri, i finalment les converteixi en imprescindibles amb la seva prescripció. Fins ara, en lloc de ser generadors d'un model propi i original, ens hem deixat endur per les dinàmiques del mercat, buscant una venda fàcil d'entrades –quan avui, ni això no és senzill–.

La rendibilitat: objectiu o conseqüència?

En aquest sentit, és interessant revisar quin paper atorguem a la rendibilitat. Bo i sent coneixedor dels equilibris econòmics que cal mantenir, penso que les vendes no haurien de ser l'objectiu, sinó la conseqüència. Exemples com el TNC o el Festival Grec de l'any passat ho demostren. Si estem d'acord en el fet que no volem limitar-nos a generar entreteniment, hem de ser capaços de desenvolupar projectes artístics a mitjà-llarg termini, intel·lectualment atractius, amb personalitat diferenciada, que ofereixin valor afegit i que augmentin aquesta reputació nacional i internacional a partir d'un treball de fons, rigorós i valent.

La importància del risc que fa atractiu un projecte

Sabent, doncs, que una altra realitat és possible, ¿podem obrir la mirada i atrevir-nos a proposar estratègies diferents i complementàries per obtenir uns resultats millors, com sembla que tothom desitja?, i ¿què considerem un resultat satisfactori?, ¿quins són els nostres estàndards? Aquest nou plantejament requereix treballar –com passa en molts equipaments europeus– amb una previsió d'un mínim de dos anys d'antelació en la renovació de les direccions artístiques, així com tenir en compte quatre regles d'or en el disseny de la programació:

- El coneixement del mitjà en el qual es treballa, el domini del repertori, el seu context històric, i un criteri propi sòlid per escollir els artistes que millor encaixen en cada proposta.
- La coherència a l'hora d'integrar les idees en un projecte global i ben estructurat, que es relacioni amb la comunitat, tant l'autòctona com la visitant.
- Una imaginació audaç, imprescindible per crear, seduir i alimentar la intel·lectualitat de la comunitat a la qual ens adrecem, i per contextualitzar de la millor manera possible les propostes en el nostre entorn.
- Una quota de risc necessària i assumida per part de tothom, públic i administracions inclosos. Aquell risc que fa atractius i únics els projectes.

Arribats a aquest punt, es fa evident la necessitat de treballar un tot on estigui present la hibridació de diverses arts –qüestió, aquesta, que mereix un altre article–. Per aconseguir-ho és important triar els professionals més vàlids, que llegeixin bé l'oportunitat de generar en la societat un espai de reflexió i debat, a més de plaer. En això es basa la vocació de servei públic i una de les grans raons de ser de l'art. Una tasca tan complexa com apassionant.

GISELA CHILLIDA
[Barcelona, 1987] és crítica d'art i comissària independent.

* Agua y arte. Fuente y muerte.

"En un principio fue el agua."
Tales de Mileto

En un papiro egipcio que seguramente consultó Tales de Mileto se puede leer "en el principio era el Nu, masa líquida primordial, en cuyas infinitas profundidades se agitaban, confusos, los gérmenes de las cosas".

Asimismo, en la propia mitología griega se atribuye al agua un papel primordial. Baste de ejemplo la *Ilíada*: "voy a ver a Océano, progenie de dioses, y a la madre Tetis" o "la corriente del río Océano, que es la génesis de todas las cosas". En el mito babilonio de Eridu se nos narra un origen en que todo era mar. En la Biblia se nos cuenta cómo Yahveh extendió tierra sobre las aguas. El Islam considera el agua como un elemento sagrado, dador de vida y fuente de sustento y purificación.

Elemento vital oceánico y orgánico del que emerge la vida, algunos artistas han aludido desde la práctica contemporánea a esa potencia ritual y simbólica.

Membre de la Guàrdia Urbana xerrant amb dues dones amb nens. [194- 195-]

LEOPOLDO PLASENCIA
[Barcelona 1906-1988] Va ser fotògraf.

Banys Orientals. [1907]

JAUME ROCA OLIVA

[Barcelona, 1888-1977] Va ser empresari i fotògraf aficionat.

En varios de sus trabajos, la artista **Eulàlia Valldosera** (Vilafranca del Penedès, 1963) explora el poder taumatúrgico del agua. “El agua es un receptor, un inmenso archivo planetario, el elemento con el mayor poder de almacenaje, es nuestro anclaje, siempre acepta, es como una placenta que almacena toda vibración a su alcance”. Su acción *Agua Informada* (2012) consistió en la localización de agua sana en subsuelo del espacio de intercambio artístico Halfhouse en Vallvidrera. Para ello, pidió a un geobiólogo que hiciera una prospección con la intención de detectar posibles desarmonías que más tarde serían corregidas por distintos artistas. Sorpresivamente, se descubrió una corriente de agua freática, lo que significaba que era un lugar potencialmente sanador.

Este poder vivificador y sanador del agua lo vemos también en *Integraciones en agua* (1982) de **Yeni & Nan** –nombre de la pareja artística formada por Jennifer Hackshaw (Venezuela, 1948) y María Luisa González (Venezuela, 1956). En esta performance, las artistas entran en una gran bolsa transparente llena de agua suspendida del techo que nos recuerda a un saco amniótico. Se ayudan mutuamente en perfecta armonía hasta que las artistas abandonan la bolsa, rompiendo el agua, simbólicamente renacidas.

Es bien sabido que el agua es la molécula más presente en todos los seres vivos. Además, el agua desempeña un papel biológico fundamental en cualquier organismo al depender de ella para desarrollar un gran número de funciones básicas para la subsistencia. La escasez o la falta de agua potable ponen en peligro la vida de cualquier ser vivo. **Lara Fluxà** (Palma de Mallorca, 1985), en sus cuatro trabajos llamados *Estudio de salinidad* (2011-2014), se centra en el análisis y observación de distintos medios acuáticos. El primero de ellos es una representación visual de la cantidad de sal por litro de agua que presentan un total de siete mares –Mar Rojo, Mar de Azov, Mar Mediterráneo, Mar de Bering, Mar Muerto, Mar Negro y Mar Báltico–. A través de una serie de “pruebas de contacto” se ha logrado cristalizar encima de telas absorbentes la cantidad exacta de sal que se encuentra disuelta en cinco litros de cada una de las diferentes aguas marinas.

La gestión y distribución del agua son un elemento clave para la subsistencia. A lo largo del tiempo, las sociedades han desarrollado complejos sistemas hidráulicos –caños, grifos, surtidores, pilones, pilas, estanques…– para asegurar la captación, el almacenamiento, el tratamiento y distribución del agua. El último proyecto de **Gabriel Pericàs** (Palma de Mallorca, 1988), finalista al Premio Alhambra y presentado en ARCO’19, se inspira en el sistema de distribución de agua en la Alhambra. El artista estudió el sistema de distribución de agua de la Alhambra, su red de acequias, albercas y canalizaciones, para traducirlo –en colaboración con un luthier de Granada– en una serie esculturas de latón que aplican las técnicas artesanales propias de la elaboración de instrumentos de viento y metal, en el desarrollo de su propuesta escultórica.

Las fuentes han sido uno de los mecanismos que más estrechamente han unido arte y agua. Desde tiempos remotos, ha abastecido de agua a la comunidad, y se han convertido en punto de encuentro. Precisamente, fue este aspecto el que tomó como punto de partida **Jaume Plensa** (Barcelona, 1955) cuando recibió el encargo para realizar *The Crown Fountain* (2004). Como él mismo explica, la fuente era “un lugar de reunión donde una vez las personas venían a obtener agua, la sustancia de la vida, intercambiaban ideas”. Versión contemporánea de una gárgola, en *The Crown Fountain*, a lado y lado de la plaza, dos torres de 16 metros de altura cubiertas pantallas LED emiten caras de las que emerge un chorro de agua. La posibilidad de andar sobre la fina capa de agua que cubre el área de la plaza entre las torres y sus alrededores es uno de los elementos más poéticos del diseño.

La escultora **Cristina Iglesias** (San Sebastián, 1956) ha puesto el agua en el centro de sus últimos trabajos. *La Deep Fountain* de Amberes, *Tres Aguas* en Toledo, *Forgotten Streams* en Londres o *Desde lo subterráneo* en el Centro Botín de Santander son algunas de ellas. A estas se une una pieza *site specific* para el jardín modernista de Bombas Gens en Valencia compuesta por dos acequias de 14 y 11 m2. Para la creación de *A través*, Iglesias observó los cauces del río Turia y la inundación de 1957, así como los trazados de regadíos, para entender la relación que durante siglos ha tenido la zona donde se ubica el centro de arte con el agua.

Tan atrayente como aterradora, el agua nos fascina. *Descension* (2014), obra del escultor británico **Anish Kapoor** (Bombay, 1954) busca perturbarnos con uno de los elementos más comunes pero, a su vez, con uno de sus comportamientos más extraordinarios. La obra de Anish consiste en una especie de estanque de ocho metros de diámetro en cuyo centro encontramos un vórtice generado por el movimiento constante del agua. De este modo, produce un escenario en donde se presenta como inquietante entrada a una dimensión otra que no podemos ver. Una visión abismal que nos aterra pero que no podemos dejar de mirar.

En el agua se encuentran su carácter vivificador y su poder mortal. En 1975, el artista neerlandés **Bas Jan Ader** (1942 – 1975?) zarpó desde Cape Cod, Massachusetts, en un velero de una sola persona como parte de su obra de tres partes **In Search of the Miraculous**. Nunca completó su viaje transatlántico hasta Falmouth, Inglaterra: se perdió el contacto por radio a las tres semanas de partir. Ocho meses después, su barco fue descubierto parcialmente sumergido en la costa de Irlanda y llevado hasta La Coruña por un marinero español. El cuerpo de Ader jamás fue encontrado.

GISELA CHILLIDA

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

⁎ Arte y agua. Cuando el arte imita el ciclo hidrológico

Conocido científicamente como *el ciclo hidrológico*, el agua circula constantemente en un ciclo de evaporación o transpiración (evapotranspiración), precipitación y desplazamiento hacia el mar. Esto implica una serie de procesos físicos que producen un intercambio de agua continuo entre la atmósfera, el agua superficial y subterránea y los organismos vivos. En la naturaleza, es la energía solar la que al calentar suficientemente las moléculas de H20 provoca que esta cambie de estado de modo que el hielo pase a estado líquido y el agua pase a estado gaseoso.

Son muchos los artistas contemporáneos que se han valido de estos procesos naturales y los han situado en el centro de sus investigaciones y prácticas artísticas. El poder sugestivo de este elemento y sus múltiples resonancias-origen de la vida, medio de purificación y regeneración, lo siempre fluyente, símbolo de castigo y muerte- la han convertido en fuente de inspiración. Óscar Muñoz, Robert Janz, Hans Haacke, Juan Muñoz, Andy Goldsworthy o Olafur Eliasson ilustran perfectamente la estrecha relación entre arte y este ciclo infinito de evaporación–condensación– precipitación.

Valiéndose del proceso de evaporación, el artista colombiano **Óscar Muñoz** (Popayán, 1951) utiliza el agua como material y convierte el paso de líquido a gas en metáfora de nuestra existencia. En su obra *Narcisos* (1995-2009), se conjugan polvo de carbón y papel sobre agua para llegar a fijar la imagen solamente cuando el agua se ha evaporado por completo. En la video proyección *Re/trato* (2004), el artista dibuja su propio rostro con agua sobre una losa al sol una y otra vez. El mismo proceso lo repitió en *Proyecto para un memorial* (2005), un total de cinco videos sincronizados en los que vemos como el artista traza sobre el pavimento aún caliente de Cali efigies de la sección necrológica de un periódico. Imágenes evanescentes que nos hablan de un mundo en constante cambio. Obras de arte que desaparecen ante nuestros ojos para recordarnos lo pasajero de nuestra existencia.

Pintor, escultor y grafitero, el artista irlandés **Robert Janz** (Belfast, 1932) viene realizando desde los años sesenta una serie de dibujos con agua –los llamados *waterglyphs*– que permanecen hasta que se evaporan, dibujos que se funden, literalmente, con el paisaje urbano. En Barcelona, pudimos ver algunos de sus seres antropomorfos y glifos de animales con ecos prehistóricos en las paredes de la galería A | 34 entre el verano y el otoño del 2016.

Durante la evaporación, el agua asciende hacia las capas superiores de la atmósfera donde se enfría hasta condensarse. *Condensation Cube* (1963) es uno de los trabajos primerizos del artista alemán **Hans Haacke** (Colonia, 1936) que nos permiten observar este fenómeno atmosférico. La obra consiste en un cubo de plexiglás transparente herméticamente sellado de treinta centímetros por lado que contiene aproximadamente un centímetro de H2O. Debido a la diferencia de temperatura entre el interior y el exterior, el agua se condensa formando vapor y gotas que se desplazan por las paredes del cubo. Este proceso de condensación le permite redefinir la obra de arte como un sistema cambiante. Como el propio Haacke explicó: "Las condiciones son comparables a un organismo vivo que reacciona de forma flexible a su entorno. La imagen de la condensación no puede preverse con precisión". De manera similar, **Haegue Yang** (Seúl, 1971), usando la metáfora de la condensación, buscó la comunicación directa entre personas desconocidas a través de una vía de intercambio aparentemente intangible en su obra *Condensación*, realizada para el Pabellón de Corea de la 53a Bienal de Venecia.

Fujiko Nakaya (Sapporo, 1933) lleva desde la década de los setenta trabajando con la niebla como medio escultórico. La artista colabora de manera sutil con el agua, la atmósfera, las corrientes de aire y el tiempo. Sus esculturas de niebla, de naturaleza efímera enlazan el arte conceptual y el Land Art con la naturaleza y la tecnología. De manera similar, el edificio Blur, proyectado por el estudio de arquitectos formado por **Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio y Charles Renfro (Diller Scofidio + Renfro)** como Pabellón temporal para la EXPO Suiza 2002, consistió en una inmensa nube que cambiaba continuamente su forma, tamaño y apariencia. El agua era bombeada desde lago Neuchâtel, filtrada y disparada como fina niebla a través de una densa matriz de inyectores de alta presión. Un ciclo de evaporación y condensación que mezclaba fenómenos naturales con sistema creado artificialmente para dar lugar a una no-arquitectura inmersiva e inmaterial que los visitantes podían, literalmente, beber.

En ciertas condiciones, cuando el agua condensa, las pequeñas partículas de agua que se unen para formar gotas de mayor tamaño no pueden mantenerse suspendidas por las corrientes de aire ascendentes y caen en forma de lluvia o granizo o nieve según la temperatura. Son muchos los artistas que han utilizado la poética de la lluvia en sus obras. **Andy Goldsworthy** (Cheshire, 1956) comenzó su serie *Rain Shadow* a mediados de la década de 1980, en las que yacía bajo la lluvia durante horas sin apenas moverse, esperando que se detuviera y dejando el suelo seco debajo de él y dibujando una silueta. *Una habitación donde siempre llueve* es un grupo escultórico obra del madrileño **Juan Muñoz** (Madrid, 1953- Ibiza, 2001) que se encuentra en la Plaza del Mar de Barcelona. El artista previó un sistema de riego que, aunque nunca llegó a ver la luz, debía hacer llover sobre las figuras humanas de bronce con los ojos vendados colocadas sobre una base esférica encerradas en su interior.

Entre las obras más recientes que toman como punto de partida la idea de lluvia, destaca *Rain Room* (2012) de **Hannes Koch** y **Florian Ortkra**, instalación que permite a los visitantes caminar a través de un aguacero sin mojarse. Realizada para Random International y mostrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo Barbican de Londres, esta arquitectura en la intersección entre arte, tecnología y naturaleza utiliza 2,500 litros de agua reciclada controlados a través de un sistema de cámaras de seguimiento ubicado en el techo. Los sensores de movimiento detectan la presencia de los visitantes y detienen el flujo de agua alrededor de la persona en un radio de aproximadamente dos metros.

Uno de los espectáculos más bellos que nos brinda a veces la lluvia es el arcoíris. Este fenómeno óptico y meteorológico se produce cuando los rayos del sol atraviesan pequeñas gotas de agua contenidas en la atmósfera terrestre, lo cual ocasiona que se refracte y descomponga en colores visibles al ojo humano. En varias de sus obras, **Olafur Eliasson** (Copenhague, 1967) se vale de este fenómeno. En *Beauty* (1993), una manguera perforada rocía una cortina de neblina fina desde el techo de un espacio oscuro. Colocado en un ángulo oblicuo, un foco brilla a través de las gotas de agua. Desde ubicaciones específicas, dependiendo de la altura y la posición del espectador, se puede observar un arcoíris. La más reciente *Rainbow Assembly* (2016) utiliza un sistema similar de anillos de rociadores y focos en el techo para replicar el mismo efecto que se produce en la naturaleza.

Cuando el arte contemporáneo imita el ciclo hidrológico, naturaleza y artificio trabajan juntos para revelarnos que el arte no imita la vida ni la vida imita el arte. El hielo, el agua o el vapor se convierten en material plástico y sus procesos de cambio en campo de acción e investigación de modo que lo artificial y lo natural se vuelven i ndistinguibles. Esta colaboración entre el ser humano y los procesos naturales es entonces metáfora de la interconexión de todos los seres vivos y la naturaleza cíclica de la vida.

LLUÍS MIÑARRO

[Barcelona, 1949] és productor i director de cinema, el seu darrer film és "Love me not".

⁎ Clasicismo y modernidad

Desde la Salomé de Oscar Wilde, interpretada por Margarida Xirgu en 1910 y la de Núria Espert, bajo la dirección de Terenci Moix en 1985, el mito bíblico sigue presente en nuestra cultura. Quizás por el valor universal de que todas las grandes tragedias se inician en el seno de la familia…

La primera intención que tuve de llevar al cine una actualización de Salomé se origina a través de una representación de la ópera de Strauss en Londres. La guerra de Irak en 2006, la coalición internacional y la prisión de Abu Ghraib, harían el resto. De repente me interesó explorar cómo un espacio "bíblico" se había pervertido y convertido tras los siglos, en un espacio de muerte.

La multiplicidad de "Salomés" en la pintura clásica y especialmente la visión directa de la obra de Caravaggio, me permitieron sospechar si también se escondía una perspectiva de género; idea probable teniendo en cuenta la naturaleza de Oscar Wilde y su necesidad de responder insolentemente a los esquemas de una sociedad puritana y rancia. "Body matters".

La apuesta en el film es hacía la diversidad; riqueza de este planeta. Y contraria al pensamiento único. Desde el inicio de "Love Me Not" se establece que "Babel no fue necesariamente una maldición". De ahí también la libertad en incorporar varios idiomas. En la propuesta cinematográfica que presento, el erotismo está porque creo que forma parte indisoluble de nuestra naturaleza a pesar de que a veces se quiera relativizar.

Sueño y realidad se unen en un nuevo "espacio" más allá de la temporalidad, ya que es así la esencia del Cine y de nuestra mente.

Los insertos que interfieren en la película durante el proceso narrativo, operan como imágenes del subconsciente. Hay referencias conocidas como la música medieval de corte japonesa gagaku o la Loba Capitolina que nos sugieren otros imperios. En la película, Rómulo y Remo serán dos soldados, Hiroshima y Nagasaki; dos caras de una misma moneda. De nuevo una referencia a la brutalidad del siglo XX que manifiesta quién ejerce la hegemonía.

Para el cromatismo de la película, me he guiado por el color albero de la arena del desierto y el azul turquesa del cielo. Tonos que hacen referencia a la pintura e iconografía del Egipto clásico.

También las imágenes destilan cierta cinefilia. Inevitable en mi caso. En el primer acto de "Love Me Not", la acción se desarrolla en el desierto. Podría casi tratarse de un Western (en este caso mejor llamarlo Eastern) en el que los soldados tienen complicidad "fordiana". El segundo acto y epílogo son directamente un Melodrama; parte del interés por sublimar ciertos comportamientos.

La banalidad del mal. Sí, no hay que olvidar como en determinadas circunstancias cada uno de nosotros es capaz de lo peor. De ahí la necesidad de que la película deje una pequeña "huella" sobre las atrocidades cometidas. Algo a no repetir aunque la actualidad nos demuestre lo contrario.

Para poder incorporar estos contenidos y dejar la puerta abierta al espectador, la película está aparentemente construida de forma fragmentaria. Da especial relevancia a las imágenes como ente autónomo.

He intentado, como ya hice en “Stella Cadente” (2014) mi anterior película de ficción, que la energía de cada secuencia se traspase a la siguiente hasta completar un todo. Citando a Pere Gimferrer “el film dibuixa un pinacle ascensional” El resultado de todo ello es el de un objeto-artístico, un “artefacto” cuyo mecanismo el espectador pueda hacerse suyo y asumir como positiva una cierta deriva.

CARLES DECORS

[Barcelona, 1954] és llicenciat en Ciències Econòmiques i Empresarials, gestor cultural, escriptor i fotògraf.

* L’art i el postmodernisme (reflexions en el context d’una societat postindustrial)

El postmodernisme secular

El postmodernisme com a continuïtat secular i retorn inexorable, encara que sembli una contradicció, tot succeint-se a ell mateix quan la idea del futur es desintegra i volem interpretar o endevinar allò que transcorre abans que s’esvaeixi, o abans que les lleis científiques quedin en entredit per qualsevol determinisme. Formem part d’un temps que muta més ràpidament que la consciència alentida que en tenim, el qual ens imposa el neguit del seu propi concepte per damunt de la mirada relativa en un futur incert i tal vegada impossible.

Qualsevol “post” definit en relació amb un present que no és estàtic, però que interpretem com a immediat i únic, és més l’intent irreflexiu d’una preferència per la individualitat (o d’una suma d’individualitats barrejades) que el gaudi malaltís del coneixement global i integrador. En aquest sentit, tal preferència fugissera ens situa tant en l’atemporalitat cíclica com en l’ambigüitat històrica, o, si més no, en la inexistència d’una interpretació integradora.

El postmodernisme ens envaeix amb tota la vaguetat d’un present intuït en un no res, quan la història sembla que no té sentit, o s’ha liquidat d’un cop de ploma, i tots els fenòmens culturals de què som conscients, i també dels que no som conscients, ho són perquè esdevenen al mateix temps, perquè es consumeixen gairebé abans de produir-se. El terme, més enllà del formalisme o de la seducció que ens provoca per posar punt i final a una època que amb prou feines entenem o hem viscut, ens atrau tant per aquesta capacitat suggestiva antihistòrica i immediata com per la manca d’un contingut pretesament universal o absolut. Talment és aquest embruix antinòmic el que confereix al terme una noció de validesa permanent en la seva vigència efímera i supèrflua. Ens importa més la forma que el contingut (atès que el contingut només es pot manifestar a través de l’aparença de la forma), l’estètica que la teorització racional, l’esgotament lúdic que l’equilibri: formes i moviment, o formes del moviment com intuïcions preclares d’un concepte instantani i efímer de l’art que troba la seva universalitat en la pròpia negativa de perpetuació.

El concepte de l’art postmodern

Tal vegada allò que diferencia aquest nou postmodernisme, si encara està en vigor i no ha passat de moda o ha estat substituït per una contemporaneïtat que ho engloba tot, sigui la irreversibilitat del fet que ens contempla, el sentit d’exclusivitat i unicitat de les formes sintetitzades, dependents d’un nivell tecnològic determinat, que desplaça la corba de la funció productiva lluny de les coordenades conservadores i de la impossibilitat de repetició cíclica (tot i que els cicles són la mateixa negació de la repetició mimètica, ja que suposen un punt d’inflexió i un alça o una baixa de la tendència). Per aquesta raó, a diferència de l’època moderna, a la qual avantposem el “post”, tota expressió és vàlida, tot concepte s’accepta “a priori”, qualsevol fet vital pot convertir-se en art quan l’art ja no serveix per catapultar-nos al futur. La posteritat ha mort! El present és el final! Estem condemnats a viure un “post” efímer i permanent alhora, com si fos un misticisme més que un absurd, o com si l’oxímoron fos incapaç de generar un tercer concepte.

El caire efímer i permanent de les creacions és, a més a més, un component dramàtic inextricable. Qualsevol dilació representativa les condemna al bagul dels records (o al no-res). Qui no s’avança als processos de canvi i mutació de l’entorn és incapaç d’aprehendre’ls i distorsionar-los posteriorment, sense ànim de transformar la societat. Qui no triomfa en la immediatesa ja no ho farà mai. L’art s’esgota en ell mateix perquè cada cop és diferent, i el subjecte s’erigeix en l’únic protagonista referencial tot i passar desapercebut. Les obres d’art es converteixen en objectes o imatges estàtiques transitòries i supèrflues, i el moviment, tot i consumir-se instantàniament en una recerca infructuosa de les formes, dinamitza el procés creatiu i el manté en peu gràcies a la seva unicitat i irreversibilitat. En aquest context, la dansa i la seva dramatització esdevenen una disciplina integradora de les altres arts, o un catalitzador que provoca la fusió de les mateixes. La representació escènica reiterativa de la quotidianitat, del gest, el sentiment o la paraula, extrets del seu espai d’expressionisme originari, així com la música, que possibilita el fet de copsar el ritme que flueix del moviment, funcionen en un mateix pla o en estreta

Atracció de fira. [194-]

LEOPOLDO PLASENCIA

[Barcelona 1906-1988] Va ser fotògraf.

Carrer Bonavista engalanat amb motiu de la Festa Major. [1915]

ANTONIO MATARRANZ

Va ser fotògraf.

simbiosi. La tecnologia visual, juntament amb el contacte improvisat dels cossos o les repeticions minimalistes, utilitza tots aquests elements i produeix noves combinacions i percepcions dinàmiques que distorsionen els plantejaments racionals de la imatge alentida. Tanmateix, a aquesta visió distorsionada de la imatge, en qualsevol de les seves manifestacions plàstiques, li queda encara la capacitat de modificar la realitat (o la irrealitat) i mostrar aquells aspectes amagats que, a cop d'ull, no s'aperceben, ja que es mouen en l'àmbit de la imaginació i l'ensomni. No es tracta d'una tasca desdenyable o secundària, sinó que en molts casos és la mateixa essència apriorística de les emocions, allò que a partir de la condensació i síntesi prèvia del procés en moviment permet de reconstruir tota la seqüència improvisada per tal de descobrir el nexe geomètric de les formes a partir dels seus elements.

Els elements de l'art postmodern

Aquesta concepció efímera, volàtil o instantània de l'obra d'art no és una mera circumstància casual, sinó el miratge d'una època que ha esgotat les seves capacitats de creixement i desenvolupament, i destrueix i innova més ràpidament que recicla i assimila. Hi ha una necessitat d'avançar-se a l'esdevenir accelerat que fa obsolets els productes abans de posar-los a la venda. I hi ha també una necessitat d'incidir en l'esdevenir, d'intuir-lo en el moment de la seva vigència, d'innovar tecnològicament, de posar en escena o alentir allò que copsem sense una consciència massa clara.

Però no és només aquesta ansietat immediata la que caracteritza exclusivament el procés artístic, sinó la utilització, com a objecte i motivació artístics, de qualsevol element d'aquest procés social, d'aquesta alteració industrial profunda que ha estès els seus tentacles a totes les esferes de les necessitats primàries, històriques i socials, i en un sentit diferent, o no usual, a la funció específica per a la qual va ser dissenyat. L'objecte industrial o el moviment sincopat d'una cadena de muntatge, estrets dels seus usos o espais habituals, són elevats a la categoria d'elements d'inspiració i manipulació artístics, desplaçant la idea del que és sublim, bell o oníric com a únics paradigmes referencials. En qualsevol cas, no hi ha una renúncia als conceptes esmentats segons una validació "a posteriori", però són integrats dins d'un mecanisme més complex i contradictori, en el qual la seva utilització pot estar mediatitzada pel fet de mostrar facetes oposades a aquells aspectes més grotescs i no cognoscibles.

En el postmodernisme actual qualsevol element pot ser vàlid i "útil" com a expressió de l'art (tot i la inutilitat racional del mateix concepte d'art). L'únic que preval per damunt del producte acabat és el procés a través del qual aconseguim extraure els elements de les seves categories originàries per a exposar-los o representar-los. Dit d'una altra manera, el procés irreversible en el qual el treball personal resulta insubstituïble i diferenciador de cada obra. Així mateix, ja no es pot parlar d'una idea immutable o d'un context únic, d'una o d'unes escoles, d'unes tècniques i estils definits i acceptats. Qualsevol espai en desintegració permet de representar la lògica dels moviments d'una època que no albira cap continuïtat, almenys com l'havíem entesa fins ara. Ja no hi ha escoles ni estils perquè cadascú ambiciona convertir-se en una escola i un estil. I aquesta diàspora irrepetible utilitza tots els elements de la decadència de la societat actual, l'alteració i modificació dels usos i valors tradicionals, la ruptura de les relacions socials de producció sense cap transformació revolucionària. És com el paisatge després de la batalla: la ciutat com a escenari de la derrota i dels canvis catastròfics, l'arquitectura enderrocada, el soroll de les màquines, els xerrics dels ordinadors, les pantalles distorsionadores de la informació, les estructures metàl·liques inertes, la descomposició dels materials bàsics, les deixalles industrials, els núvols contaminants de combustibles fòssils, els detritus i els gasos tòxics... Un món postindustrial globalitzat com a característica específica del nivell tecnològic i el grau de concentració del capital, en conflicte permanent amb el control de la riquesa improductiva i la deslocalització. Un món postindustrial i dantesc generador de la pèrdua d'identitat de les classes socials i la seva terciarització (anul·lant o desplaçant el materialisme històric en el sentit de marc de referència analític), que provoca la destrucció o substitució robòtica de les forces productives i el reciclatge (o l'acumulació) de tot allò que ha deixat de ser útil. Tot plegat amb la coexistència de conflictes bèl·lics allunyats dels centres especulatius i de confort, com a negoci macabre cada cop més rendible, i de grans abocadors escampats per les zones deprimides del planeta, on l'única forma possible d'art és la supervivència.

RAFAEL VALLBONA

[Barcelona, 1960] és periodista, escriptor i guionista de ràdio i televisió.

* Matar d'avorriment

La crítica cultural catalana sovint actua en sentit contrari als objectius que diu promoure. No és el de contribuir a un estàndard de qualitat, ni a l'homologació internacional, ni la difusió global de la producció cultural: el que pretén aquest conjunt amorf de

propostes vagament assagístiques que s'escampen per diaris i digitals és l'avorriment de l'auditori fins a la mort. Alguns dels que ho aconsegueixen són premiats amb càrrecs a les institucions i amb la rància glòria mediàtica, mentre el públic fuig de la cultura local esporuguit.

El noucentisme va posar un seguit de criteris polítics i culturals al centre de la vida social (raó, ordre, classicisme, cristianisme). L'actitud burgesa vers la cultura, el sentit de nacionalitat i algunes característiques antropològiques com el seny, van atorgar prestigi a la cultura catalana de l'època. El rebuig a la transgressió, a l'exaltació dels sentiments i al positivisme va ser decisiu en la construcció política de la societat catalana del segle XX, fortament marcada pel relat nacionalista conservador. En la cultura, la petja noucentista és vigent encara en el discurs oficial d'avui que generen bona part de crítics i teòrics, tot i que la seva estètica elitista de mesura i precisió s'aparta del registre general de la societat contemporània i globalitzada. La vella contradicció mid cult/mass cult és, ara i aquí, un esvoranc en el qual la cultura dominant ha preferit quedar-se en una sola banda. Amb aquesta disfunció el resultat és demolidor: la realitat creativa va per una banda i el relat de la crítica i les institucions sovint per una altra.

El crític malvat. El bé i el mal són conceptes elàstics. No està clar per què admirem certes persones o actituds que han demostrat ser molt més pernicioses que altres a les que detestem, defensa Chuck Klosterman a *El sombrero del malo* (en català no, és clar).

No té sentit que el modernisme que mig món lloa (i que perd l'oremus per venir a Barcelona a veure'l amb els propis ulls), que és un dels mites de l'economia del turisme que ens dona de menjar, i que en certa manera ens posa al món, sigui part intrínseca d'un teixit cultural que es fonamenta, ideològicament, en denigrar els seus valors morals i filosòfics. És com si el públic del Liceu escoltés amb auriculars Welcome to the jungle, de Guns N' Roses, mentre s'interpreta el primer acte d'El capvespre dels Déus (perdó si algú se sent al·ludit).

En aquest canvi de paradigma la veu del crític cultural hi té un cert pes específic, de vegades molt amplificat, però en el fons tan relatiu, que és ben bé igual d'elàstic com el bé i el mal. No se sap mai si alguns dels debats que promouen articles i declaracions són el motor d'una transformació, o la justificació a posteriori que utilitzen els poders públics per variar el rumb i seguir endavant creient-se la veu de la majoria, del seny i l'ordre; el far que il·lumina l'avenir del país. Per això (i perquè els articles i les conferències estan molt mal pagats), de tarda en tarda, un d'aquests crítics accepta el càrrec que li ofereix la institució que sent més propera les seves reflexions a la seva acció política: noucentisme en el fons i en la forma.

No dispareu al crític. Josep Anselm Clavé va tocar la marxa de Tannhäuser per alliberar els obrers, i Josep de Letamendi per a confortar els burgesos. La confrontació de les idees prèvies respecte d'un projecte cultural té paradoxes així. El problema del crític és que sol estar al bell mig del foc creuat. Sempre hi ha una bala, amiga o no, que el fereix, i un nombre incalculable de persones que estan disposades a ballar damunt la seva tomba. El problema de la crítica cultural no són les seves opinions, encara que vagin destinades a obtenir-ne algun benefici inconfessable, no. Fer això seria d'un autoritarisme indecent, un atemptat contra la llibertat d'expressió, encara que n'hi hagi que sospitosament parlin sempre bé dels amics i sempre malament dels qui no els són simpàtics (passa sovint).

El problema de la crítica d'aquí és que avorreix de tal forma l'auditori que l'espanta i el foragita fins que fuig espaordit ves a saber fins a quin confí (una telesèrie, potser). Un concert del príncep de les tenebres Ozzy Osbourne en un casal de jubilats del bisbat no provocaria tanta paüra.

El procés d'aversió pot ser per enfitament o per nàusea. El primer sol tenir com a subjectes el lumpen de la crítica: els corifeus que, escanyats per un sou o per l'egolatria d'una presència mediàtica, destinen esforços desmesurats a lloar només aquelles produccions que encaixen amb la línia empresarial o editorial del mitjà. És el cas de la ràdio i la TV públiques i la seva defensa insostenible d'una producció musical mediocre; o el dels diaris que defensen a mort els llibres o pelis produïdes per empreses del seu entrellat societari.

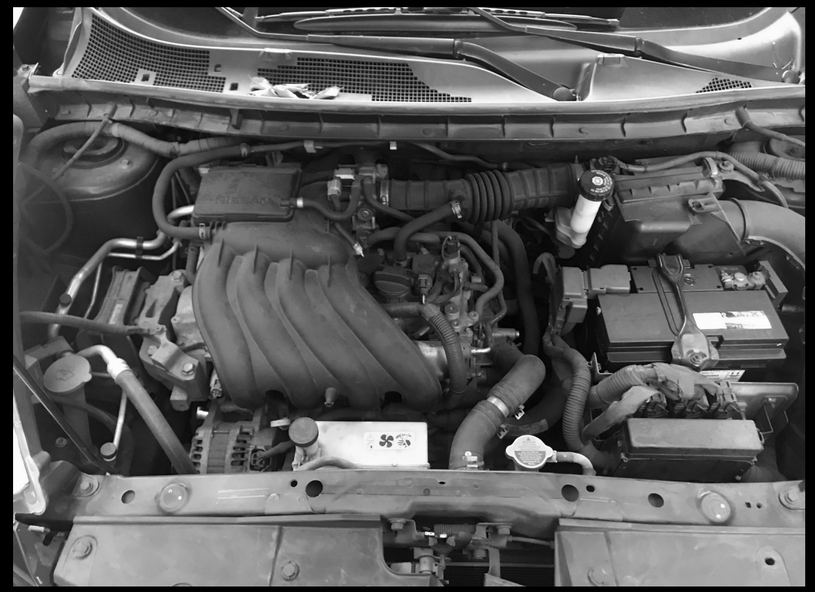
El segon procés d'avorriment letal se situa a l'extrem oposat. És aquell què, parlant des d'una preconcebuda superioritat intel·lectual i expressiva, amb les imprescindibles dosis de pedanteria i petulància, situa qualsevol producte cultural molt per sota del seu nivell d'erudició. O sigui: aquells que mai no troben bé res, que sempre saben com fer-ho millor (però que rarament ho demostren). Uns i altres cansen, menystenen l'auditori, al que consideren poc menys que una colla de mesells, i el conviden a combregar amb rodes de molí (el seu gran èxit) o fer-se fonedissos: a oblidar-se'n de la cultura, a deixar d'actuar com a éssers complexos i canviants que som tots. Per sort la gent, com deia Bertolt Brecht, "parla i els deixa fer".

El *Hall of Fame.* Joe DiMaggio és evocat pels deu títols de campions de les Grans Lligues que va aconseguir amb els Yankees, però allò que el determina és el seu fracàs matrimonial (només van durar nou mesos) amb Marilyn Monroe. A les persones se les recorda per tot allò que han aconseguit, però se les defineix per un fracàs concret, definitiu. Als crítics, no se sap. Suposo que la gent no els fa massa cas, i aquesta cultura d'ordre i racionalitat que proposen des del pensament dominant sotsobra com tot el país. Les dones i les criatures primer, sis us plau.

Hänsel* i Gretel* revisa el motor cultural del país a través d'una sèrie d'articles d'opinió de professionals claus de l'ecosistema barceloní, amb la voluntat que ens aportin pistes útils per avançar en la travessa diària pel bosc.

L'economista i gestor cultural Xavier Marcé inaugura aquest cicle, on planteja una radiografia del sector que analitza qüestions clau com la relació de Barcelona amb l'àrea metropolitana i Madrid fins a projectes de ciutat com són les fàbriques de creació i la biblioteca provincial.

MOTOR
XAVIER MARCÉ



Motor del cotxe d'en Xavier Marcé.

BARCELONA, 8 REFLEXIONS CULTURALS

1 * La Biblioteca Provincial. Assignatura pendent

El món de la cultura és un d'aquells àmbits de l'activitat personal i social pel qual pràcticament cap Institució té competències. Ras i curt, tret d'algunes consideracions molt generals al voltant del patrimoni, cada Administració pot fer el que millor consideri tot i que de manera genèrica els textos constitucionals (cartes magnes i estatuts) es fan ressò de l'obligació de l'Estat i de l'Autonomia, de vetllar, promoure i facilitar l'accés dels ciutadans a la cultura. Són declaracions un pèl retòriques en la mesura que formalitzar-les a nivell programàtic i econòmic poden ser susceptibles a tantes interpretacions com es vulgui.

Per això les polítiques culturals han tingut un comportament pressupostari tan erràtic limitant-se, sovint, a gestionar els equipaments de propietat pública i deixant l'atenció als agents socials i privats de la cultura sota mínims. Si apliquem una terminologia administrativista, la cultura és terreny de "serveis impropis", és a dir realitzats per voluntat política, per suplència o per l'imperatiu d'unes dinàmiques que el temps ha convertit en tradició i són, per tant, objecte d'una exigència social fortament arrelada i d'una obligatorietat jurídica feble.

Malgrat tot, hi ha un servei cultural que roman obligat i és el deure dels Ajuntaments de més de 5.000 habitants de tenir una biblioteca pública. Això és el que diu l'article 26 de la Llei Bàsica de Regim local de 1986 i és en funció d'aquest mandat que les biblioteques són l'únic equipament cultural que ha construït xarxa i ha generat una comunitat de professionals autènticament corporativa.

Si la gestió pública de la cultura peca de fragilitat, l'aprovació de la Ley de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local, l'any 2013, encara ho complica més en la mesura que limita explícitament l'acció municipal en el terreny de la cultura a les tasques de foment i en qualsevol cas a la gestió, per delegació, d'equipaments d'organismes autònoms o estatals. Que els pugui tenir de propis és opcional. La cultura és, doncs, un immens espai de serveis impropis.

L'absència de grans equipaments culturals de l'Estat a Barcelona és notable, tema polèmic d'altra banda perquè abraona les relacions entre els Governs de l'Estat i de la Generalitat. En aquest context tan esquerp, els compromisos polítics són un bri d'herba on agafar-se per no ser engolit per les aigües tèrboles d'un sorramoll. I d'entre tots els compromisos polítics incomplets en matèria cultural a Barcelona, la joia és sens dubte la Biblioteca Provincial de Barcelona.

La Biblioteca Provincial es va plantejar l'any 1997 i va arribar a estar en fase executiva l'any 2002 a l'antic Mercat del Born. Les runes de l'antiga ciutat medieval i moderna van aturar-ho i la nova destinació prevista a un solar confrontant amb Estació de França resta a l'espera de pressupost.

L'any 1997 la xarxa de biblioteques era a mig fer i el Consorci Bibliotecari de Barcelona a les beceroles. El sector editorial funcionava com un tro (tret dels problemes endèmics de lectura del nostre país), sense conflicte digital, ni distribuïdores multinacionals que posessin en perill el lideratge cultural de les llibreries. Les Biblioteques batien rècords d'assistència any rere any i els autors tenien poca recança de ser llegits gratuïtament perquè la venda funcionava. El món del llibre no era perfecte, però l'engranatge de les seves peces rutllava analògicament engreixat.

La biblioteca és l'equipament cultural més prestigiat, probablement el més usat i ha estat el pal de paller del consens social sobre el llibre i el coneixement. Això era evident l'any 1997, i també l'any 2002, però ara caldria dedicar-li una mica més d'atenció. Barcelona no és únicament una gran ciutat on té sentit una gran biblioteca central; també és la capital editorial d'Espanya i Llatinoamèrica i una biblioteca central, a més de tenir una funció social i educadora, representa un gran pacte cultural al voltant del llibre i el coneixement.

La Biblioteca provincial hauria de ser objecte d'un debat sectorial, perquè més enllà de les seves funcions com a cap de xarxa del sistema bibliotecari haurà d'encapçalar un debat sobre el futur del llibre, l'economia de la lectura i els drets dels autors. Hauria de donar sortida als fons patrimonials que, en forma de llegat, eduquen la memòria i hauria de generar un diàleg proactiu, fins i tot liderant-la, amb la recerca tecnològica que transforma dia a dia el món de l'edició i la distribució de llibres físics o digitals.

Construir la Biblioteca Provincial és una prioritat cultural, però no n'hi ha prou en assenyalar que a Estocolm o a Hèlsinki n'hi ha de molt grans i molt modernes i que adaptar-la, ben entrats, al segle XXI és de sentit comú. Cal un projecte que obligui a tots els implicats més enllà del que resulta obvi. Al segle passat, per als editors, la biblioteca era un comprador de llibres o un educador de lectors, ara també ha de ser un espai de poder cultural.

2 * Àrea metropolitana i la densitat cultural de Barcelona

En el món de la física la densitat és un concepte fonamental que es defineix com la quantitat de matèria que té un cos per unitat de volum. Si ho portem al terreny social, la densitat mesura la quantitat de gent que viu en una determinada àrea geogràfica. La combinació de tots aquests elements permet que ens fem una pregunta d'allò més pertinent en matèria cultural: quina és la mida ideal d'un territori i quina la població necessària per tal que es pugui donar la màxima concentració possible d'idees, iniciatives i projectes artístics, intel·lectuals i creatius? En el nostre cas la resposta és òbvia: l'Àrea Metropolitana de Barcelona.

Tothom ho dona per sabut, ningú ho nega ni planteja alternatives, qualsevol operador cultural compta amb els públics del Baix Llobregat o del Maresme i qualsevol projecte metropolità somnia amb obtenir el beneplàcit de la premsa capitolina. Però tot plegat és la conseqüència d'un impuls natural, d'una dinàmica centrípeta i no pas d'un esforç racional, d'una política ordenada o d'un equilibri on intervinguin amb similar intensitat les forces centrífugues.

La configuració administrativa de la Gran Barcelona no fa justícia a les múltiples realitats culturals que sorgeixen fora del centre, la qual cosa ens empobreix com a metròpoli i ens difumina com a centre creatiu internacional. Entesa com a unitat cultural autosuficient, a la ciutat li exigim complir amb tots els elements de la cadena de valor de la cultura: disposar d'equipaments per a la creació, produir continguts, difondre'ls per a tothom, endegar projectes emblemàtics, connectar-la amb l'educació, donar sortida a les demandes participatives i resoldre-ho tot plegat en la dimensió territorial que correspongui en cada cas: a cada barri, si és prou gran, o globalment si la mida és petita. Tal vegada els cicles de la creació i de la producció cultural no funcionen així quan estem davant d'una constel·lació urbana de caràcter metropolità on les peces estan intercomunicades de manera natural.

Crear un Govern Metropolità per a la gran Barcelona és el repte dels propers anys. Ho és a qualsevol escala; la dels serveis públics (on ja existeixen prou evidències) en matèria de transports, mobilitat, gestió de residus i medi ambient, i la de l'economia, on l'anunci recent de creació d'una agència de promoció econòmica sembla avançar futures polítiques integrades en matèria de recerca, promoció de sòl industrial, captació de talent i coordinació formativa a escala universitària i professional.

Però en aquest discurs tecnocràtic hi mancarà un relat cohesionador si no som capaços d'afegir-hi amb la mateixa intensitat el món de la cultura. Certament la cultura és una bestiola tant bonica com esquerpa. Tothom la vol acaronar quan està tipa, però ens espanta quan està famèlica. Ens fem farts de parlar de la cultura, de les seves virtuts educatives i de la seva fortalesa identificadora però la tractem com una eina electoral sense massa cura, tot sabent que és el motor de qualsevol relat polític.

La cultura és el que ens diferencia de qualsevol altra ciutat i el que aporta aquella capa greixosa, transparent i subtil, per on rellisca còmodament el coneixement, el talent, la ciència i l'art. Tal vegada semblarà poca cosa, però agregant-li el que té de bo i de vulgar, el que genera d'excel·lent i de popular, el que circula en viu i que queda emmagatzemat en un disc dur per vendre i revendre anys després, genera el 7% del nostre PIB i condiciona el futur dels nostres descendents. I aquest immens pou de coneixement, socialització i riquesa econòmica no pot créixer més sense ampliar la seva dimensió territorial.

L'espai metropolità, ara és un espai de cultura on cal corregir disfuncions profundes. Cal que la gent del centre trenqui pors i surti fora, cal que els festivals de Cornellà, Sta. Coloma o Viladecans tinguin el mateix ressò que els de Gràcia o Sant Andreu, cal que els restaurants de L'Hospitalet es posin de moda, perquè de tot plegat sorgeixi una ciutat real sense prejudicis culturo-cèntrics.

Per això no cal gran cosa, però cal fer-la. Un espai de comunicació cultural comú que doni sentit als mitjans municipals. Una política de públics integrada que relacioni públics i continguts en pla d'igualtat. Una gestió del sòl que distribueixi pel territori equipaments i centres culturals amb una autèntica dimensió metropolitana. Una política de promoció empresarial que permeti crear pols de recerca i producció amb garanties d'èxit i a preus assequibles al voltant de Barcelona. Això és gestió de la densitat.

És clar que tot plegat només es pot fer si acceptem que la cultura té a més a més de la seva dimensió social i creativa, una lògica econòmica. Hi ha qui sembla viure còmodament en la negació d'aquesta realitat, però l'única resposta possible al poder omnívor de les multinacionals de l'oci i la cultura és tenir xarxes pròpies de distribució amb la mida i els continguts necessaris per plantar-los cara. La resta és demagògia.

3 * Un espai públic per a la música d'autor

A inicis de segle les empreses fonogràfiques catalanes van viure un autèntic sotrac. En molt poc temps els efectes de la digitalització que semblaven augurar un trasllat ordenat entre la compra física de cd's i les baixades digitals es varen accelerar exponencialment canviant de manera radical el funcionament de la distribució discogràfica. La pirateria, per un costat i la fragilitat del mercat varen implicar un canvi profund

en el paper del distribuïdor i del venedor final que, de sobte, va deixar de comprar en funció d'una expectativa de vendes a funcionar pràcticament com un intermediari de prevendes concertades. Ras i curt; la botiga va deixar d'actuar com un magatzem de cd's per esdevenir únicament un punt de venda a demanda segura. Més enllà de suposar una baixada important en les vendes de cd's, aquesta transformació de la cadena de valor de la música va implicar una reducció importantíssima en el número de còpies produïdes de cada treball discogràfic i conseqüentment una disminució radical en el cobrament avançat de drets per als músics. En pocs anys un èxit editorial va passar de suposar una venda de 50.000 exemplars a quedar recuit a xifres inferiors a les 10.000 còpies

Les discogràfiques catalanes, englobades totes elles dins el que anomenem indústria independent, varen fer per adaptar-s'hi ràpidament. La majoria varen cercar el finançament necessari per reduir la seva mida i reorientar un model de negoci on el pes de les vendes físiques es reduïa posant en valor, per contra, les rendes derivades de la comunicació pública i les tasques derivades del management.

De resultes de tot plegat la música en viu ha tingut un creixement espectacular que, amb independència d'esdevenir un fenomen sociocultural, ha adquirit una importància determinant per a l'economia dels professionals de la música. Aquí rau el debat que cal afrontar des de les polítiques culturals.

En l'actualitat una proposta musical no pot construir-se a foc lent. Això succeïa abans, quan el treball acumulat d'un músic (o d'un conjunt de músics) a partir d'un conjunt de produccions discogràfiques construïa una sòlida narració estilística que s'acompanyava d'elaborades gires en viu. Ara una proposta musical neix al voltant d'un impacte viral i necessita trobar un sistema estable de festivals per tal de sobreviure. Aparentment sembla que tot plegat té una vitalitat sorprenent però, en realitat, el músic està sotmès a un discurs comercial hiperexigent que crema amb rapidesa totes les propostes sense donar-li el temps ni l'oportunitat de construir un relat artístic consistent. Probablement es tracta d'un model de negoci molt lucratiu per a una petita part del sector, però per a la majoria dels músics és una autèntica tortura.

Si el sector fonogràfic, que ha estat la base de la indústria de la música, té dificultats per generar autèntiques pautes de valor, bé sigui perquè les vendes han caigut en picat bé sigui perquè les pràctiques d'audiència digital estan controlades per les grans multinacionals i es conformen amb la repetició exhaustiva de cançons d'èxit global, potser caldrà repensar el paper de l'Administració Pública respecte del món musical.

Fins ara l'Administració ha tingut un paper molt passiu que s'ha limitat a regular permisos per a locals i festivals i a subvencionar-los molt tímidament. Evidentment el model de producció de la música no té res a veure amb el de sectors com el cinema o el teatre i seria absurd homologar-ne les relacions amb l'Administració però segurament tindria sentit intervenir-hi per assegurar la programació estable d'un àmbit musical tan emblemàtic com el de la música d'autor.

Convé no confondre la música d'autor amb la del cantautor, en la mesura que la segona és un gènere i la primera un espai de pas en el qual pràcticament tots els músics hi volen fer una parada. Un espai públic a Barcelona (gestionat des de l'expertesa privada) que fos capaç de relligar ambdues realitats aportaria a la música feta a Catalunya noves oportunitats que ara cal trobar enmig de la bogeria del mercat. No es tracta de substituir-lo sinó de donar-li valor afegit.

Hi ha gent que porta anys treballant en aquesta direcció –l'exemple més destacat és el de BarnaSants– sense haver estat objecte d'una atenció especial. L'esforç que fan aquestes programacions és, per a moltes propostes musicals de gran qualitat, l'única oportunitat de visibilitat, la qual cosa és una tragèdia que caldria evitar si volem mantenir una banda sonora pròpia amb personalitat.

4 * L'excepció cultural barcelonina

Per a una associació sense afany de lucre que es dedica a promoure la cultura popular, demanar, rebre i justificar una subvenció de 1500 euros és un autèntic turment. No és una exageració. El marc normatiu que l'afecta és el mateix que el d'una empresa que rep ajuts cent vegades superiors per a produir un contingut que posteriorment serà objecte de comercialització.

Aquesta empresa que pot rebre un ajut per una determinada activitat no haurà de tornar res si és un èxit aclaparador i té uns beneficis elevats. En canvi si no aconsegueix trobar el finançament necessari per justificar la proposta de despesa inicial, se li demanarà que torni una part o tota la subvenció.

Un bar que vol fer un concert puntual, sense que suposi alterar el seu funcionament ni el seu model de negoci habitual, pot rebre la visita inoportuna de l'autoritat i ser multat. A un músic de carrer, sense amplificació i sense prèvia denúncia de cap veí li poden requisar l'instrument. Una estàtua humana que estira els braços fora del perímetre exacte que té autoritzat pot ser expulsada del seu fràgil escenari.

A ningú de la cultura se li exigeix que reinverteixi en properes produccions els beneficis derivats d'una activitat subvencionada. La paperassa que cal fer per justificar una subvenció exigeix gairebé la dedicació d'una persona, que si cobrés, costaria més que la pròpia subvenció.

Hi ha empreses de producció audiovisual que tenen més personal destinat a gestionar els ajuts públics que no pas a pensar, desenvolupar i millorar els continguts. I de ben segur preferirien que fos a l'inrevés.

Pràcticament cap Administració ofereix la possibilitat de signar convenis plurianuals i si ho fan, és un simulacre sotmès a l'existència de futurs pressupostos disponibles. Donar un crèdit participatiu a un projecte empresarial, a una startup de qualsevol ram és molt habitual, fer-ho a una empresa cultural una raresa.

Fer servir els actius intangibles acumulats per una empresa: màsters, continguts objecte de drets de comunicació pública, idees registrades, com un aval per obtenir finançament bancari és molt difícil, malgrat que ens omplim la boca a l'hora de parlar de transformació digital i nova economia.

La llei de mecenatge no s'aprova. Potser perquè caldria canviar les lleis de fundacions i associacions que són utilitzades en molts casos com a punts d'evasió fiscal. Algú creu, i no és del tot desencertat, que ara per ara amb una llei de mecenatge plouria sobre mullat.

A la major part de les Comunitats Autònomes, Ajuntaments, fins i tot al Ministeri, una mateixa normativa serveix per donar suport a una associació i una empresa, a una proposta comercial i a una alternativa. Els mateixos requeriments, les mateixes justificacions, la mateixa burocràcia.

Tot plegat són alguns exemples entre molts altres possibles per intentar posar el dit a la llaga del problema més important de la vida cultural espanyola: l'existència d'un marc normatiu hostil, que lluny de fer-li confiança la tracta com un sector de pidolaires a la recerca d'un finançament fàcil.

En moments previs a l'aprovació de l'estatut de l'artista, en ple procés de transformació de la política cultural (preocupada sobretot per gestionar els corporativismes dels grans equipaments i les unitats públiques de producció artística), en moments d'efervescència de les desgravacions fiscals per a produir cinema comercial i arraconant la producció de major risc a subvencions molt reduïdes, cal que ens preguntem quin paper juga la cultura a la nostra societat, i sobretot quina és la responsabilitat pública per a promoure-la.

Si el món evoluciona en clau urbana, la creació i la producció cultural també ho fa en la mateixa direcció, per això ciutats com Barcelona han de plantejar-se el seu futur en clau cultural. Però serà impossible resoldre aquest repte sense dotar la cultura d'un estatut especial autènticament fundacional, d'una Carta Cultural que la protegeixi dels embats estereotipats que converteixen les grans ciutats del món en franquícies d'una mateixa producció cultural. Els francesos van plantar cara als americans a inicis dels anys 90 creant un concepte tant atrevit com disruptiu: l'excepció cultural. Cal cercar la versió municipal d'aquest mateix atreviment.

Només en aquest context la ciutat podrà afrontar tres pactes imprescindibles per esdevenir un espai de progrés autènticament referencial: un pacte educatiu, un pacte per la creació i un pacte per a la producció, exhibició i distribució global de continguts autènticament innovadors.

5 * L'origen i el problema de les Fàbriques de Creació

Just en acabar el Fòrum de les Cultures, Barcelona va viure una situació cultural complexa. La ciutat s'havia convertit en un punt efervescent dins del moviment antisistema que va sorgir a la cimera de Porto Alegre sota l'eslògan "Un altre món és possible". El Fòrum de Barcelona va fracassar perquè no va saber entendre que la cultura havia deixat de ser un espai de trobada per a convertir-se en un escenari de reivindicació social, de tal manera que a la benintencionada proposta que va liderar l'Ajuntament li va faltar autenticitat i li va sobrar espectacle. A Barcelona li urgia acabar una remodelació urbanística plantejada sota el mandat de Porcioles i que es va iniciar amb els Jocs Olímpics, però les circumstàncies polítiques a Espanya (Governs de PSC, CiU i PP a les diverses administracions) i un context internacional molt endurit van convertir ràpidament el Fòrum en un punt de conflicte que es va endur per davant més d'una Direcció General.

Sigui com sigui, la Barcelona post Fòrum amenaçava en convertir-se en una ciutat d'okupes i en un formiguer cultural alternatiu, de tal manera que l'Ajuntament va desplegar una activa campanya d'adquisició d'edificis industrials per convertir-los en Fàbriques de Creació. Era una manera d'aturar el cop i alhora una oportunitat d'or per desenvolupar una política d'infraestructures culturals necessària per compensar els desequilibris que sorgien d'una Barcelona excessivament encaramel·lada amb els grans equipaments acabats d'inaugurar –cal recordar que les grans infraestructures culturals de Barcelona, inclòs el nou Liceu, neixen a mitjans dels anys 90–. Les Fàbriques eren, doncs, els equipaments alternatius, l'altra cara de la Barcelona Olímpica, burgesa i cosmopolita. Algú creu, i no és del tot desencertat, que ara per ara amb una llei de mecenatge plouria sobre mullat.

En la mesura que el context cultural de la ciutat estava molt definit les fàbriques van ser progressivament adjudicades a projectes culturals preexistents. Excepte Fabra i Coats que per grandària i requeriments de remodelació física necessitava una acció pública directa, les Fàbriques es van convertir ràpidament en projectes associatius sense cap vinculació entre ells i sense cap tipus de contracte programa que posés damunt de la taula un encàrrec sociocultural. És més; la filosofia i el programa de les Fàbriques de Creació de Barcelona sempre es va elaborar des de lideratges associatius i mai des de la reflexió pública.

Una dinàmica d'aquest tipus té virtuts i defectes. D'una banda la suficiència intel·lectual i sociocultutal de cada projecte quedava garantida des de l'inici. Excepte petits conflictes econòmics, les Fàbriques es van convertir ràpidament en l'elit alternativa de la ciutat el que garantia un alt nivell de resistència i sostenibilitat tota

vegada que en un contrapoder fàctic a la política cultural de la ciutat. Per poc que analitzem l'evolució institucional de la cultura a Barcelona es percep la seva influència bé sigui a partir del Consell de Cultura, bé sigui a partir de les diverses comissions que elaboren informes i propostes culturals per al municipi. Però al marge d'aquestes virtuts, Barcelona va quedar lligada de mans a l'hora d'elaborar programes eficients per resoldre els conflictes que es generen en cada un dels espais intermodals que relacionen les diferents parts de la cadena de valor de la cultura. Tot d'una la capacitat per trobar solucions orgàniques, públiques i estables als conflictes que apareixen entre la formació i la creació, entre la creació i la producció, entre la producció i l'exhibició, o entre la distribució i la gestió econòmica de cada projecte es va veure afectada negativament per tres realitats antitètiques: els grans equipaments autosuficients, artísticament autònoms i gairebé sense vinculació amb les polítiques municipals, el mercat privat

6 * El mercat de l'art a Barcelona

No hi ha un mercat de l'art a Barcelona. Però aquesta és una constatació que cal analitzar amb cert detall per no caure en una simplificació excessiva. A Barcelona hi ha una burgesia que compra art, institucions que el col·leccionen i alguns Museus que tenen política d'adquisició. Però la suma d'aquests elements no és suficientment potent per sostenir un mercat local. Vist en termes globals Madrid, Basilea, París o Londres són implícitament mercats locals per a qualsevol col·leccionista barceloní.

La dimensió real d'una Fira d'art no ve determinada per l'existència de compradors a una ciutat concreta sinó per la seva capacitat de congregar-ne els de molts països. El mapa europeu en aquest sentit està molt ben definit i, tret que existeixi la possibilitat de moure de ciutat una franquícia, és poc probable que Barcelona pugui tenir una fira d'art rellevant.

Un gran mercat d'art és únicament l'expressió d'una centralitat. Ni pressuposa ni implica que una ciutat tingui una bona política d'art, ni que existeixi una connexió real entre museus, galeries, artistes i ciutadans. I potser aquest és el debat que hauria d'afrontar Barcelona amb una certa rapidesa.

Al llindar dels Jocs Olímpics, Barcelona s'autoimposa la necessitat d'ordenar la seva política d'art, amb la construcció de dos grans Museus que li permetessin cobrir un mapa històric complet. MACBA i MNAC no són invents de nova planta atès que el primer havia estat objecte d'iniciatives privades que no van reeixir i que el segon va ser inaugurat oficialment l'any 1934. Als anys 60 i 70 s'havien obert dues institucions artístiques cabdals que li donaven a la ciutat un cert ressò internacional: la Fundació Miró i el Museu Picasso.

òbviament preocupat per la supervivència i poc capacitat econòmicament per invertir en talent innovador i una teòrica xarxa de Fàbriques de creació sense una carta objectiva de serveis públics per a la comunitat artística. El germen de la desil·lusió per a molts dels nous artistes quedava servit

Si el temps es pogués aturar i la fotografia estàtica d'un moment donat fos possible, Barcelona semblaria una ciutat amb un disseny cultural competent. No obstant això les dinàmiques culturals tenen altres lògiques i interactuen entre elles i la realitat demostra que les Fàbriques de Creació són una bona política per a unes propostes molt concretes i una ineficient resposta per al nou talent emergent. Un programa tan potent com el de les Fàbriques de Creació requereix un gran pacte de ciutat per assegurar que qualsevol artista trobi en elles els recursos necessaris per desenvolupar la seva feina. Si no és així, Barcelona s'empobrirà culturalment.

Al marge de les polèmiques que varen rodejar la definició exacta de la línia editorial del MACBA i del MNAC el cert és que ambdós Museus (en la versió que ara coneixem) neixen mancats d'una col·lecció internacional realment potent i que renuncien a centrar la seva tasca en la promoció exhaustiva de la producció artística local, tant pel que afecta l'art català com espanyol. Ni l'un ni l'altre han disposat dels recursos necessaris per vestir una col·lecció extraordinària, de fet amb prou feines poden desenvolupar una política d'exposicions temporals notable i estable, la qual cosa ha suposat 20 anys després de la seva posada en marxa, greus distorsions en el mapa artístic barceloní.

Sense menystenir la importància dels fons dels dos museus, la realitat demostra que els artistes catalans avui tenen menys visibilitat que fa 30 anys, que cap dels dos Museus competeix en la primera divisió internacional i que les seves audiències són reduïdes pel que afecta els públics locals. Però tot i que aquestes dades són preocupants el que realment ens hauria d'inquietar és que ni l'un ni l'altre han aconseguit liderar un procés d'educació artística que impliqui significativament la ciutadania catalana.

Una política pública d'arts visuals no hauria de funcionar com un conjunt de peces separades que defensen interessos puntuals. Això seria comprensible en un entorn privat, però esperem de les institucions una intencionalitat que necessàriament ha de tenir exemplaritat, sentit de xarxa, compromís amb els artistes locals i vocació educativa. Els dos grans Museus de la ciutat conjuntament amb el Centre d'Art Santa Mònica (ara tancat), la Capella, Fabra i Coats o les Fundacions Tapies i Miró no participen d'un mateix discurs estructurat i ordenat sota un pla de contractes i programa coordinats. Evidentment darrere hi ha institucions diferents però ni Barcelona ni Catalunya són prou grans per a permetre's aquest luxe.

Obvio parlar de la resta del país (des d'una dimensió nacional) o des de la resta de la ciutat (des d'una

dimensió sociocultural). A vegades les col·laboracions entre Museus són la conseqüència obligada de la manca de recursos més que el resultat d'una voluntat programàtica. Si Barcelona es proposés endegar l'aventura d'una gran Fira d'art o la coaptés, gestionant amb eficiència un principi d'oportunitat, és probable que el resultat fossin focs d'encenalls si tal esdeveniment no formés part d'una política a llarg termini perfectament definida i dotada pressupostàriament.

D'entre les polítiques sectorials que afecten les singularitats dels diferents àmbits de la cultura, les arts visuals reclamen una atenció especial perquè no és gratuït senyalar que els artistes plàstics i visuals tenen una especial capacitat evocativa. La capacitat per crear universos simbòlics a escala global des d'una percepció genuïnament local és patrimoni de poques expressions artístiques i una d'elles és aquesta. Plensa o Lita Cabellut per posar dos exemples tant coneguts com dispars ho exemplifiquen perfectament. Més enllà de l'opinió que ens mereixin, són icones internacionals i ni l'un ni l'altre s'han fet des dels museus barcelonins.

7 * La bicapitalitat cultural

La importància de Barcelona com a capital cultural espanyola ha anat donant tombs al llarg dels anys, però va ser a mitjans del Franquisme quan va adquirir un caràcter gairebé emblemàtic. A Barcelona es va normalitzar una producció cultural compromesa a la qual acudien amb regularitat creadors de tot el país atrets per una vitalitat artística notòriament antifranquista i amb certs aires estructurals en la mesura que congregava una part de la societat civil que suplantava la manca d'institucionalitzat cultural. És probable que la proximitat de la frontera tingués alguna significació ritual de la mateixa manera que la tenia un emergent diàleg lingüístic que en territoris tan evocatius com la música (Nova Cançó) o la poesia (Escola de Barcelona) generaven una autèntica explosió de transcendència llibertària. A tot això se li va sumar l'arribada de les primeres multinacionals i una capacitat protoindustrial que va convertir a alguns empresaris catalans en autèntics mites culturals.

A inicis de la democràcia hi ha dos factors que generen un procés disruptiu que posa en qüestió la vigència d'aquesta idea fundacional que converteix Barcelona en la capital cultural de l'Estat. El primer ve amb l'arribada al poder de Convergència i el nomenament de Max Cahner com a Conseller de Cultura i el segon és l'eclosió icònica de Madrid com a capital cultural de la transició política espanyola en aquell moment que la història va batejar com "La Movida". Els dos esdeveniments són en certa manera vasos comunicants.

En aquells anys Catalunya inicia un període de mirada introspectiva en què apareixen els primers símptomes d'un estajanovisme cultural que a poc a poc es converteix en una praxi habitual del pensament nacionalista. Tot d'una la cultura és un instrument al servei d'una causa política en què normalitat lingüística i organicitat nacional passen a ser part d'un paisatge que contrasta amb les polítiques municipals de Barcelona i les ciutats que l'envolten, molt més obertes a la diversitat creativa i lingüística. Tot i que el diàleg entre les dues realitats és difícil, si no absent, el germen per a la creació d'un sistema cultural català que creix al marge de la realitat espanyola es va plantar irremeiablement.

Madrid, per la seva banda inicia un procés cosmopolita que converteix la cultura en un camp de batalla ètic i estètic contra el qual hauran de lluitar els futurs alcaldes de dretes (convé recordar, a manera de paradoxa, l'extremada proximitat cultural del molt conservador Ruiz Gallardón).

Els Jocs Olímpics li concedeixen a Barcelona una segona oportunitat que vindrà reforçada per un extraordinari nivell de desenvolupament municipalista en matèria sociocultural. A la fi dels 80 i durant la primera meitat dels 90 la complicitat entre la societat civil i les administracions públiques catalanes no es limita a generar transferències econòmiques sinó a desenvolupar associativament el país, donant lloc a una enorme explosió d'equipaments i programes culturals de tota mena. La construcció dels grans centres culturals catalans és la millor mostra d'això i en alguns casos l'Estat entrarà a formar part dels seus òrgans de direcció.

L'any 2007 Barcelona i el Govern de l'Estat signen un conveni de bicapitalitat cultural sota l'empara de la Llei de Grans Ciutats i de la Carta Municipal de Barcelona. Més enllà d'un reconeixement històric es tracta de corregir (potser hauríem de fer servir la paraula compensar) el dèficit d'inversió estatal a la ciutat que en el cas de Madrid ve donada per l'enorme existència d'institucions de l'Estat. Aquest conveni que va contribuir a dibuixar un mapa cultural estatal complementari va deixar d'aplicar-se en l'any 2011 a conseqüència de la crisi i sobretot de l'arribada del PP al poder. Van ser anys de pensament neoliberal en què la cultura va rebre durs atacs (desaparició del Ministeri i pujada de l'IVA al 21%).

La bicapitalitat cultural de l'Estat és un fet, encara que la seva constatació institucional sigui un Guadiana intermitent. Res hauria d'impedir que la complicitat entre la cultura feta a Catalunya i el conjunt de l'Estat promogués amb similar o major eficiència la producció cultural en català, ni que una fluïda interacció entre els nostres respectius mercats ens permetés ampliar el potencial creatiu d'una realitat i l'altra. No obstant això el cicle vital que determina les oportunitats culturals està canviant i els processos digitals determinen escenaris deslocalitzats des dels quals s'influeix a escala global sense el cost físic (o polític) d'una determinada ubicació. Cal córrer, perquè recompondre un pacte cultural estatal en què Barcelona i Madrid comparteixen capitalitat és una necessitat imprescindible per a tots, a la qual li queden poques oportunitats de funcionar.

8 * Una política audiovisual de nova generació

Fa uns anys tots associàvem la idea de sector audiovisual al cinema i la televisió. Tot plegat ha canviat molt a força d'innovacions tecnològiques i d'una rapidíssima transformació empresarial que ha generat un mercat cada dia més global i concentrat. Les televisions espremen els marges d'una publicitat que poc s'adapta al tarannà de les xarxes socials i una telefonia mòbil que esdevé l'autèntica frontera de les novetats audiovisuals. És un context on la recerca i la innovació són les peces centrals de la nova economia audiovisual.

Les gran polítiques europees de promoció del cinema estan en crisi. No pas perquè es tracti d'una activitat cultural sense futur, sinó perquè han de trobar les fórmules que permetin diferenciar entre la producció de continguts comercials i aquells que tenen una clara vocació artística. Abans uns i altres compartien un mateix marc normatiu en la mesura que els models de producció i els sistemes de distribució eren pràcticament els mateixos. Uns i altres, ara, circulen per camins molt diferents.

La consolidació de les plataformes de distribució global i sobre tot, la seva entrada en el món de la producció han generat una autèntica disrupció en el mercat audiovisual, de tal manera que pot acabar sent paradoxal que una pel·lícula clarament comercial rebi un ajut públic, mentre que una altra amb objectius socials, artístics o intel·lectuals se les vegi i desitgi per trobar finançament. La coherència de les polítiques culturals públiques obliga a afrontar aquest conflicte ètic amb cert rigor i a crear dues vies ben diferenciades per tractar les diferents propostes que sorgeixen de la iniciativa audiovisual. És un debat complex i a curt termini presoner de múltiples interessos corporatius, però és essencial fer-lo per evitar que ens engoleixin les maquinàries multinacionals. En darrera instància, tenir o no tenir uns imaginaris locals adequadament socialitzats a les múltiples plataformes audiovisuals que utilitzem diàriament, depèn d'això.

Fa uns anys les ciutats tenien poc a dir en aquest àmbit. Ara són actors importants i convé tenir-ho present a l'hora de crear estratègies locals. D'una banda les creacions audiovisuals s'han diversificat en la mateixa mesura que ho han fet les finestres per accedir als seus continguts, la qual cosa suposa nous processos de producció a un escalat de costos molt més accessible. Les Universitats i els centres de formació especialitzats en connexió directa amb les polítiques d'innovació i promoció econòmica són els escenaris d'aquesta transformació que ja és visible en el rànquing d'startups a ciutats com Barcelona. D'altra banda, els continguts de caràcter local són intrínsecament urbans de tal manera que apareix una connexió indissociable entre el sector audiovisual i els nous imaginaris socioculturals que es construeixen a les grans metròpolis del món. I per acabar-ho d'adobar a Barcelona, tret d'un reduït nombre de sales que programen amb criteris artístics, la diversitat en l'exhibició depèn d'uns festivals que a poc a poc s'han consolidat com a part del paisatge cultural de la ciutat amb propostes tan àmplies com possibilitats ens permet la creació audiovisual.

En un futur proper les polítiques culturals municipals no podran quedar reduïdes a la protecció de les belles arts i a la promoció de l'activisme sociocultural. Si acceptem el caràcter transversal del fet cultural i la necessitat d'impregnar el conjunt de l'activitat municipal d'una empremta culturalista alguna d'aquestes tasques li correspon al món de l'educació o als programes de proximitat dels barris i els districtes. Per contra els nous escenaris creatius, i l'audiovisual en tota la seva magnitud de manera essencial, hauran de passar a formar part central de les polítiques públiques.

Tothom té clar que l'espai natural de treball dels actors i les actrius són els teatres i que les sales de concerts i els auditoris són la casa dels músics. La gent va a la biblioteca a llegir, al cinema a veure pel·lícules i al centre cívic per apuntar-se a un taller i en cadascun d'aquests escenaris coneixem amb claredat el paper de protagonistes i antagonistes. La dificultat rau a identificar els nous escenaris del relat cultural, els que sorgeixen cada dia del canvi i la transformació. Els aparadors del Passeig de Gràcia, la il·luminació dels carrers al Nadal, la música que sona al metro, les parets de molts edificis, els anuncis de carretera a les Rondes, les webs institucionals, les estacions de tren són, entre desenes d'altres espais físics o virtuals, escenaris de treball pels creadors audiovisuals que encara no tenen la legitimitat artística que els correspon. Dissortadament no formen part dels imaginaris tradicionals d'una cultura institucional que sent pànic a debatre els límits exactes entre cultura i economia.

Hänsel* i Gretel* revisa el motor cultural del país a través d'una sèrie d'articles d'opinió.

Valèria Gaillard, filòsofa, periodista cultural i traductora, on planteja la seva radiografia particular del sector tot repassant les principals tendències, com la hibridació dels hotels en galeries d'art o l'intent de fer de Barcelona una destinació turística de música clàssica o la reformulació de les llibreries com a centres culturals.

MOTOR
VALÈRIA GAILLARD

Motor del cotxe de la Valèria Gaillard.

BARCELONA, 6 REFLEXIONS CULTURALS

1 * Les llibreries, els nous "cafè del pensament"

Barcelona és una ciutat íntimament literària, una ciutat que s'emmiralla en les seves més de 300 llibreries, que s'inscriuen en una tradició editora que el mateix Cervantes va lloar en *El Quixot*. També un jovenívol Gustave Flaubert va situar a Barcelona la seva novel·la breu *Bibliomanie*, protagonitzada per un llibreter boig, capaç de matar empès per la seva atracció fatal als llibres. Tota una llegenda romàntica sobre la dèria lletraferida de la ciutat que recull ja al segle XXI Carlos Ruíz Zafón en el seu best-seller *L'ombra del vent*, on el protagonista troba amagat al barri vell un misteriós cementiri de llibres perduts. El cert és que Barcelona exhala literatura pels quatre cantons i només cal vagarejar una mica pel casc antic per descobrir-se al carrer de la Llibreteria, recordatori que és un dels oficis més antics de la capital: les primeres confraries daten del segle XV.

Per culpa de la pressió immobiliària que ha convertit la pròspera Barcino en un camp de cultiu fèrtil per als especuladors, han anat tancat una rere l'altra les llibreries de més solera. Penso en la històrica Canuda, que es va veure engolida per un Mango el 2013, o la mítica Catalònia, des del 2015 un MacDonnalds. D'altres van haver de traslladar-se, com la francesa Jaimes, que del Passeig de Gràcia va mudar-se al carrer València, o la llibreria Ona, de Gran Via a un petit local de Gran de Gràcia. Davant d'aquestes tristes abaixades de persiana, nous establiments obren, molts d'ells esperonats per l'Escola de Llibreters de la UB, que ja va per la sisena fornada de llicenciats. Per exemple, a l'Eixample dret han sortit en poc temps dues noves llibreries, Sendak, especialitzada en literatura infantil i juvenil, i l'Obaga, literària. Al Raval, acaba d'obrir aquest abril Lata Peinada, de Literatura Llatinoamericana, i a Sant Andreu, La Tribu, de tipus generalista. Es tracta de llibreries del pot petit i la bona confitura, amb una personalitat marcada i que no pretenen competir amb les grans superfícies, sinó potenciar precisament el tracte personal amb el client i una exquisida qualitat preceptiva. De fet, davant l'allau de publicacions anuals (cada setmana es calcula que es publiquen 500 títols), els llibreters són els fanalers que il·luminen el camí de la lectura. "El nou model de llibreria passa per ser un centre cultural; és important crear una comunitat i que els lectors tinguin un sentiment de pertinença a un projecte", explica Xavier Vidal, de la llibreria No Llegiu del Poblenou. Va començar fa 5 anys i aposta per la literatura solvent i l'assaig. "A través de la tria es defineix l'espai i el tipus de llibres que la gent es trobarà; nosaltres, per exemple, tenim pocs best-sellers". Per tirar endavant, Vidal sap que ha de fidelitzar els lectors. "La idea és fer de la lectura una experiència i donar recursos de coneixement perquè la gent s'introdueixi a un determinat tipus de literatura o matèria que d'altra manera no ho faria". "Obrir una llibreria avui no és només per vendre llibres, sinó per fer vermuts literaris, tallers i cursos", explica Carol Porta, de l'Obaga. Lletraferida de mena, va decidir obrir una llibreria prop d'on hi havia Les Punxes, a l'Eixample: "Ens trobem una clientela de barri, que troba a faltar un espai literari a la zona, i organitzem diverses activitats; dona molta feina però val la pena, fa caliu, fa barri, la gent s'anima, i coneixes moltes qüestions al voltant del llibre".

Les noves llibreries neixen amb el repte, doncs, d'ocupar un espai de reflexió, debat i intercanvi d'idees que en la modernitat es produïa normalment en el cafè, tal com el professor de Literatura Comparada de la UB Antoni Martí Monterde va analitzar a Poètica del Café (Anagrama). Els llibreters són els autèntics animadors culturals d'avui: els herois que s'involucren en la vida pública esdevenint referents intel·lectuals, com ara Guillem Terribas, llibreter durant dècades de la Llibreria 22 de Girona i que el 2017 va merèixer el Premi Trajectòria de la Setmana del Llibre en Català. Les llibreries estan cinc punts per sobre de la mitjana pel que fa a l'ús d'equipaments culturals de la població, que és del 16%, segons el darrer informe del CoNCA. Iniciatives com ara la Nit de les Llibreries, que es va celebrar el 18 d'octubre passat dins la Biennal de Pensament, fora bo que tinguessin continuïtat per prestigiar i visibilitzar aquest sector que ha sabut parar el cop de la irrupció del digital amb imaginació, dedicació, compromís i, al capdavall, amor pels llibres.

2 * Una companyia estable de dansa: l'assignatura pendent

S'ha intentat en diverses ocasions però no hi ha manera: la dansa clàssica no existeix a Barcelona, està desterrada. Això és tota una anomalia si mirem altres ciutats europees de la mateixa dimensió i abast cultural. A França, a Alemanya, a Itàlia mateix, pràcticament cada gran ciutat disposa d'una companyia pròpia que té una doble funció: d'una banda donar sortida professional als ballarins que es formen en el territori i que protagonitzen una temporada de dansa al teatre on la companyia està vinculada i, de l'altra, fan una tasca pedagògica essencial per tal que el públic conegui i es familiaritzi amb aquest art centenari.

Al llarg de la història, a Barcelona, s'han anat succeint diferents intents privats de fundar una companyia capaç d'interpretar no només els clàssics del repertori, sinó també les coreografies més exigents del neoclàssic i el modern. El més recent, un grup eixit de la recent escissió del Ballet de Catalunya i que s'ha presentat el juny del 2019 al Teatre Condal amb el nom de "Barcelona Ballet". Sembla la crònica d'una mort anunciada: cap companyia de dansa pot sobreviure sense un suport institucional, i aquest, en el cas de la dansa, sembla no arribar mai. Tots els ajuts es focalitzen en la creació contemporània deixant de banda precisament la mare de la dansa, que disciplina clàssica, la més rigorosa i exigent. És com si, en les arts plàstiques, només ens focalitzéssim en l'art conceptual i abstracte del segle XXI i oblidéssim la pintura figurinista, l'impressionisme, les avantguardes... La dansa contemporània té sortida en el Mercat de les Flors, dirigit per Àngels Margarit, sempre a l'aguait de les darreres tendències. El TNC també programa de tant en tant bones companyies de contemporània, com ara la de Sasha Waltz el 2017; el Gran Teatre del Liceu sembla oblidar el seu passat balletòman per centrar-se gairebé exclusivament en les òperes, i amb prou feines programa dos o tres títols de dansa per temporada, cada vegada virant més cap al flamenc i la dansa neoclàssica, com el monogràfic sobre Kirí Kylián amb el Ballet de Lió la temporada 2018/19. Així doncs, la dansa clàssica queda en mans de programadors privats com el Grup Balañà que –i encara gràcies– contracten companyies com les del Ballet de Cuba, de bon nivell artístic, però amb pocs mitjans, i d'altres russes de més o menys qualitat. El problema és que sempre s'acaben programant els mateixos ballets de sempre, els més cèlebres, quan el repertori inclou un bastíssim ventall de títols d'estils i escoles ben diferents.

Tornant al problema de la companyia, hem vist per exemple un Àngel Corella –ex ballarí principal del prestigiós American Ballet de Nova York–, deixar-s'hi la pell i la fortuna per tirar endavant una companyia de dansa a Barcelona que només va resistir dos anys, del 2012 al 2014. David Campos va protagonitzar un altre intent de tirar endavant una companyia que, a més, tenia l'encert de modernitzar i revisitar els clàssics per apropar-los a un públic neòfit, tot embolcallat amb escenografies innovadores. La companyia, que tenia la residència al Teatre Sagarra de Santa Coloma de Gramenet, va acomiadar-se el 2013 després de 25 anys de feina. A més, el teatre Principal primer i després el Gran Teatre del Liceu van comptar al segle XX amb una companyia pròpia durant dècades, que va dirigir Joan Magrinyà, el llegat del qual intenta donar a conèixer i preservar l'associació Licex, formada pels antics ballarins. Un dels deixebles de Magrinyà, Joan Tena, també va crear els anys cinquanta la seva pròpia companyia, que presentava els seus programes al Teatre Romea.

Es posa com a excusa que no hi ha públic per la dansa clàssica, la qual cosa no és certa perquè quan les companyies són bones els teatres estan plens. Al Centre Cultural Terrassa, la temporada de dansa del BBVA aconsegueix el 2018 una mitjana d'ocupació del 95%.

La falta clara d'una voluntat política de recolzar la dansa han provocat una mena de "campi qui pugui", una lluita interna entre els diferents –i precaris– projectes, que s'enfronten per aconseguir quatre duros. Perquè, per més inri, no hi ha una llei de mecenatge que permeti a aquestes companyies buscar un finançament alternatiu com es fa als Estats Units, per exemple. I és una llàstima perquè poder gaudir d'una companyia estable amb mitjans serviria per apropar la dansa als infants, tal com han fet al CC Terrassa amb el programa Els exploradors de l'Art, que ha estat tot un èxit. Els nens i nenes, quan se'ls dona l'oportunitat de veure dansa clàssica de prop es queden meravellats. El mite de la ballarina clàssica, amb les sabatilles de puntes, el pas aeri i evanescent, no ha perdut ni un bri de seducció, ni tampoc en aquest lobotitzat segle XXI. No oferir als infants un tast d'aquest art significa empobrir el seu imaginari poètic i creatiu. Fins quan?

3 * Un turisme de música clàssica és possible?

Primavera Sound, Sónar, Cruïlla... aquests són alguns dels festivals que han posicionat Barcelona com a punt de pelegrinatge de molts joves arreu d'Europa convertint la ciutat en una de les parades imprescindibles del circuit dels grups de pop-rock i electrònica. Però hi ha una altra realitat més desconeguda i que estaria bé refrescar: la capital catalana ha estat històricament vinculada a l'avantguarda musical, i això des de fa segles. Per exemple, va ser pionera a Europa a l'hora de mostrar les òperes de Mozart. Una prova d'això: només vuit anys després de la seva estrena a Viena, el Teatre de la Santa Creu (després Principal, avui tristament tancat) va programar *Così fan tutte*, el 1798, sense oblidar el fervor wagnerià que tradicionalment ha marcat la ciutat en un cas força excepcional a nivell mundial.

L'escenari modernista del Palau de la Música Catalana ha acollit al llarg del segle XX compositors de renom com ara Richard Strauss, Igor Stravinski o Sergei Prokofiév, que hi han dirigit les seves obres. També s'hi han fet estrenes mundials, com el concert de violí *A la memòria d'un àngel*, d'Alban Berg, el 1936, que s'ha programat precisament la propera temporada 19/20. A la inversa, els músics del país també han triomfat a l'estranger, com el pianista lleidatà Ricard Viñas, anomenat "els dits d'or" en els salons parisencs, o el virtuós violinista Joan Manent, que va protagonitzar exitoses gires internacionals. El ressò de compositors com Isaac Albéniz i Enric Granados troba una continuïtat en l'actualitat amb un Hèctor Parra, per exemple, que ha seduït la crítica europea aquesta primavera amb l'òpera *Les benignes*, un muntatge espectacular de Calixto Bieito que haurem d'anar a veure –si l'acaben programant al Real– a Madrid, perquè l'avantguarda escènica sembla haver desertat del Liceu.

En una ciutat en què el turisme ja no es limita als mesos

d'estiu, els programadors no han trigat a organitzar-se per crear festivals pensant en ells, com ara el Barcelona Obertura Spring Festival, que va tancar la seva primera edició el passat mes de maig amb 33.800 espectadors i 50 concerts repartits entre diversos equipaments. Després d'aquest èxit, ja han anunciat les dates de la propera edició, que serà del 19 al 30 de març. Amb la voluntat de convertir la capital catalana en un referent de la música clàssica arreu del món, el Festival, que compta amb el suport de l'Ajuntament, duu a terme una campanya de màrqueting i comunicació molt potent a l'estranger per tal de captar un públic de melòmans tant al Japó, com a Alemanya, Àustria i Anglaterra. El cas és aprofitar les grans estrelles que passen per les sales de la ciutat –els directors Sir John Eliot Gardiner, William Christie, Philippe Herreweghe, Gustavo Dudamel–, o bé orquestres de prestigi com la del Teatre Mariïnski, la London Sympony Orquestra, o l'Akademie für Alte Musik Berlin, sense oblidar l'Orquestra del Festival Bayreuth, que va triar el 2012 Barcelona, el Gran Teatre del Liceu, en una de les poques sortides que ha fet mai a l'estranger, o compositors com el mateix Philip Glass, que ha protagonitzat un concert la passada temporada al Palau de la Música Catalana.

Altres festivals, com el Life Victòria, també duen a terme una política d'obertura a l'estranger. "A nivell internacional, el lied és tan reduït que a poc a poc el LIFE Victoria s'ha anat situant en el circuit de festivals internacionals, tals com el d'Heildelberg Frühling o l'Oxford Lieder, amb qui fem un intercanvi d'artistes emergents", comenta Marc Busquets, el director artístic Enguany, a més, sumen un nou "partner" internacional, l'Académie del Musée d'Orsay-Abbaye de Royaumont (París) per potenciar encara més aquest intercanvi. Busquets assenyala que sovint aquestes operacions afavoreixen també els artistes locals, que entren en un circuit internacional i es poden donar a conèixer a l'estranger.

Al Liceu han constatat un increment en el percentatge de públic procedent de fora de Catalunya. Les darreres temporades se situa entorn del 20%, mentre que el 2015 representaven un 16%. Si es compta només els clients no abonats, els turistes han representat les dues darreres temporades el 26% dels clients, unes persones que han fet una nit a Barcelona per venir a l'òpera. A L'Auditori no tenen dades sobre què representa el públic estranger, però en canvi disposen de les dades dels visitants del Museu de la Música el 2018, un 29,27% dels quals són de procedència europea, i un 20,85% de la resta del món. Pel que fa al Palau, les tres darreres temporades, el percentatge se situa entre el 20 i el 23% i això només pel que fa als concerts. Tots aquests indicadors menen a pensar que sí, que Barcelona es pot constituir com un pol d'atracció per als amants de la música clàssica trencant l'estereotip de ciutat de platja, gresca i shopping que tant empobreix la nostra imatge com a capital cultural.

4 * L'assignatura pendent: les residències literàries

Barcelona llueix l'etiqueta de Ciutat Creativa de la UNESCO en la categoria de Ciutat Literària des del desembre del 2015, una prestigiosa marca d'excel·lència que la situa en una selecta constel·lació de vint-i-vuit altres urbs d'arreu del món, com ara Praga, Dublín, Reikjavík, Manchester, Ljubljana, Granada o Milà. Aquestes ciutats s'han compromès a promoure i difondre la literatura mitjançant projectes de tota mena. La ciutat compta amb un ric ecosistema literari format per una important xarxa de llibreries, cases editorials, biblioteques i centres culturals tant públics com privats, a banda de ser Ciutat Refugi d'Escriptors de l'ICORN que el PEN Català va contribuir a crear el 2006, tot d'aspectes que l'han fet mereixedora d'aquest distintiu que, tanmateix, no ha de parar de conrear per tal de dotar-lo de sentit.

En quatre anys s'ha fet molta feina: s'ha realitzat una trobada internacional de representants literaris de la UNESCO, s'han elaborat eines necessàries per a donar a conèixer els vincles entre la ciutat i literatura –com ara l'elaboració d'un Mapa Literari–, organitzat un programa de beques per a escriptors que ja va per la tercera edició –Montserrat Roig– i un de nou per a dramaturgs –Carme Montoriol–, tot plegat sota la coordinació de l'escriptora i crítica literària Marina Espasa. Un dels aspectes fonamentals, però, que encara no s'ha resolt és poder disposar de programes de residències per a escriptors i traductors estrangers. Aquests programes permeten als creadors d'aïllar-se, treballar amb tranquil·litat i concentració, alhora que poden compartir experiències amb altres autors d'arreu del món. Existeix un ampli ventall de residències que poden estar subvencionades totalment per les institucions de cada país o bé de forma parcial. L'objectiu és incentivar el treball artístic literari i són molt buscades pels escriptors. Barcelona Ciutat Literària no en té cap en funcionament i és clarament una de les assignatures pendents actualment. A Barcelona existeix l'Associació Jiwar Creació i Societat que proposa una sèrie de residències per a creadors que treballen en interlocució amb l'espai urbà i que compta amb el suport de l'Ajuntament. La Fàbrica Fabra i Coats de Creació, creada el 2009 sota l'impuls de l'Institut de Cultura de Barcelona, també convoca una sèrie de residències de caràcter artístic. A banda, Catalunya funciona des del desembre del 2016 la Residència Faber-Olot, incorporada ara a l'Institut Ramon Llull, i que està oberta tanmateix a diverses disciplines, o bé el Centre d'Art i Natura de Farrera de Pallars, una iniciativa particular de llarg recorregut i anomenada entre el sector. En canvi, en sentit invers, els creadors catalans disposen d'un ample ventall d'opcions gràcies a les altres Ciutats Literàries que organitzen residències específiques per al sector literari, com per exemple a Tartu, Granada, Cracòvia, Heidelberg o Norwich, especialitzada en traducció. L'escriptor

Francesc Serés, que ha estat becat per participar en diverses residències reconegudes internacionalment com ara la Ledig House de Nova York o la Maison de la Prévôté de Burdeus, considera que fer una residència d'aquesta mena és una "oxigenació" molt beneficiosa per als escriptors, "t'obre el camp de mira i et situa en pla d'igualtat amb autors d'arreu del món, i això és molt fructífer", comenta. D'altres, com Albert Forns, van fer de la seva experiència en una residència el tema de la seva novel·la, *Jambalaia*.

Paral·lelament, la ciutat disposa d'un equipament, Vil·la Joana la Casa de Verdaguer, que funciona per sota de les seves capacitats. Situat a Vallvidrera i depenent del Museu d'Història de Barcelona (MUHBA), Vil·la Joana es va reobrir el 2016 després de dos anys de treballs per convertir-lo en un Museu de la Literatura. La seva visibilitat des d'aleshores ha anat en augment tal com demostren les xifres de visitants –5.883 el 2016; 10.191 el 2017 i 8.756 el 2018–, però encara té camí per recórrer. Actualment Vil·la Joana acull els simposis del Grup de Recerca Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu, de la Universitat de Barcelona, "Comparatistes sense Comparatisme", però també s'ha parlat de la possibilitat que acollís un programa de residències literàries, que també es farien extensibles a la Fabra i Coats. El nou consistori ja s'ha pronunciat públicament en aquest sentit sense definir, tanmateix, l'estratègia prevista i establir la dotació econòmica que aquests programes tindrien.

Un altre projecte important que està damunt la taula i que hi està directament relacionat és la creació d'una Casa de les Lletres que aixoplugaria l'Ateneu Barcelonès després d'adquirir l'edifici annex al Palau Savassona, on té la seva seu tradicional. Després de diversos projectes que no han arribat a bon port, com ara el presentat l'abril del 2017 pel socialista Jaume Collboni, aleshores Comissionat de Cultura, d'obrir un centre aglutinador de les diferents entitats vinculades al món literari en l'antiga seu dels TMB al 22@, fora bo finalment posar fil a l'agulla i resoldre d'un cop per totes aquesta mancança. Això passa per un compromís ferm del consistori per tal de dotar econòmicament Barcelona dels recursos que necessita per enarborar en igualtat de condicions l'estendard de Ciutat Literària.

5 * Els escriptors, els grans oblidats de Barcelona

Quin paper han de jugar els escriptors a l'hora de construir el model de ciutat que volem? Quin pes té la veu d'aquests intel·lectuals en les actuals polítiques culturals? Com poden contribuir des de les seves reflexions literàries a millorar Barcelona? La reedició de l'assaig *La ciutat interrompuda* (Anagrama), de l'escriptor i crític literari Julià Guillamon, ha rellançat una qüestió a la que malauradament no es para prou atenció. En aquest llibre publicat originalment el 2001, Guillamon pensava la ciutat des de la contracultura i revisava un període que abasta des dels anys 80 i fins als Jocs Olímpics, un esdeveniment que va suposar un tall evident en la història barcelonina. En la nova edició, l'autor ha incorporat un sucós epíleg, *El gran novel·loide sobre Barcelona*, en què analitza la manera com els escriptors de diferents horitzons i generacions han retratat la ciutat fins als nostres dies. Joan Rendé, per exemple, ha copsat la transformació del barri del Poblenou, víctima de l'especulació urbanística, mentre que joves autors com ara Jordi Nopca o Llucia Ramis han vist una ciutat abocada a l'absurd i a la precarietat laboral. A *Matèria gris* Teresa Solana tracta, entre d'altres temes, de la gentrificació. La conclusió a la que arriba el crític literari és ben trista: tot i que els autors han fet el seu "paper" i s'han esmerçat en plantejar un "Quo vadis Barcelona", amb prou feines han tingut cap mena d'impacte en la definició dels nous models de ciutat, com potser sí que han tingut en canvi des del cinema documental com ara *En construcción* (2001), de José Luis Guerín, o, més recent, *Ciutat morta* (2014), de Xapo Ortega i Xavier Artigas.

D'altra banda, alguns autors també han tret suc d'aquesta internacionalització de la capital catalana i s'han afanyat a posar ben gran el nom de Barcelona als títols de les seves obres, conscients de l'esquer que el nom de la ciutat representa sobretot de cara al potencial públic estranger. El darrer exemple, el recull de contes *Barcelona Suites*, del nou segell Univers, d'Enciclopèdia Catalana, però n'hi ha una pila d'altres i també d'escriptors estrangers que s'han instal·lat temporalment o definitivament a la ciutat, com ara el belga Gregoire Polet amb *Barcelone!* (2016), o l'alemanya Stefanie Kremser, que va publicar *Die toten Gassen von Barcelona* (2011), traduït al català com *El carrer dels oblidats*.

Segons Guillamon, el model de Barcelona que s'ha imposat la darrera dècada ha estat el que apareix de forma estilitzada en l'obra de Carlos Ruíz Zafón, *L'ombra del vent*, o bé des d'una perspectiva històrica ficcional Ildefonso Falcones a *L'església del mar*, dos best sellers internacionals que han generat les seves pròpies rutes turístiques: "The shadow of the wind Tour Barcelona", que passegen els visitants per la Barceloneta i el barri de la Ribera fins al castell de Montjuïc i l'Avinguda Tibidabo, o bé el "Cathedral of the Sea Barcelona City Tour", amb passejades per la Basílica de Santa Maria del Mar, l'Hospital de la Santa Creu i la Plaça Reial. Totes aquestes obres han fomentat un discurs triomfalista de la ciutat, aquell que ha contribuït a descarregar encara més paletades de turistes, mentre que les visions més crítiques i subversives han quedat silenciades.

"Des de l'administració, ara en mans de l'esquerra suposadament radical sembla que ara només importi la cultura digital i és difícil reivindicar la lectura quan, en trenta anys, s'ha fet tan poc per la cultura en general, i malgrat tot el nivell de les noves fornades d'escriptors

és bo", opina David Castillo. El poeta i novel·lista, que ha pres el pols de Barcelona en moltes de les seves obres, és molt escèptic sobre el "nivell dels polítics" catalans en general. "Si comparem els escriptors que ha donat el país amb els polítics el desnivell és extraordinari i en realitat tot es tradueix en un mer postureig". I rebla: "Barcelona només fa cas als seus escriptors quan estan morts, i encara!".

La qüestió de fons és que estem assistint, aquí i a tot arreu, a la pèrdua de prestigi dels escriptors arran de l'arraconament que està patint la literatura, que es veu empesa per les sèries televisives que s'imposen com a lloc de les narracions. En un moment en què la lectura s'està quedant reclosa en una mena de gueto voluntariós i fidel de creadors i lectors, és una bona oportunitat perquè Barcelona, com a Ciutat Literària de llarga tradició editorial, liderés una protecció decidida de la literatura, redonant als escriptors el paper que es mereixen a l'hora de pensar i definir les estratègies culturals per fer una millor ciutat.

6 * Una ciutat de pensament, una ciutat més democràtica

Ampliant la pregunta pel paper que juguen els escriptors en la construcció del model de ciutat és pertinent demanar-se també per quins són els referents actuals a nivell de pensament a Barcelona. D'entrada, la resposta queda vague, difusa, i en comptes de venir-nos al cap ràpidament noms d'intel·lectuals capdavanters, més aviat apareix el dels múltiples tertulians que semblen haver fagocitat el panorama del debat a casa nostra. Però qui són aquests tertulians? Des de quin pedestal parlen? La majoria saben de tot i de no res, i tant comenten el darrer partit del Barça, com parlen de l'escalfament del Planeta o analitzen la darrera sessió del Parlament. S'ha perdut la noció d'especialització i més d'un es veu amb cor d'opinar sobre tot en qualsevol moment. El resultat són debats estèrils i farcits de llocs comuns que, més que esclarir conflictes, encara els emboliquen més. Dos quarts del mateix amb el riu d'opinions que s'escola per les xarxes, piulades que es queden en una primera lectura sense aprofundir ni contextualitzar. D'altra banda, sovint s'ha criticat que els filòsofs no surten dels seus castells acadèmics, creant un mur estanc entre pensament i ciutadania. Amb tot, hi ha algunes veus que fan l'esforç d'apropar-se al carrer i prendre la paraula per opinar sobre els temes d'actualitat. Als noms consolidats de Fina Birulés, Norbert Bilbeny o Josep Ramoneda, per exemple, s'afegeixen darrerament els d'una generació més jove, com la filòsofa i professora Marina Garcés, autora de llibres compromesos com ara *Ciutat Princesa* i coordinadora d'*Humanitats en acció*, que recull les ponències del cicle de conferències Aula Oberta organitzat el 2018 al CCCB en col·laboració amb l'Institut d'Humanitats de Barcelona.

Enfront d'això, tenim diverses iniciatives per redonar a la filosofia l'espai públic que es mereix. Una de les darreres és la Biennal de Pensament, que es va celebrar per primer cop l'octubre del 2018 al CCCB, i que ofereix una eina fonamental de reflexió al voltant de la ciutat des d'un punt de vista transversal. Impulsada per l'ajuntament, la Biennal aplega intel·lectuals d'arreu del món en un programa que vol plantejar els principals reptes que afronten avui dia les ciutats. Tanmateix, ja existia a Barcelona el Festival Pensa, organitzat des de la Universitat de Barcelona amb el suport de l'ICUB que ha sabut desenvolupar anualment un espai de debat fructífer i ramificat. Enguany ja van per la sisena edició i organitzen activitats per diferents punts de Barcelona amb un esperit "participatiu i popular", tal com explica el professor José Díez, un dels codirectors. Pensa alterna una Marató Filosòfica amb una Setmana de Filosofia per no solapar-se amb la Biennal i ha suposat un paraigua per a activitats que han tingut posteriorment continuïtat.

Altres iniciatives interessants són, per exemple, unes Colònies Filosòfiques per a infants que han organitzat per primer any el GrupIREF al CCCB, i en les que s'ensenya als infants a "pensar, crear i imaginar", o bé l'Obrador Filosòfic que proposa des de fa ja tres anys de manera continuada a la Sala Beckett. Prenent el tema de la temporada teatral –la mort, el 2019–, organitzen una sèrie de taules rodones per treballar el tema des del punt de vista escènic. "No fem obres de teatre que tinguin contingut filosòfic, sinó que és un taller d'acció per veure com des de les arts escèniques s'expressen qüestions filosòfiques", explica Jordi Alsina, un dels coordinadors. El seu esperit s'allunya dels cursos tradicionals de filosofia, com els que ofereixen des de fa pocs anys diverses llibreries (com les Acadèmies de Laie i La Central, entre d'altres), o l'Escola d'Humanitats i altres centres d'aprenentatge d'escriptura. Més accessible encara, el Cafè Filosòfic, fruit del Barcelona Pensa, posa a l'abast de la ciutadania la filosofia des de fa sis anys. Obert a tothom i de caràcter informal, la trobada s'organitza setmanalment al Cafè Delícies del Raval i es genera el debat al voltant d'una pregunta. Les convocatòries es vehiculen a través del Facebook –Cafè Filosòfic del Raval– i fins ara s'han debatut qüestions del tipus "què entenem per drets polítics?", "l'art ens fa millor?", o bé "és la ciència una creença més?"

Potser caldria aprofitar l'empenta de l'exitosa sèrie televisiva *Merlí*, que ha omplert de nou les aules de les facultats de Filosofia, per reivindicar el paper dels filòsofs en la societat. Assignatura inestable a l'Ensenyament secundari, víctima dels vaivens polítics i dels canvis de programes curriculars, la filosofia sempre ha jugat un paper massa discret, quan en realitat és una eina fonamental per desenvolupar el pensament crític, que al seu torn és essencial per a la bona salut de la democràcia. Una ciutat que té els seus filòsofs ben presents és una ciutat més lliure i més madura.

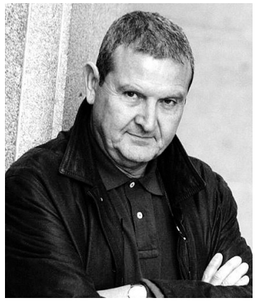
En una societat cada vegada menys inclinada a la curiositat com a conseqüència de la proliferació de l'excés d'informació, la popular expressió "la curiositat va matar al gat" s'ha quedat buida. Avui ningú pagarà el preu de saber, ja que abans de tenir l'impuls de descobrir les coses per si mateix hi 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 set 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.

DIÀLEGS CAIXAFORUM LA CURIOSITAT VA SALVAR EL GAT

ÁNGELES CASO

ADOLF TOBEÑA



DIÀLEG 1/

Bona tarda, en nom de l'Obra Social us vull donar la benvinguda a CaixaForum de Barcelona en aquesta edició del xicle de diàlegs que avui inaugurem amb el títol de *La curiositat va salvar el gat*. S'inscriu dins del ferm compromís que té l'Obra Social La Caixa amb la cultura i la difusió del coneixement. És per a nosaltres un plaer acollir aquest cicle de diàlegs per segon any consecutiu, una iniciativa de la publicació cultural Hänsel* i Gretel*. L'any passat va constar de sis diàlegs i aquest tenim la fortuna de poder-lo ampliar a set. El compromís de l'Obra Social La Caixa amb la cultura i el coneixement queda reflectit en una àmplia programació d'exposicions dedicades a totes les èpoques i gèneres, però les activitats tenen una importància decisiva en la visita o contingut que podríem dir-ne de més qualitat. Vostès, avui, tenen l'oportunitat de seure i mediar amb la informació més estructurada i preparada. Sens dubte, és clau per una institució com la nostra tenir la porta oberta a col·laboracions amb actors de prestigi i agents que fan propostes interessants a la ciutat, com és la publicació digital Hänsel* i Gretel*. L'edició de l'any passat va ser reeixida, hi van participar més de 1000 persones. Vam tenir la sort de sentir Jordi Savall i Frederic Amat, Marina Garcés i Santiago Auserón, Rafel Argullol i Armand Puig, Joan Fontcuberta i Marcelo Expósito, Imma Monsó i Cesc Gelabert, i Carme Riera i Lluís Homar. Agafant el lema de *La curiositat va salvar el gat*, diria que la curiositat també ens pot salvar a tots nosaltres. Avui està en perill, perquè el frenesí de la vida contemporània fa que quan volem fer una cosa de seguida ens dispersem. Hänsel* i Gretel* presenta aquest cicle com l'oportunitat per endinsar-nos en els temes que ens interessen. Tenim una posada en escena que ens convida a prestar més atenció i a partir d'aquí podem escoltar els ponents de cada dia perquè ens donin claus per créixer i aprofundir en el coneixement en les vides quotidianes.

És una iniciativa de Llucià Homs i Fèlix Riera, que s'inscriu en el marc de Hänsel* i Gretel*. Llucià Homs és consultor cultural, comissari d'exposicions i *art advisor*. Va ser fundador i director de la Galeria Llucià Homs i vicepresident del Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, vicepresident de l'Asociación de Galerías de Arte de España, vocal de la Federation of European Art Galleries Association. El 2003 va fundar el Festival Loop, avui referència en l'àmbit del video-art, i va ser director de promoció dels sectors culturals a l'Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i director de la Virreina Centre de la Imatge.

Fèlix Riera ha estat director editorial del Grup 62, L'esfera dels Llibres, i director de l'Institut d'Empreses Culturals de la Generalitat de Catalunya i Catalunya Ràdio. Professor associat de la facultat de Comunicació Audiovisual de la Universitat Pompeu Fabra, i conseller del Consell de l'Audiovisual de Catalunya. En l'actualitat, és director editorial d'ED Libros. Regularment publica a La Vanguardia, Economía Digital, El Món i Política&Prosa. Ha publicat *Just abans del salt endavant* amb l'Editorial Proa i *Foscor sobre la nau i sobre el passatger* a l'Editorial Claret.

Com deia, codirigeixen la publicació Hänsel* i Gretel* i són les persones que proposen aquest cicle que nosaltres com a Obra Social tenim el plaer d'oferir-los. En la sessió d'avui, tindrem el plaer d'assistir a un diàleg al voltant del dubte, entre l'escriptora, periodista i traductora Ángeles Caso i el psiquiatre i investigador Adolf Tobeña. Avui el diàleg serà moderat per Fèlix Riera. Espero que puguin gaudir d'aquest diàleg i de la resta del cicle, que farem cada mes, amb l'excepció dels mesos de Nadal i del gener. Moltes gràcies.

FÈLIX RIERA Bona tarda a tots i totes, els vull agrair la presència al segon cicle de *La curiositat va salvar el gat*, avui amb l'escriptora Ángeles Caso i el neouro-biòleg i assagista Adolf Tobeña, per dialogar al voltant del dubte com a factor imprescindible per avançar i conèixer. Els diàlegs fets fins avui ens han permès constatar que sense curiositat no hi ha un autèntic coneixement. Ho podem dir amb veu més alta: sense curiositat difícilment podem dir que hem viscut. El mite que avui ho podem conèixer tot prement un botó, ens està allunyant del gaudi íntim de la descoberta i l'exploració. Una de les poques vies que ens apropa a la veritat és la curiositat, la irrefrenable pulsió de voler saber i conèixer, que ens acosta a revelar què s'amaga en la foscor, el llunyà o el críptic. El segon lliurament de *La curiositat va salvar el gat*, pretén posar l'accent en una certesa: el que va canviar el curs de la història de la cultura, des de l'antiguitat, no van ser les respostes, sinó les preguntes. En tots vostès, Ángeles Caso i Adolf Tobeña per parlar sobre confiar en el dubte.

Hola a los dos, gracias por participar en este diálogo. El filósofo Manuel Cruz se expresaba de esta forma sobre la importancia de dudar: "La duda no implica ignorancia sino conocimiento. Dudar de algo significa señalarle a la reflexión un camino". Me gustaría, Ángeles, que, como escritora, Ángeles, nos explicaras qué significado y cómo juega para ti la duda en el plano de la creación.

ÁNGELES CASO Yo creo que juega en el plano de la vida. No concibo la vida sin la duda, quizás porque soy rebelde por naturaleza, como dice mi madre desde que nací. Si eres una persona obediente, que te crees el discurso oficial, el sistema, la estructura, y no te cuestionas nada, los pasos que puedes dar por la vida son pequeños. No creo que exista la capacidad de crear, ni escribir, ni hacer música, ni artes plásticas, si uno no se cuestiona el entorno y el relato que recibe. Es consustancial.

FR.- Con Adolf Tobeña nos conocemos desde hace muchos años, y siempre he tenido la impresión de que es capaz de dar la vuelta a cualquier tema. Entre otros motivos, por mi desconocimiento en temas neurobiológicos. Me gustaría saber si hay alguna forma de entender cómo funciona la duda en el cerebro humano.

ADOLF TOBEÑA Yo creo que juega en el plano de la vida. No concibo la vida sin la duda, quizás porque soy rebelde por naturaleza, como dice mi madre desde que nací. Si eres una persona obediente, que te crees el discurso oficial, el sistema, la estructura, y no te cuestionas nada, los pasos que puedes dar por la vida son pequeños. No creo que exista la capacidad de crear, ni escribir, ni hacer música, ni artes plásticas, si uno no se cuestiona el entorno y el relato que recibe. Es consustancial.

AC.- Yo creo que no solo los filósofos. Vuelvo a decirlo. Me parece que cuando uno necesita crear, con cualquier lenguaje –para mí el arte es uno– es porque tenemos la necesidad de contar de una manera diferente lo que supuestamente ya nos han contado. Necesitas esa duda, es uno de los alimentos fundamentales del espíritu del creador. El creador con certezas estará instalado en un espacio cómodo y confortable, pero no sé si podrá crear mucho a los demás.

AT.- ¡Lo dudo! Sí, pero llevarlo a la creación es llevarlo a una excursión muy larga. Porque la duda cuotidiana, doméstica, es continua. Si uno prepara un guiso, se plantea constantemente qué más añadirle, si le falta cocción, si necesita un toque final, si ya ha alcanzado el punto de olorcillo que nos interesa... Los pasteleros viven más a gusto porque siguen una receta sistemática que se ha probado, y pueden ser unos artistas tremendos. Se puede crear dudando, o siguiendo un hilo muy bien establecido.

AC.- Bueno, quizás eso tiene más que ver con lo que toda la vida se llamó artesanía. Igual la distinción entre artesanía y arte la hemos perdido, y quizás lo primero es lo que responde a quién no tiene dudas, y arte es lo que surge del que tiene dudas. Una vez más, eso me hace dudar.

FR.- En 2005, publicaste *Las olvidadas*, un libro sobre mujeres creadoras donde sacas a la luz la obra de pintoras, escultoras o ensayistas, que vivieron entre los siglos XII y XVII. ¿Crees que la pérdida de curiosidad y la necesidad que tiene la gente de no dudar está arrastrando la sociedad al olvido, que es uno de los aspectos que planteas en este libro?

AC.- Sí, sobre todo creo que nos arrastra a un relato sobre nuestra sociedad y nuestra historia, incluso sobre lo que somos como individuos. Si no lo cuestionamos, nos instalamos en un territorio mucho más cómodo, pero injusto, alejado de la verdad. La visión que tenemos de la sociedad en que vivimos es un relato heredado, una visión que nos han transmitido siempre un grupo social pequeñito: el de los vencedores. La historia la escriben quienes tienen el poder. Yo estudié historia y me especialicé en historia del arte. Yo estudié una historia del arte radicalmente androcéntrica, con un 98, 99% de protagonistas creadores de artes plásticas, arquitectura o música masculinos. Había un pequeñito grupo de mujeres a partir del siglo XIX. Era un porcentaje pequeñito y tratado con paternalismo: eran las musas, las amantes, las novias de los grandes artistas impresionistas, vanguardistas. Ese es el relato que heredé de mis profesores y de todos los historiadores que han creado el canon. Si nadie se cuestiona el relato, seguiremos creyéndolo. Porque en los años 1960s y 1970s hubo quién empezó a dudar de ese relato y preguntarse si era verdad. Yo dudaba, cuando acabé la carrera en el 1981. ¿Será verdad que no hubo mujeres artistas? Había una respuesta que funcionaba en forma de teoría filosófica en los debates que teníamos después de clase. Éramos pocos, unos 14 alumnos. Había la respuesta que era que las mujeres han cubierto la necesidad de crear teniendo hijos, y no han necesitado nada más. Afortunadamente, ha habido historiadoras e historiadores del arte que en los años 60s y 70s no se conformaron con ese relato y han ido reconstruyendo la historia. Han aparecido nombres de una serie de mujeres que habían sido arrinconadas o saqueadas. No es que sus obras no estuvieran exhibidas en los museos, sino que estaban como si fueran obras de hombres.

El año que viene, el Museo del Prado celebra 200 años de existencia, y una de las grandes exposiciones va a estar dedicada a Sofonisba Anguissola y a Lavinia Fontana. Sofonisba Anguissola fue una pintora del siglo XVI, retratista de la corte de Felipe II. Sus cuadros estuvieron en las colecciones reales y de allí pasaron a El Prado en 1819, cuando se inauguró, como cuadros de los pintores barones de la corte: Alonso Sánchez Coello, Tomás Moro, Juan Pantoja de la Cruz. Solo a partir de finales de los 1980s

alguien duda, y a partir de allí se empieza a reconstruir la figura de Sofonisba y empieza a devolvérsele la obra saqueada. Ese ejemplo se puede aplicar a tantas otras cosas... no dudar es más cómodo, pero sin la duda seguiríamos como en el siglo XVI. Si no dudáramos, ¿qué habría sido de nosotros?

AT.- Los hombres y las mujeres dudan desde siempre, desde que eran homínidos, porque siempre han tenido que tomar decisiones. ¿Este camino será bueno? ¿Nos va a proteger? Esto está allí desde siempre, y a ello lo llamo duda cuotidiana. Está en el cerebro tanto el mecanismo de ponderarla como el de cerrarla si es demasiada e impide la acción. Pero esto es otra cosa. A mí lo que no me interesa es la duda de los filósofos, que no los ha llevado a nada, solo a pelearse entre ellos.

La duda que tú planteas me interesa más, porque es la duda que se acerca más a la de mi gremio, que es la duda científica. Tenemos un determinado nivel de ignorancia sobre un aspecto, ¿la sangre circula o no?, ¿el agua de qué está compuesta?, ¿hay un mecanismo en el cerebro que genera y cierra dudas? Eso son preguntas científicas. ¿Había artistas femeninas? Esto también es una pregunta científica, y la respuesta es relativamente sencilla. Claro que las había. Mi relación con los historiadores es la misma que con los filósofos. Todos cuentan su historia y es imposible saber cuál es la buena.

AC.- Por supuesto, la subjetividad existe en la historia también.

AT.- Pues esto, a mí, me interesa la verdad muy poco. A mí me interesan las dudas fructíferas que llevan a certezas aplicables. Y que generan conocimiento que puedas dejar detrás. Lo otro me interesa menos.

AC.- Mentalidad de científico absoluto tiene Adolfo. Creo que estamos de acuerdo.

AT.- Fíjate, en este campo que planteabas. Claro que había artistas mujeres, y de hecho están documentadas en Grecia, Roma, Babilonia, la comunidad judía, etc. Pero ¿cuáles son los mejores?, ¿dónde está la excelencia en el arte? Y esa excelencia, ¿tiene alguna relación con el sexo? ¡Uy, tema delicado! Eso no lo van a resolver los historiadores.

AC.- Van a resolverlo creando cánones. Los cánones son precisamente la lista de los excelentes. Es aquí donde entra la duda.

AT.- Crear un canon no es un criterio de conocimiento. Es crear una censura a través del criterio de los jueces y por eso los cánones tienen modas. No hay conocimiento sólido, firme, que permita avanzar. Permite solo discutir y pasarlo bien, tener una tertulia.

AC.- Yo te estoy oyendo, e interpreto que dices que la ciencia es siempre certeza. Pero la ciencia se está cuestionando constantemente. Y lo que hoy es verdad y está científicamente probado, dentro de dos años se ha reconstruido.

AT.- No. La respuesta sencilla es no.

AC.- ¿Cómo qué no?

AT.- Eso se dice continuamente y es un error monumental que se comete desde el campo de las humanidades. Insisto: el conocimiento científico, sólido, firme y sistemático deja hechos atrás. La sangre circula. El agua está compuesta de moléculas de hidrógeno y oxígeno. Los territorios que regulan el cerebro los conocemos. Otra cosa es que después lo refinemos. Pero los que dicen que la ciencia recapitula, son gente que quiere desprestigiar a la ciencia.

AC.- Yo no quiero desprestigiar la ciencia.

AT.- No lo decía por ti, es un discurso habitual. Pero la ciencia genera un conocimiento firme que permite aplicaciones y dejar cosas atrás, que permiten decir con certeza que esta noche cogeré el AVE y llegaré a Madrid con una probabilidad del 98%. Deja atrás conocimiento, y después refina mediante la duda. Hay ciencia de primera, de segunda, y de sexta división. Y este mensaje que dices, como, por ejemplo, de si el café va bien para adelgazar, es ciencia mala, regional. La buena deja conocimiento atrás para siempre, mientras dure el universo.

AC.- Ojalá sea así. A mí me parece que la ciencia, aunque no siempre, porque la sangre circula, dos y dos son cuatro....

AT.- “Dos y dos son cuatro” es una afirmación complicada. Esto es filosofía, las matemáticas son una cosa especial, ¡cuidado! Ángeles tiene razón en una cosa fundamental: en ciencia, la duda es obligatoria, es taxativa. Por ejemplo, me he pasado la tarde analizando dos trabajos que me han enviado como árbitro, para ver si lo que pretendían unos científicos que quieren publicarlo en una revista de nivel, me convencía o no. Cuando trabajamos, estamos sometidos a la duda sistemática. Y cuando miramos lo que hacen los demás, y lo repetimos en los diferentes laboratorios, también es la duda sistemática. Pero cuando se establece el conocimiento firme, es firme. La velocidad de la luz es 300mil km por segundo: es así. Se puede refinar, porque siempre que hay una cifra con muchos ceros es mentira, seguro. Se está refinando, pero se acerca mucho. Es decir, trabaja con duda sistemática y creando certezas aproximativas de alto nivel, jamás absolutas. Lo absoluto lo hace la filosofía, por eso se pelean.

AC.- Bueno y ni te cuento la religión.

AT.- Ya, ya. Pero esas certezas aproximativas permiten conocimiento que se aplica hacia delante y que deja cosas detrás: ya está, no hace falta volverlas a hacer. Si el universo se mantiene, insisto.

FR.- Adolf tiene esta capacidad de polemizar y de insistir en argumentos siempre alejados del ámbito de la filosofía. A mí me justaría ir hacia un trabajo que hizo hace unos años, que se llamaba *El cerebro erótico*. Abrió un camino lejos de lo que se había estado haciendo hasta entonces. Es un libro en el que venía a decir que el atractivo sexual era más producto de nuestro cerebro que de nuestro corazón, mientras que desde el romanticismo y hasta el siglo XX, cuando nos hemos enamorado, nos ha dado un vuelco el corazón. Tenemos la idea de que cuando nosotros sentimos el amor, la pasión, viene de un sentimiento que no está alojado en la cabeza sino en una aproximación más electiva, más empática. En cambio, Adolf, en ese libro, conseguía hacerme creer que no era que yo tuviera unas características intelectuales imbatibles en el campo del amor sino que era mi voz la que tenía mi capacidad de

enamorar. ¿Qué ocurre cuando vivimos en una cultura que tiene la certeza de que el amor nace en el corazón y se empieza el camino de conocer que nace en nuestro cerebro?

AT.- Bueno, es que lo sentimos en el corazón.

FR.- Bueno, menos mal, menos mal.

AT.- La explicación sencilla es esa. Y ahora me pondré nervioso porque Ángeles seguro que sabe muchísimo más que yo, yo soy un negado.

AC.-Uy, de cosas como el amor sé poquísimo y año que pasa, sé menos.

AT.- Yo soy un negado. Los sentimientos laten en el corazón porque el corazón late, lo sentimos, se acelera, a veces tenemos la sensación de que se detiene, se sobresalta. Como por la noche, en una pesadilla. El cerebro nos explica películas, pero no genera esa sensación de inquietud fisiológica. Por eso referimos los sentimientos al corazón, a las vísceras. Y la envidia a las entrañas, y la repugnancia, también. Y el miedo a la piel, o a los ojos, aterrorizados. Son elementos que están sintiendo lo que ocurre y que nos dan señales. El cerebro, no; es silencioso absolutamente. Salvo las películas que nos da por la noche o cuando nos hacemos películas de imaginación diurna, es silencioso. Habla la lengua, y la boca, y las cuerdas vocales; no sentimos que hable el cerebro. Pero todas esas cosas las hacen diferentes territorios y circuitos del cerebro, que ahora conocemos. En ese libro me dediqué a ilustrar una aventura que había comenzado en aquella época, que era describir los sistemas de los afectos amorosos, de las atracciones sexuales y de las historias tremendas que expliqué a aquellos literatos. La recepción de los sabios fue que había escrito una inmensa tontería. De manera unánime. La crítica lo trató de manera salvaje, y sigue haciéndolo. Hubo unanimidad por parte de los críticos en considerar que el ensayo de Tobeña era una animalada que había que evitar.

AC.- ¿Pero por qué? ¿Porque te cargabas el mito fundacional de nuestra cultura?

AT.- Porque me cargaba la posibilidad del romanticismo.

AC.- Claro, el mito fundacional de la pareja, contemporáneo. Yo entrevisté una vez al profesor Severo Ochoa, cuando se acababa de morir su mujer Carmen. Lo estaba pasando fatal. En esa entrevista, que creo que era para El País Semanal, me confesó que había llegado a pensar en el suicidio. Entonces le dije que como científico él había descubierto el secreto del amor. Me dijo, después de haberme contado con los ojos llorosos, que había estado a punto de quitarse la vida porque no podía vivir sin Carmen, que el amor es física y química. O sea que el profesor Ochoa parece que compartía contigo esta reflexión. O sea que el mito que nos hemos construido del amor romántico...

AT.- Pero se dejaba lo fundamental. Que no es física y química: es biología. La física y la química, para que sean biología necesitan organización, y darles alma, vida, espíritu. Y se tienen que poner en interacción con otros individuos que también tienen esta alma. Si se refiere a la física y a la química, no se explica nada. Eso es un error que cometen científicos muy a menudo, y que por eso la gente tiende a pensar que los científicos estamos chalados. No se pueden explicar fenómenos de afectos entre animales con la física y la química, pero sí con la biología. Por eso hoy se tratan enfermedades de los afectos y los amores. Con moléculas, tocando la biología.

AC.- Así es un concepto más amplio. Otra cosa que estaba recordando es una entrevista que le hice a un indio Shuar, que reducían las cabezas de sus enemigos. Eso ya no lo hacen, según contaba él, sino que simplemente cazan. Vivía con su tribu en la Amazonia, estaba haciendo una campaña para protegerla. Una de las cosas muy interesantes que me contó es que en su lengua no existe la palabra “amor”. Es cierto que esta construcción cultural que hemos heredado, como sostenía Octavio Paz, del amor cortés, del arrebato romántico, el mito sensiblero burgués por excelencia no tiene por qué ser un sentimiento universal. Hay lenguas en las que la palabra amor no existe porque no necesitan, porque no existe el concepto, funcionan de otra manera.

AT.- Discrepo.

AC.- Esto es la duda permanente.

FR.- Duda y refutación.

AT.- Es obligatorio discrepar de manera sistemática ante cualquier afirmación y cualquier hecho, no te tienes que creer nada, incluso tus propios experimentos no te los tienes que creen, tienes que repetirlos muchas veces antes de comunicarlo a tus compañeros. Discrepo porque, aunque no tuvieran la palabra amor, tenían unos afectos y unos deseos tremebundos.

AC.- Sí, sí. Yo lo que digo es que no participaban del mito del amor romántico.

AT.- Está en todas las culturas humanas; se ha estudiado a fondo. Algunos antropólogos del mundo se han hecho científicos serios y han ido borrando mitos e historias. Y los afectos y deseos a los que hace mil años que llamamos “amor” están en todas las culturas, incluso las más remotas que nunca han tenido contacto con la civilización tienen vínculos referenciales de pareja, aunque sea transitorio.

AC.- Es más bonito lo del amor.

AT.- Es que los biólogos lo llaman así, ¿sabes? “Vínculo referencial de pareja”. Y a las historias alternativas, las llaman “excusiones colaterales”.

FR.- Haciendo una excursión colateral, pero hacia otro terreno, Ángeles, antes has iniciado un camino hacia el ámbito de las religiones, o las creencias. Vivimos en una época donde el hombre vuelve a abrazar de manera salvaje las creencias y, hasta cierto punto, se libera de la condena de la razón. Parece que las sociedades modernas creen que a través de la creencia pueden unificarse en unos objetivos de carácter social, político, etc. ¿Por qué la sociedad moderna está tan atraída por el retorno a la creencia y parece que esté separándose de la razón?

AT.- Porque la razón filosófica generaba monstruos, tan terribles como los generados por la religión. La segunda respuesta es porque los humanos están más construidos para creer que para dudar. Tenemos mucha más maquinaria neuronal para creer que para dudar. Dudar está incluso mal considerado. Tenemos muchos más mecanismos, resortes y

engranajes neuronales para creer, que para dudar. La biología lo ha montado así. Ponemos expectativas de certitud de que un camino será el bueno, que vamos a encontrar caza y abrigo, que allí nos vamos a proteger de los rayos. Porque el que duda, perece. Por lo tanto, los humanos van a seguir siendo religiosos, espirituales, crédulos, arrastrables por predicadores, por ideólogos, por populistas, por lo que sea. Va a ser así, *in sæcula sæculorum*. La única salvación no es la razón filosófica. No lo es. La única salvación, y lo tiene crudo porque exige mucho esfuerzo, es la ciencia, la razón científica. Me he quedado bien, ¿eh?

AC.- Yo no comparto esta idea que se repite mucho en la posmodernidad de que la razón filosófica generó muchos monstruos. Creo que ha generado muchos más monstruos la creencia o la religión. Vemos la creencia como algo individual y la religión como una estructura organizada entorno a esas creencias individuales. Tendemos a creer que somos muy frágiles, y al mismo tiempo somos muy creyentes. No se cómo se explica eso desde el punto de vista neurológico. Somos conscientes que nos vamos a morir. Yo por ejemplo vivo con animales, tengo un perro, tres gatos, y vivo en una casa de campo en Asturias, cuyo prado es comido por las vacas de un vecino, que es lo habitual allí. Llevo cuatro años conviviendo con esas vacas y terneros. Vaya vida intensa que tienen las vacas, que yo no sabía. Una vida de afectos extraordinaria. Me he enamorado de las vacas.

AT.- Los caminos del hombre los han hecho las vacas y los búfalos, y los bisontes.

AC.- Y las autopistas ya también. Hay un amigo mío arqueólogo que lo llama las autopistas de la prehistoria.

AT.- El cerebro está construido para creer porque genera hipótesis en continuo a gran velocidad para crear la imagen del mundo, para que parezca una película creíble. Si quiero alcanzar el vaso de agua, tiene que decir que lo voy a alcanzar, lo vas a llevar a la boca sin equivocarte y no te vas a mojar. Si empieza a no funcionar bien, entonces no puedes hacerlo y acabas tirándotelo encima. Está construido de una forma que exige que cuando empiezas una frase, tiene que tener una estructura coherente para que, al llegar al final, se convierta en un mensaje que un interlocutor entienda. Y vigila todo el proceso para que sea correcto. Y eso son mecanismos que funcionan instante a instante, milisegundo a milisegundo. Cada paso que pones, el suelo se va a mantener estable, no te vas a caer, por lo que puedes pensar en otra cosa. Eso es lo que hace el cerebro. Pero un día, en las islas célebres, resulta que la gente descubrió que la tierra se movía. Y aquello que era un automatismo, de pronto desapareció. Y eso te ocurre a veces caminando, puedes ir hablando o pensando, pero de repente atraviesas un torrente y has de pensar si la piedra te va a aguantar o no. Dudas, tienes que tomar una decisión. Su trabajo para generar credulidad continua es brutal. Y, solo de vez en cuando, uno tiene que dudar. Y solo algunos gremios han generado duda como método. Los filósofos, para fracasar, y los científicos, para triunfar.

AC.- Bueno eso es apasionante. Yo me pregunto si los animales con que convivo y que contemplo, si tienen o no la consciencia de la muerte. Porque, para mí, eso es lo que marca de manera rotunda lo que somos como seres humanos. Quizás lo que nos diferencia de otras especies animales o vivas como los vegetales, por las que siento un enorme respeto. Creo que es nuestra tragedia: somos conscientes de la muerte. A partir de allí tenemos miedo, y más allá, expandiendo el microcosmos al macrocosmos, necesitamos creer que hay un cielo, un infierno, un dios que justifica la vida y la existencia, etc. Creo, pero no tengo la certeza, de que eso es lo que explica nuestra necesidad de creer a veces hasta límites de superstición absurda.
El otro día, precisamente, hablaba con una persona que se mostraba radical contra la fe y contra la religión. Yo le decía que me parece absurdo, porque jamás se va a conseguir. El ser humano es tan frágil, y tiene tanta consciencia de su fragilidad, que debería ser muy fuerte, tener una enorme autoestima y valentía, así como una enorme capacidad racional –todo muy sobrehumano–, para no creer en nada. Terminamos creyendo. El problema es cuando vienen las religiones, como grandes estructuras, y manipulan estas creencias y extirpan la duda, precisamente. Estos días estoy leyendo un libro de una historiadora divulgadora británica que aconsejo, Catherine Nixey, un libro publicado por Taurus, *La edad de la penumbra*. Es lo que ocurre a partir del momento que Constantino el Grande se convierte al cristianismo, y poco a poco se va cristianizando el Imperio Romano. Ves este fenómeno: gente que no tiene ni la menor duda. Hay un cambio entre la sociedad pagana, mucho más tolerante, en la que la duda existe y se convive con ella con naturalidad, a esta sociedad cristiana, monolítica, monoteísta, donde solo hay una única verdad y ninguna otra es posible ni admisible: se termina la duda. Creo que esto hace un daño enorme. A pesar de que a Adolfo no le gusten los filósofos, a mí me gustan menos las religiones.

AT.- La mayoría de grandes filósofos son al mismo tiempo curas, monjes, rabinos, está muy imbricando. Incluso la mayoría de los profesores de filosofía, en nuestras universidades. Pero eso era una excursión colateral. Yo me quería referir a lo que decías al principio. La consciencia de la muerte está sobrevalorada, no es tan determinante, ni mucho menos. Los humanos tenemos poca consciencia de muerte, pensamos poquísimo en ella. La ocupación mental que genera la muerte en miles de millones de personas no se acerca ni al uno por ciento de su tiempo vital de pensamiento.

AC.- Pero este uno por ciento es aterrador.

AT.- Bueno, vale. Pero no lo decía por eso. Sino porque los elefantes tienen consciencia de muerte, y lo sabemos. Las jirafas, también. No sé si las vacas, pero no me extrañaría. Porque los chimpancés también, los bonobos también, y tenemos datos firmes sobre esta cuestión. No es un atributo específicamente humano, y por lo tanto no es tan decisivo. Los mecanismos de la credulidad no dependen de esto, porque si no los elefantes, las jirafas, los chimpancés, tendrían religiones.

AC.- No sabemos si las tienen.

AT.- No las tienen, te lo puedo asegurar.

AC.- Yo tengo dudas, les preguntaré a mis vacas.

AT.- Lo que seguro que no tienen son funcionarios de la religión: sacerdotes, rabinos…. Grandes gremios que son

funcionarios de la espiritualidad o de la filosofía. Eso es mucho más básico, y se refiere a lo que yo explicaba antes, la necesidad de construir en continuo una realidad que sea aproximadamente estable, que te permita avanzar de manera cuotidiana, doméstica. Que, si vas por un carril de la autopista escuchando la radio y no mueves el volante, vas a seguir por tu carril sin que te ocurra nada. Pero los genoveses detectaron hace unos meses que se hundía el suelo, porque el mundo tiene estas cosas. El mecanismo de la credulidad es el que exige y el cerebro fabrica para tener expectativas de que el sol se va a levantar mañana. Por eso las primeras deidades eran el sol y la luna. Pero no solo el sol, yo también me voy a despertar. Eso no está claro: te vas a dormir y desaparece el espíritu y desaparece todo; te podrían hacer cualquier cosa. Tienes que tener expectativas de que va a amanecer y de que tú vas a estar, y vas a caminar, y vas a encontrar a los que te rodean cada día, y de que vas a poder comer. De ahí deriva la credulidad, no de la muerte. Por favor, basta ya de esta historia que van repitiendo en todas las facultades de humanidades y es un error monumental.

AC.- Pero Adolfo, a ver. Cuando se muere un ser querido, evidentemente no sé si pensamos en nuestra muerte, pero todos experimentamos la pérdida de seres queridos. ¿Cómo no nos va hacer esto, no solo temer, sino desear reencontrar este ser en otro espacio? Yo creo que sí que la perdida de nuestros seres queridos justifica nuestra necesidad de creer.

AT.- Sí, pero es otra cosa. Una cosa es creer que el mundo es estable y tiene regularidad y que vas a perdurar, y que a lo mejor hay fuerzas que lo gobiernan: el sol, la luna, los planetas, Jahvé, Alá, quien sea. Y otra es generar expectativas de perdurabilidad, esperanza de durabilidad y de reencuentro. Eso es lo que predica Obama, el mejor predicador del siglo XXI hasta ahora. El creador del eslogan ideológico político más sencillo de la humanidad: “Podemos”, “Yes, we can”. Una idea de un nivel intelectual bajísimo. Pero todo el mundo pensó “Caray, un señor que nos dice que podemos”, sigamos.

AC.- Claro, porque somos frágiles. Porque somos débiles. Y Nietzsche se equivocaba. El superhombre no existe, somos poquita cosa. Uno se puede conformar con ser poca cosa y ya está, y saber que el día que me muera esa poquita cosa que soy desvanecerá y simplemente pasaré por el mundo haciendo que la pequeña cosa no haga daño. O uno puede pensar que siendo tan poquita cosa hace falta algo que le arrope en esta vida, y este algo es dios, sea cual sea.

FR.- Yo quería mencionar una cosa que no es exactamente de la duda, sino de la certeza. De hecho, Obama no solo acuñó el concepto de “Podemos” sino también la audacia de la esperanza, su principal fondo ideológico. Hubo un accidente aéreo en Indonesia en el que desapareció un avión con más de 100 pasajeros sin dejar rastro alguno, excepto alguna parte del trayecto, en un radar. Se pusieron en marcha los mecanismos habituales para rescatarlo. Pidieron ayuda a China, y tecnología a EEUU. Cuatro años después sigue desaparecido. Sirve de metáfora para algo que desaparece completamente. Toda la tecnología nos lleva a pensar que deberíamos poder localizar el avión inmediatamente, pero la realidad nos enseña que no. El siglo XXI ha construido un sistema de certezas basado en las tecnologías y la revolución digital. Todo lo podemos medir, lo podemos ubicar, podemos establecer su posición con un detalle casi excesivo. Y, sin embargo, hay una realidad que se escapa de esa lógica.

AT.- Estoy de acuerdo que, en los últimos años, con los éxitos de la ciencia y la tecnología, se ha acostumbrado a la gente a confiar en certezas excesivas. Siempre habrá incertidumbre. La ciencia y la tecnología elaboran certezas aproximativas, no totales, con margen de error. En nuestros gremios no se aspira a la predicción 100% ni a la certeza total. Podríamos predecir una tormenta dentro de diez minutos sobre el CaixaForum, pero a lo mejor cae sobre las cuatro columnas, o sobre el MNAC. Ay, caray, se han equivocado. Pero los meteorólogos de la televisión explican historietas que no se ajustan. Yo discrepo de la historia del avión: sí se sabe dónde está. Está en el fondo del océano. Llegaron, al cabo de unos meses, trozos del fuselaje en las costas australianas y neozelandesas. Se sabe la zona, está delimitada. Es una zona de cimas inmensas que están en 15 km de profundidad. El gasto que supondría llegar hasta allí y rescatarlo sería tan grande que hundiría el producto interior bruto de Malasia. Así que lo han dejado. Es inmensa la tierra, es brutal. Lo que pasa es que como es tan fácil subir al avión y darle la vuelta, y al cabo de 12 horas estar caminando por Saigón o Sídney, nos parece pequeña. Pero es inmensa. Y de lo que ocurre allí dentro se están descubriendo especies a centenares cada año. El desconocimiento es tremendo.

AC.- Adolf explicaba antes como nuestro cerebro está preparado para tener seguridad, para creer, para tener más certezas que dudas.

AT.- Hay patologías específicas de mi gremio para los que dudan demasiado. Les damos nombres, les tenemos que ayudar.

AC.- Tenemos la necesidad de sentir que todo está controlado, que siempre vamos a saber dónde están nuestros hijos, porque llevan móvil. Y de repente hay niñas a las que violan o asesinan, a pesar de que llevan un móvil. Esta cosa tan humana, tan frágil, o que tiene tanto que ver con la constitución de nuestro cerebro: el sentirnos seguros. Y luego está el espacio de la incertidumbre, de las penumbras, o de la semi-iluminación en el que transitamos algunas personas. Yo creo que las personas que trabajamos en la creación transitamos en este espacio. Escribir una novela, componer una sinfonía, pintar un cuadro, no sale de la certidumbre casi nunca. Tiende más bien a salir de la duda.

AT.- En esto estoy de acuerdo, al millón por millón.

AC.- Bueno, ¡ya lo he conseguido!

FR.- Pues en ese punto lo dejamos. Muchas gracias por su atención.

Els esperem a la propera trobada aquí al CaixaForum.

CARLES GUERRA

ALBERT SERRA

DIÀLEG 2/

LLUCIÀ HOMS Bona tarda. Sempre comencem aquests diàlegs al CaixaForum explicant que al conte de Hänsel i Gretel, que els germans Grimm recopilen a primers del XIX, ens expliquen que els nens, abandonats al bosc pels seus pares perquè no els poden mantenir, perduts en la frondositat, van deixant pistes: primer pedres i, després, engrunes de pa, que els permeten trobar el camí de retorn a casa. Aquesta simpàtica, però alhora torbadora història, explica el que fem a Hänsel* i Gretel*: publiquem una ressenya, un text, una opinió, una imatge, que a la manera de pistes mentals ens permeten endinsar-nos en el bosc sense perdre'ns. Si bé cap d'aquestes pistes ens dona una solució definitiva, són referents per caminar i avançar. Alhora busquem també moments per la reflexió pausada, de la mà de persones clau de l'ecosistema cultural de la ciutat. Són parades al camí del bosc per pensar sobre els grans debats de la nostra societat. I escoltant la remor del vent i el cantar dels ocells, gràcies a la calma i el diàleg íntim, ens permeten agafar forces per seguir transitant en el camí de la vida. En una societat cada cop menys inclinada a la curiositat, també fruit a la proliferació de la sobre-informació, la popular expressió que la curiositat va matar el gat, s'ha tornat buida, indesxifrable. Nosaltres diem: *La curiositat va salvar el gat*. Aquest és el nom del cicle que gràcies a la Fundació La Caixa ens permet endinsar-nos conjuntament al bosc de Hänsel* i Gretel*.

Des d'aquí, el que volem és reivindicar la curiositat com a desig de coneixement, i la sorpresa, com a camí per a descobrir i descobrir-nos, que al nostre entendre hem anat perdent. En moments de falses certeses, cal atrevir-se a explorar el que encara no coneixem. I quina millor manera que a través del diàleg? Convido a l'escenari i a endinsar-nos junts al bosc de Hänsel* i Gretel* a l'Albert Serra i al Carles Guerra.

Als dos, moltes gràcies per venir. Cap dels dos necessita presentacions, són ben coneguts del sector cultural barceloní, però deixeu-me que citi quatre notes de la seva biografia.

L'Albert Serra va néixer a Banyoles el 1975, és director i productor de cinema. El seu primer llargmetratge és *Crespià, the film not the village,* 2003, que no fou estrenat comercialment. Després vindria *Honor de cavalleria*, el 2006, que va ser presentat al Festival de Cinema de Cannes. El 2013, va guanyar el Lleopard d'Or al Festival Internacional de Cinema de Locarno gràcies a la pel·lícula *Història de la meva mort*. En constant moviment pel món, dirigeix la productora Andergraun. El 2015 va representar Catalunya a la Biennal d'Art de Venècia amb el projecte *La singularitat*, comissariat per Chus Martínez. El 2016 va presentar *Mort de Lluís XIV* amb un gran èxit de públic.

Carles Guerra va néixer a Amposta el 1965. És artista i comissari independent, actualment director de la Fundació Tàpies. Els seus treballs giren al voltant dels usos que en fan de la imatge en els camps de l'educació, els mitjans de comunicació, i l'art contemporani. Ha comissat un bon reguitzell d'exposicions, com *Art & Language* a la Tàpies, *Deixar de fer una exposició* de Perejaume, al MACBA, o *Després de la notícia. Documentals post-media*, al CCCB. Ha col·laborat amb diferents publicacions nacionals i internacionals, ha estat professor associat a la Universitat Pompeu Fabra i professor convidat al Center for Curatorial Studies del Bard College de Nova York. Ha estat el director de la primera fotogràfica de la Virreina Centre de la Imatge i va ser cap de col·leccions del MACBA. Aquí em toca aclarir que inicialment la conversa estava pensada amb la Chus Martínez, que actualment resideix a la ciutat suïssa de Basilea, i fa un parell de setmanes, per motius familiars, em va dir que no podria ser a Barcelona. Per això vaig contactar amb Carles Guerra, que ja havia estat a la llista inicial de propostes que vam fer a CaixaForum. Va acceptar de seguida, i li agraeixo molt que hagi vingut a conversar amb Albert Serra.

Hem titulat la conversa *L'arca del Contemporani*. En la presentació del cicle, explicàvem que el director rus Alexander Sokúrov va recórrer diferents sales del museu de l'Hermitage a Sant Petersburg, repassant diferents fragments clau de la història russa. Així va convertir el museu en una arca de Noè, on se salva la cultura del temps i de l'oblit. D'alguna manera el que volem és conversar amb l'Albert i el Carles sobre l'acció de Sokúrov, exposant una arca particular de la contemporaneïtat que, a diferència del cineasta rus, no busca salvar la cultura del país, sinó salvar l'ara, el que està passant ara al món.

Albert, tu que ets un director de cinema particular. Les teves obres estan més en el terreny artístic que en el de l'entreteniment. Et sents artista, et sents creador?

ALBERT SERRA Sí, de fet sí. A nivell de tradició i del meu *background* i també perquè per raons de difusió cada cop té menys sentit que el que es fa es difongui només en el cinema o la televisió. Inevitablement, vas a caure en altres llocs. I en aquest cas, els centres d'art i tot tipus d'experiments artístics d'avui són més adients. A més a més, el meu *background* sempre ve més per la influència d'artistes, que de directors de cine. No vaig estudiar mai cinema, i em va interessar només per la possibilitat del digital, que trastocava d'alguna manera la possibilitat de fabricar les pel·lícules i obria una possibilitat que recordava una mica als experiments dels 1960s, i realment obria la possibilitat de fer cine d'una manera no industrial, en el mateix moment de la fabricació. S'assemblava més a qualsevol tipus de performance boja del passat que no pas un rodatge d'una pel·lícula d'entreteniment. En aquell moment de confusió i incertesa per l'aparició del digital, i amb tot l'academicisme dels anys 1980 i 1990s del cinema, que era molt escleròtic, era un moment interessant i inspirador per molta gent. Jo estava a la frontera. M'agrada més el vessant d'artista, té més prestigi. El director de cine queda com una mica lleig, avui en dia. No en si mateix, afortunadament és més interessant el que s'està fent en el cine d'autor avui en dia que el que es fa en el de l'art contemporani, però desgraciadament no té cap tipus de difusió entre la gent normal, hi tenen poc accés. La imatge que a nivell públic un es fa d'un director de cine està més associada a subproductes als quals la gent té accés. Però des del meu punt de vista, res és més interessant en l'art contemporani que el que s'està fent amb la imatge en moviment.

LH.- Carles, tu sí que et defineixes com a artista.

CARLES GUERRA Jo sempre m'he definit com a artista, i això porta molts maldecaps a gent que m'ha vist com a docent, investigador, escriptor, gestor, comissari, crític, etcètera. En un moment donat, vaig pensar quin títol m'havia de donar, i el d'artista em donava un marge de llibertat que no em donaven altres títols professionals. Ho vaig fer quan el títol d'artista no tenia prestigi, al contrari. Era optar per una denominació massa difusa, poc rendible, ja havia passat el *glamour* associat. Vaig entendre que dins de ser artista podria fer el que volgués durant molt de temps. I això és el que volia. Seguir la libido o el desig, renovant allò que em vingués de gust fer de temps en temps. No es tractava de triar un lloc i una posició per tota la vida, sinó que mentre estàs fent una cosa construeixes el desig de fer-ne una altra.

AS.- Ara s'ha fet aquella idea que tothom és artista i pot ser veritat. El món de l'art contemporani ho inclou tot, des del teatre, la dansa, el cine, la literatura, etc. Hi ha un tipus de literatura que neix específicament de gent que ve del món de l'art contemporani i que escriuen pseudo-novel·les, meta-ficcions. És una denominació tan i tan àmplia, que fins i tot engloba la moda, la cuina...

LH.- És evident que les fronteres s'estan difuminant i les disciplines artístiques es contaminen les unes de les altres. Fa uns mesos vam tenir aquí Marcelo Expósito, un artista que ara està posat de polític, de diputat a les Corts. Us volia preguntar què suposa ser artista avui? Creieu que dona la llibertat de la qual parlàveu?

CG.- Jo crec que sí, d'alguna manera és explorar la no-definició professional, i fer d'aquesta indefinició una tensió interessant. El Marcelo mateix l'he conegut més com a activista que utilitzava l'art com a excusa. L'art és una bona coartada per fer allò que un vol fer i que no li encaixa en uns altres territoris. L'Albert diu molt això que ara tothom és artista. És veritat, però és un fenomen molt pervers, com es veu als museus. La gran clau dels museus d'ara és que qui travessa la porta no és un simple observador, sinó un col·laborador, un cooperador. Tot va començar amb les qüestions de l'art comunitari, on la gent quedava mobilitzada i els autors eren més uns moderadors en tots els processos. Més que un fet celebratori, a mi em fa pensar moltíssim. Com els museus han aconseguit avançar un model de productivitat social en el que la gent entra pensant que van a passar-s'ho bé, però on la seva creativitat queda capturada, inclosa, mobilitzada. I són espais molt monitoritzats.

LH.- Qualsevol persona pot ser artista?

CG.- No artista en el sentit de prendre la iniciativa de llibertat, és artista perquè queda segregat per un esquema, el museu, on malgrat pensar que ets un simple visitant acabes convertint-te en un agent actiu.

LH.- Albert, tu vas representar Catalunya a la Biennal de Venècia. Quina experiència et vas endur del fet que un cineasta fos el representant de Catalunya?

AS.- La veritat és que no m'interessava gaire, i no em vaig preocupar gaire d'estar allà. L'obra que estava fent és la que considero la meva obra mestra, juntament amb una altra pel·lícula. Era una cosa tan difícil que gairebé ningú pot entendre estèticament què conté aquesta obra, i quins camins explora, inèdits pel que fa a imatge en moviment i cine. I és tan inassimilable, per la durada i per la subtilesa i l'ambigüitat extremes de les imatges, que és impossible que gent normal, i fins i tot entesa, puguin entendre-ho o gaudir-ne. És massa avançat. Es va fer, a més a més, amb uns límits de temps i pressupost que no vaig poder voltar, em vaig passar tots els dies allà sense assabentar-me de res. I la veritat és que no m'interessava, estava molt concentrat amb el que estàvem fent, que era inèdit. És una col·lecció de 13 h, de les quals potser 5 h són inèdites, que no s'han vist mai en la història de la humanitat, amb unes atmosferes a dins que no s'assemblen a cap altra. Era tan misteriós que, no només jo, sinó l'equip de cinc o sis persones, estàvem totalment absorbits.

LH.- Val a dir que segurament el pavelló tampoc era l'espai ideal per veure-ho.

AS.- Jo trobo que sí.

LH.- Bé, però la gent acostuma a passar ràpid pel pavelló...

AS.- Però això és un problema de la gent. Jo conec gent que ho van veure tot.

LH.- Em referia a la sensació que la Biennal de Venècia amb poc de temps has de veure una gran quantitat de formacions.

AS.- Però això m'és igual, no és el meu problema. Jo estava

concentrat amb el que nosaltres havíem d'ensenyar. La perspectiva és aquesta. Nosaltres ensenyem això com si l'espectador fos jo mateix, que soc l'espectador més exigent del món, que vol veure el màxim. A mi els visitants a nivell personal o social no m'interessa. Evidentment és millor tenir èxit i que la gent ho visiti.

LH.- Com vas viure el fet de ser un creador enmig d'aquest centre de l'art contemporani?

AS.- És que no m'ho plantejo. No vaig tenir temps de reflexionar-ho. Havia estat a la Documenta, on sí que al llarg dels mesos vaig poder escriure uns articles per La Vanguardia. Són interessants perquè reflexionen sobre l'art contemporani en un moment concret i reflecteixen bé el que passava en aquell moment. Amb tres mesos tenies temps d'anar pensant. Però la Biennal és molt més comercial, per països. M'era igual, això m'és indiferent a mi. El que vaig fer allà, i el temps em donarà la raó, és una cosa de qualitat excepcional. Tota la resta no m'interessa. Podent pensar en aquelles imatges tan apassionants, és absurd perdre el temps pensant en la resta, era gairebé un crim, un insult.

LH.- Com agents artístics, vosaltres us posicioneu en el que són els grans debats socials. Carles, la Fundació Tàpies no és un museu, per bé que té una col·lecció important. Parlaves de com els centres d'art atrapen l'espectador i el fan entrar en un nivell diferent, més passiu. Com interpretes aquest rol i com l'apliques a la Tàpies?

CG.- Crec que el museu té d'atractiu ser a la vegada una figura decimonònica obsoleta i ser a l'avantguarda de les economies de les metròpolis. Tant pot ser un lloc anacrònic com un lloc on com diu l'Albert t'anticipa coses que el futur esdevindran normals per la societat. Hi ha una pel·lícula que des que la vaig veure em va fer entendre els museus diferent, que és l'última de Roberto Rossellini, el pare del neo-realisme. És un encàrrec del Pompidou de filmar el museu el febrer del 1977, acabat d'inaugurar. Arriba allà al·lucinat, s'ha passat els darrers anys fent pel·lícules que ell en diu pedagògiques, com *India*... i Pompidou és l'última expressió d'un saber modern i enciclopèdic que es posarà a disposició de tota la societat, amb una economia d'accés directe. Arriba excitat, però es troba el que gairebé li sembla el Corte Inglés. Fa uns plànols generals i magistrals, amb un dispositiu fet pel seu fill: una mena de zoom sense mirar per la càmera, on només mira els angles. Va tocant-se el barret, l'americana. Observa com la gent espera davant del Pompidou i quan obren les portes comença a entrar com si fossin les rebaixes. El museu es converteix als seus ulls un lloc per gestionar multituds, ja no és un lloc de contemplació sofisticada, meditada. El que té d'interessant és que en lloc de flipar-se amb les imatges, que pren amb un equip de producció propi d'una gran producció, agafa un leitmotiv que transforma el museu. El museu canvia per la seva visió, cal donar-li crèdit. El que fa són *micro-cachés*, micro-amagats. Va gravant converses: una mare que ha perdut el fill, una parella de vilatans que diuen les seves històries, uns que diuen tonteries.... tots els llenguatges que es donen. Amb aquestes converses tindrà la base per muntar la pel·lícula. Un dia que surt de treballar, els periodistes li pregunten si hi haurà diàlegs i música, i respon que no. La pel·lícula que surt, als del Pompidou, que la volien per promoció internacional, no els serveix de res. És una pel·lícula que fa la crítica més ferotge que es pot fer al museu: és una sèrie de coses inertes i el que porta la vida és la gent i el soroll. La gran obra mestra de Rossellini és que munta el so començant pel carrer, les passes al museu, els anuncis.... tots els sorolls i llenguatges es fusionen i no pots discernir qui diu què. És una fàbrica de producció social enormement productiva, però no se sap a qui atribuir aquesta productivitat.

Aquesta és una visió que no és gaire lluny de la realitat. El museu ha estat un lloc de col·laboració productiva entre el públic i els espais, els objectes que anomenem obres d'art acaben sent secundaris molts cops. Un espai com la Fundació Tàpies té una part d'això, però una altra de museu decimonònic. Té una col·lecció, una obra compilada per Tàpies i Teresa Barba, amb una consistència extraordinària. Per sort, des dels anys 1990s, és un espai que ha combinat Tàpies amb artistes que no tenien res a veure amb ell, i això l'ha fet més interessant. No tenim cap precepte, però volem mantenir les formes dialèctiques, d'atenció, i veure què en surt, ser també espectadors. Els museus crec que són uns dels llocs que anticipen més formes d'organització social.

AS.- És una mica com un centre educatiu, perquè com que paga l'estat...

CG.- Què vol dir que paga l'estat, Albert? Entrem en detall!

AS.- La característica més original avui dia en alguns creadors, ja que avui és impossible aquesta cosa burgesa de transgressió, és la idea que el públic és igual.

CG.- No creguis. Avui hi ha museus que estan obligats a fer que, qui passa per la porta, ho entengui tot. Tot ha de ser interpretable, tenir una cartel·la, etc. I un cop ho passes, comença el joc.

AS.- La idea és si un museu es fa pel públic o pels artistes, aquesta és la gran disjuntiva. Es pot fer com a homenatge a l'artista, exhibint alguna cosa seva, amb indiferència de si li interessa o no. És una acció altruista com de l'edat mitjana, com si es tractés d'un patró que es mereix un edifici. Aquest gran espai expositiu, un homenatge o una gran retrospectiva. Des del meu punt de vista, aquesta idea podria subsistir en tots els formats, des del més petit a obres que es puguin fer com un intercanvi. Però això s'ha transformat, fins i tot les grans retrospectives-homenatge, en tot un seguit de coses que es fan perquè la gent hi vagi, pel públic, perquè hi tingui accés i puguin gaudir-ne. Psicològicament, sembla que no puguis fugir del marc mental del públic. L'experiència íntima, però, no té res a veure amb això i sovint s'oblida. Hi ha un espectador inefable, anònim que no compta gairebé ni com a número. És una cosa interessant, que de tant en tant aquesta perspectiva retorni a la ment d'algú.

LH.- A partir d'aquí volia obrir dues línies especulatives. Una és la idea del cànon. I l'altra, és com construïm el nostre univers visual. Sobre el cànon, Carles, des de la Fundació, sobretot els primers anys, i després al MACBA, es van fer una sèrie d'exposicions que capgiraven el que era la història de l'art que se'ns havia explicat, sobretot a la segona meitat del s. XX. Com creus que cal explicar aquestes noves narratives que històricament se'ns han explicat diferent?

CG.- Sí, és cert. En els anys 1990s la Tàpies és capdavantera a Europa introduint artistes dels anys 1960s o 1970s que no tenien res a veure amb Tàpies. Representaven una crítica

amb la institució, amb l'economia de l'art, amb el concepte de què ha de ser art. Entre uns i altres, tots duien un desencaix en aquesta concepció del que havia de ser l'art al segle XX. Manolo Borja-Villel en això va ser un mestre, va exposar dues artistes com James Coleman. Curiosament, són artistes que afegeixen l'experiència cinemàtica al museu. El paradigma cinemàtic és el contrari del museu tradicional, on l'art és estàtic i la gent va passant. Ara, era la pel·lícula el que es movia i cada vegada immobilitzava més l'espectador. El cànon no existeix, sinó una tendència a anar identificant certs noms com a figures que acabaran configurant una idea del temps. Per sort, els cànons apareixen, desapareixen, en queden de nous, etc. A la Fundació, una de les recerques importants que estem fent per concloure-la ara al 2020, és el treball entorn a Francesc Tosquelles, metge psiquiatra. A mi particularment, si parlem d'un cànon de la cultura catalana, em sembla que aquest home hauria de ser en el centre. N'hi ha pocs que hagin tingut tant d'impacte en l'esdevenir de la cultura del segle XX.

LH.- Pots explicar qui és als espectadors?

CG.- És un metge psiquiatre, cap dels serveis de psiquiatria en el front de la república. Acabarà en allò que els francesos anomenaran un "Champ d'Accueil", un camp de concentració. I acabarà treballant en un asil a Saint-Alban, on farà la gran revolució de la comunitat terapèutica. Transformarà un asil en un lloc de producció cultural. Tindran refugi per Éluard i tants d'altres. Teràpia, cultura i refugi polític: un lloc total que avui ens inspira. El museu ha de fer política? Mires i hi trobes un referent. Figures com aquestes no són al cànon de la cultura catalana, perquè precisament, com dèiem al principi, no són només de la cultura, ni de la política ni de la psiquiatria, sinó que han construït un espai de capes on és la relació entre unes i les altres el que les fa interessant. Parlaria des-acomplexadament de Tosquelles com algú que mereix ser considerat en un cànon de la cultura catalana del segle XX.

LH.- Albert, parlem de com es genera un imaginari cultural. Jo voldria citar el "Museu imaginari" de Malraux, la primera edició és del 1947. És una hipòtesi de treball per escriure una altra història de l'art, on les tecnologies pròpies de la disciplina històrica artística present en gran part dels autors de llavors s'activen en relació a lo modern. Aquest projecte provoca un gir inesperat, permetent altres sèries d'analogies a partir de la producció de continuïtats impensables. Aquí hi ha una manipulació d'aquestes imatges. El cinema és una eina de producció d'altres relats. Tant en lo visual com en lo creatiu, com generes altres relats cinematogràfics? Estic pensant, per exemple, en *Història de la meva mort*.

AS.- Seria una resposta molt llarga. Però, bàsicament, una idea fonamental és la de no tenir cap influència de cap altre contingut que no sigui el teu propi. Amb això s'escapa una mica el que és la clau de molta imatge en moviment que ve del cine, que és la més interessant precisament per això. Molt del treball del món de l'art contemporani està constantment re-visitant el passat, re-apropiant-se, citant, reinterpretant. Sembla que no pugui viure sense el pes o la inspiració del passat. Puc entendre que puntualment algú pugui tenir afinitat amb un artista del passat, però no sembla que sigui massa productiu a nivell de crear imatges. També a nivell de condicionants pràctics, del digital, l'aspecte lúdic, que era molt important en les meves pel·lícules... però sobretot això, el rebuig de tot el que remetés o recordés a res que jo havia vist i que, en el moment de fer alguna cosa, em deixava d'interessar tot el que havia fet abans. D'una manera espontània i sobretot a base d'insistència, es crea aquest imaginari que deies. A *Història de la meva mort* hi ha quatre, cinc o sis, escenes que contenen imatges inèdites. Quan dic inèdites, vull dir que tenen una atmosfera que no se n'ha vist cap de similar en el passat. És una acumulació, potser una pressió molt forta exercida dintre meu per intentar evitar a qualsevol preu tot tipus de *cliché*.

Evidentment, no sempre és possible i el preu de la confusió i la incoherència s'ha de pagar. Quan s'exerceix la pressió d'una manera molt intensa, al final s'elimina qualsevol cosa que vagi en contra. Es tracta de tenir la resistència per fer-ho i anar insistint. I ja que parlaves del cànon, les imatges inèdites no encaixen en cap cànon. No les pots jutjar ni de canòniques ni d'anti-canòniques, aquest és el seu *limbo*, una mica desgraciat, en el qual cauen aquestes imatges en l'època de l'èxit burgès. Sembla que no pugui existir res que no sigui dins dels paràmetres de l'èxit burgès, que fins i tot ha destruït el moviment underground. El concepte ja no existeix: era una història paral·lela, anti-canònica, que amb el temps s'acaba convertint en exitosa. Ara no hi ha cap obra que assumeixi aquestes característiques. El màxim és el *limbo* de l'inèdit, però ja té èxit, ja és reconeguda més o menys.

Jo controlo el que és la imatge en moviment. Certifico que no hi ha res a descobrir, no hi ha històries paral·leles que existeixin sense haver estat vistes o jutjades per algú; és impossible. Hi ha imatges inèdites, o recerca específica i subtil, sofisticada, que encara no ha trobat un marc on encabir-se. No hi ha subversió. És la paradoxa que veig als museus, sembla que sempre estiguin buscant aquestes històries paral·leles que no cal buscar, perquè no existeixen. S'enganyen a si mateixos, el que volen és l'èxit de qualsevol cosa que ensenyen. Evidentment si és desconegut, millor. Però no hi ha la possibilitat del subversiu, estem en l'època de la informació. No es poden descobrir coses noves; hi ha tanta gent observant i investigant que és impossible. Ha destruït una mica l'aura de l'artista romàntic que passa un cert temps fent travessies al desert. Ara, si ets bo, no la faràs, serà diferent, el reconeixement ja hi serà.

LH.- Volia parlar d'alfabetització audiovisual. En un moment que parlem tant de la facilitat de l'accés al contingut digital, com ara amb *Youtube*, la sensació és que acaba generant una sobre-informació que desinforma. Creieu que les noves generacions tenen la capacitat suficient per poder llegir aquestes imatges, o es converteixen precisament en més influenciables que mai?

AS.- És que aquestes imatges no les pot ni llegir ni els adults. Van molt al fons de l'ambigüitat intrínseca de la imatge, exploten la seva no-lectura. Aquesta tensió interna, ambigüitat essencial, la portem fins a les últimes conseqüències. El que destrueixen és la possibilitat de ser llegides, descodificades. És una imatge misteriosa i que explota la potencialitat màxima del misteri. Per això és tan difícil que s'imposi l'èxit crític.

LH.- Carles, aquí els agents tenen l'obligació d'ajudar a entendre aquesta complexitat de les imatges?

CG.- Jo crec que l'Albert té raó. La imatge que més perdura en el temps és la que es resisteix més a les interpretacions, que rebutja lectures ràpides i instantànies. Ens passa amb Tàpies. Hem fet una exposició per explicar com Tàpies entre els 1960s i 1970s podia fer política amb la pintura abstracta, sense relat, sense contingut literari. I t'adones que la millor política és la que et planta davant coses en les quals cadascú hi projecta el que hi vol projectar. Cadascú en fa una lectura diferent. Aquesta és la gran radicalitat de la modernitat dels anys 1950s. Tu posa't davant la teva mà, deia Greenberg, un crític, i només cal que tinguis ulls. Això constituïa la teva subjectivitat. Però ara tenim una cosa anomenada "subjectivitat de massa". Tots tenim la sensació de tenir una percepció molt particular, però resulta que som milions tenint aquesta percepció particular. Hem passat d'una subjectivitat molt diferent que constituïa individus molt diferents, a tenir una sensació de gaudi compartit, sincronitzat. És el terrible d'avui. Això és el que produeix la transmissió d'una guerra en directe, d'un esdeveniment, que ens té a tots pendents, amb l'atenció capturada. Vivim en aquestes paradoxes de la subjectivitat.

AS.- Però hi ha imatges impenetrables, on no hi pots projectar res. Com un poema de Paul Seban. És immune a la teva penetració. Hi ha imatges paradoxals, que es troben en una forma en moviment aparentment convencional, amb una història dramàtica o narrativa, interpretada per persones i personatges, etc. Però són realment impenetrables. Aquest hermetisme és una revolució molt gran. La impossibilitat de comunicació, o el rebuig de comunicar res, fa que sigui impossible el judici crític.
Si no hi ha voluntat de comunicació, com es pot fer un judici crític o estètic? No hi pots projectar res, és un mur impenetrable. Una imatge en moviment aparentment t'embolcalla, perquè és narrativa, perquè semblaria que has de sentir algun tipus de reacció, sembla que t'explica un món amb unes regles similars a la realitat, perquè filmen gent i espais que coneixem. Semblaria que les imatges tenen una relació molt directa amb el nostre món, però en canvi són impenetrables. És una evolució de l'art modern. És un equivalent a la música dodecafònica, per exemple. No hi ha harmonia, i si no n'hi ha, l'oïda no hi estableix cap relació. Forçosament és un exercici intel·lectual. L'embolcall és tan aparentment seductorament normal, que és una paradoxa.

LH.- Parlaves d'impossibilitat de comunicació, però al mateix temps aquesta sobresaturació d'imatges implica que la gent es comunica mitjançant imatges constantment per les xarxes socials. Joan Fontcuberta ho explica. En aquest sentit, no estem generant l'efecte contrari amb el coneixement audiovisual?

AS.- El luxe, el privilegi, de les imatges de l'art és que no comuniquen res. Per això queden al marge de tot això. Elles són, existeixen. Ni tan sols expressen. Tot l'art contemporani no expressa res.

CG.- Sempre acabem plorant de l'excés d'imatges, i a mi em sembla fantàstic. És la garantia que no hi ha una imatge que sigui la veritat, que sigui la bona, no hi ha una imatge única. Quan n'hi ha moltes, s'ha de fer l'exercici d'estar atent, cal estar despert. A vegades flipo amb les històries de *youtubers* que m'explica el meu fill. Que si han fet una subhasta, que compren, que transporten.... hi ha tot un sentit de la producció!

AS.- L'altre dia parlava d'això amb una altra persona i també va mencionar el seu fill. Els que no tenen fills, o no tenen aquest amor natural pel seu propi fill, no sé si trobaran tan interessant això que s'estiguin *atontant* cada dia amb imatges absurdes i idiotes. Que s'esforcin a buscar la teoria. Tots els que he sentit parlaven del seu fill, de *Youtube*, i de fascinació.

CG.- Jo estic tranquil perquè se sorprèn amb moltes coses diferents. Em xoca que arribi lliure de categories amb les quals jo m'he aproximat als museus, a la televisió, al cinema, a la fotografia... I ell arriba sense cap categoria predeterminada. Si hi ha alguna cosa que li pesa és el consum de *Youtube*. Efectivament, hi ha unes epopeies fascinants dins de *Youtube*.

AS.- Estic d'acord que l'acumulació d'imatges pot ser interessant. L'únic efecte col·lateral potser més difícil és la manca d'atenció, la manera com aquestes imatges generen un costum potser nociu. Les imatges en si mateixes poden enriquir.

CG.- Exacte, el cinema als museus no s'ha fet interessant pel que ens expliquen les pantalles. Molts cops, els cineastes que han triomfat als museus ha estat gràcies a pel·lícules fetes per circular a fora. Un exemple va ser Sokúrov. Fa pel·lícules i per casualitat, el MACBA, la Tate i el Pompidou li compren quatre treballs llargs i pensem que s'han fet pel museu, però no. El problema és l'atenció. Quin model d'atenció requereix cada tipus d'imatges? Aquestes són les grans transformacions d'avui. La nostra atenció està pautada pel mòbil, per si ens han enviat o no missatges. La gran mal·leabilitat de les nostres formes d'atenció és allò que ens hauria de tenir en alerta. Avui en dia, un artista pot proposar una pel·lícula de 12 h, doncs és clar que sí! S'han trencat totes les barreres dels dispositius clàssics. Això també és una llibertat.

AS.- Motiu de més per no focalitzar-se tant en captar l'atenció de la gent. És tan aleatori que no hauria de ser un motiu principal.

LH.- Parlem dels continguts audiovisuals. En generals, parteixen del mateix material en brut, filmat digitalment. Es capten amb la mateixa càmera digital, i la frontera que limita les diferents disciplines en aquest moment es difumina: el cinema d'autor, el videoart, l'*artist-film*, el documental...

AS.- La pintura. Avui hi ha també pintura impresa sobre tela, re-escanejada, pintada a sobre... hi ha tantes capes que no pots distingir quina és de síntesi i quina és material.

LH.- Jo anava a dilucidar què diferencia aquest material quan el posem a camps de distribució diferents. Les dinàmiques són diferents al museu o al cinema. Però el material previ a l'audició és el mateix.

AS.- Des del meu punt de vista, particular i sacrílег, no hi ha cap diferència. Sembla que si ho poses en un museu hi ha d'haver algú altre que ha de pensar-ho. Però com dius, la imatge en brut és la mateixa i és indiferent la manera com aquesta persona ho disposi. És com una simfonia tocada per

la millor orquestra del món o per una de més dolenta. No és tant i tant trastocador de la percepció del públic sobre la simfonia. El marge és gran, qualsevol tipus de dispositiu o orquestra podrà fer justícia sobre el material brut.

LH.- L'aparició de les pantalles acaba condicionant i veure cinema en una sala o al museu és diferent. I de vegades veure-ho al museu no és idoni.

CG.- Idoni, segons per a què. El museu el que fa és desmuntar les cadires, permetent quedar-se on es vulgui tanta estona com es vulgui. Es treballa el tema de l'atenció. Trenca la forma d'atenció del cinema, on entres, compres entrada, passes, esperes, comença la pel·lícula, acaba i surts. Això és un dispositiu que forma part del cinema. La mateixa pel·lícula, portada al museu, implica potser tallar-la en fragments i que l'espectador es mogui.... No dic que una sigui millor que l'altra.

AS.- Ahir espontàniament vaig fer una teoria en una conversa que és pertinent. Deia que quan vaig al cine, em poso a la primera fila. Per trastocar una mica la perspectiva de la centralitat de la imatge. La distància que hi ha en un gran cinema si et poses al mig o al darrere, deu ser la mateixa proporció (respecte a la mida de la pantalla) que si ets a casa teva amb la distància del sofà, o ho mires en un mòbil. Com més gran, una mica més lluny. En tots els casos, tens la mateixa percepció de la imatge, que és convencional i només et focalitza en la centralitat de la imatge. T'acaba reduint en un centre narrativo-dramàtic que acabes assimilant. No tens cap experiència més enllà de l'aprensió superficial. Per contra, al museu, la gent està dreta i s'acosten a la pantalla gegant. Trenques la centralitat banal de la imatge. Això pot ser més interessant.

CG.- I mentre al museu les obres d'art han arribat sempre embalades en caixes, amb unes condicions de transport i assegurança molt sofisticades, el cinema arriba a través d'un cable. Implica una altra distribució.

AS.- També, mata el fetitxisme. Molta modernitat, però tot funciona encara a través del fetitxisme: els museus volen comprar còpies, i els col·leccionistes hi van a darrere... per l'amor de Déu!

CG.- Un dia fent una visita em van preguntar si hi ha gent que compra vídeos. Vaig respondre que clar que sí. És un repte interessant, explicar-ho. Ara hem comprat còpies de vídeos, i fins i tot edicions de cent. I paradoxalment, qui la paga més cara és l'últim que la compra. Entrem en un sistema de valorització absolutament nou, molt a to del capitalisme. Com més gent vol una cosa, més cara es torna. En cinema també.

AS.- El cinema és pagar per tenir una experiència, és més barat.

LH.- Hi ha un element sobre l'economia que varia en el món del cinema i el del museu. Aquest matí al Loop, la directora de la Fundació MACBA ha explicat que han comprat unes obres teves. L'economia de l'adquisició varia molt. Cal comprar drets de visionat per reproduir aquestes obres.

AS.- El museu hauria de finançar obra nova. La col·lecció, en paral·lel, és un pas endavant. Ho han fet molts museus, sobretot en el món de l'audiovisual, a partir dels anys 2000. Sembla que ara s'ha deixat una mica de banda. La idea de produir obra nova a canvi d'exhibir-la és una possibilitat lògica amb la imatge en moviment, perquè no hi ha el fetitxisme del valor de canvi. Seria una lògica econòmica relativament raonable.

CG.- En aquesta època, el museu es va erigir una mica en la zona de rescat d'un cinema que no trobava distribució pels canals habituals. El museu donava un marge de llibertat. El cinema ha provocat una crisi de nervis al museu, l'ha trastocat. Per exemple, quan han entrat pel·lícules llargues, que superaven l'horari d'obertura al públic, ja des d'Andy Warhol. O pel·lícules que requereixen canviar l'anatomia del que era el museu.

LH.- Aquests dies al Loop s'ha parlat molt de la importància de la producció col·laborativa en el món artístic. Això no és pas nou en el món del cinema, que sempre ha funcionat col·laborativament.

CG.- El cinema sempre ha estat més a prop del concepte d'una producció cultural industrial. En el món de l'art, parlàvem de creació; i en el del cinema, d'indústria i de producció sense ambigüitats. Avui tot és producció. Fins i tot el poeta està sotmès a aquesta lògica.

AS.- Les pel·lícules d'imatge en moviment són cares. Abans es podia aconseguir que quatre o cinc museus et compressin alguna cosa, i amb mil euros cadascun, arribaven per fer segons quines pel·lícules. Això ha anat a menys i han canviat les dinàmiques. L'avantatge d'aquests cineastes interessants avui és que es financen a través del cine, però la lògica econòmica que se'ls aplica és zero. Una pel·lícula de Pedro Costa val igual o un 30% menys que la d'un tio convencional. El públic que la pot anar a veure és molt menys. És una pel·lícula finançada majoritàriament amb diners públics, perquè és la lògica europea per finançar el cinema i que et permet fer gairebé el que et doni la gana. Teòricament, això era una llibertat que donava el museu, però ara no hi ha capital. La necessitat de finançament és més elevada. Com que aquestes pel·lícules amb un pressupost lleugerament major són inútils, dolentes, i no tenen èxit, des de fa anys es va tirant cap a un compromís amb un cinema que de lògica econòmica no en té cap, vista en comparació amb el passat. La caiguda dels subproductes cinematogràfics ha estat tan gran, i avui tenen tan pocs espectadors, que ha quedat com a excusa psicològica pel poder.

CG.- El cinema dolent salvarà el cinema bo.

AS.- Exacte. A Europa es fabriquen una sèrie de productes. Aquestes obres existeixen. La distribució és difícil i la gent hi té poc accés, però les obres interessants existeixen. Deia en una conversa a la Sala Beckett que l'equivalent en obres de teatre ja no existeix. No es poden arribar a fabricar obres de teatre que suposarien una avantguarda. Hi ha una finestra que de moment es manté en un altre *limbo* a nivell de finançament, que cada cop és més precària i difícil, però segueix existint.

LH.- Albert, parlaves de cinema bo i de cinema dolent. Això em porta a parlar de la crítica. Fa anys, el paper que exercia la crítica era fonamental. Els mitjans hi dedicaven recursos i tenia prestigi. Avui ha perdut bona part de la influència. Com creus que ha evolucionat i quina valoració fas de la crítica?

AS.- Tu parles encara d'aquest tipus de cinema que es mira a les sales. El món del cinema és com en l'art contemporani. La crítica és una sèrie de *curators* o de caps de programació d'una sèrie de festivals importants que estableixen un cànon, de vegades acompanyats d'alguna publicació crítica, que ja no són els diaris, ni revistes de cinema, sinó coses més específiques per a experts. Aquests estableixen un micro-cosmos que crea el cànon. No hi ha res en el món del cine que no sigui descobert per aquest circuit. Les possibilitats no existeixen. Si la pel·lícula és bona, és impossible que passi desapercebuda.

CG.- Avui en dia, la novetat i originalitat es transmeten a una velocitat espectacular. El paradigma és la moda. Abans els *cool-hunters* anaven pel carrer gairebé com espies, fotografiant. Avui una cosa bona arriba a les xarxes i al cap de dos minuts és copiada, imitada i produïda industrialment. Avui el moment de novetat ha quedat reduït en res.

AS.- Una altra cosa és que algunes d'aquestes onades estètiques tinguin més durada o profunditat que altres. El món del cinema no és la crítica que llegeixes als diaris, a no ser que hi hagi un acte o un director concret que ho faci.

LH.- On la trobes doncs aquesta crítica?

AS.- En publicacions, revistes una mica concretes, com a França i els Estats Units. Aquí no.

LH.- Carles, i les revistes que havien estat pal de paller de l'art contemporani?

CG.- Avui són revistes de publicitat, d'anuncis. Hi ha pàgines i pàgines d'anuncis. Mires les fotos, les tipografies, els colors, i hi poses l'atenció que abans posaves a les crítiques. No sé on és avui en dia la crítica.

AS.- El judici crític s'ha fet impossible per allò que dèiem. Algunes obres, inclús per esnobisme, no tenen voluntat de comunicació. Si no n'hi ha, i hi ha *pseudo*-misteri, és difícil fer un judici. Si això no té sentit avui en dia, no es pot jutjar.

CG.- La crítica estava associada a una suposada objectivitat que és impossible. Goddard fa crítica d'una pel·lícula seva en directe, mentre filma. Michelle Gudeau feia una novel·la amb la crítica al costat. Van fer de l'autor qui té el paper de crític. Fan l'obra i donen les claus per llegir l'obra. Perquè, de fet, la crítica és el que establia com parlar de determinades obres, amb quins termes. Avui en dia, som una societat amb molt d'intercanvi d'imatges i llenguatge. Quan t'arriba una pel·lícula, ja tens uns termes per mirar-la.

AS.- El risc és que es converteixi en una espècie de joc entre coneixedors. I que després la forma no transcendeixi. És una cosa inevitablement minoritària i això fa que la frontera es desdibuixi. El director de museu o *curator* era algú que exposava una cosa que objectivament representava un cànon. Ara un director de museu pot ajudar un artista, exposar-lo, donar-li suport, finançar obra. Certes recerques són tan minoritàries que uneixen agents, ja siguin directors de festivals, de museus, o programadors, que van en la mateixa direcció. No hi ha rivalitat competitiva com abans, perquè és molt minoritari. Hi ha el risc que es converteixi en un joc banal.

CG.- Hi ha una cooperació. Efectivament, avui en dia no hi ha museu que no treballi en col·laboració amb una galeria, amb una productora, etc. Aquestes col·laboracions no s'amaguen.

AS.- És una forma bastant sincera per part de tots els agents. No hi ha rivalitat. Sempre hi ha unes línies estètiques i cada grup intenta imposar les seves, però un cop establert això, a l'interior és un joc noble i honest. nivell superior és on el negoci és més gran i hi ha les grans estrelles, allà sí que hi ha competitivitat. El cinema és així. La gent no se n'assabenta perquè no hi està ficada. A Madrid hi ha gent fent pel·lícules com fa 40 anys, pensant-se que hi ha una indústria cinematogràfica nacional, i que la televisió espanyola et compra la pel·lícula.

LH.- Una de les queixes a la ciutat de Barcelona els darrers anys és la tendència a la festivalització de la cultura. Carles, creus que això ens porta a una certa banalització?

CG.- No necessàriament. Crec que la festivalització ha estat un efecte del fort caràcter urbà de Barcelona, que és ciutat amb majúscules. Un fenomen com el Sònar a mi m'ha fascinat i s'ha convertit en un objecte d'investigació: com una història que comença amb quatre mil assistents acaba amb més de cent mil, sent un fenomen que articula creació, creativitat, reforma urbana, noves economies... la festivalització en si no és dolenta. Sí que ho és la descapitalització de les institucions que treballen tot l'any.

AS.- I una cosa no està lligada a l'altra?

CG.- Clar que està lligat.

AS.- Si per portar en Bisbal a un d'aquests festivals, que cada cop són una degradació més gran, els donen 150 mil euros, com els donen a un festival que programa músiques radicals... Els 150 que donen aquí els deixen de donar a un altre. Des de l'administració cal triar. El Sònar no ha estat la travessia del desert. Tenien quatre mil espectadors i al cap de tres anys ja són un negoci. No és que es passessin a l'underground quatre mil anys, sense pa i aigua com els artistes del passat, no descoberts fins als 70 anys. El primer any fan quatre mil espectadors, al cap de tres anys són un súper negoci. És una mica delicat i cal tenir-ho en compte. La festivalització li interessa a l'administració.

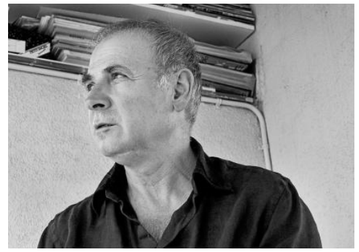
CG.- El Sònar es va aguantar durant molts anys al centre de la ciutat. No hi havia cap festival tecno al centre d'altres ciutats, tots es feien als afores. Però a Barcelona interessava perquè ajudava a revitalitzar certes zones. La festivalització està lligada al caràcter urbà. Ara, maleïda sigui si això va a expenses de la feina que s'ha de fer durant la resta de l'any.

AS.- Crea confusió. En si mateix tot el cine està bé, com més varietat millor. Però quan això dins de l'imaginari de l'administració, confon a la gent d'allà perquè tenen poques llums i els sembla que això és bo, aquí comença el problema. Això no representa cap estàndard de qualitat, per això soc cautelós a l'hora de valorar aquestes iniciatives. Soc reticent a fer elogis de certes coses perquè a l'administració se les creuen.

LH.- Moltes gràcies per haver compartit aquesta tarda els vostres pensaments, els vostres neguits i reflexions. I gràcies a CaixaForum per acollir el cicle de converses *La curiositat va salvar el gat*. Gràcies.

RAQUEL GARCÍA TOMÀS

VÍCTOR GÓMEZ PIN



DIÀLEG 3/

FÈLIX RIERA Bona tarda a tots i a totes, gràcies per la seva assistència al CaixaForum en aquesta trobada del Cicle que porta per títol *La curiositat va salvar el gat*. Recordin que la motivació que ens ha portat a elaborar aquest cicle, ara ja fa gairebé dos anys, és la necessitat de posar en valor la curiositat en un moment en el qual ha estat afeblida i ha anat perdent gran part del seu atractiu històric. La conferència d'avui té un títol críptic: "Mirar les estrelles o l'infinit blau". Respon a la idea que tots portem dins de mirar el cel. Ho hem fet de petits, d'adults, quan arribem a la tardor de la nostra existència... és aquesta inclinació natural de l'ésser humà de mirar cap amunt. Mirar cap al cel sempre ens ha provocat una impressió que mirem cap a un infinit, cap a un misteri, cap a un enigma indesxifrable. Però alhora és un enigma clar, definit. No el podem expressar, però hi ha una mena de resposta en mirar el cel, els estels. Ens permet entendre alguna cosa que no sabíem un moment abans. L'altre dia, amb Llucià Homs, que és codirector de Hänsel* i Gretel*, que impulsa aquest projecte, comentàvem que Sant Agustí tenia una màxima sobre el temps que deia: "Quan penso en el temps, tinc molt clar el que és. Quan he d'explicar què és el temps, no sé com explicar-ho". Probablement, quan mirem el cel per desxifrar en els estels i la dimensió blava quin és el nostre futur, cap a on anem, què és allò que ens mira o on ens duran els avenços tecnològics, tots tenim la sensació que sabem en el nostre interior molt bé què és el cel malgrat que no ho puguem explicar.

En la conversa d'avui, amb Víctor Gómez Pin, filòsof vinculat a l'àmbit de la física, i la compositora Raquel García Tomás, que ha fet, entre d'altres, obres en les quals hi ha el tema de mirar les estrelles, intentarem establir un diàleg entre dues tradicions que han estat sempre al voltant nostre. Dues tradicions que no són oposades, sinó més complementàries del que ens pensem. Són la tradició de la creació artística, que crea en el paper en blanc una espècie de cosmos o constel·lació d'idees, i l'àmbit de la filosofia, del pensament, des del qual també es pot contemplar aquest cel. Les dues persones que dialogaran intentaran definir aquestes coses tan imprecises que conformen la idea de mirar el cel: què hi ha de transcendent? El cel és l'última frontera de l'home modern? Què interpretem de la pròpia existència quan mirem al cel? Què esperem que ens donin la caiguda dels cometes, els desitjos que demanem?

En totes aquestes preguntes s'hi amaga una dimensió personal de cadascú de nosaltres, en relació amb la nostra pròpia existència. La conferència d'avui no sé on ens portarà. No sé ni tan sols si a escala personal arribarem a resoldre cap dels enigmes que vostès tenen. No sé si despertarem la seva curiositat, tot i que pel sol fet d'haver vingut aquí, ja es demostra que en tenen. Els demanaria que, en sortir, ja de nit, perdem un segon a mirar l'infinit blau que ens acompanya al llarg de la nostra vida, i deixem per un moment les superfícies dels mòbils, dels ordinadors, intentant buscar un altre tipus de resposta, de reflexió, de respiració. Donem la benvinguda a Raquel García Tomàs i Víctor Gómez Pin.

[MÚSICA]

Gràcies per ser amb nosaltres, acabem d'escoltar un breu fragment de l'obra "Contemplar les estrelles", de la Raquel García Tomàs. El primer que em ve al cap és preguntar-te: per què vas triar aquest títol?

RAQUEL GARCÍA TOMÀS Bé, aquesta obra és per a un quartet de clarinets que vam gravar fa un parell d'anys amb els Barcelona Clarinet Players. Jo volia una obra en la qual el temps es dilatés. Això és poc habitual en mi, solc fer una música molt dinàmica amb molts elements sonors, i també visuals o escènics. Però aquí la idea era el contrari: explorar la quietud. En música, l'infinit seria quedar-nos amb una nota per sempre més. Un ésser humà al darrere, amb un instrument de vent, evidentment s'ofegaria. La idea de l'obra era partir d'un referent preexistent, en aquest cas l'estàndard de Jazz "Like someone in love" i més concretament de la interpretació de Bill Evans als anys 1960s, manipulant-la conceptualment –no electrònic– per dilatar-la molt. El que heu escoltat dura un minut, només, eren els tres últims acords de l'original, que duren dos segons en l'enregistrament. El títol prové d'un fragment de la lletra. La lletra ve a dir "Darrerament em trobo a fora, mirant les estrelles". Del "*gazing at stars*" em vaig inspirar: és un tipus d'obra estàtica, però que alhora fa pampallugues. Per això vaig anomenar-la així.

FR.- M'agradaria que ens comentessis, des del punt de vista de creadora, quina relació té el cel, els estels, amb el que tu fas com a artista i en la vida quotidiana.

RGT.- Per mi, des de ben petita la contemplació dels estels ha estat lligada a un estat de connexió amb un mateix. De deixar de banda el moviment de la vida quotidiana i tenir un moment de connexió amb tu o amb la natura. Els nens petits sovint són més sensibles als canvis d'entorn, de context. Recordo que quan anava a casa els meus avis, que viuen a una urbanització a la muntanya, a Tarragona, mirava els estels. Era una manera d'evasió, de descobrir com a infant una doble dimensió que no pot descobrir a la ciutat, on està sobre-estimulat. Allà vaig descobrir aquest espai reflexiu, de connexió amb l'interior. Per mi, no es tracta de pensar en una cosa que és lluny o enfora, sinó en mi mateixa, per descobrir un estat molt més pausat.

FR.- Raquel García Tomás és compositora especialitzada en la creació interdisciplinar i col·laborativa. Ha compost per l'English National Ballet i la Royal Academy of Arts. En aquests moments, està component una peça pel Teatro Real de Madrid, mentre fa classes a una escola de Barcelona. El Víctor Gómez Pin, a qui saludo i faré ara la primera pregunta, és filòsof i Doctor Honoris Causa per la Universitat del País Basc i Catedràtic Emèrit a la Universitat Autònoma de Barcelona. Víctor Gómez Pin, tu que has lligat filosofia i física: el cel, en la tradició cultural nostra, quina importància té? On hi ha el gran lligam entre la modernitat i el cel dels clàssics?

VÍCTOR GÓMEZ PIN Penso que això està en relació a l'ésser humà. La primera cosa que necessita és un sistema de coordenades, sense les quals estaria perdut en el si de la natura. Entre altres coses, perquè no té l'instint acurat d'altres animals. Té sistemes de referència. Els primers no són al cel, sinó en la terra. La paraula "diodecia" que crec que utilitza per primer cop Aristòtil, vol dir "partició de la terra", la seva distribució de tal manera que pugui ordenar-se'n el territori i, així, dotar-nos d'un codi que ens permeti saber on som. Però no tan sols necessitem referències espacials, necessitem una coordinació temporal. I aquí el cel hi juga un gran paper. Entre d'altres coses, una primera referència temporal és el cicle dia-nit. També permet determinar les fases de la lluna, les estacions, etc. Un animal no racional també té un instint lligat a la naturalesa, però és una adaptació, no una reflexió. Jo crec que és el temps la primera determinació que fa que ens interessem en el cel. Fins aquí, les raons són pràctiques. Ara bé, l'ésser humà és singular perquè s'interessa per coses més enllà de la vida pràctica. Comença a interessar-se pel cel i els fenòmens celestes, de vegades a un preu enorme. Pensa, per exemple, que el moment en el qual Kepler, Galileu, Copèrnic, estan intentant transformar la imatge que tenim dels fenòmens celestes, tot anava en contra del que veien, tant pel que fa a la tradició religiosa com la laica. Des del punt de vista pràctic, a un pagès que fa tomàquets, el que li interessava era que el sol escalfés els tomàquets. Que fos el sol qui girés, o que fos la terra, li importava ben poc. A més de la indiferència, dir certes coses comportava un càstig. Hi ha una frase d'un gran físic, Max Bohr, Premi Nobel de Física, que diu que l'única cosa que motivava aquesta gent era "el deseo ardiente de toda mente pensante".

Aquí sí que m'agradaria fer una cita d'Aristòtol, que expressa molt més del que jo pugui dir. Es pregunta per què els homes es plantegen preguntes que tenen tan poc interès des d'un punt de vista pràctic. Ell anomena aquesta disposició d'esperit "filosofia". Diu el següent: "Los hombres empiezan y empezaron siempre a filosofar movidos por el estupor. Al principio, su estupor es relativo a cosas muy senzillas". Per exemple, un nen petit, queda estupefacte en veure un ocell que vola, cosa que no poden fer el seu gos ni el seu germà. "Cosas muy sencillas, más poco a poco, el estupor se extiende a más importantes asuntos, como fenómenos relacionados con la luna, y a otros que conciernen al sol y a las estrellas o bien al origen del universo. El hombre que experimenta estupefacción, se considera a sí mismo ignorante. De ahí que incluso el amor de los mitos sea en cierto sentido amor de sofía, filosofía. Pues el mito está trabado con cosas que dejan al que escucha el mito estupefacto". Podria afegir-hi coses, però em sembla una bona cita.

FR.- Hi ha una cita de Victor Hugo que estableix una relació que ve a dir el següent: "qui pot negar que no hi ha una connexió entre una flor i les constel·lacions"? És una frase molt poderosa, que demostra com, probablement, aquesta fascinació que tenim amb el cel ve marcada perquè tenim en l'interior la idea que tot està relacionat, malgrat no saber ben bé per què. Us preguntaria si considereu que és veritat aquesta argumentació poètica: tot connecta amb tot? És per això que anem mirant tot el que ens envolta, també el cel?

RGT.- Jo crec que sí. És una qüestió de sensació. La lluna afecta les marees, i es diu que fins i tot el cicle menstrual té a veure amb la lluna. Més enllà d'això, i sense partir d'una base científica, hi ha la sensació de trobar-se en un entorn i connectar-hi, sentir que en formes part. És una sensació ben real per nosaltres. Mirar les estrelles t'apropa a elles? Quan contemplem una flor, podem veure les formes geomètriques de la natura, i potser sí que és el mateix en una flor que dins de la neu... Hi ha un ordre que es repeteix en totes les formes de la natura, i potser alguna cosa similar passa al nostre interior.

FR.- Tot el que comentem té a veure amb qüestions que poden ser comprovades i que alhora s'escapen de nosaltres.

Quan Victor Hugo deixa això, ho feia en tant que ningú pot refutar que l'experiència d'una flor no estigui relacionada amb les constel·lacions. Això es podria arribar a afirmar?

VGP.- Bé, la imatge de les constel·lacions és la de la magnitud, la infinitud. Avui sabem, com deia Aristòtil, que el cosmos és finit. Si el cosmos està en expansió, és que és finit. Sempre hi ha hagut la tendència de lligar allò infinitament gran amb allò petit. Hi ha la disciplina del càlcul de magnituds infinitesimals, que ha estat molt més fèrtil en la història de la matemàtica, que el càlcul de les magnituds infinitament grans. El segon va sorgir molt més tard, mentre que l'altre ja hi és amb Newton i Leibniz. La gran física del segle XX el que fa és unir tota aquesta fascinació pel moviment del món i el cosmos amb allò petit. La hipòtesi de Bohr projecta en l'àtom d'hidrogen el que se sap del cosmos, com que hi ha òrbites al voltant del nucli. Es basa en la idea que, en el nivell micro, hi hauria d'haver estructures molt semblants o anàlogues al nivell macro. I això és perfectament així, malgrat que en l'àtom de Bohr les òrbites són circulars i no el·líptiques com en el model de Kepler. El model per mirar l'àtom ha estat cosmològic i de gran fertilitat, fins al punt que es pot dir que el més transcendent que hi ha hagut en el pensament filosòfic, és la transformació de l'aparició de la metafísica entre els grecs de les costes de la Jònia i les teories de la física quàntica. Això és entre altres coses el resultat de projectar sobre allò petit l'estupefacció que pot provocar el cosmos.

FR.- Hi ha una secreta aspiració dels artistes: la idea de transcendència. Que veient pintura, escoltant música, per la seva estètica, generi una transcendència. Aquest lliga dos elements: l'ascensió, anar cap amunt; o anar cap avall, la profunditat. Quan parla de l'experiència de transcendència davant d'una obra artística, la gent tendeix a utilitzar el terme d'elevar-se. En l'àmbit de la música, que té una gran capacitat de projectar-nos fora de nosaltres, la idea d'elevació és una qüestió que és present en el procés creatiu?

RGT.- La música ha passat per molts moments històrics. Amb el cant gregorià, es buscava el procés de connexió amb la divinitat, l'ascensió. De vegades em pregunto si és una qüestió de l'obra en si, o si és més fisiològic: que el fet de cantar en si et fa respirar d'una manera correcta per elevar-se. Només cal veure els cors de *gospel*: s'ho passen tan bé que és normal que s'alliberin de les tensions i sentin que Déu els ha ajudat. A nivell creatiu, diria que és Brahms que tenia la sensació que era Déu qui creava a través d'ells. La música com a art és de les més abstractes. A títol personal, puc dir que principalment soc compositora, però he experimentat altres arts, vaig començar Belles Arts. En un estat prematur com a artista, era conscient que en pintura o escultura, durant tot el procés veus quin va sent el resultat. Ho experimentes, ho veus. Amb la música no es pot, a no ser que siguis un cantautor o facis música electrònica. Si plasmes en una partitura la teva idea, no jugues amb la matèria del so, sinó amb les idees. Potser el més semblant seria l'arquitecte que projecta un edifici, que no va posant-hi els maons. Crec que tot això pot fer que connectis amb una idea superior i, al contrari, que desconnectis de tot i viatgis al món de les idees. He fugit una mica de la teva pregunta. La idea de transcendir o d'ascendir crec que depèn del moment de la història de la música.

FR.- Per exemple, davant del fet tràgic de la mort, la música acompanya en el moment de traspàs. Quan es té un fill, és lògic probablement viure-ho també amb música i alegria.

RGT.- La música és en tots els rituals.

FR.- És en el propi esdevenir de l'experiència de la vida de la gent. La música sembla una escala que ens permet pujar. Conec gent que va a concerts perquè allà s'inhibeixen de la presència d'ells mateixos. Això voldria dir elevar-se, fugir. La banda sonora de *2001: Una odissea a l'espai*, té una importància clau en la configuració de la idea de l'espai. No és un espai visual, sinó auditiu. Ligeti apareix en el rerefons...

RGT.- ...Strauss també.

FR.- Exacte. Hi ha tota una construcció que la música ajuda a pintar.

RGT.- També crea una evasió de la realitat. Es podria crear una analogia amb l'observació de l'univers. De vegades mires les estrelles o la lluna i, per un moment, pots oblidar el que et preocupa. El mateix passa si escoltes música, pots arribar a aquest estat. Pots recuperar un record, o pots concentrar-te en una música nova, que et permet evadir-te de tu mateix.

FR.- Abans comentaves la física quàntica. A l'inici de *Macbeth* hi ha tres bruixes a la costa de Normandia. És de nit. Fan uns conjurs, unes prediccions. Li diran a Macbeth que serà rei, però que els seus fills no podran seguir la seva obra. Quan mirem les estrelles, una de les coses que se'ns diu des de petits, és que podem veure-hi alguna cosa del futur. La fortuna és molt lligada a qüestions imprevisibles. Per què creus que hi ha aquesta mirada cap al cel com a mirall on es reflecteix el futur?

VGP.- Si em permets primer una referència, m'agradaria dir simplement que es pot pensar la música. Cal veure què entenem per música, perquè els antropòlegs de la música n'han fet moltes definicions, algunes partint d'allò natural. S'ha parlat, per exemple, de la música de les esferes. La música pot ser objectiva o pot dependre de la percepció humana, i això és una discussió que ha donat per molt. Amb la qüestió de mirar al cel, hi ha una metàfora excel·lent, que serveix tant per la música com per la creació en general: la immersió. És una imatge molt de Marcel Proust: la immersió més que l'ascensió.

El problema de mirar al cel buscant la transcendència arriba quan, en un moment de la història de la humanitat, ja no es pot mirar el cel ni la natura. A un estudiant de batxillerat li han dit que hi havia un home que es deia Tales de Milet i un altre que es deia Aleximandre, i Anaxímenes, i Pitàgores... Tots són gent que s'han mencionat a classe i que són com la llista dels reis Gots. És un record més o menys vívid dels filòsofs dels quals parlava el professor de filosofia. Aristòtil no parla només dels filòsofs, sinó dels físics. Per poder parlar de física, cal introduir el concepte que la natura no és un joc arbitrari, un teatre on els déus mouen els fils, sinó que la natura està determinada per una intrínseca necessitat i que ni els homes ni els déus hi poden res, és implacable. I que aquesta necessitat és, per sort, transparent al coneixement. És un postulat optimista. Sense física no hi ha filosofia. Provindrà d'una crisi en el si dels físics, i així els qui Aristòtil anomena *fisicoi* (φυσικου)

esdevindran els filòsofs.

Si tu veus la natura, fins i tot el cel, determinada per una necessitat implacable que es pot conèixer, òbviament hi ha una dessacralització. No és la civilització grega en oposició, per exemple, a la xinesa. Es diu que Tales havia previst un eclipsi. Els xinesos havien previst eclipsis més interessants que els de Tales. Però la interpretació que en dona Tales de Milet és completament diferent. La significació dels xinesos era que el Gran Dragó havia decidit menjar-se el sol. No té res a veure amb la idea de la necessitat implacable de Tales. La gran civilització grega partint d'Homer té una significació. En castellà hi ha una gran traducció de Dant. Si t'hi fixes, quan Beatriu agafa el poeta i el porta a veure el cel, aquest és el cel d'Aristòtil i arriba al límit del cosmos. No hi ha el buit, allà. Si com diu Aristòtil el món és finit, tot és matèria, quan arribes al marge no hi podria haver un buit, una distància, ja que si no hi ha, no hi ha res. Però quan el poeta és conduït per Beatriu, arriba a un univers totalment dessacralitzat: és un univers regit per una necessitat.

FR.- Fixa't que en l'àmbit de la música, quan veus les peces de Holst o de Strauss i altres músics, el procés és molt diferent. Estan plens de misteri. La música no et condueix a resoldre una solució del cosmos que veus, sinó que t'ajuda a entendre en el misteri.

RGT.- En el cas dels planetes de Holst, que és una obra per a orquestra de set moviments, composta durant la Primera Guerra Mundial (1914-1916), cadascun dels moviments és un dels planetes (encara no s'havia descobert Plutó i la Terra no hi apareix). No era tant una interpretació astronòmica, sinó astrològica. Si bé és cert que cadascun dels moviments té un subtítol relacionat amb divinitats grecoromanes, el compositor va dir que no li interessava la simbologia relacionada amb la mitologia –Mart, el portador de la guerra; Venus, portadora de la pau; Mercuri el missatger alat....– sinó la influència en la psique humana. Es veu que durant un viatge a Menorca, algú li'n va parlar i va interessar-s'hi moltíssim. Hi ha obres que miren a l'espai per qüestions més astrològiques, com aquesta o la del compositor nord-americà George Crumb, *Makrokosmos*, per piano, i relacionada amb el *Mikrokosmos* de Béla Bartók. En aquesta obra, cada moviment porta per títol un símbol del zodíac. No busquen tantes respostes, sinó representar unes simbologies més comprensibles per a un creador, siguin emocions relacionades amb la psique o els continguts dels símbols del zodíac.

Hi ha una obra que entén l'espai d'una altra manera, *Le noir de l'étoile*, de Gérard Grisey (1989-1990), quan ja hi havia elements per mesurar el so que podia emetre un púlsar. Fa servir les estrelles de manera estructural, no l'inspira el seu valor simbòlic, sinó que entén que un púlsar emet un ritme constant. Tinc una cita on ho explica. L'obra és per a sis percussionistes situats al voltant del públic. Hi ha electrònica enregistrada i senyals astronòmics. Grisey ho va definir així:

"Cuando, en 1985, conocí al astrónomo y cosmólogo Joe Silk en Berckley, me descubrió los sonidos de los púlsares. Fui seducido por los del púlsar de vela y de inmediato me pregunté, de la misma manera que Picasso recogía una silla de bicicleta, qué podía hacer con eso. La respuesta llegó lentamente: integrarlos en una obra musical sin manipularlos, dejar que existan simplemente como puntos de referencia dentro de la música o utilizar sus frecuencias como *tempi*, y desarrollar las ideas de rotación, periodicidad, desaceleración, aceleración y *glitches* que el estudio de los púlsares sugiere a los astrónomos. La percusión era esencial, porque como los púlsares, es primordial e implacable y, como ellos, identifica y mide el tiempo, no sin austeridad. Finalmente, decidí reducir la instrumentalización a membranas y metales" –Dins de la família de percussió, les membranes són timbals, i els metalls– "y excluyendo los teclados" –marimba, xilòfon, tot això– "*Le noir de l'étoile* había nacido, o casi. Faltaba imaginar un complemento de luz de la partitura, desarrollar una escenografía, convencer a la comunidad de astrónomos de Nansay para transmitir un púlsar en una sala de conciertos y, finalmente, armar un equipo que estuviera tan apasionado por el proyecto como yo. Cuando la música logra evocar el tiempo, se encuentra dotada por un verdadero poder chamánico, el de poder conectarnos con las fuerzas que nos rodean. En civilizaciones pasadas, los ritos lunares o solares tenían una función de evocación. Gracias a ellos, las estaciones podrían volver y el sol salir cada día. ¿Qué pasa con nuestros púlsares? ¿Por qué traerlos aquí hoy cuando su paso por el cielo del norte los hace accesibles? Por supuesto, sabemos o creemos saber que con, o sin, nosotros el púlsar de vela continuará sus interminables rondas o vueltas, e indiferentes barrerán los espacios siderales de sus haces de ondas electromagnéticas. Pero, ¿no es cuando los atrapan en un radiotelescopio y los integran en un evento cultural y sofisticado como el concierto que nos envían de vuelta más que sus propios cantos? En efecto, el momento del paso de un púlsar se convierte en un evento *in situ*, conectado a los ritmos cósmicos. Por lo tanto, los púlsares determinan no solo los diferentes tempos o pulsaciones de la obra sino también la fecha y hora exactas de su ejecución".

L'astrofísic que va ajudar a dur el projecte a terme es deia Jean-Pierre Luminet i ho van fer al Festival Ars Musica de Bèlgica. Avui dia, aquesta obra s'interpreta amb les gravacions dels sons que va emetre el púlsar. Pel que he llegit, si l'estem sentint ara, és perquè ja ha explotat, corregeix-me si m'equivoco. Té aquest contacte real i físic amb el so que emetia l'estrella.

FR.- És interessant perquè cada cop que mirem el cel avui, tenim tanta més informació que fa 50 o fins i tot 20 anys sobre els planetes, les estrelles... Has fet servir el terme de la dessacralització. La gent, en mirar l'espai, ja no connecta amb el grau d'allò sagrat, allò religiós. En canvi, quan llegies el fragment Grisey, tot l'esforç del creador d'aquest peça, que fa servir terminologia científica per explicar, és un intent de retornar el misteri. Fa servir contínuament el que hi ha entre una cosa i una altra, aquests espais. No és capaç de fer una descripció purament escèptica sobre la peça, es veu obligat amb el text d'introduir-hi una certa màgia, una certa reflexió poètica, que no tindria per què existir.

VGP.- Clar, és que és un músic. És un problema clàssic. Una cosa és la disposició científica davant de la natura en general, i l'altra cosa són els fantasmes inherents a la condició humana. El coneixement és un aspecte de la raó humana. La raó pura de Kant té un aspecte cognoscitiu, però no és l'únic. Hi ha la moral, que no és una qüestió de coneixement, com l'estètica. Hi ha fantasmes en la condició humana, i el cel és entre d'altres coses el fantasma dels àngels. És impossible que l'home no tingui una mena de reflexió com l'àngel. Rilke, poeta d'altra banda molt

musical, també té l'àngel com a referència absurda. Per què? Per començar, l'àngel és un ésser que parla: "Salve, Maria". Li parla. S'anuncia. Però no com nosaltres, no es degrada físicament, perquè no està sotmès al segon principi de la termodinàmica, senzillament perquè no té cos. A més a més, té una cosa sorprenent que entra en un universal antropològic. Suposo que la gent que ha vingut té el costum de dormir i de somniar, i suposo que algun cop han somniat què volen. L'àngel parla i vola. Aristòtil deia que el temps és la mesura de la corrupció, i l'àngel per tant no està subjecte al temps. Perquè hi hagi corrupció hi ha d'haver matèria. Per a l'emergència, hi ha d'haver energia exterior –cal regar una planta perquè emergeixi–, però la degradació és interior, només cal deixar de tenir-ne cura perquè mori. Els àngels no tenen temps. El seu avantatge, que nosaltres només tenim en somnis, és que s'eleven, no estan sotmesos a la gravitació.

Amb relació al que has llegit, recordo un col·loqui que va fer el Mestre Cabré, músic català, a Ronda. Va recordar que ell era músic, no enginyer. Havia fet una cosa tan tècnica, que la gent el tractava com un científic. La creació, l'art, no té res a veure amb el coneixement. Si hi ha coneixement, hi ha objectivitat. Puc dir que un got és de vidre, i que és un got. Si dic que és una vaca, em direu que empíricament hi ha un acord que és un got. I no hi ha gran emoció a estar d'acord amb mi que això sigui un got. Jo feia una classe de Filosofia i Matemàtiques a l'Autònoma. Els demostrava que l'arrel de dos és un número irracional, amb dos minuts. És molt senzill, molt trivial. Tots els alumnes estaven d'acord amb mi. És un acord que no genera emoció. Ara bé, recordo un cop a París que Kraus va cantar el *Werther*, que uns dies abans havia cantat Pavarotti. Pots fer reflexions físiques, objectives sobre les seves veus. I hi haurà acord. En canvi, en acabar l'última nota del *Werther*, el públic es va aixecar i vam estar 25 minuts aplaudint i felicitant-nos els uns als altres per haver pogut assistir-hi. Kant diu que hi ha emoció perquè l'obra d'art és l'únic lloc al món en el qual hi ha acord sense objectivitat possible. I precisament, diu Kant, perquè no hi ha objectivitat, permet el descobriment de la subjectivitat de l'altre.

RGT.- Però, a més a més, Grisey també és un dels compositors més importants de l'espectralisme francès, que també es fonamentava en els descobriments científics. L'espectralisme es va donar entre d'altres coses perquè en el moment que hi havia micròfons suficientment potents –imagineu el final de la segona guerra mundial amb tota la inversió tecnològica posada en les ones de so–, van voler veure què passa quan toco una nota greu del contrabaix. Si toco un mi, com està escrit a la partitura, no només sona un mi. Sonen els harmònics, uns sons cada cop més aguts i imperceptibles que fan que aquella nota soni diferent en un contrabaix, que quan la canta un home, o un fagot. És la tímbrica de l'instrument, la seva sèrie harmònica. Per primer cop, podien veure en un gràfic quina era l'ona i la sèrie harmònica predominant en cada instrument. I a partir d'allà, podien veure amb un microscopi el so. Com que eren compositors, i segurament amb una aproximació més poètica pel fet de ser francesos, van veure que era una oportunitat per tornar a l'orgànic. Fonamentaven la seva creació en veure el so de manera científica. Tenint en compte els paràmetres que ara podien veure, els podien transformar. Igual que amb el púlsar: emet unes sèries sonores amb una radiació de manera periòdica. Ho analitzaven i ho traslladaven al discurs musical. És important com la ciència facilita aquest enfocament de la creació a partir dels anys 1970s.

FR.- És curiós que, amb la gran informació que tenim sobre el cel en el sentit més tècnic del terme, hi ha encara una actitud per part de la gent d'envoltar-lo de misteri. I podem posar un exemple matemàtic, on tan important és solucionar un problema com l'elegància del procés de fer-ho. El que diferencia un matemàtic excels d'un matemàtic molt bo, no és la solució al problema, sinó com ha arribat a solucionar-lo. Per això, quan es detecta un geni matemàtic, és més aviat per com soluciona. Com més senzill, més elegant. I alhora, es considera més creatiu. Ho lligo amb el fet que anem descobrint coses de l'univers, però segueix havent-hi una obsessió per part de músics i científics, fins i tot Hawking, per introduir el misteri en la resolució final del conflicte. És determinant envoltar de misteri la claredat. Això explica per què el cel ens interpel·la tan profundament: no volem saber simplement el que estem veient, volem anar més enllà. Volem especular, volem sentir, volem gaudir plenament de l'experiència de mirar-lo. Hi ha llocs del món on mirar el cel és ser en el cel, perquè hi ha tan poca contaminació lumínica que t'hi trobes immers. Un d'aquests llocs és Formentera. Des d'allà, vius al cel tot l'estiu. Jo hi anava des de ben petit. Quedava amb companys per parlar i hi apareixia el cel. Tenia una gran capacitat de generar un canvi d'humor en tots nosaltres, ens donava una sensació lírica que no tornàvem a sentir en tot l'any. El que vinc a preguntar és per què la gent que vol saber empíricament les coses, segueixen envoltant de misteri, amb el llenguatge triat per a la seva explicació, allò que consideren que és tan demostrable?

VGP.- Entre altres coses, perquè el cel és una de les estupefaccions de les quals parlava Aristòtil, perquè en principi és inaccessible. Per un nen, un ocell que vola és una cosa apassionant. Un cop interioritza que hi ha una llei natural que li ho permet, aleshores ja no queda estupefacte. Que hi hagi coneixement no exclou de res. Hi ha transcendència perquè hi ha llenguatge. A veure si m'explico: no hi ha ciència del llenguatge. És impossible. Hi ha ciència de les condicions fisiològiques de la possibilitat del llenguatge. La ciència és un producte del llenguatge. La fórmula i la metàfora són dues modalitats de la riquesa del llenguatge. Una ciència del llenguatge seria contradictòria i, a més a més, el llenguatge és la matriu de tota riquesa i de tota tristesa. Els animals no són ni bons ni dolents. Hi ha gent, com Marcel Proust, que sacrifica tot el llenguatge, i hi ha Franco. Recordo molt bé un cop que em van venir a parlar de la televisió. A Viena havien segrestat la filla d'algú i volien saber què havia de dir-hi un filòsof, d'aquesta "bestialidad". Vaig dir "de bestialidad nada; eso es una actitud puramente humana. No hay ninguna bestia que haga eso. El humano es Hitler, y Proust, y Brahms, y a veces dos en uno". L'escriptor francès Céline denunciava les SS perquè no eren prou, i alhora escriu *Le voyage au bout de la nuit*.

Com diu la Bíblia, el verb es va fer carn. En la història evolutiva, l'emergència del llenguatge és un embolic de primeríssima magnitud. És un codi de senyals que té la particularitat de trair-se a ell mateix. Els codis de senyals no permeten l'equivocitat. L'abella no balla per ballar; ho fa perquè li interessa una flor i fa un senyal. El codi de senyals

de circulació, si fos equívoc, seria un problema. Sempre dic aquest exemple: “La piedra es una espalda para llevar al tiempo con árboles de lágrimas de cintas y planetas”. Quin missatge t’he donat? De què serveix això des del punt de vista de la comunicació? Com a codi de senyals és un absurd absolut. Des d’Homer, fins a Lorca, no hi ha evolució. La metàfora d’Homer és la mateixa que la de Lorca, el mateix material. I què t’he comunicat? Com a informació no valen res. Per la vida pràctica no tenen cap utilitat, com deia Bohr. La ciència té la motivació de la intel·ligibilitat. El matemàtic que utilitzi la matemàtica.

Els grans físics són tan respectuosos amb aquesta actitud dels matemàtics, que Schrödinger, que té les equacions més complicades de la història de la física, les expressa dient “com diuen els matemàtics”. Marcel Proust deia que l’Art és l’autènticament real, l’escola més sòbria de vida, i el veritable judici final. El coneixement és una modalitat de la raó humana, i l’art n’és una altra. Però no està determinat per l’objectivitat. Tu com a compositora has de tenir una tècnica com més acurada possible, però la teva obra no la jutjarem per la teva tècnica; això se li suposa.

RGT.- La tècnica és una condició perquè pugui funcionar, perquè sigui tocable, perquè soni... Però el valor que pugui tenir és una qüestió més enllà.

FR.- Fem una darrera pregunta abans d’acabar. Quan mireu el cel, les estrelles, l’infinit blau, què hi busqueu?

RGT.- Per a mi són dues coses. Primer, buscar un estat de quietud que permeti ser autoconscient, que és molt important en el temps que vivim, en el qual tenim tants estímuls. I aquesta consciència, i sobretot quan era petita, en contemplar el cel, la lluna i les estrelles, té un propòsit aspiracional. Mai he estat creient, però això no vol dir que no tinguis una dimensió espiritual, però potser és més aviat un estat de consciència diferent del dia a dia, que et dona una claredat, una sensació de comunió amb l’espai que t’envolta. Per mi, mirar el cel és explorar aquest estat, com he dit al principi. Però també tenir aspiracions i tenir alguna cosa a qui demanar-li, malgrat no ser creient. Per exemple, mirant la lluna et pots adonar que no tens ningú a qui explicar-li certes coses. Recordo que un cop em vaig adonar que feia anys que tenia molt de mal de cap. En aquell moment, tenia la sensació que no podia més. Si no pots anar a una església i resar, perquè no creus en Déu, com em passa a mi, potser pots recordar una mica la sensació que tenia de petita en mirar la lluna com a manera de desactivar el mal de cap, o de retrobar una part de tu que et faciliti la solució o la força per fer-ho. Per a mi, mirar al cel, és una connexió amb un millor jo que em permeti evolucionar i aconseguir el que em proposo.

VGP.- Jo tinc una relació frustrant, perquè per a mi el cel és en somni. Jo somnio que volo. Però no m’aixeco gaire, tinc el sentiment d’elevar-me uns metres, però no suficient. Potser perquè voldria ser àngel, “y dejas pastor santo tu reino en este valle hondo y escuro en soledad fría”, l’Ascenció, com diu Sant Joan de la Creu. Veu que se’n va, i es queixa. Quan intento seguir l’àngel, com diu Rilke, “todo ángel es terrible, a penas soportamos”, és inaccessible. Per a mi és frustrant: és un cel que surt en somnis, universals i antropològics, en el qual no remunto gaire.

FR.- Moltes gràcies per la conversa. Espero que ara, en sortir al carrer, tinguin com a mínim l’experiència de passar una estona diferent del que fem en el nostre dia a dia.

NINA

ORIOL BROGGI

DIÀLEG 4/

LLUCIÀ HOMS Bona tarda. Quan comencem aquests diàlegs de CaixaForum ens agrada explicar que al conte de Hänsel i Gretel, que els germans Grimm recopilen al segle XIX, ens expliquen que els nens, abandonats al bosc pels seus pares, que no els poden mantenir, perduts en la frondositat, van deixant pistes, primer pedres i, després, engrunes de pa, que els permeten trobar el camí de retorn a casa. Aquesta simpàtica i torbadora història explica el que fem a Hänsel* i Gretel*: publiquem una ressenya, un text, una opinió, una imatge, que a la manera de pistes mentals ens permeten orientar-nos en el bosc sense perdre’ns. I si bé cap d’aquestes pistes ens dona una solució definitiva, són referents per caminar i avançar. Alhora, busquem moments per la reflexió pausada, de la mà de persones de l’ecosistema cultural de la ciutat. Són parades al camí del bosc per pensar sobre els grans debats de la nostra societat, escoltar la remor del vent i el cant dels ocells gràcies a la calma i el diàleg íntim. Ens permeten agafar noves forces per seguir transitant en el camí de la vida. En una societat cada cop menys inclinada a la curiositat, en part fruit a la proliferació de la sobre-informació, aquesta popular expressió que la curiositat va matar el gat, s’ha tornat buida, indesxifrable. Nosaltres diem: *La curiositat va salvar el gat*. Aquest és el nom del cicle que gràcies a la Fundació La Caixa ens permet endinsar-nos al bosc de Hänsel* i Gretel*.

Des d’aquí reivindiquem la curiositat com a desig de coneixement, com a necessitat de sorpresa, com a camí per a descobrir i descobrir-nos, que al nostre entendre hem anat perdent. En moments de falses certeses, cal atrevir-se a explorar el que encara no coneixem. I quina millor manera que a través del diàleg. Convido a l’escenari a la Nina i a l’Oriol Broggi.

És un privilegi tenir-vos junts aquí per parlar de la veu humana. Cap d’ells necessita presentacions, però deixeu-me fer-ne quatre notes. La carrera artística de la Nina ha transcorregut al llarg de 35 anys entre la música, el teatre i la televisió. És actriu, cantant i logopeda, fundadora i directora de Nina Studio, professora d’educació vocal i autora del llibre *Amb veu pròpia*. Col·labora amb ESADE, amb la Universitat Autònoma de Barcelona, amb la Ramon Llull i amb un llarg etcètera. Ha participat en propostes mediàtiques aprovades pel gran públic com *Operación Triunfo* o el musical *Mamma Mia*. En aquests moments, combina ser actriu amb el projecte personal Nina Studio, on aplega l’experiència professional i la formació acadèmica per oferir serveis de logopèdia i cura de la veu. El seu darrer espectacle és el musical rock *Casi Normales*, al teatre Barts.

L’Oriol es va llicenciar en dramatúrgia i direcció escènica a l’Institut del Teatre de Barcelona el 1997 i va cursar Estudis d’Imatge i So. El 2002, va fundar la companyia *La Perla*, un dels projectes teatrals més interessants de la ciutat i que ha creat tota una poètica molt reconeixible i potent que ha connectat amb un públic molt fidel. Entre els seus èxits, destaquem *Luces de Bohemia, Incendis*, o *Cyrano de Bergerac*. L’any passat es va estrenar en la direcció d’òpera amb La flauta màgica, acompanyant l’orquestra simfònica del Gran Teatre del Liceu. Va inaugurar el Festival Grec amb una sensible adaptació del poema de *Guilgameix* i acaba d’estrenar *La reina de la bellesa de Leenane*, al teatre de la Biblioteca de Catalunya. Voldria aclarir que, en un principi, la proposta estava pensada amb el Julio Manrique, però aquests dies està ocupat amb un projecte de *Netflix*, i per això vam posar-nos ràpidament en contacte amb l’Oriol Broggi, que ens va semblar una bona opció per aquest tàndem.
Et voldria agrair, per tant, la cobertura que ens has fet.

Tots dos porteu molts anys al sector de les arts escèniques, però crec que no us coneixíeu prèviament. Què passa en aquesta ciutat de mida mitjana, que no heu coincidit fins ara?

NINA Ens hem escoltat la veu avui.

ORIOL BROGGI Sí, és veritat. Bé, jo havia sentit la seva veu en nombroses ocasions, però és veritat que mai no ens havíem saludat. Podria semblar estrany, perquè tampoc hi ha tanta activitat cultural a Barcelona, però n'hi deu haver més del que sembla, perquè no sempre ens trobem tots.

LH.- Voldríem parlar d'una de les manifestacions més ancestrals de la persona humana: la veu. La veu ens permet comunicar-nos, configura la nostra personalitat i permet expressar el més íntim que portem a dins. Ens permet també crear. Com el cos, genera un espai físic que articula tot un món. Nina, remuntem-nos al més ancestral de l'expressió humana. Des que l'home és home, sabem que els avantpassats han pintat, s'han mogut, han escenificat situacions fictícies i, evidentment, han cantat. La veu és una de les primeres expressions. La veu i la parla ens han situat en un estat superior. Per què l'home té aquesta necessitat de cantar?

N.- No descobreixo res si dic que el llenguatge és el que ens diferencia, és el que ens fa humans. Però hi ha una cosa que em meravella de la veu. La veu, que fem amb aquesta estructura petitoneta que tenim, aquest cartílag, la laringe, és una estructura de supervivència. No està fet per parlar ni cantar. El 99% de la musculatura està feta per tancar, per poder deglutir, empassar, alimentar-nos. Quina meravella que hàgim arribat fins aquí, fins al punt que amb aquesta estructura parlem i cantem, que no són funcions fisiològiques. No em digueu que no és una funció de supervivència, poder expressar-nos. A mi em fa pensar que no es consideri fisiològic.

OB.- Però, per exemple, si fas un crit perquè ets al mig del bosc i apareix un animal, això no és supervivència?

N.- Sí, totalment. O poder interactuar o expressar qualsevol sentiment.

OB.- Per exemple, un ós o un llop, els sons que fan, els fan a través d'una laringe, o no?

N.- L'altre dia vaig sentir que l'únic altre animal amb cordes vocals és la girafa, no ho sabia. Però suposo que l'ós deu tenir alguna cosa per fer aquests sons. Jo ho deia perquè per a mi l'expressió és una funció vital, però des del punt de vista biològic, no se'n considera. És curiós que sigui així. Què faríem si no poguéssim parlar ni interactuar amb el món a través de la veu?

LH.- Hi ha uns aspectes especials en les cançons de bressol, uns aspectes emocionals que estan implícits en aquests cants. Què suposen aquestes cançons per als infants?

N.- Jo no tinc fills, però això que un nen senti la veu des de la panxa de la mare i ja la reconegui, és sens dubte una connexió que va més enllà de l'aspecte físic. El que podem arribar a fer amb la veu amb els nostres fills, pares o amics té una potència tan gran que penso que si hi paréssim atenció, ens n'adonaríem. I la música, com les cançons de bressol, encara més. En teatre, amb la paraula, quan aconseguim tocar l'espectador, és molt potent. Però això és molt més ràpid amb la música, jo ho veig perquè vinc dels musicals.

OB.- Sí. Ara que parlem de la veu humana, cal entendre què és la veu des d'un punt de vista físic. Després hi ha la veu articulada en forma de paraula. I, finalment, hi ha la veu dalt de l'escenari, on realment és un dels elements escènics per explicar la història i l'emoció, al costat de la llum, el moviment, la distància, la posició, el vestuari... tots els codis intervenen en una representació teatral. En un lloc prominent hi ha el cos humà i la veu. Quan fas teatre de text, col·loques el text en primer lloc. Quan fas teatre de text amb música, un musical o òpera –costa trobar la separació–, hi ha les dues. Quan col·loques una idea en un escenari a través d'una paraula i dius "estrelles", immediatament la paraula estrella et porta a posar-te en aquest lloc, el cor fa un petit bot, es connecta amb la situació descrita. Si a més hi ha una música de piano, i la protagonista ens mira als ulls i, en comptes de parlar, arrenca a cantar una cançó, fa el mateix que estava fent però d'una manera més treballada, més harmònica...

N.- En el fons, en el musical o teatre en cançons, realment és molt més fàcil. Perquè la música i la veu cantades són tan ràpides en transmetre! Quan parles, tens la paraula i la veu parlada, cap més suport. Però la música va directament, com la veu cantada, cap a l'ànima. Els qui fem musicals, que també parlem, veiem el suport que és la música. Em deixeu que canti una cançó de bressol mallorquina molt bonica? A veure si me'n recordo....

[Canta. "S'horabaixa ha post el sol, ploricava un infantó. No ploreu angeleu no, que mon mareta no vol...."].

Si jo ho dic parlant, no reaccionareu igual. I no es tracta de cantar millor o pitjor, hi ha alguna cosa en les notes que se t'emporta...

OB.- Sí, estan conjurades d'una manera que et porten a l'emoció.

N.- És la melodia, el ritme establert.

OB.- De la mateixa manera, en un musical quan acabes un tema, però queda la música a sota, i llavors fas el canvi de paraula cantada a dita, també hi ha moments molt forts. El bonic és la combinació: cantar i deixar de cantar, parlar i deixar de parlar... aquests canvis de ritme. Realment, estava pensant ara, en veure com et col·locaves, que et poses d'una manera diferent quan has de cantar. A escena, també cal treballar-ho, i no sempre el públic veu l'esforç que suposa. Fent l'òpera, per exemple, l'espectador s'emociona per la història. Veient els nens que baixen del cel, l'amor, les notes de Mozart, però també pel virtuosisme del cantant, que davant teu fa una gestió de cos i el col·loca d'una manera que emociona.

N.- Això és un treball molt interessant. Crec que l'espectador a platea ha de sentir que allò que està presenciant és tan fàcil que ho podria fer ell. A mi m'agrada sentir-me així, pensar que jo podria pujar allà i fer-ho, com quan es veu un esportista. Hi ha una gestió de la musculatura interessant, que sí que es veu. Els cantants de vegades tenim hàbits de fer compensacions de la musculatura facial, no només quan cantem, també quan parlem. Sembla que certs sons han de comportar certs moviments que poden arribar a fer-te semblar molt histriònic. En canvi, la gestió d'aquesta musculatura, que al final és compensatòria, perquè no la necessites per cantar, és interessant per a confeccionar un personatge. Quan

preparava *Casi normales*, feia de dona amb trastorn bipolar. Soc una persona massa histriònica, que moc la musculatura facial massa pel meu gust. Aquí vaig fer un treball perquè no volia que aquesta Diana, que es passava el 95% del temps expressant a través del cant, es veiés afectada per la musculatura. Des del punt de vista actoral, trobo riquíssim aquest treball i crec que cada cop es fa més. Aquesta frontera entre passar de parlar a cantar cada cop hi és menys. Recordo anys enrere gent dient que se'ls feia estrany aquest pas. En part era culpa nostra, perquè potser havíem treballat poc el canvi. Crec que avui, sobretot els joves, poden fer una escena cantant amb la gesticulació que fem servir quan parlem.

OB.- I, a més a més, tot el cos es col·loca d'una forma i la veu surt de la situació que treballes globalment. La Diana és a escena, estan passant unes coses físicament, li veus a la cara. Però les paraules que diu, les paraules que canta, les farà segons el codi que hem acceptat. Pel carrer no et poses a cantar, però ho faries, potser, malgrat no ser el codi. Tampoc parles en vers. Però vas al teatre o llegeixes un poema i aquell codi juga un paper.

LH.- Què determina què és una bona veu? No és només un tema tècnic, té més connotacions.

N.- Cada veu és única i irrepetible, com les empremtes digitals. Establir què és una bona o mala veu és difícilment i segurament injust. Ara bé, els professionals evidentment ens cataloguem. Quantes vegades ens passa que hi ha veu que no suportem, però que, en canvi, a una altra persona li encanta? A mi, per exemple, m'entusiasma un cantant brasiler, Ivan Lins, i he trobat poca gent a qui agradi. És part de la grandesa de la veu. És un instrument inestable per naturalesa, misteriós, i hi ha veus que agraden i d'altres que no tant. Això des del punt de vista de la pell. Des del punt de vista de l'estètica, sempre hi ha hagut tendència a agradar les veus amb més terra, amb cos, amb més base, més gruixudes. Hi ha estudis que diuen que les dones, sobretot en èpoques anteriors, tendien a abaixar més la veu per tenir més autoritat. Està demostrat. La veu amb cos, gruixuda, atrau, agrada més. Des d'un punt de vista tècnic, un actor o un cantant és un atleta. Ha d'estar entrenat. No faré més separació: l'actor ha de tenir la seva eina de treball amb una predisposició al 100%.

LH.- A banda de la tècnica, hi ha unes veus que ens emocionen especialment. Recordo l'Aragall, per exemple, cantant al Liceu als anys 1990, quan jo encara estudiava. Recordo vuit minuts d'aplaudiments al mig de l'obra. Té una veu molt especial. Què fa que algunes veus ens emocionin i d'altres no?

N.- Jo crec que tots podríem opinar sobre això. La veu no és només tècnica. Hi ha una cosa important que és màgia, àngel.

OB.- Sí, el que seria el *duende*.

N.- Exacte, és el que fa que una veu arribi.

OB.- Jo tampoc soc especialment coneixedor de la veu i la paraula, les conec per ser director de teatre. Em passa que, quan l'intèrpret està connectat físicament amb allò que diu, i està parlant d'un tema sense que la veu vagi per un altre costat, sembla que sigui més fàcil que jo em deixi portar, que es creï una màgia davant meu. Sembla que s'alineïn unes idees. Les paraules tenen un significat que ens crea una imatge mental a dins, unes arquitectures. Una paraula o oració crea una idea dins de la nostra ment. Però a més, la veu pot acompanyar aquesta idea. Potser ha tibat la veu cap a greu o agut. De vegades demano als actors que provin d'expressar el mateix amb veu més greu o aguda, més forta o fluixa, més melòdica o menys, amb una línia d'entonació o una altra. És a dir, l'entonació d'afirmar, o de preguntar, per exemple. Un altre element important és el ritme, dins de l'oració, el text, l'escena, l'obra, i també la síl·laba. Pots alentir el ritme a mitja oració. Quan treballem la veu, hi ha una manera de fer connectar tots els elements, almenys al meu entendre. Sembla que és així que potser emociona més. No cal que la veu sigui aguda o greu. Als nadons els agrada més la veu aguda, riuen més.

N.- La veu greu els fa por.

OB.- Exacte. Jo soc pare de tres criatures i, quan em veuen amb barba, també els fa més por. Suposo que porten més hores escoltant els timbres de la seva mare, i per això estan menys acostumats a la gravetat. No soc expert en timbre. Potser ho hauries d'explicar tu, Nina. Però hi ha també sons que depenen de la respiració. De vegades sembla molt més ben connectat, sembla que allò que dic surti de dintre meu, i no pas una cosa impostada. Per mi aquesta és la clau: quan un autor diu alguna cosa venint de dintre. Per això, el gran cantant d'òpera capaç de fer una melodia davant meu sense necessitat d'impostar per arribar-hi, és el que m'emociona més.

LH.- El cant està directament relacionat amb els estats emocionals, amb la melancolia, per exemple, de manera directa. Penso en el cant gregorià, que volia elevar-nos a Déu, crear un estat per acostar-nos al diví. Què suposa en aquest sentit cantar les emocions, surt de manera natural?

N.- Com a intèrpret, tot el que és el món de les emocions, ha de ser una motxilla. És com si cuinessis un plat: vas posant els ingredients, però el plat el fas pels convidats, i és a ells a qui ha d'agradar. Què vull dir? Que no és l'intèrpret qui s'ha d'emocionar, sinó el públic. Com a intèrprets sempre estem desdoblats. Hi ha situacions en les quals actoralment, malgrat que tot es mecanitzi després de 500 o 1000 funcions, ha de mantenir-se viu i transmetre la mateixa emoció. L'actor va conduint la nau, fent el plat, però qui el tasta és l'espectador.

LH.- Això em porta a filar prim. A un cantant que canti el desamor, el fet que visqui en aquell moment una situació de desamor, el porta a tenir un plus d'emotivitat en interpretar la cançó? És una cosa que es valora? Hi ha estats emocionals que afecten?

N.- Home, sí, i tant.

OB.- Afecten, però no sempre per bé. Un intèrpret massa emocionat a escena o a mitja cançó no és imprescindible. Pot ajudar, però no. Poses veu a un sentiment, construeixes un discurs d'allò que cal expressar. Si no està ben recollit, ben expressat, es pot perdre. Posar veu a un text o cançó que un altre ha escrit és cedir la veu, però no pots pretendre que la teva interpretació d'un tema sigui determinant, que no canviï l'original. Te l'has d'apropiar. Potser si te l'has apropiat molt, a la funció 20, allò ja és més teu que de l'autor. Quan feia *Incendis*, per exemple, una

obra de Wajdi Mouawad, el gran tema era una dona ensenyant a escriure a una altra. Aquest és el gran missatge: només ho poden arreglar les dones. Els homes, masculins, només han fet que fer guerres, per això les dones han d'aprendre a llegir i a escriure, han de prendre la veu. Ser protagonistes de la veu. I després, cal saber escriure, saber fer poesia i cantar-la. Hi ha el personatge de la dona que canta, l'amiga íntima. En el moment que l'autor escrivia que l'obra passava a ser dels actors, els actors es relacionaven directament amb el públic. I aquelles paraules i frases, col·locades amb la veu de l'actor, deixaven de ser seves. I quan els actors ja portaven moltes funcions, fins i tot deien que les veus ja no eren seves, sinó del personatge. Es creava davant teu la connexió de la protagonista amb el públic, i ni el director, ni l'actor, ni l'autor, tenien res a dir-hi. A mi em passava especialment que anava a veure les funcions i tenia ganes d'abraçar els actors i de demanar-los autògrafs, ho sentia com si fos fora d'ells. Havien donat veu a uns sentiments i havien sabut expressar-los. Era una construcció.

N.- Això passa especialment quan l'actor entén que les seves eines –cos, veu– i ell com a intèrpret són un canal. I que l'important és el text. I allò que has creat amb el director, la manera de dir les paraules, l'afinament de la intensitat, que és una part artesanal preciosa, al final és el teu ofici, estàs al servei d'això. Si el text i el que crees amb el director va per davant, com a instrument de suport, d'amplificació, aconsegueixes que surti el sentiment. No sé si sona molt surrealista.

OB.- Bé, la veu és un mecanisme per a les paraules. La veu l'anem treballant per poder comunicar-nos d'una manera. Sense veu, podem fer carícies. De vegades volem explicar històries a gent, com els nostres fills. L'altre dia vaig anar a una conferència de la Lali Bosch que parlava de com explicar històries a través de carícies, com, per exemple, quan els receptors no són prou grans per entendre el que estem dient. Després hi sumarem la veu, i finalment els conceptes. I, d'alguna manera, al final els conceptes acaben guanyant, i la veu és només un mitjà per a les paraules, que són les transmissores d'un significat i un sentiment. L'intèrpret interpretant, posant cos i volum i textura a una veu, sigui una cançó de Bob Dylan, sigui unaària de Mozart o una cançó tradicional, farà de vehicle de les emocions i dels conceptes que ha decidit comunicar. Estic pensant que un cantant pot ser vehicle d'un mateix, fent una cançó i decidint com cantar-la.

N.- La veu és permeable. Hi ha persones interessades a treballar el pànic escènic, perquè ho passen molt malament fent presentacions. El primer que se'ls diu és que no té solució. Ens haurien de tallar les connexions neuronals entre el cervell primitiu i el còrtex, la part frontal motora de la qual en gran part depèn la veu, que és una funció motriu. I com que les dues parts del cervell estan connectades, quan estic nerviosa em tremola la mà i se'm mou el paper. A la veu li passa el mateix. Hi ha un tancament de la laringe davant la por i l'angoixa. La veu és permeable a tot això, per bé i per mal. Lligant amb el que deies de tema emocional, evidentment ens afecta pujar a un escenari: fem funció estant malalts, tenim problemes com tothom, amb familiars a l'hospital, després de perdre algú important... i tenim la capacitat de sortir a l'escenari i fer funció, però això no vol dir que aquesta motxilla no ens afecti. De vegades passa que, amb tot l'estat anímic, et surt una empenta i fas una funció més bonica. Això no vol dir que et serveixis de l'estat emocional, però hi és i surt per aquest canal d'expressió, per aquesta cruïlla aero-digestiva que tant em fascina.

OB.- Hi ha una idea bonica de la veu que és quan es troba en un límit. Pots dominar molt bé la veu i la tècnica, però, de vegades, estàs a punt de trencar-te sense fer-ho, a punt de desafinar sense desafinar. Potser és llavors quan surt el *duende*, la màgia. A mi m'agraden les veus que no criden, però que quan canten llencen la veu. M'agrada el Bob Dylan. Canta d'una manera que sempre és a un límit, o fins i tot desafina bastant, o toca l'harmònica a destemps... a mi m'agrada. També el Tom Waits.

N.- Clar, és el que deia abans. Hi ha veus que des del punt de vista tècnic són desastroses però, i què? Ens poden entusiasmar, emocionar.

OB.- El bonic és quan un intèrpret domina molt la veu, però es permet arribar al punt d'estar molt a prop de sortir-se'n. Aquest límit em sembla fascinant.

LH.- Parlem del *duende*. Aquests dies s'està donant un fenomen interessant. El de la Rosalía. Tu Nina tens experiència formant cantants joves. Amb la cançó de "Malamente" però també amb la interpretació fascinant dels Goya, ha generat un personatge, que recrea tot el món de l'extraradi, també amb la proposta visual. A més, el connecta amb un llenguatge molt actual, amb una mirada feminista. El Lluís Cabrera, director d'una de les escoles on es va formar la Rosalía, m'explicava que després de la primera classe on va assistir, el professor va anar a buscar-lo per dir-li que la noia tenia una veu especial. Van detectar de seguida que tenia una màgia especial, que podia generar uns elements tècnics característics i que tenia uns elements de lideratge que eren impressionants. Quina anàlisi en fas, de la Rosalía?

N.- Jo la vaig descobrir fa dos anys llargs, quan era a Madrid fent *Mamma Mia*. Escolto molt la ràdio i la vaig sentir en una entrevista fantàstica del Jordi Beltran a Rac1, que és un gran amant de la música. Després de sentir com parlava, malgrat tenir tot just 20-21 anys, vaig anar a l'*Spotify* a escoltar el seu primer disc. Després s'ha produït tot aquest fenomen, i la veritat és que el "Malamente" no l'he volgut escoltar fins fa poc. Em fascina el disc. Però he volgut que passessin uns mesos. És una noia que ha nascut amb un talent, tots naixem amb un talent i només cal que els nostres pares i educadors el fomentin i l'ajudin a desenvolupar-lo. Ella ha nascut amb el talent, l'ha estudiat, s'ha format, i al damunt té un univers molt suggeridor i interessant que és capaç de traslladar-lo al llenguatge musical. Vocalment, em sembla impressionant. I no crec que tingui a veure amb la tècnica. Només li sé veure coses positives, a ella.

LH.- Has fet durant anys el musical *Mamma Mia*, d'ABBA...

N.- ...Nou anys!

LH.- Nou anys.

N.- 2735 funcions, tot i que no les vaig fer totes perquè algun dia em vaig posar malalta. Són nou temporades, sí.

OB.- Per això abans posaves l'exemple de quan arribes a les 2000 funcions!

LH.- Només passa en el cas de la Nina. El que és interessant amb ABBA és que connecta amb diferents generacions. Em passa amb els meus fills que, quan poso música de la meva època, me la fan treure. Però amb ABBA, o Queen, puc connectar amb ells.

N.- Sí, o amb Beatles. Tinc un pacient, petitó, de vuit anys, que és una monada. Com que rehabilitem la veu, que és un instrument musical, fem cantar, si es pot. L'altre dia em va venir al cap una cançó d'Elton John i li vaig dir que llegís la cançó. Va començar cantant-la. Se la sabia! Un nen de 8 anys. I això que no venia pas per aprendre a cantar. Hi ha grups que passen de generació a generació. És cert que amb ABBA hi ha fet molt el musical i la pel·lícula.

LH.- Com la pel·lícula *Bohemian Rhapsody*, que ha re-despertat l'interès per Queen.

N.- I també hi havia hagut el musical *We will rock you*.

OB.- A mi em costa de saber per què uns passen a les noves generacions i altres no, però deu tenir a veure amb la sonoritat.

LH.- Cadascun de nosaltres té una mena de *playlist* amb cançons que ens recorden moments que vàrem viure. Parlem-ne una mica, de la connexió emocional amb certes cançons.

N.- Això és així, tothom té la seva banda sonora.

OB.- Jo vinc de fer una obra de teatre que és originàriament un musical amb música de Paul Dessau, un músic bo i fort, però difícil, per això ha passat més a la història Brecht que ell. Nosaltres n'hem pres només el text, treballant amb Joan Garriga, que és un músic, per posar notes, instruments, melodies i ritmes a les escenes. Hi ha moments que pensem que hi quedaria bé una cançó. Els espectadors es preguntaran per què, però hi ha alguna cosa que suggereix que després de generar certes emocions, la cançó permet deixar-les anar. Amb la Clara Segura, fa anys, vam fer Antígona de Sòfocles, que també es va fer per ser cantada. Durant tota l'obra, anaves aguantant, anaves acumulant moltes paraules. Al final, no sabíem com acabar-ho. En un enterrament vaig sentir uns sons que em van fer pensar que quedarien bé per al final de l'obra. Vaig arribar a una cançó que no tenia res a veure, d'un disc del Harry Belafonte i la Nana Mouskouri, uns discos de casa els meus pares. Antígona, Clara Segura, ja morta, emergia del fons de l'escenari i tots els actors agenollats començaven a cantar la cançó. Molta gent del públic esclatava a plorar. Hi havia una vehiculació, era el tap que obria l'aixeta. La música permetia que allò es deixés anar. Hi ha una connexió entre les emocions i la música, que si a més s'ha donat un cop, per sempre més una cosa et recordarà l'altra. A més a més, la Clara cantava la veu aguda, el Pep Cruz feia els baixos. Hi havia un joc.

N.- Hi ha cançons que et poden transportar a un moment determinat 40 o 50 anys enrere. Aquell moment exacte on vas viure allò, amb aquella persona a davant. Aquesta capacitat només la té la música. Vaig tenir un professor molt bo a Filologia, una assignatura que em costava molt. Em va recomanar posar-me música que em permetés moure'm. Fins i tot per estudiar, o per fer una tasca que exigeixi concentració, la manera com vius la preparació per la tasca és important. Si l'ambient sonor et fa estar feliç, en fer la tasca sembla que hi haurà uns efluvis que deixen una estela. Va ser un bon consell. Que important arriba a ser la música per canviar el nostre estat d'ànim!

LH.- És terapèutic. La gent que canta *gospel*, explica que en el grup es genera un estat d'ànim especial, gairebé curatiu.

N.- Jo us ho he de dir: canteu! Quantes persones d'aquí els deuen haver dit que callin, perquè no canten bé? La darrera vegada que em van dir això, en un curs d'entrenament per a persones que fan servir molt la veu, una persona va negar-se a cantar. Però va dir que la seva àvia era cantant d'òpera. Quan portàvem mitja hora de sessió, jo escoltava aquella veu i pensava que hi havia alguna cosa amagada. Vaig preguntar quina cançó li agradava. Em va respondre que *Caminito*. Vaig tocar-la al piano, com a tango. De cop comença a cantar amb un veuot. Jo enregistro totes les classes, així que li vaig deixar sentir la seva veu. Em va dir: "com és que no parlo amb aquesta veu?". Això té molt a veure amb les actituds que adoptem a la vida. He començat animant-vos a cantar. Segur que a molts us han dit que no canteu bé, potser al 30% de la sala. Però és igual, i no només és igual, sinó que segur que gran part dels qui aixequeu la mà podeu afinar i discriminar el to. Us dic que canteu, perquè és terapèutic. Però des del punt de vista de l'estructura aquella de supervivència, és també interessant. Esteu fent una gimnàstica que és útil per deglutir, respirar: és un esfínter de la vida. I cantar és la meva feina. Com que em faig gran, i veig com la veu també s'envelleix, m'adono del patrimoni que he anat guardant i fent créixer al llarg dels anys. Sense l'entrenament, sé com seria la meva veu. Si no es treballa, es nota. Així que no només heu de cantar per tenir vides més felices, sinó perquè les funcions fisiològiques de la laringe hi sortiran també guanyant. Canteu, és igual, canteu!

LH.- Han de fer teatre també?

N.- Home, i tant.

OB.- Jo canto fatal, desafino molt. Entenc perfectament què és més amunt i què més avall, però no soc capaç de mantenir-me en el meu to. El que faig és copiar. Potser si practico molt...

N.- I tant, això és entrenament!

OB.- Lo de fer teatre no és imprescindible, està bé. Però cantar és més important. Cal fer l'esforç de jugar amb la col·locació de la veu.

LH.- I el teatre, és terapèutic?

OB.- Socialment, sí. Però el plaer que et dona el cant, i jo ho sé una mica perquè ho he intentat en una coral, és gairebé com quan fas esport. Amb el teatre passa poques vegades. Abans de sortir a escena tens una tensió especial, molt bonica, desagradable tot d'una, però plaent. Però el teatre és més terapèutic socialment. Quan una societat ha estat capaç de permetre que algú creés a dins seu una ficció i que els altres hagin aconseguit amb aquella estructuració artística, això és terapèutic.

LH.- Édith Piaf deia que si els diplomàtics cantessin, hi hauria menys guerres. Què té la veu, el cant, que genera comunitat?

OB.- Sí que és veritat. En aquella pel·lícula de la nit de Nadal, amb un tenor a les trinxeres, hi ha un moment que es posa a cantar i genera una comunitat al seu voltant.

N. Sí, però no sé què és...

OB.- Tinc la sensació que hi ha una cosa molt de la naturalesa en la música: el vent, el cant dels ocells... i alhora una cosa humana d'haver fet les passes d'un crit a modular-lo per trobar-li el ritme, l'entonació, el volum, la projecció i la velocitat. La projecció és col·locació?

N.- La projecció és quan alcem la veu, i evidentment hi ha una qüestió de col·locació del cos.

OB.- I a sota de tot hi ha la respiració?

N.- La respiració és la vida de la veu, sense ella no hi ha so.

OB.- Com una gaita, no?

N.- Exacte. Quan l'aire ve dels pulmons i passa per les cordes vocals, si aquestes estan aplegades al centre, creen so. Els plecs es mouen i creen el so. Són dos replecs.

OB.- Però el cervell deu donar milers d'ordres per modular-la.

N.- És una acció extremadament complexa i la fem obrint la boca; sembla molt fàcil.

OB.- A la veu li sumem els conceptes de les paraules, per dir "meravella", "amor", "mort" o "avi", "pare"... Si a aquesta cosa natural dels ocells cantant, ens hi podem sumar cantant, ens adonem que als humans hem passat de la natura a l'elevació dels conceptes. Això emociona.

N.- Hi ha una cosa relacionada amb la naturalesa dels sons mateixos. Se m'acut que ens pot donar una explicació. Hi ha una pedagoga, ja morta, que als anys 1940s va fer recerca en veu, en un moment en què només ho feien homes, Joe Estill. Deia que les tipologies que fem amb la veu, els timbres –els que dominen els actors que fan imitacions–, quan cantem o expliquem, en el fons, des del punt de vista tècnic o fisiològic, no són més que sons de la vida. Quan un cantant d'òpera amb els plecs vocals fa un so molt fi, i baixa la laringe, com quan badallem, fa un so que ens remet al so enfosquit de l'òpera. Es fa molt en òpera, això de baixar la laringe per allargar el ressonador i amplificar certs harmònics.

OB.- Quan dius "baixar la laringe" vol dir que fas alguna cosa i ets conscient que baixa.

N.- Sí, si agafem la laringe i empasseu, veureu que puja i després baixa. Es mou bastant. Els nens, de petits, tenen la veu aguda perquè tenen la laringe molt amunt. Tots aquests sons i maniobres que fem amb òrgans de fonació tenen una correlació acústica. Si ens surt el llop, o si cridem un taxi, tot plegat són sons de la vida. Si agafem un crit de "taxi!" o cantem "And I...(will always love you)", és el mateix! Si ploreu i us aguanteu el plor de nen petit, amb aquesta inclinació de la laringe, podeu fer notes agudes. No us sento, va, feu-ho!

OB.- Una vegada vaig preguntar al Joan Garriga per què es posava inclinat. Em va respondre que era perquè li feia fer una octava massa aguda, i jo em pensava que era per escoltar millor la guitarra.

N.- De forma natural fem aquests sons.

OB.- Vols dir que els fem i els transformem en cançons.

N.- L'única diferència quan cantem és que els mantenim en el temps. En el cant mantens una nota al llarg de més temps, i afinant. Quan parlem, no: és igual on cau la nota. Però per cantar, cal mantenir la freqüència durant un període. I aquí rau la diferència. Ho fem amb els mateixos recursos. Per tant, canteu!

LH.- Ens quedem amb aquest consell de la Nina, l'estona ha passat ràpidament. Voldria agrair la generositat d'aquestes dues persones per compartir la conversa amb nosaltres. Esperem haver despertat la seva curiositat, i ens trobem a la pròxima ocasió de *La curiositat va salvar el gat*.

IMMA TUBELLA

JAVIER GOMÁ

DIÀLEG 5/

FÈLIX RIERA Bona tarda i benvinguts al cicle *La curiositat va salvar el gat*, que desenvolupa Hänsel* i Gretel* per CaixaForum. Avui parlarem d'una qüestió, el títol de la qual pot semblar críptic: "La veritable vida". Ens durà a descobrir la joventut i el sentit de la vida de les generacions que ja han començat a córrer, a treballar, a estudiar. És interessant veure en quines contradiccions aquestes generacions operen en la societat. Com afrontar els reptes de la vida que ha d'assumir tot jove, amb l'ànim agitat per la passió dels diners i l'ambició del poder, o disposat a gaudir, a viure l'instant, a fugir del treball productiu, la societat activa, a la recerca del plaer. Formulem-ho com el filòsof francès Alain Badiou: "la passió de cremar la vida o la passió de construir-la". La vida veritable apel·lada pels clàssics grecs és l'equilibri entre les dues forces oposades que orienten la vida dels joves i, conseqüentment, la de tots els individus. La veritable vida és la que permet lliscar, no sense perill, el període fronterer entre la joventut i l'edat adulta. Tothom recorda la joventut com un paradís perdut, o com un infern que ens persegueix. Però tots, sense excepció, busquem retrobar-nos amb l'esplendor, la rauxa, la força física que habita en la joventut i amb què ens enfrontem a la doble condició de cremar o construir la vida. Què implica avui ser jove? Què suposa l'educació pel trajecte cap a l'edat adulta? Quines raons de fons operen quan llegim el *Manifest antiadultista*, escrit per un noi de disset anys? Què suposa avui ser un noi o una noia? Quin és el paper de l'estat en la formació dels joves? Què esperen els joves dels seus pares? Totes aquestes preguntes ens remeten a una qüestió més profunda, extrema i radical: on són avui els joves? Què en sabem, dels joves? Al diàleg entre Imma Tubella i Javier Gomá ens endinsarem a traçar l'espai i el temps dels joves.

En primer lugar, daros las gracias por estar entre nosotros. Haré un pequeño apunte sobre nuestros invitados. Imma Tubella es Doctora de Ciencias Sociales y Catedrática de Comunicación por la UOC, la que fue rectora de 2006 a 2013. Actualmente es titular de la Cátedra de Educación y Tecnología del Colegio de Estudios Mundiales de París. Javier Gomá es Doctor en Filosofía y director de la Fundación Juan March desde 2003. Obtuvo el Premio Nacional de Ensayo de 2004 por su primer libro *Imitación y experiencia*. Colabora en el suplemento cultural del País y en Radio Nacional de España. Gracias por venir.

La primera cuestión que me gustaría poner sobre la mesa es un libro publicado hace unos años por El Acantilado, *Cartas a su hijo,* escritas por Lord Chesterfield, en el siglo XVIII. Establecía una serie de normas para que su hijo alcanzara la madurez desde la ponderación y el respeto. Lo paradójico era que Lord Chesterfield era todo lo contrario de lo que enseñaba a sus hijos. Era un libertino. Pero el libro ayuda a entender cómo debía conducirse una persona en la Europa del s XVIII y cómo debía relacionarse con los otros. Una de sus máximas dice: "Atento siempre a esta regla infalible. No hacer nunca ostentación de la cualidad por la que esperas distinguirte". Sirva esta máxima para preguntaros ¿Qué enseñanza debemos dirigir hoy a los jóvenes? ¿Esperan ellos alguna enseñanza?

IMMA TUBELLA Justo lo que decías, esta máxima que Lord Chesterfield dejó a su hijo es todo lo contrario de lo que están haciendo hoy los jóvenes. En Instagram y en las redes sociales, lo que hacen es mostrarse lo mejor que pueden, o totalmente al revés de lo que son; nadie se va a mostrar de manera fea y deprimente en las redes. Yo creo que, si hablamos de los jóvenes y de la verdadera vida, nos deberíamos preguntar qué piensan ellos de esto. Siempre ha habido lucha entre generaciones y diferencias entre ellas. Pero estoy convencida, y con datos en la mano, de que lo que pasa en este momento es que la diferencia generacional es muy importante. Tiene que ver con el conocimiento, con las redes sociales, con todo el mundo del siglo XXI, que mi generación no acaba de entender. Cuando nosotros teníamos problemas con mis padres, el tema era la libertad. Ellos podían estar más o menos de acuerdo. La diferencia es que los jóvenes de hoy han entrado en un mundo y nosotros nos hemos quedado atrás. No hablo tanto de la tecnología, si no de lo que se permite con ella. Somos nosotros quienes deberíamos aprender, no ellos. Y por esto, se encuentran cosas como El manifiesto antiadultista, que dice cosas como que a mí nadie me ha pedido permiso para nacer, y quieren fabricar mi vida a su imagen y semejanza, ¿qué se han creído? Dice ser él quien entiende mejor este mundo, no los adultos. Y seguramente es verdad.

JAVIER GOMÁ Quería dar las gracias por esta invitación.

IT.- Uy, sí, yo no lo he hecho, pero también las doy.

JG.- Siempre es un placer tener una excusa para venir a esta ciudad. Que Lord Chesterfield fuera un depravado y luego diera consejos no es sorprendente, hace de él una señal. Yo también digo que soy una señal. Las señales dan direcciones, pero luego nunca habéis visto una señal que recorra la dirección que señala. Yo he escrito mucho sobre la ejemplaridad, pero nunca me pongo como ejemplo de nada. Además, él dice que no hay que hacer ostentación de la cualidad de la que te quieres distinguir. La distinción es lo contrario de la ostentación; creo que es un buen consejo. A la juventud, lo primero que le diría es que realmente desee aprender. Tenemos una juventud con grandes valores, que a veces parece que está de vuelta antes de haber ido. Por eso cuando uno de mis hijos me dice que no está de acuerdo con lo que digo, le suelo contestar: "Sigue estudiando. Porque a lo mejor, si estudias, estarás de acuerdo conmigo". ¿Qué educación tenemos que dar a los hijos? Distinguiría entre un aspecto reglado y uno no reglado. La función de la educación persigue dos objetivos, uno de ellos grandioso, y otro todavía más grande.

El primero es hacer de un país un conjunto de profesionales. La educación reglada tendría por objetivo que los estudiantes, la juventud, adquiriera la experiencia, el dominio de un oficio o un arte. Y ¡qué grande es un país que esté poblado por buenos profesionales, que tengan amor a la obra bien hecha, que conozcan bien las reglas del oficio, lo apliquen y sepan ganarse honestamente la vida con la profesión que desarrollan! Pero luego hay una función todavía más grande. El objetivo de la educación debiera de ser, a mi juicio, no solamente hacer buenos profesionales, sino, por encima de todo, buenos ciudadanos. Se pueden decir muchas cosas de ellos, pero una es ser conscientes de su propia dignidad. Dignidad que es aquello que no tiene precio, como lo definió Kant. Hay cosas con precio, sustituibles, y otras que tienen dignidad, no sustituibles por equivalentes. Buenos profesionales capaces de hacer algo sujeto a precio con lo que ganarse honestamente la vida, pero antes y por encima, buenos ciudadanos conscientes de su dignidad. Esto sería el objetivo de la educación reglada.

Pero luego habría una educación no reglada, que es lo que llamamos genéricamente "cultura". Creencias y costumbres colectivas que moldean, no solamente nuestra inteligencia, sino también nuestro corazón. Hay una educación intelectual y una educación sentimental. Y en este sentido, pienso que vivimos en un interregno donde han caído muchos de los principios que habían sostenido la ciudad durante milenios, y no nos ha dado tiempo para sustituirlos por otros, de equivalente capacidad de persuasión. Vivimos en un interregno y, en ese sentido, creo que gran parte de la cultura no reglada en la que hoy vivimos pertenece a un paradigma que, a mi juicio, ha caducado. Quizás en esta conversación podamos desarrollarlo un poco más. Desde el siglo XVIII, la cultura ha tenido por objetivo tanto filosófico, como ético y estético, ampliar la libertad individual del ciudadano occidental. Esto ha dado el máximo, ha rendido todos los frutos de emancipación que podría esperarse de ello, y ahora vivimos en una época en que lo importante no es ser libres, sino ser libres juntos. Y esto comporta la aceptación de determinadas limitaciones que son inherentes a la convivencia.

Si me preguntas qué tipo de educación promovería yo en el sentido de creencias y costumbres colectivas que moldean cabeza y corazón, diría hacer comprender a la juventud, contra lo que han sido educados durante tres siglos, que hay ciertos límites a la libertad que no son servidumbres, sino que le constituyen positivamente como ciudadano. Y termino con un ejemplo.

El lenguaje es una creación colectiva. Desde el punto de vista libertario, dominante durante tres siglos, el lenguaje es una regla social. Por lo tanto, es opresivo y tenemos que adaptar nuestra libertad individual a una gramática, una sintáctica, una morfología, una semántica... son reglas sociales y, como tales, algo negativo, algo que nos aliena. He aquí una supuesta limitación a mi libertad que cuando yo lo acepto, me constituye como ser dotado de logos, en el sentido de lenguaje, pero también de razón, de comunicación, y me permite salir de la barbarie a la civilización. Es para mí una metáfora de hasta qué punto determinados límites a la libertad no te empobrecen si no enriquecen, te elevan a una instancia superior. Y eso es algo que creo que la juventud debería aprender.

IT.- Estoy de acuerdo con lo que dices en general, pero hay algo que me gustaría subrayar, sobre algo que yo viví y que me abrió los ojos a todo este tema. Estoy hablando de la educación reglada. Normalmente miramos hacia otro lado y lo negamos. ¿Qué pasa cuando los jóvenes te dicen que la educación reglada que tú les ofreces no tiene nada que ver con su mundo o intereses? Me di cuenta en el año 2007-2008. Era rectora de una universidad a distancia, online. Los estudiantes eran adultos que trabajaban. De repente, alguien de la atención al estudiante me vino a decir que pasaba una cosa rarísima: estaban viniendo alumnos directamente de la selectividad, un número

considerable. Un 27% de los estudiantes eran jóvenes que salían de las Pruebas de Acceso a la Universidad, y que no trabajaban. Quise hacer un estudio, transparente, con un focus group en Facebook. Lo que nos decían era que las universidades habían perdido sentido para ellos. No les parecía que lo que les enseñaban y como lo hacían fuera de su mundo. Les parecía que nosotros, como universidad online, podíamos ofrecer otras cosas. A gran escala, eso ha pasado en Estados Unidos desde hace 10 años, y ha revolucionado el sistema universitario. Lo cuento para que se vea la diferencia de mundos entre ellos y nosotros. Las universidades siempre existirán, pero las han implosionado. En secundaria y en educación superior hay lo llamado "pasaporte de competencias". Un estudiante de 18 años que quiere ser periodista económico puede ir a una universidad clásica, o escoger un mentor. El mentor le irá guiando sobre qué estudiar, y cuanto más prestigio tenga, más valor dará a su título. Le guiará tanto por lo que hace a universidades como a periódicos, a ONGs, etc. Él tendrá ese pasaporte de competencias certificado por la Agencia de Calidad, y le darán un título.

Me da la sensación de que vivimos en mundos paralelos. Los jóvenes, y no quiero hacer una apología de ellos, van un paso por delante. Y nosotros vamos atrás, intentando reglamentar, corregir y poner marcos a las cosas que ellos hacen. Por eso, cuando preguntas qué les podemos enseñar, me pregunto qué nos pueden enseñar ellos a nosotros. En este momento, en el nuevo mundo en el que hemos entrado, creo que es importantísimo.

JG.- Es interesante analizar un hecho sociológico como los asuntos con los que se encuentra una generación dominante respeto a la generación que la va a sustituir. Es interesante ver qué parte de la tensión es estructural, que ha sucedido siempre –Platón tiene parajes en los que se ve que los mayores ya se quejaban de una juventud disoluta, desordenada, descreída, desenamorada– y qué otros elementos son originalmente nuevos.

Me gusta poner el ejemplo de la primavera. Paseas por la calle, percibes una fragancia, y tienes la sensación del retorno de las estaciones que casi te comunica lo eterno. Como el año pasado, o el antepasado. Y, a lo mejor, recuerdas otro momento en que oliste los cerezos y tienes la sensación de que el mundo no cambia, que en realidad lo humano siempre está retornando. Pero entre el año pasado y el momento de ahora en que has olido la fragancia, ha ocurrido algo esencial: eres un año más viejo. Aunque la primavera es la misma, la experiencia de la primavera es distinta.

La tensión que Imma señala entre la generación joven con la adulta es, por un lado, una tensión eterna. Posiblemente, ha existido donde ha habido generaciones. Habría que señalar qué aspectos de esta son nuevos. Ya no es una primavera, sino una primavera con aspectos únicos, insólitos, sin precedente. ¿Lo es, por ejemplo, una cierta decadencia de la universidad como institución que posee el monopolio del conocimiento? A mi juicio, sí. La universidad, como invento de Humboldt a finales del siglo XIX, pretendía ser el equivalente institucional de un saber enciclopédico, al que una persona que aspiraba a ser un ciudadano ilustrado tenía que acceder. Ahora ya no tiene el monopolio del conocimiento. Y por otra parte, la población universitaria no excede el 30% de la población. A veces pensamos que todo el mundo va a la universidad, pero en realidad va una minoría, tanto en España como en el extranjero. Quizás, anticipo, yo no participo de una excesiva idolatría por la juventud, no creo que posean un conocimiento especial. Más bien los he definido como una ociosidad subvencionada y, en consecuencia, deberían estar atentos a aprender que los problemas estructurales de la vida son aquellos en los que, durante milenios, han ido acumulando y decantando la experiencia humana. La juventud haría bien en tener el oído fino para saber qué respuestas se han dado en la tradición, lo humano, a los problemas permanentes a los que se ha enfrentado. Creo que no tienen experiencia, no tienen conocimiento, no tienen modestia, no tienen gratitud, sino una actitud de insolencia. Además están exaltados por una cultura romántica juvenilística, que piensa que el momento culminante de lo humano es la juventud, porque tiene que ver con los valores típicamente románticos: la fuerza, la belleza, la falta de compromiso, el vivir en posibilidad permanente, empezar proyectos permanentemente sin ejecutarlos, la falta de integración, la falta de la doble especialización (la especialización del corazón, por la que fundas una casa con alguien, y la especialización del oficio, por la que eliges una profesión para ganarte la vida). Es decir, viven en una especie de magma permanente, poco propicio para el conocimiento y, por lo tanto, no tengo idolatría por el juvenilismo.

Pero hay algo que quizás hoy pueda aportar. En esa metáfora de la primavera, quizás estemos en una primavera que tiene algo propio respeto a las anteriores. En la vanguardia de la cultura hoy está la tecnología. Durante mucho tiempo, la tecnología era cosa de adultos. Uno tenía que sumergirse en los secretos de la tecnología para poder aportar a ella. ¿Qué ha ocurrido? No solamente la tecnología es tan sabia que se ha hecho accesible a cualquier persona, por burda y tosca que sea. Si no que hay determinada tecnología por la que la juventud está particularmente preparada. Eso sí que, posiblemente, sea nuevo. La tecnología que permitió los grandes progresos del siglo XIX y XX no estaba en manos de la juventud, sino en manos de científicos, expertos y profesionales, después de un largo esfuerzo de aprendizaje y conocimiento. Hoy, con 15, 16, 17 años, puedes ser un experto en tecnología como no lo es una persona de 50. Como sabemos, toda práctica genera un universo simbólico. Y ese universo simbólico puede acabar trascendiendo en la cultura general. Así que pese a lo dicho antes, lo nuevo de esta primavera es que la juventud está muy cerca del foco de la cultura y el universo simbólico que se crean alrededor de la tecnología.

IT.- Dos cosas. Estoy de acuerdo con el final, no con el principio. Creo que eres muy duro con la juventud. A la gente que le interese el tema, le recomiendo que, más que leer Badiou, lea Michele Serres, otro filósofo francés que ha escrito sobre *Petit Poucet*; es un señor mayor, de 80 largos años. Dice que los jóvenes han entrado solos en este mundo y que lo mínimo que podemos es actuar con cierta bondad.

Sobre lo que decíamos de la educación, quiero remarcar que no es solamente la universidad. Estamos en un momento en que tenemos una educación pensada para la sociedad industrial. Pensada para un aula fábrica, con un profesor capataz, que lo sabe todo y manda, y con

unos contenidos y exámenes estandarizados. Y eso no funciona en este mundo. Son los jóvenes los primeros que nos lo han hecho ver, abandonándolo. Para que no lo abandonen, les hemos admitido en la UOC y se han inventado el pasaporte de competencias.

Sobre lo que decías de la tecnología, yo creo que eso no es lo importante. Creo que son más importantes las prácticas: cómo la tecnología ha cambiado las cosas. Nosotros no entendemos sus maneras de hacer, y eso nos hacer ir bastantes pasos atrás.

JG.- Yo me refería a que la tecnología crea un universo simbólico. Un apunte sobre lo que decía. Si coges una foto de una familia hace 100 años, normalmente está el señor de la casa, machista, sentado en un gran trono en medio. A veces, la mujer de pie. Y después, los hijos. El padre lleva unos bigotazos grandes y el chico, con 18 años, ya se fotografía emulando al padre, ya tiene un indicio de mostacho, viste como el padre e incluso lleva igual la cadena del reloj. La juventud emulaba a la madurez. Esa misma fotografía 100 años después: el joven con los pantalones rotos, un *piercing*, un tatuaje, y el padre igual. Con un *piercing* todavía peor, con los pantalones rotos. ¿Qué quiero decir con eso? Se ha invertido el curso natural. Antes, los que venían últimos imitaban los que tenían experiencia. Ahora, la gente de 50 años, el llamado demonio del mediodía, quieren volver a vivir con la misma libertad de cuando eran jóvenes. La juventud se ha convertido en la expresión máxima de la subjetividad.

Cuando nace el mundo moderno a partir del Romanticismo en el siglo XIX, se gesta la subjetividad, la autoconsciencia, la propia dignidad infinita. La máxima expresión de la subjetividad es entonces el artista: original, creador. Y la máxima expresión del artista es el genio. La subjetividad moderna se ha hecho mirando el modelo del genio. Cuando pregunto quién es Javier Gomá, defino de mí aquellos rasgos que me hacen diferente, creador, libre, por encima de las reglas, como dice Kant: autolegislador. El modelo de eso, cuando lo vemos en las edades de la vida, es la juventud. Llena de fuerza, vitalidad, poder, falta de compromiso... La juventud no tiene culpa de nada. Pero desde que son pequeños, la cultura dominante les instruye sobre que el mejor momento de la vida es precisamente la juventud, lo cual solo les puede abocar a una gran infelicidad. La juventud pasa pronto, y te pasas el resto de tu vida, cada vez más larga, siendo post-joven. Y esto genera un resentimiento, deudas con la vida. Te prometieron que el momento culminante de lo humano era cuando tienes 17, 18, 19 años, y resulta que luego vives hasta los 86. Se instruye a los jóvenes en base a los valores supremos de lo individual, de vivir como un artista, como un genio, y luego la vida real les lleva a la especialización del oficio y del corazón.

Cuando te especializas y te integras en sociedad, que es lo que ocurre y es bueno que ocurra, si exaltas a la juventud, pensarás que, al hacer esa doble especialización, te estás alienando, te estás empobreciendo. Critico esta exaltación de la juventud como el momento culminante de la individualidad.

FR.- Hay un aspecto que quisiera comentar. Para establecer en qué situación se encuentra la juventud, deberíamos pensar quién mira ahora. En gran parte del siglo XX, la mirada sobre la realidad era una mirada de autoridad por parte del mundo intelectual. El mundo del saber fijaba una mirada, una posición de cámara, que ayudaba a la gente a situarse frente a esa autoridad, como una escalera en la que te puedes ver proyectado en alguno de los escalones. En la Nouvelle Vague francesa el 80% de las películas tiene la juventud como tema central, de Rohmer, de Godard, de Truffaut. En la película *Banda aparte* de Godard hay la famosa escena de unos jóvenes que corren en menos de siete u ocho segundos uno de los salones del Louvre donde están colgados maravillosos cuadros de David. Y lo recorren rápidamente, desapareciendo sobre la historia. Hoy, en cambio, si tuviéramos que ver quién mira a esos jóvenes, llegamos a la conclusión que, en primer lugar, ya no hay necesidad de recorrer ninguna sala del Louvre. No hay una tensión estética ni ética de subvertir esa realidad, porque simplemente el sistema de referencias se está estableciendo en otros campos, como las redes sociales. En el mundo de la Nouvelle Vague, el joven está condenado por un destino irreparable. Hay una fuerza que lo lanza a la vida de una manera inmediata, como en *A bout de Souffle*. Hay otro aspecto, en estas películas, que es la belleza. Una belleza sobrecogedora. Hoy hay una gran incomodidad con la belleza. Hoy la belleza es problemática, esta autoridad también se ha perdido. Y hay una última idea: el centro de gravedad de esos jóvenes es un ideal del amor, en el sentido de Tomás de Aquino: "Usted no ama a nadie, usted lo que ama es la idea del amor".

JG.- Hay una película de Truffaut que se llama *El amante del amor*, ¿no?

FR.- Es la idea del sueño del joven que busca y anhela perderse y diluirse en el otro, aspirar al otro, construirse con el otro. Todo eso forma parte de una época del cine que obviamente ha sido vencida. Podemos decir que quién mira al joven, ya no tiene autoridad. La cámara ha perdido autoridad, no hay ni escenógrafo, sino lo que podríamos llamar selfie de autorrealización, de ego-surfing, que lleva a precisamente a la idea que la decadencia no es tanto culpa de los jóvenes sino de haber perdido autoridad sobre el que mira. ¿No creéis que hay algo casi invisible, como un polvo mágico que ha ido deformando la mirada?

IT.- ¿Quieres decir que no es una especie de obsesión que tenemos, la búsqueda de la autoridad perdida? ¿Y que simplemente lo que ha pasado no es que hayamos perdido autoridad sobre nada, sino que ha cambiado el concepto de autoridad? No sé cómo lo veis.

JG.- A mí me ha producido un revuelo de impresiones lo que ha dicho Félix, y esperaré mi turno para desarrollarlas.

IT.- A mí me parece que nuestra generación tiene la sensación que ha perdido autoridad en todos los ámbitos. Y creo que no es así, sino que antes era muy jerárquica, de arriba abajo, y ahora es más extendida, difusa. No me parece mal esto. Es una autoridad que no reprime ni castiga, sino que ayuda a crecer. Y quizás ahora no corren por los pasillos del Louvre, pero en cambio pasan horas, y horas, y horas, buscando y creando la belleza en Instagram. Hacemos lo mismo, pero en otros escenarios.

JG.- Cuando hablas de la juventud en las películas, yo destacaría que es una juventud inadaptada, no integrada. Es la inadaptación lo que nos llama la atención. Eso nos da una lección casi ontológica. Quería llamar vuestra atención

sobre el carácter extraño de la naturaleza humana, que tiene un carácter adaptativo. Si lo comparamos con otras especies vivas, queda demostrado que la especie humana tiene una capacidad de adaptación extraordinaria. Ya no tenemos garras, ya no tenemos pelos en el cuerpo ni fauces amenazantes, pero tenemos una inteligencia con la que desarrollamos una tecnología que permite adaptar la naturaleza a nuestras necesidades. Según Darwin, lo importante no es ser la especie más fuerte, sino la más adaptada en la lucha, y la especie humana ha resultado ser de todas la mejor. Y al mismo tiempo, la más inadaptada. Porque decidme cuál es, a vuestro juicio, la finalidad adaptativa de que tengamos autoconsciencia. Desde el punto de vista de la adaptación, ¿qué finalidad tiene saber que vamos a morir? El más adaptado de todos es también el más inadaptado. Los hombres y mujeres estamos dotados de una dignidad infinita de origen, pero sin embargo estamos destinados a la indignidad de la muerte. La naturaleza nos aboca a la misma indignidad que a los mosquitos. Eso genera en nosotros una natural inadaptación e incluso una insumisión. En ese sentido, la juventud inadaptada e insumisa nos recuerda que somos y debemos ser una especie con gran capacidad de adaptación, pero que nunca perderemos la inadaptación substancial que nos da la consciencia de ser mortales.

En segundo lugar, cuando habláis de la autoridad, creo que muchos de los presentes compartirán el ejemplo de las transformaciones experimentadas en la maternidad o paternidad. Yo voy a hablar de la paternidad como padre que soy, y volviendo al ejemplo de hace 100 años. Entonces un padre podía decir "eso lo haces porque lo digo yo" o "porque soy tu padre". Hay un universo entero, que remite a una sociedad jerárquica, donde el padre está dotado de una autoridad no solamente económica, sino incluso jurídica, moral, y, por si no fuera suficiente, actuando interiormente en la consciencia, el principio religioso del cuarto mandamiento de la ley de Dios: "honrarás a tu padre y a tu madre". Si desafías la autoridad paterna, no solamente puede tener consecuencias económicas, éticas, organizativas en tu vida sino que incluso la consciencia puede atacarte diciendo que estás cometiendo un acto contra la idea de Dios.

Os pregunto a los padres qué pasa si en 2019 tratas de decirle a tu hijo "esto lo haces porque lo digo yo". Se produce una risa sorda. Ese principio de autoridad que contenía una invocación a una sociedad jerárquica milenaria ha dejado de funcionar. Lo primero que ocurrió cuando un hombre se encontró con otro en lo más profundo de la selva, hace miles de años, es que uno empezó a obedecer y, el otro, a mandar. Como esto es una cosa anómala, se creó un universo que justificaba que uno obedecía y otro mandaba. Un universo ético, político, económico, religioso. Las cosas asombrosas que existen en el mundo son porque la gente obedece. No es, desde luego, obvio. Una de las transformaciones más importantes de los últimos 30-50 años, es que ese principio de autoridad que había estructurado una sociedad jerárquica durante milenios y había generado un universo que legitimaba esta audiencia, ha decaído. Yo he escrito *Tetralogía de la Ejemplaridad*, que explica por qué estamos pasando de un principio coactivo a uno persuasivo. La ejemplaridad no se impone; a la ejemplaridad se invita. A lo justo se puede invitar coactivamente; el bien no se puede imponer.

Vivimos en una sociedad, y estoy de acuerdo con Imma absolutamente, en la que ha quedado derribado el andamio de lo jerárquico. Tenemos que crear una sociedad igualitaria, no basada en la coacción, sino en la persuasión. Y eso tiene que generar no solamente una ética, una teoría jurídica y filosófica, sino una poética, una nueva relación con la belleza. La belleza dejó de ser vinculante durante las vanguardias. El arte tenía que ver con artesano: ser artista era un trabajo con las manos, a diferencia de otras disciplinas en las que se empleaba solo la mente. Era una disciplina sujeta a reglas. Desde el origen de los tiempos, el que entraba en un taller aprendía el oficio del maestro. Desde siempre está relacionado con reglas, como la perspectiva, el canon, la figura, el color, la proporción... y así fue hasta la vanguardia. Había tres principios que querían ampliar la libertad individual: la filosofía crítica, la transgresión moral y la experimentación estética. En la vanguardia, llega un señor al taller y le explican que, durante siglos, el arte ha estado así, y que siempre será asociado a unas reglas. Y el señor piensa que no, que va a hacer unas cosas sin respetar las reglas de la proporción, la figuración o el color. De allí sale el dadaísmo, el cubismo, el surrealismo. Y demuestra que, emancipándose de las reglas e invocando la libertad individual una vez más, puede crear productos a los que llama arte, aunque no estén asociados con las reglas clásicas de la belleza. Eso amplió nuestra libertad y ha tenido un efecto positivo. Pero, en el camino, se nos ha quedado la belleza. Tenemos una relación problemática con ella, es difícil hoy proponer un canon que no suene a antiguo. En consecuencia, esas relaciones que queremos crear, ya no sobre bases jerárquicas o bases igualitarias, y no solamente desde el punto de vista de la autoridad y la coacción, sino también de la persuasión de lo que invita a lo bueno, debe incluir también una poética y una nueva relación con lo bello. Yo mismo he intentado indagar y he escrito sobre lo bello, lo sublime.

IT.- Volveríamos a Lord Chesterfield diciéndole a su hijo qué debía hacer. Yo te preguntaría si tú no has desafiado nunca a tu padre. Porque es normal, yo también desafié el mío. Te decían una cosa, y tú hacías lo que te parecía. ¿No estábamos aquí para hablar de la vida? ¿Dónde está la verdadera vida?

FR.- Yo hablaba de la autoridad de aquél que mira la juventud porque ha logrado un estatus que le da un cierto derecho a mirarla y observarla, ofreciéndole una imagen más poderosa y nítida de lo que ella misma es capaz de ser por sí sola. Es importante saber hoy quién tiene la autoridad de mirar la juventud. En el ejemplo de la Nouvelle Bague, estaba esa generación de cineastas que juntos eran conocedores de una cierta narrativa de la imagen, que les permitía ahondar con un cierto *background* de tradición en una mirada que generaba una autoridad. ¿Cuáles son las fuentes de autoridad hoy? En mi opinión, la debilitación de esa autoridad, la de gente con mayor capacidad que otros para observar, ha generado un desplazamiento en el que el espejo en que te miras siempre te devuelve una mirada de la que vas a controlar el resultado. En los años 1960s, ese espejo no lo dominaba el joven, sino la literatura, el cine, el teatro. Hoy, eso ha quedado en una cierta periferia, en la que no es tan importante para los jóvenes verse en ese espejo. Podríamos plantearnos qué imágenes del arte

contemporáneo son expresión hoy de esta juventud como lo fueron en su día obras literarias en las que la juventud estaba expuesta como un hecho problemático, o como una promesa, o como un ámbito de superación. Probablemente, hoy no encontraríamos un autor. Repaso el arte contemporáneo de los últimos 20 años, y no recuerdo ni una imagen en la que la juventud sea el tema: no están. Creo que está relacionado con la cierta confusión a la hora de establecer qué esperamos de los jóvenes y, a la vez, qué esperan ellos de su devenir en la vida.

IT.- Yo no estoy segura de que eso haya cambiado tanto. Simplemente, creo que el concepto de autoridad se ha transformado, y quizás tendríamos que preguntar a los jóvenes qué piensan. Yo insisto que el problema más importante que nos encontramos hoy es el de los dos mundos. Son dos mundos que no nos acabamos de entender. Siempre ha habido dos mundos entre las generaciones, pero, en este momento, me parece mucho más importante que en épocas precedentes. Porque la diferencia generacional ya no es la voluntad de libertad, sino el acceso al conocimiento. Hay una frase de Badiou que dice “debería haber una alianza entre los jóvenes desorientados y los viejos inquietos”. Yo lo diría al revés, o añadiría, “hace falta una alianza entre los viejos desorientados y los jóvenes inquietos”.

JG.- Que haya ahora un lío no es chocante. Fijaros en lo que comentaba antes. El hombre y la mujer se consideraban en el Antiguo Régimen pertenecientes a un todo social jerárquico y ordenado. A partir del siglo XVIII, el individuo renuncia al todo social, y proclama ser él mismo el todo. La antigua integración en el todo social del Antiguo Régimen, en la que eran inherentes un estatuto de derechos y obligaciones, los siente como oprobio. Entonces, toda su tarea en los próximos tres siglos es ampliar su libertad y sacudirse sus obligaciones sociales. Por eso tiene una filosofía crítica, con Kant, pero que termina en toda la crítica que el nihilismo representa para la tradición occidental. Luego viene la posmodernidad, las genealogías de Nietzsche, las arqueologías de Foucault, todo el mundo deconstructivo. La juventud crece en un mundo deconstruido. Desde el punto de vista ético, durante milenios, la educación y la cultura, eran un instrumento por el que el hombre se socializaba. Nacía hecho un bárbaro, y a través de la cultura se convertía en ciudadano. Sin embargo, la transgresión moral –que tantas cosas buenas nos ha aportado– implica que las leyes morales pueden cambiar. Ha acabado produciendo una sensación de desconcierto en la que ninguna norma moral es vinculante, porque todas son posibles, en un mundo multicultural, multiétnico; un mundo donde se secunda un relativismo respeto a cualquier normatividad. Hemos hablado también de la estética, una adoración de la belleza que ha quedado completamente cancelada por una experimentación total.

¿Qué hemos legado? Por un lado, una libertad amplia, que a mi juicio llegó al máximo justamente en los años 1960-70s; no es fácil ampliar más los límites. Al mismo tiempo, hay un desencanto general frente a cualquier cosa heredada, y una falta de convicción frente a cualquier regla que permita la socialización, porque durante tres siglos se ha visto esos elementos de socialización como peligrosos respecto a la libertad. Tenemos gente que creen que su subjetividad está hecha de acuerdo con el artista, que es libre, y dentro del artista, del genio. Y por eso, en Barcelona, hay cuatro millones de personas que se creen genios. Y ¿cómo conviven 4 millones de genios en la misma ciudad, si ser genio supone estar por encima de las reglas comunes de convivencia? Tenemos un problema. Toda una cultura intentando insistir en que lo individual es ser distinto, es ser creador, es estar por encima de los demás, pero al mismo tiempo nos vamos reuniendo en ciudades, que exigen unas reglas. No puedes aceptarlas más que con resentimiento, porque te han dicho que sucumbir a las reglas es abdicar de tu subjetividad.

Y si ya no teníamos suficiente con este lío, a eso le añades que ha caído la estructura jerárquica, como cayó la estatua de Sadam Hussein, con una soga en el cuello. Ha caído también el principio de autoridad, pero no hemos encontrado un principio que lo sustituya. Y las fuentes de normatividad se han multiplicado: donde antes teníamos cuatro periódicos, ahora tenemos ciento cincuenta gurús en Twitter. A mí me parece bien, creo que las redes sociales tienen un carácter igualitario. Durante milenios, solamente un grupo reducido de personas tenían identidad. Eran hombres normalmente, de clase alta y, por su estatus, quedaban representados en una escultura, o un cuadro, o una crónica real de sus hazañas. Dependían de otro, y era solo para unos pocos. Decía una vez un fotógrafo hasta qué punto el *selfie* es una revolución. Es la primera vez que uno puede cuidar de su identidad, la *poiesis*, la creación de la personalidad, sin necesitar la mediación de otro. Y lo puede hacer cualquiera, no solo hombres blancos de clase alta. Y hoy la tecnología te permite que todos los hombres y mujeres del mundo tengan un perfil; ya no son masas de personas anónimas. Me parece hermoso e indicativo de una sociedad igualitaria. Claro que tendrán más o menos seguidores, más o menos autoridad. Pero las fuentes de autoridad se han multiplicado. Tú, desde un pueblo de Murcia, puedes descubrir un pintor de Australia que sea para ti el gurú y la encarnación de la perfección del arte, o de lo humano, o de lo político.

No es extraño que haya ahora un cierto desconcierto, pero mi pronóstico es que, igual que las redes sociales se van a autolimitar y regular, igual que la especie humana ha conseguido adaptarse a lo largo del tiempo, sin dejar de ser una especie inadaptada, lo hará en el futuro. Presiento que habrá una nueva normatividad. Estamos en el proyecto de la creación de una sociedad igualitaria basada en la persuasión y no la coacción, y que tenga también su propia poética.

IT.- Permíteme añadir un poco de desconcierto al desconcierto. Podría estar de acuerdo con lo que dices, pero tengo que añadir una preocupación. Todo el mundo puede tener su identidad, todo el mundo está ahí, pero no hemos hablado del poder de los algoritmos. Por un lado, son tontos porque no disciernen, pero, por otro, estamos ofreciendo cada día sin ningún tipo de pudor o preocupación nuestra vida a quién quiera controlarla. Esto es un punto que hay que tener en cuenta. Diría que los jóvenes lo tienen más claro, son más conscientes de lo que están haciendo cuando lo hacen.

JG.- Pero no de la intimidad, ¿no? Porque los niños tienen un problema grande con eso.

IT.- Sí, pero me decían el otro día que hay líneas entre los jóvenes que están trabajando para engañar a los algoritmos. Y esto me pareció una idea muy bonita. Es el gran hermano, pero tiene sus puntos débiles. Y son los jóvenes quiénes están creando programas para hablar a los algoritmos.

JG.- Nunca se ha hablado más del Gran Hermano que ahora. Cuando se dice que la mercancía eres tú, por ejemplo. Cuando se presenta la sociedad tecnológica como un nuevo apocalipsis, yo lo que veo es que tiene sus riesgos, pero que genera sus reacciones. Tienen riesgos, no solamente de dominación y control, sino también de malos usos. Mencionas una juventud que está reaccionando; a mi juicio, la solución va a ir por allí: la educación de una sociedad ilustrada. El contrapoder más grande del mundo no son leyes o instituciones, sino una ciudadanía ilustrada. Contra ella, nadie puede. La manera de controlar el gobierno político o financiero es mediante una ciudadanía ilustrada. ¿Qué hubiera pasado si en 1919 a todos los españoles, en una misma tarde, se les hubiera dado el carné de conducir y un coche? No tenían hábito de conducir, no tenían reglas. Se hubieran multiplicado los accidentes. Cuando salgo por la calle o cojo el coche, me asombra, como un milagro colectivo, que cuarenta millones de personas, de las que algunos son auténticos energúmenos en sus vidas, sean capaces de ajustarse a unas reglas de circulación. Y no es por una revelación mística, sino porque piensan que es la mejor manera de desplazarse. Pienso que lo que ha ocurrido en los últimos ocho-diez años es que a todos nos han concedido un carné de conducir, y hemos empezado a poner el coche a 200 km/h, produciendo infinidad de accidentes por esa ebriedad de cuando empiezas a conducir. Colectivamente, hemos vivido esa sensación, y eso produce accidentes. Pero poco a poco, y con la actitud adaptativa que la especie humana tiene, no sin choques ni dolor, se va generando un hábito colectivo de comportamiento cívico. Al final del día, tengo mucha confianza en la ciudadanía ilustrada, que es el contrapoder más grande que existe.

FR.- Vamos a las dos últimas cuestiones. La primera hace referencia a un manifiesto de hace unos siete años, *El manifiesto antiadultista*, en el que se lee lo siguiente: “Los adultos y su sistema nos convierten en su propiedad privada, hasta que alcancemos la edad suficiente como para haber podido moldear nuestra visión del mundo”. No es una idea nueva. Hay otro caso, el de Raffael Sammuel, un chico que ha denunciado a sus padres alegando “que he nacido sin mi consentimiento”, y los ha llevado a juicio. Los dos reflejan alguno de los aspectos que Imma ha puesto sobre la mesa: no nos estamos percatando de que hay una fractura extrema entre los adultos y los jóvenes, que son gente ya con capacidad para discernir y llevar al mundo adulto a mirar que han cometido ya la injusticia mayor, que es no pedir consentimiento para nacer. Son casos extremos pero que llegan a ver el iceberg antes de chocar con él.

IT.- Siempre ha existido. Cuando leía esos fragmentos, a veces me sugerían textos de Camus, de Nietzsche. Es un existencialismo llevado al límite, no me parece a mí una cuestión muy innovadora. Forma parte de la lucha generacional, me parece normal.

FR.- Parece normal, pero no lo es. En el ámbito literario del siglo XX, yo no me he encontrado un texto de esas características, escrito por un chico de 17 años hablando de derechos, aspectos normativos, culturales...es una cosmovisión sofisticada. Pregunta, por ejemplo, por qué no pueden votar con 16 años. Critica la limitación de la edad adulta a nivel de derechos.

IT.- Pero a mí me parece normal que los jóvenes hagan esto, si no lo hicieran, me preocuparía.

JG.- Habría un aspecto relacionado con lo de “nadie me ha pedido permiso para nacer”. Es imposible evidentemente pedir permiso para ello. Es el juvenilismo llevado ya a la parodia. Ya no es que el hijo tenga o no que obedecer al padre, sino que el padre tiene que pedir perdón para haber tenido el hijo; es casi un chiste.

FR.- El personaje que denuncia a los padres, llega al juicio disfrazado de adulto, con un bigote.

JG.- Acaban de estrenar una película sobre esto. Da que pensar hasta qué punto a veces damos voz a cosas o personas, no por cultura, sino por espectáculo. Nos gustan los niños prodigio, ha salido uno ahora que con 14 años da lecciones de ciberseguridad. Eso nos llama la atención, por la precocidad. Yo siempre he estado en contra de la precocidad, porque altera el curso de las cosas. Sobre todo cuando el niño no hace cosas distintas de las que podría hacer el adulto –como si lo hizo, por ejemplo, Mozart– sino que hace lo mismo que un adulto, pero antes. Que un niño haga con ocho años lo que va a hacer con 22, me parece una anomalía, que sería bueno que reprimiéramos. Si con ocho se inventa la teoría de la relatividad, o una nueva ley de la termodinámica, entonces es distinto. Hay esta tendencia al niño genio, al niño monstruo, al niño que dice cosas excéntricas como que no le han pedido permiso para nacer...

LLUÍS AMIGUET

XAVIER MELLONI

DIÀLEG 6/

FÈLIX RIERA Bona tarda a tots i totes, benvinguts a CaixaForum en el marc dels diàlegs *La curiositat va salvar el gat* que organitzem des de Hänsel* i Gretel*. Aquest cicle que vam iniciar fa dos anys té com a objectiu, en la mesura del possible, intentar que tots nosaltres retornem a la curiositat com un dels principis actius que ens permeten conèixer, descobrir, explorar i reconèixer-nos com a persones per poder evolucionar i millorar. Una curiositat que com bé saben, està en perill per la quantitat de *gadgets* i aparells que ens provoquen un nivell de desatenció sobre temes i qüestions que ens haurien de preocupar i per les quals necessitem temps per entendre. Dins d'aquest marc, avui proposem una trobada potser irrealitzable: fer una entrevista amb la vida. Dit d'una altra manera, intentarem, gràcies a la col·laboració del periodista Lluís Amiguet, que ha passat gran part de la vida preguntant, i del teòleg Xavier Melloni, que ha passat gran part de la vida reflexionant sobre la qüestió humana, saber quin és el nostre propòsit a la vida. És una tasca probablement impossible, i sortirem amb la impressió que només ens hi hem aproximat lleument. La famosa cita d'Arquímedes "doneu-me un punt de suport, i mouré el món" ens pot ajudar a formular que només amb petites preguntes podem moure el món, la nostra òptica, i conèixer a fons les nostres potencialitats i limitacions. Entrevistar la vida té com a propòsit endinsar-nos en ella, albirar com mariners els horitzons de l'existència.

Lluís Amiguet va tenir l'ocasió d'entrevistar el teòleg Xavier Melloni en una contraportada de *La Vanguardia* el març de 2016. En una de les seves preguntes, el teòleg responia: "renunciï a alguna cosa, la renúncia no treu, la renúncia dona. Dona llibertat. Experimenti-la. Renunciï a alguna cosa de què creu que depèn, del qual vostè creu que necessita". La trobada buscarà que l'entrevistador i l'entrevistat es dilueixin en un diàleg on puguin apropar-nos a la vida, no per criticar-la, sinó per conèixer una mica millor qui som. Amb vostès, Lluís Amiguet i Xavier Melloni. Moltes gràcies.

Voldria d'una manera ràpida repassar alguns aspectes de les seves trajectòries vitals. Lluís Amiguet és llicenciat en Periodisme i Filologia a la Universitat Autònoma de Barcelona i a la Universitat de Barcelona. També de Relacions Internacionals a la New York University, on va ser corresponsal per *La Vanguardia.* En aquest diari, hi ha publicat 2456 entrevistes de *La Contra*. Em deixa absolutament bocabadat. Imparteix classes de Comunicació a la Universitat Rovira i Virgili i a ESADE.

Xavier Melloni és jesuïta, Doctor en Teologia i llicenciat en Antropologia Cultural. És membre de Cristianisme i Justícia, professor de la Facultat de Teologia de Catalunya i membre del grup Espiritualitat Ignasiana, de l'Assistència Meridional d'Europa. A tots dos, moltes gràcies per ser aquí.

Vull començar d'una manera una mica egoista aquest diàleg, formulant una pregunta que m'assetja des de fa temps: serveix d'alguna cosa fer-nos preguntes en un món on tothom té resposta per tot?

LLUÍS AMIGUET El silencio no es ausencia de ruido, sino de ego, ¿no la oyes?

XAVIER MELLONI Todavía no. Pero me parece bien empezar con un silencio verdadero. Para mí ha sido cada vez más claro con los años: hay diferentes niveles de realidad. Habiendo una sola realidad, hay infinitas maneras de percibirla. Una frase que repito mucho, casi como un mantra, es que no vemos la realidad tal como es, sino tal como somos. Estamos continuamente cocreando la realidad. En función de cómo es cada uno, de cómo ha llegado, de cuáles son sus preguntas...Por tanto, ya que has preparado ese momento de silencio, hagámoslo. Hacemos, si os parece, una transición entre el aquí y el aquí, porque hay muchos grados de aquí.

[SILENCI]

XM.- I en aquest instant puc observar de què està ple el meu silenci. I en la mesura que observo el que habita el meu silenci, es fa més silenci. I a mesura que un aprofundeix en el silenci, s'obre més espai intern i s'obre més percepció externa. Quan fem silenci, ens fem més íntims a nosaltres mateixos. Escoltem la respiració. Aproximem-nos a la nostra respiració, tan simple com això. Fem-nos íntims a la nostra pròpia respiració. L'aire entra, i l'aire surt. Estem rebent ara la vida. I en exhalar, estem lliurant-nos a la vida. No és això el que fem contínuament? Obrint-nos i lliurant-nos? I com més presents estem en el present, més presència hi ha. I com més presència hi ha, més disponibles estem. Disponibles a tot, disponibles a la Vida, en majúscula. I això és el que la nostra societat necessita urgentment i pacíficament. És una urgència que no s'imposa. Un descobreix el gust d'aquesta urgència. Quan tenim la possibilitat de començar un acte com aquest, d'aquesta manera, de sobte som a un altre lloc. Ara mateix som al mateix lloc d'abans, però d'una manera diferent. Érem aquí, però no érem en el mateix aquí on som ara. Aquesta és la força del silenci. Per mi això cada cop és més substancial. No començo cap acte que no s'iniciï amb aquesta detenció que ens posa d'una altra manera a la conversa, a les preguntes, a les respostes, a tota la teofania que és una conversa. Ahir ens vam reunir amb el Lluís per a preparar aquest acte i dèiem...

LA.- ...Però em vas prohibir preparar la conversa. Què em vas dir?

XM.- Que no calia preparar la conversa. El que calia era arribar puntual i confiar en la força de la vida, la força de la pròpia paraula, que quan es converteix en veritat té vida pròpia.

LA.- Una hora abans em va trucar el Fèlix i em va dir "Escolta Lluís, hem de preparar la conversa". I em va donar una estructura. Una altra confessió privada i íntima: quan fèiem silenci, jo escoltava l'ego. El silenci és l'absència d'ego, però jo em preguntava si faré un bon paper, si hauria d'haver portat corbata... I em sap greu, perquè si no et deslliures de l'ego, com pots gaudir del silenci? És impossible. És el que deies tu. Renúncia a què?

XM.- Renuncies a no poder renunciar a l'ego del qual et molestes. I en el moment que acceptes que l'ego està fent un soroll que no vols, incorpores el teu soroll i deixa de ser soroll. El problema no és el soroll, sinó el significat del soroll. Quina diferència hi ha entre el so i el soroll? El so té significat, el soroll és un so sense significat. La vida és plena de sorolls, però la diferència entre una paraula i un soroll és que la primera té un significat. L'art de la vida, de l'existència, és interpretar tots els sons que ens arriben en significats. Aleshores, tot és oportunitat per fer camí. Però això no surt espontàniament; l'acceleració no permet aquesta detenció per interpretar tota la gamma de sorolls per donar a cadascun d'ells el seu significat.

LA.- Faig una juguesca. Si ara obríssim les llums, agafo el *micro* i començo a preguntar a la gent "On li fa mal la vida?". Sortirien mil respostes. Però a la segona o tercera pregunta, i porto anys treballant-hi, veuríem com, al final, a tothom li fa mal la vida a l'ego. Sempre surt d'una manera o altra. Per això, per mi, en aquesta època que et passes la vida mirant quants seguidors tens a Facebook, o quants clics ha tingut l'article, que algú m'ajudi de lliurar-me una mica de l'ego, és important. Quan la gent parla del sou, no parla dels calés, parla del company a qui paguen una mica més. Si obríssim el *micro*, trobaríem això.

XM.- Què és l'ego? Aquesta seria la qüestió. L'ego és l'apropiació del jo. El jo és el que som cadascú de nosaltres. Som un receptacle de consciència, de vida que en nosaltres es fa consciència. És com un got. Som un receptacle de consciència on es condensa la totalitat. En cadascun de nosaltres hi és tot perquè, si no, no podríem existir. Cadascun de nosaltres no té només l'edat biològica. Tenim 15 mil milions d'anys, que és l'edat necessària requerida perquè siguem aquí. Aquesta és l'edat veritable. Però ens col·lapsem i condensem en els petits anys que tenim. Aquesta apropiació de la vida fa que el do de la vida de la qual som receptacles es converteixi en una angoixa, perquè pensem que la podem perdre. L'ego és la retenció del jo. Oblidem-nos que hi ha un do anterior. Però no anterior en el temps, sinó a aquest mateix moment. Què fa que estiguem aquí, conversant, amb vostès? Hi ha un do primordial que ens permet existir. I aquesta existència passa a través de la nostra consciència. Però la nostra consciència no és propietària de l'existència, només receptacle. La vida ens és donada contínuament, no només el dia del naixement. Contínuament se'ns dona la vida. Si som cocreadors de la vida, en lloc de tractar d'arrabassar-la l'acollim, la rebem i la despleguem. L'ego és l'angoixa d'acceptar que hi ha moltes coses que no depenen de nosaltres, i que en la mesura que deixem que en nosaltres es donin, es despleguen amb molta més llum, molta més irradiació i serenor que quan intentem controlar allò que és un do anterior i continu.

LA.- D'acord, però per què tenim ego? També té una raó evolutiva, perquè si no en tens, deixes que se't mengin els llops. Si no ets algú a la tribu, se'n van. Per una banda, l'ego no et deixa viure. Però per altra banda, és la nostra única garantia de supervivència a la tribu; fa que et reconeguin.

FR.- Respecte a l'obsessió de les persones d'omplir la vida de coses supèrflues, una mica com la idea clàssica de l'*horror vacui*, la por al buit. No és només una qüestió d'egoisme individual, sinó també col·lectiu. Vivim en una societat sotmesa a la por al buit. En el silenci que fèiem abans, si hagués durat 5 minuts, probablement l'angoixa ens hauria portat a tirar-nos coses entre nosaltres.

XM.- Si hagués sigut continuat amb les pautes necessàries per aprofundir en el silenci, no. Cada cop hauríem estat

pacificats en el silenci que començàvem. Si vas a la brava, aleshores evidentment no. El silenci cal acompanyar-lo, com tot, requereix un camí.

LA.- Jo m'hi apunto, eh. Cuando quieras.

XM.- Sí, és que és molt important. L'ego fa la seva funció, evidentment que sí.

LA.- Somos seres en el tiempo, com el que deies de l'evolució. Si no tenim silenci, patim una congestió d'ego, una egolatria summa. Per això em va captivar la teva frase que diu que el silenci no és només absència de soroll, sinó sobretot absència d'ego. A mi des de la facultat que em deien que un minut de silenci a la ràdio és la mort, un suspès. Avui, ara, si ens quedem 10 minuts callats, ens foten fora.

XM.- Hi ha una diferència entre el mutisme i el silenci. El mutisme és la usurpació de la paraula, la paràlisi, la impotència. El silenci és la sobre-abundància d'allò que hi ha abans, i després de la paraula. El silenci està habitat, el mutisme està buit. El que no suportem és l'*horror vacui*, efectivament. Però és que el buit no és buit, sinó ple. Ple d'altres coses que hem de reconèixer. Si no, no existiria.

FR.- El John Cage va fer una experiència en la qual va posar en una càpsula del buit un aparell enregistrador. Volia veure si en unes condicions perfectes perquè es doni el silenci, el silenci existeix. Va gravar el soroll de la sang a les venes. El que es va gravar era la impossibilitat del silenci. Nosaltres generem soroll.

XM.- Per què ens fa descansar la naturalesa? La natura no és silenciosa. Hi ha cascades, hi ha la brisa dels arbres, els ocells, etc. I, tanmateix, sentim que en la natura hi ha silenci. Són sorolls sense ego, ningú reclama res. La brisa no reclama l'atenció de ser brisa, l'ocell no reclama que l'escoltis.

LA.- Com puc fer soroll sense ego?

XM.- Vivint. Vivint sense necessitat de controlar, ni avaluar, ni judicar, el que estàs vivint. El soroll està en el judici, en la comparació, en tot allò sobre-imposat a la vida. Aquesta sobre-imposició és la que desgasta la vida.

LA.- Tu com ho aconsegueixes?

XM.- Com puc. Jo soc un home com tots els éssers humans. Progressivament, he anat descobrint el silenci com una qualitat d'atenció, que no és amagar-se ni retirar-se. He estat un temps amb una comunitat i ara torno a la ciutat. He experimentat la importància d'aquests temps de silenci, però que han de ser per la ciutat i pel món on som. Per mi és molt important començar el dia i acabar-lo silenciat. I si a més puc fer pauses, millor. Una cosa molt important són les transicions. Si cada cosa que acabem, la tanquem amb la consciència que l'acabem i l'agraïm, i en agrair-la d'alguna manera ens desprenem d'allò que acabem de fer, i quan en comencem una altra –una conversa, una tasca– i venerem i agraïm el que comencem, aquestes transicions són pauses de presència que fa que allò que fem tingui molta més força.

LA.- Recordo un actor famós del qual no diré el nom, perquè va agafar una trompa fortíssima davant meu. En acabar li vaig dir de bon rotllo que havia begut molt. Em va respondre "es el único modo de tener vacaciones de mí mismo". I se m'ha quedat. Me pregunto: aparte de buscar a mí mismo y el silencio sin ego, ¿hay alguna sustancia que me ayude a encontrar algo más?

XM.- La sustancia primordial somos nosotros mismos, y el instante mismo es la sustancia. No eludo la pregunta, pero déjame darle espacio. La sustancia primordial es el instante que estamos viviendo. Como nos cuesta, porque de inmediato quisiéramos alcanzar el silencio y no sabemos, se han desplegado de muchas civilizaciones y contextos medios para favorecer el silenciamento de la mente que no se ha de parar. Hay prácticas respiratorias muy sofisticadas.

LA.- Que detienen el corazón, ¿no?

XM.- Se puede llegar a algo así. Pero eso tiene sus trampas: pones demasiado énfasis en la técnica y la respiración, y no te sueltas. Se tiene que buscar cualquier medio o método que te ayude a soltarte sin que te dañe. Porque hay muchas sustancias con efectos secundarios que dañan lo que se pretende. Se pretende buscar la plena consciencia, el yo consciente, que deteniendo su mente, expande su consciencia. Hay un tipo de prácticas o aditivos que lo que hacen es hacer perder la consciencia, y eso no te lleva a ningún sitio.

LA.- ¿El alcohol seguro que no sirve?

XM.- No, no. Lo que pasa es que en algunas culturas, como por ejemplo suramericanas, usan sustancias como el ayaguasca. En un contexto muy determinado, marcado por unos rituales, con unos marcos específicos, pueden provocar una apertura de consciencia que está bien para el comienzo. Pero una vez asumido, ya no se requiere la sustancia. A no ser que vivas en esa cultura y eso sea un vehículo de ampliación de consciencia en un momento determinado. Pero fuera del contexto es peligroso, porque no hay quién te ayude a hacer el recorrido para que esa apertura de consciencia te entregue. Porque, al final, de lo que se trata es de que no haya la necesidad de consumir nada, porque si la hay, es que el ego todavía está. Es allí donde se tiene que dar el giro.

LA.- Al final tot conspira per incentivar l'ego. A mí nadie me ha enseñado. Me encuentro muy desvalido en cuanto a la posibilidad de gozar de esa paz. Las veces que hemos podido hablar he percibido la tranquilidad en ti, esa, como decía Fèlix, *pachorra* con que te presentas aquí.

FR.- Yo no he dicho nada, ¿eh? Es un término que no usaría nunca. Diría más quietud.

LA.- Hemos llegado aquí y te he visto transitar como sobre nubes. ¿Cómo lo haces? ¿Por qué a mí no me han enseñado? ¿Por qué falla?

FR.- Javier, a mí me gustaría coger ese hilo. Aceptando la importancia del silencio como forma de consciencia sobre nosotros, la pregunta sería: ¿para qué sirve?

LA.- ¿Pero no lo has visto, Fèlix? La respuesta es que sirve para ir como Javier Melloni.

XM.- Hay situaciones o palabras, o actos que están situados. En cambio, otros son situativos. Una palabra o acto situado

significan que siempre uno va actuando y re actuando: acción- reacción. Es la manera normal de funcionar. Pero el margen que tenemos es actuar de rebote. Eso nos hace supervivientes. Es el nivel de ego necesario para muchos momentos, no denigramos el ego. El problema es ser esclavo del ego, cuando solo conocemos de nosotros nuestra zona egoica. Hay otra dimensión en nosotros que se puede abrir de diferentes modos, el silencio no es el único. Podríamos ampliar el espectro a la música, las artes... La otra dimensión está más abierta de lo que pensamos, lo que pasa es que vivimos en una cultura muy ruidosa. Tenemos otros medios, los momentos situativos. Son momentos que permiten que todo lo pensado, dicho o actuado cobre una resonancia que puedes comprender en un lugar mejor. Eso recalifica lo que a partir de aquel momento volverás a decir, pensar o actuar. El momento de resituación da muchísima más cualidad a lo que puedas decir, pensar o actuar.

Volviendo a la primera de las preguntas, "¿podemos hacer preguntas en un momento en que se tienen todas las respuestas?", justamente ese es el tema. Una buena pregunta puede abrir una brecha que, si no llenamos en seguida de respuestas, abre un espacio nuevo. Y ese espacio, donde la respuesta no es compulsiva, puede abrir más profundidad de donde se ha hecho la pregunta. Al final todo lo que preguntamos tiene que ver con nosotros, también todo lo exterior. La buena respuesta es cuando respondes a la pregunta remitiendo a esa persona que hace la pregunta ¿por qué haces esa pregunta? Si la respuesta es adecuada y se adecúa a la pregunta que se está haciendo, es donde empieza la conversación. Porque vamos a regiones nuevas que no son las evidentes del punto de partida. Y por eso no queríamos preparar la conversación; si está demasiado preparada, es previsible. Eso pasa en todas las conversaciones: en la familia, en un consejo de ministros, o de empresa, o en reuniones de comunidad de los jesuitas. Nosotros también estamos faltados de silencio muchas veces. A veces en los encuentros entre compañeros tenemos reuniones metodológicamente ateas, aunque hablemos de Dios. Empezamos y acabamos con un padrenuestro, pero en medio seguimos el orden del día programado. Dios es una presencia que se despliega en nuestra presencia, y que hace que en ese encuentro que se tiene, en el modo de escucharnos, se vaya produciendo algo que no estaba en el orden del día. Esa oración inicial o conclusiva impregna la totalidad del encuentro. Aparece algo nuevo que no estaba antes del orden del día.

Creo que lo nuevo que estamos viviendo, a pesar de las contradicciones y polarizaciones y tensiones que hay en nuestra cultura –nunca habíamos llegado a un grado de complejidad tal que estamos amenazándonos como especie– es que el silencio emerge como necesidad fundamental. Es una necesidad humana para crear espacios no saturados que en la escucha de cualquier encuentro inteligente –en sentido etimológico, significa la persona que sabe leer entre líneas, lo no evidente– que serían espirituales, introducen en el recorrido esa escucha que hace ir hacia lugares que no estaban previstos en el orden del día inicial. Yo creo que eso es nuevo y es por donde yo creo que puede salvarse la especie; a través del silencio. Es un silencio que integra la totalidad de lo que se está viviendo. En esa escucha más profunda, uno es entonces capaz de responder de una forma creativa y no reactiva.

LA.- Estaba pensando en una jota que dice algo como "Si las mujeres gobernaran, serían balsas de aceite los pueblos y las naciones", una jota muy bonita. Pensaba que a medida que se ha feminizado el mundo, se ha pacificado. El mundo es ahora más pacífico que nunca. Y las mujeres tienen más presencia. Pensaba también si habría menos ego. Es un charco muy hondo, me puedo ahogar. Pero me puede más la curiosidad. Las mujeres, Javier, ¿tienen el mismo ego? ¿Hay algo diferente en tus meditaciones? Hablas con muchísima gente, callas con muchísima gente, ¿hay algo diferente en el modo de ser, en el tiempo, en el silencio?

XM.- En muchas de las actividades que hacemos en Manresa y otros sitios, suele haber más mujeres que hombres, casi un 80-20%. Eso dice algo. Yo diría que las mujeres están más cerca del presente; los hombres estamos siempre anticipándonos, proyectando cosas que han de venir. Quizás porque biológica e históricamente esa ha sido nuestra función. En cambio, las mujeres están más cerca del presente. Culturalmente, se les ha dado el papel de custodiar la vida. El hombre saca su simiente y la mujer la recoge, y permanece recogiendo. Genera vida en ese recoger la vida. El problema de las mujeres son los circuitos emocionales.

LA.- "El problema" lo has dicho tú.

XM.- Pero es así, y es su fuerza. Yo digo muchas veces. Creo que las mujeres son guitarras con el doble de cuerdas que los hombres. Nosotros tenemos seis cuerdas, las mujeres tenéis 12. Suenan en unas notas que los hombres no sabemos de qué hablan, porque no tenemos esas notas. Hay una resonancia, una finura en captar unos intermedios, que nosotros no tenemos. La caja de resonancia también les dura mucho más que a nosotros. Nos quedamos descolocados porque no sabemos ni de qué cuerda están hablando ni de qué resonancia. Es muy bello, porque cuando eso se complementa, hay una riqueza, y cuando hay conflicto es una torpeza para ambos. La mujer se siente frustrada y el hombre cansado. Ese es el milagro de la vida, que nos ha complementado porque juntos engendramos vida, nos necesitamos los unos a los otros, no solo biológicamente. Siempre habrá algo masculino y femenino como una complementación. A tu pregunta, diría que las mujeres son más sensibles al silencio porque están más cerca a la escucha que el hombre que tiende más bien a salir hacia a fuera...

LA.- A dar la paliza.

XM.- La siguiente generación a lo mejor no estaría de acuerdo con lo que estoy diciendo. Creo que eso se acaba poco después de nosotros. Pero, en cualquier caso, como arquetipo animus-anima, yo creo que animus es el empuje, y anima es lo que lo recoge. Se necesitan mutuamente. En el hombre hay animus y anima masculino, y en la mujer hay animus y anima femenino. Esa cuádruple trenza nos complementa en la vida.

LA.- Es curioso porque muchas veces cuando te escucho recuerdo *Contras*. Literalmente, un centro de neurología de Atlanta, del que recuerdo el titular, decía que las mujeres ven un grado de color que no vemos los hombres. Hay muchos *papers* sobre eso. Me parece muy consistente con la evolución. De todos los 20 años de entrevistas, el único que aguanta es Darwin: ni Marx, ni Freud. Darwin

sigue explicándolo todo. En eso los jesuitas tenéis mucha suerte, porque tenéis Chardin, que era un *crack*. Permite creer en Dios sin negar la evolución, con algún pero. Como especie, la pirámide de Maslow explica como al principio era un matadero. A Catalunya fa dos mil anys, se't menjaven. Hemos superado eso, como especie. Hay una segunda capa: la satisfacción de la seguridad. Una vez que comes, respiras, y descomes, y desbebes, te queda estar seguro. Más o menos, gracias a la feminización del mundo, hay menos violencia. Entramos en la tercera capa: la tribu, la identidad. Es complicada, fíjate como estamos en Europa y en Cataluña. Pero estamos allí. La cuarta capa es la actualización: crear cosas. A mí de pequeño me decían que no estudiara periodismo, sino algo serio. Y después, al tiempo libre, que me dedicara a la poesía, a la guitarra, lo que fuera. Yo veo mis alumnos como mucho más sabios. Están en el cuarto nivel. Quieren crear, hacer cosas con sentido. El único sentido del trabajo es hacer cosas con sentido, un trabajo que cree valor, cosas nuevas. Los jóvenes ya no están en la Botiga de Vetes i Fils de *L'Auca del Senyor Esteve*. Teilhard de Chardin decía que toda la humanidad está en esa escalera. En esa escalera estamos un poco atascados, ¿no? ¿Tú como lo ves?

XM.- Teilhard de Chardin vivió en unos tiempos de dos guerras mundiales, en la primera en el frente como camillero. Incluso le dieron una medalla porque arriesgó su vida innumerables veces. Tiene unas cartas increíbles escritas a su prima, en las que dice algo sorprendente: "Siento que en el frente estamos asistiendo al frotamiento de dos civilizaciones para dar paso a otro estado evolutivo". Serían todos los conflictos que estamos viviendo. Él era biólogo y decía que hay procesos de cambio, como en la ebullición del agua, que cuando se empieza a calentar hay un procedimiento de aceleración y de frotación. El cambio es el punto máximo de esa frotación, cuando se pasa del líquido al vapor. Él leía la historia de la evolución como momentos de conflicto. Cada vez que se ha producido un salto cualitativo en la humanidad, ha habido un tiempo anterior de conflicto y fricción. La pregunta que le hacen es sobre el coste del proceso, los que no llegan.

LA.- Los muertos por nuestra felicidad.

XM.- Sí, como decía Dostoievski, el universo entero no está justificado por el sufrimiento de un solo niño inocente. Cada vida humana es sagrada, y el dolor humano es sagrado. Al mismo tiempo que eso es cierto, hay un movimiento colectivo que nos permite creer y percibir con una mirada optimista o esperanzada. Él creía que estábamos pasando de la no-osfera a la neumatosfera. Habría la esfera de la piedra, luego la de la vida, la del conocimiento. Cada paso ha ido produciendo momentos difíciles, y ahora estaríamos en el momento en que, o nos colapsamos y nos destruimos los unos a los otros, o hacemos un salto de consciencia y nos reconocemos. Todavía, las naciones, estamos en momentos tribales: autoafirmación a costa del otro. Al mismo tiempo se han creado alianzas como la Unión Europea, o algo tan increíble como la Declaración de los Derechos Humanos. Nunca en la historia de la humanidad se había producido un texto que dijera que por el hecho de ser humanos somos dignos de ser respetados. Es una declaración, no una realidad.

LA.- ¿Al final de la pirámide está Dios?

XM.- Claro, y Dios está al principio, al medio y al final. Desde siempre y para siempre en todo, lo que pasa es que no nos enteramos. La gran originalidad de Teilhard de Chardin es la creación y la reencarnación continuas. No hay un momento de *Big Bang* y luego las cosas siguen solas, sino que la creación es continua con Dios como fuerza creadora, creándolo todo continuamente. Y la reencarnación se está produciendo en cada uno de nosotros cuando nuestra existencia está abierta a ese don extraordinario de recibirse y entregarse como Jesús hizo. Vamos *cristificando* a la humanidad. Hay un modo de sufrir que nos desfigura, y un modo de sufrir que nos transfigura. El modo de Jesús sufriendo en la cruz lo transfiguró. El modo de sufrir con rabia y odio, nos desfigura. Lo que hace *crístico* ese sufrimiento no es el sufrimiento en sí, sino el modo de vivirlo. Eso es lo que nos transforma.

LA.- No puedes elegir la muerte, pero sí como mueres. Esa es la diferencia.

FR.- Pero el contexto en que se produce esa decisión tan importante entre una muerte como prolongación de la vida, y una muerte como negación de la vida por lo trágico, choca con el hecho de que en estos momentos la cultura occidental ha dado la espalda a la muerte. Cada vez más, todo lo que envuelve la muerte tiene más el halo de pasar página. Antes tenía un duelo, una estética, un acompañamiento, un dolor que se extendía transversalmente en toda la familia. Hoy en occidente es casi una sorpresa.

LA.- L'avi no s'ha mort, està dormint.

FR.- Socialmente, la muerte ha quedado fuera del espacio. Voy a poner un ejemplo interesante. El ayuntamiento de París ha creado un nuevo cargo que se dedica a la gente sin techo que muere de forma anónima. Hacen un rito en el que invitan a gente para que se despidan de ese muerto anónimo. Hay que acompañar el muerto en ese último estadio.

XM.- Es un tema importantísimo. Amamos la vida, y eso es bonito. El problema es que cuando llega el momento, no sabemos desprender. Es como un barco para el que ha llegado el momento de partir y en vez de dejar que el barco parta, queda atascado. Es un duelo en vida.

LA.- Yo no tengo ni putas ganas de morir.

XM.- Y eso está perfecto, amas el don de la vida. Pero hay otro don que está engendrado en este mismo don, que es el siguiente nacimiento. Mi comprensión de la existencia humana es que estamos en todo momento engendrando una vida dentro de nosotros. Cada instante, gesta el siguiente. Y para que aparezca, tenemos que saber soltar. Desde la respiración, el mismo aire que nos da vida, si lo retuviéramos más de un minuto, nos daría muerte. La misma vida está hecha de un continuo recibir y dar. Cuando acabamos una jornada, vamos a nuestro ataúd. Cuando dormimos, morimos el día que hemos vivido, para poder decir sí a la vida con fuerza el día siguiente. Entiendo que nuestra existencia es la gestación de una dimensión más interna, que requiere la experiencia humana, biológica, de nuestra vida, donde se engendra otra dimensión a la que no podemos acceder si no nos desprendemos de esta. Eso es vida. Hemos pensado que solo la vida que conocemos es la vida que hay. El disponerse está en la naturaleza: el

es la vida que hay. El disponerse está en la naturaleza: el gusano vive en la naturaleza y en un momento siente que es el momento de partir, de pasar a otro plano. Siente que ha llegado el momento de terminar el tiempo de vida en cuanto a gusano. Hace su propia tumba, que es matriz al mismo tiempo. El gran reto es ver nuestra muerte no como un final, sino como un comienzo.

El tema del post-humanismo, trans-humanismo, es ir poniendo lo nuestro en robots. Eso no soluciona el problema, es confundir la eternidad con la perdurabilidad. La eternidad es de otro orden, es un cambio de nivel.

LA.- No es vivir 150 años, sino vivir de otro modo.
X.M. Exactamente. Y lo bello de ese otro modo es que ya lo podemos vivir ahora. Pero nuestro vehículo biológico en la tierra está programado para vivir unos 60-90 años. Estamos yendo a lo que más necesitamos, nuestra muerte es lo que más necesitamos. Necesitamos ascendernos para alcanzar posibilidades que en esa vida tienen su límite. Nos queremos quedar en estado de gusano, cuando hay otras dimensiones que se gestan en la calidad de esa vida. Para eso hace falta soltarnos, y nuestra sociedad no nos ayuda. Lo bello sería vivir con calidad de vida hasta un momento determinado, y luego, al sentir que es el momento de partir, nos dispusiéramos a hacerlo con confianza, a emprender el vuelo. Creo que un día nuestra sociedad será suficientemente madura como para escucharse a sí misma y saber que es el momento de partir. Entonces no alargaríamos procesos tan complejos y problemáticos como los que vamos a tener en las generaciones venideras: una población cada vez más envejecida. No nos han enseñado a morir. El saber partir es un acto de generosidad, pero no estamos todavía preparados.

LA.- Un dels deures que em va posar en Èlix va ser preparar preguntes. Tu em vas dir "no quiero preparar nada". Faig aquesta pregunta a tothom: "Qué figura geométrica le darías a tu vida?", ¿un círculo, un cuadrado, una espiral, una recta...? Una vez tengáis en vuestra mente qué forma geométrica tiene vuestra vida, que es algo que realmente define una persona, pensad en vuestras parejas. ¿Corren en paralelo, en recta, corren a vuestros lados con o sin intersección? Soc jo el cercle i la parella és al mig, sense tocar-nos? O soc al mig i deixo que la parella em circumvalidi? O som dues línies que convergeixen cap al futur, cap a la felicitat? Quines són les vostres figures geomètriques?

XM.- Voy a responder con una sentencia de un sabio del siglo XII: "Dios es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna".

LA.- Con un círculo me conformo, pero vuélvela a decir porque es magnífica.

XM.- "Dios es una esfera infinita", abarca la totalidad "cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna". En cada momento, la totalidad de lo total está aquí y ahora. Todo está en todo en todo momento. Y si uno está en ese centro, ese centro es el centro del mundo. Pero no un centro narcisista, porque el otro también está en el centro del mundo. Hay una bellísima frase de un indio Sioux que dice que todos los lugares son el centro del mundo.

LA.- Eso lo decía Dalí, también.

XM.- Ojalá lo dijera. La cuestión no es ocupar un lugar, ser ese centro, sino generar espacios. Eso es lo que hace Dios. No ocupa ningún lugar, por eso su centro puede estar en todas partes. En esa esfera, yo me sentiría como un punto generando esferas; un punto abierto, que en cada momento está desplazándose.

LA.- Tu vida sería Dios, estás metido en esa esfera. No concibes tu existencia sin Dios.

XM.- Exactamente. Somos en él. Existimos en él.

LA.- Todos, aunque yo no lo sienta.

XM.- Sí.

LA.- Félix, ¿y tu forma geométrica?

FR.- Has comentado la espiral, que es muy interesante porque se puede dibujar de dentro a fuera o de fuera hacia dentro, y no será la misma espiral, aunque la forma lo parezca. Siempre me ha parecido más interesante la espiral que parte del punto central hacia afuera.

LA.- Y a tu pareja, ¿cómo la ves? Una altra espiral en paral·lel?

FR.- Lo veo como una vida en común, una espiral en común. Para no entrar en temas personales, creo que la mayoría de los que estamos aquí lo haremos mejor o peor en las relaciones personales, pero hay un esfuerzo de construir algo en común. Y, en ese esfuerzo, hay la necesidad de que ese común sea un trayecto lo más largo posible, lo más fructífero posible, lo más rico posible. Por eso es tan complicado vivir con alguien tantos años. Las pruebas que tenemos encima continuamente nos llevarían por otros caminos. Un espiral se puede acabar construyendo con la otra persona.

Para ir cerrando, siempre me han interesado las pasiones humanas, que nos destruyen, pero al mismo tiempo nos iluminan. Si no las tuviéramos, no valdría la pena vivir. A lo largo de los siglos, la tensión y la fuerza de las pasiones se han ido debilitando. Voy a poner un ejemplo. La pasión por el amor ha pasado de ser algo de un código romántico, a ser un elemento de análisis psiquiátrico. En las *Crónicas Italianas*, Stendhal explica en el siglo XVI casos de amor desmesurado que hoy serían tratados con fármacos. ¿Podemos seguir en el siglo XXI con las pasiones a un nivel tan bajo? El amor se ha ido perdiendo del carácter cultural, en muy pocas novelas se retrata. Se han debilitado las pasiones, también las negras.

XM.- Yo creo que se han ido diversificando. Creo que antes estaban concentradas en menos temas. En nosotros está la fuerza de la vida, que es inabarcable. Somos contenedores de esa fuerza y las pasiones son dinamismos que nos hacen salir de nosotros hacia lo otro, son impulsos que nos descentran, sea el arte, el amor, la investigación... Creo que hoy las pasiones están diversificadas, y por lo tanto dosificadas. Se ha ampliado la gama.

FR.- Insisto en algo que me parece clave. La frontera entre la construcción y la destrucción es transparente en las pasiones. Y la sociedad cada vez tiene menos capacidad de asumir el riesgo que supone dejarse arrastrar por ellas.

LA.- A veure, abans et suïcidaves per amor als 18 anys, i perdies pocs anys tenint en compte que l'esperança de vida era de 45. Quan es va instaurar el matrimoni en el Codi Julià fa 2000 anys, l'esperança de vida eren 37 anys. Y había también divorcio y repudio. ¿Cómo quieres que el matrimonio dure 87 años ahora mismo de media? No tiene sentido. ¿Cómo vas a suicidarte por amor y perder 70 años de vida? No és el mateix, som així, calculem. Perdemos cinco vidas, es increíble un suicidio a los 18 años por amor, qué tontería. Entonces la intensidad de la vida estaba en tener la muerte en los labios.

FR.- Pongo un ejemplo extremo. La pasión por el juego hoy acaba llevándote directamente a un psiquiatra. En el siglo XIX, jugar no era una patología, era un estado de ánimo. *El jugador* de Dostoievski explica su ejemplo, hace una exploración de su pasión para descubrir qué es su vida y narrarla. Es una obra biográfica, habla de él.

XM.- Yo creo que tener herramientas para controlar la pasión es un progreso.

LA.- Es un progreso para los psiquiatras.

XM.- Uno de los grandes dones del siglo XX es la psicología. Nuestra generación y las que vienen son mucho más conscientes de los mecanismos dentro de nosotros para ser libres. El problema de la pasión es que es terrible, estás atrapado dentro de ella, no eres libre. Puede ser devastadora. A mí no me resulta atrayente porque no le veo libertad. Si tu pasión devora al otro, es letal. Uno de los grandes regalos del siglo XX es el conocimiento de los dispositivos dentro de nosotros para no ser arrastrados por las pasiones. Claro que puede haber momentos sublimes, que el excesivo control podría limitar.

FR.- Apuntaba en esa dirección, a una sociedad urbanizada, con cada cosa en su lugar, previsible.

XM.- Sí, pero la pasión tiene su reverso, es ambivalente. Todo tiene verso y reverso. Y la inteligencia es la capacidad de captar la globalidad y libremente elegir lo que uno siente que es su camino.

FR.- Última cuestión, que hace honor al título del encuentro. ¿Qué pregunta le haríais a la vida?

LA.- Una pregunta o un prec?

XM.- Es una bonita pregunta: qué le preguntarías a la vida.

LA.- ¿Tienes novio? Quizás.

X.M. Yo la miraría. No creo que le hiciera ninguna pregunta. La contemplaría y me iría abriendo, abriendo, abriendo... y a hacerme con esa misma pregunta que es la vida.

LA.- I tu què, Fèlix? Has de quedar bé, ara.

FR.- Yo tomaría la idea esa de contemplar.

LA.- ¡Qué copión! Busca una resposta tu, va.

FR.- Probablemente intentaría entender algunas de las cuestiones que no llego a entender de mi propia vida, sería como observarse a uno mismo.

LA.- Ara sí.

FR.- Pues con esa respuesta tan accidentada...

XM.- ¿Me permites un momento? Hay una dualidad: si la vida estuviera allí yo estaría fuera de la vida preguntándole algo. Nosotros somos la vida. Cada uno es la vida bajo la forma de sí mismo. La vida no es algo fuera de nosotros, nosotros somos la misma vida preguntándonos qué es la vida. Eso es muy bello y es lo mismo que nos pasa con Dios. Tenemos una imagen muy dual, como si Dios estuviera allí y nosotros aquí. Pero Dios, y la vida, se despliegan en aquello que somos. La misma vida es la pregunta y la respuesta que nosotros mismos le hacemos a ella, porque es ella haciéndose a sí misma la pregunta a través nuestro. Dios se despliega a través de nosotros. Cada instante es la epifanía o la teofanía de algo que necesita de nosotros para manifestarse, y ello es lo bonito. Sin nosotros, Dios no se puede manifestar. Y esa conjunción es la nueva forma de entender. No es que nazca una nueva religión, sino una nueva manera de comprender la religión. Aquello o aquel con el que nos religamos a través de nuestra misma vida, no está fuera de lo que somos, sino que está en la vida misma que a través nuestro se manifiesta. Cuando eso se entiende, ya no hay separación entre palabra, silencio y acción. Eso requiere algo muy serio: la consciencia de cada momento de que somos la manifestación de eso.

LA.- No tancaríem amb un minut de consciència, per acomiadar-nos?

XM.- Me parece estupendo. Hagamos silencio.

[SILENCI]

XM.- Respiro con plena consciencia, respiro el aire de ahora, del instante presente. Y ese instante no necesita ningún contenido más que este instante. Porque en este instante está todo. En cada momento está todo. Si vamos abriendo los ojos, volvemos a estar en otro lugar estando en el mismo lugar. Es increíble. Pero para eso, hay que decir que hagamos silencio. Hay que hacer silencio.

FR.- Me gustaría despedirme agradeciéndoos que hayáis venido a CaixaForum, a ese espacio de *La curiositat va salvar el gat*, y yo quiero despedirme de todos ustedes recogiendo una técnica epistolar de Séneca a Lucilio, que en todas sus cartas se despedía diciendo "Consérvate bueno". Pues yo les digo: "Consérvense buenos". Gracias.

ISABEL TALLOS

NACHO VIGALONDO

DIÀLEG 7/

Bona tarda i benvinguts a l'última sessió del cicle d'aquest any de *La curiositat va salvar el gat*, fet amb la publicació digital Hänsel* i Gretel*. Vull agrair als dos codirectors, Fèlix Riera i Llucià Homs, la capacitat que teniu de programar i encertar els ponents que ens estimulen i ens permeten repassar multitud de temes que són d'interès pel món creatiu, pel món inquiet, pel món intel·lectual, per la societat contemporània. Això és important en un centre cultural com el nostre, en el qual habitualment fem una mirada cap al passat. Programem exposicions sobretot d'obres del segle XX o del món antic. Quan fem activitats de difusió, sovint també és sobre èpoques passades. Amb aquest cicle tenim l'oportunitat d'abordar la societat contemporània, i això és molt important. Les audiències han anat variant en funció de les temàtiques programades. Ara aquest cicle farà una mica de vacances, però continuarà a partir de l'octubre amb possibilitats ampliades d'augmentar la curiositat com a motor de creixement personal i intel·lectual. Us proposo que no només tingueu la curiositat de venir a les sessions que us toquen de prop, perquè totes aporten molt. Aquestes sessions no ens donen només respostes, sinó sobretot preguntes que et porten a ampliar coneixement en sortir. Per part meva, voldria donar les gràcies a tots els qui han participat en els diàlegs d'enguany. Han estat l'escriptora Ángeles Caso, el psiquiatre Adolf Tubeña, el director de cinema Albert Serra, el comissari Carles Guerra, la compositora Raquel García Tomàs, el filòsof Víctor Gómez Pi, la cantant Nina, el dramaturg Oriol Broggi, el filòsof Javier Gomà i la catedràtica en comunicació Imma Tubella, el periodista Lluís Amiguet i l'antropòleg Xavier Melloni. Avui tindrem al cineasta Nacho Vigalondo i a la creadora de videojocs Isabel Tallos. Poden veure amb aquests noms la capacitat d'aprendre i créixer junts. Res més per part meva, cedeixo la paraula a Llucià Homs i els recordo que CaixaForum és sempre al servei de la ciutadania. Els animo a consultar la programació especialment de les nits d'estiu. Gràcies.

LLUCIÀ HOMS Gràcies, Valentí. Quan comencem aquests diàlegs al CaixaForum ens agrada comentar que, al conte de Hänsel i Gretel, que els germans Grimm recopilen a primers del XIX, ens expliquen que els nens, abandonats al bosc pels seus pares perquè no els poden mantenir, perduts en la frondositat van deixant pistes, primer pedres i, després, engrunes de pa, que els permeten trobar el camí de retorn a casa. Aquesta simpàtica, però alhora torbadora, història explica el que fem a Hänsel* i Gretel*: publiquem una ressenya, un text, una imatge, que a la manera de pistes mentals ens permeten endinsar-nos en el bosc, però sense perdre'ns. Si bé cap d'aquestes pistes ens dona una solució definitiva, sí que són referents per caminar i avançar. Al mateix temps busquem moments per la reflexió pausada, de la mà de persones clau de l'ecosistema cultural. Són parades al camí del bosc per pensar sobre els grans debats de la ciutat avui, escoltant la remor del vent i el cantar dels ocells gràcies a la calma i el diàleg íntim, ens permet agafar forces per seguir transitant en el camí de la vida. En una societat cada cop menys inclinada a la curiositat, també fruit a la proliferació de la sobre-informació, la popular expressió que la curiositat va matar el gat, s'ha tornat, al nostre entendre, buida, indesxifrable. Nosaltres diem: *La curiositat va salvar el gat*. Aquest és el nom del cicle que tanquem aquesta temporada. Gràcies a la Fundació La Caixa i a tot l'equip de CaixaForum, ens han permès endinsar-nos conjuntament al bosc de Hänsel i Gretel. Des d'aquí volem reivindicar la curiositat com a desig d'emoció, com a necessitat de recuperar el coneixement i la sorpresa, com a camí per a descobrir i descobrir-nos a nosaltres, que al nostre entendre hem perdut una miqueta. En moments de falses certeses, cal atrevir-se a mirar, a explorar el que encara no coneixem. I quina millor manera que a través del diàleg? Convido a l'escenari i endinsar-nos junts al bosc de Hänsel i Gretel, a la Isabel Tallos i al Nacho Vigalondo.

Buenas tardes y bienvenidos. Es un privilegio teneros a los dos aquí para hablar de cine, de tecnología, de arte, de creación, de videojuegos y todo lo que vaya saliendo. Buscamos una conversación íntima entre dos personas claves en su profesión, y quisiéramos que el papel del moderador fuera casi invisible. Sentiros libres de coger el guion y llevarlo donde haga falta. Dejadme, eso si, leer cuatro notas biográficas de cada uno.

Isabel Tallos es muy joven, nació en Madrid en 1983 y cambió las exposiciones de fotografía para desarrollar su creatividad en el mundo de los videojuegos. Fundó con su hermano la start-up Everguild. En una industria donde sus autores suelen ser hombres, esta artista diseña un sinfín de magos, de orcos, caballeros, y monstruos que se pelean en un universo fantástico. Isabel se licenció en Bellas Artes en la Complutense, es máster en Fotografía Creativa y se diplomó en Estudios Avanzados de la Imagen. Para dibujar a sus personajes, ha sustituido el papel por una cinta de 13 pulgadas, una medida idéntica al cuaderno que siempre llevaba en la facultad, que le permite ver las imágenes con la misma dimensión que tendrán en el móvil para hacerse idea de los dibujos en el dispositivo. Forma parte del jurado del premio de la Asociación Española de Videojuegos.

Nacho...

NACHO VIGALONDO ...Es muy viejo.

LH.- Nacho es muy viejo, nacido en Cabezón de la Sal en Cantabria.

NV.- Todo suena mal.

LH.- Nacido en 1977, desde 2001 vive en Madrid. Es director y guionista de cine, muy conocido por *Los Cronocrímenes*, su primer largometraje, que fue nominado como mejor director novel de la Academia del Cine Española. Lugo vendrían *Open Windows* y *Extraterrestre*, y su cortometraje *7:35 de la mañana*, que estuvo nominado a los Oscar el 2005. En el ámbito televisivo, ha trabajado en distintos programas como la segunda edición de *Gran Hermano* o *Vaya Semanita*. Y en el musical, ha dirigido el videoclip *Impronta* del grupo indie Lory Meyers. En 2017 dirigió *Colossal*, para Anne Hathaway, filmado en los Estados Unidos. Es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas y de la Academia Europea del Cine.

Los dos son un referente en su sector. Lo primero que quería preguntaros es si os conocías previamente.

ISABEL TALLOS Hemos coincidido en un libro, hace un mes. Pero no nos habíamos conocido en persona.

NV.- Coincidimos en el libro, pero solo están los escritos juntos. Seria increíble que nos conociéramos por compartir páginas en un libro, casi como por osmosis.

IT.- Un libro que todavía no hemos leído, por cierto.

NV.- Pero estamos allí vinculados.

LH.- Pues vamos a comenzar. Isabel, en la industria del videojuego, las mujeres durante años no han sido legión. ¿Como llega una estudiante de Bellas Artes, que eligió carrera artística componiendo bellas y poéticas imágenes, con una mirada muy auto-referencial, a ser una gurú de los videojuegos?

IT.- A pintar marines espaciales. No tengo ni idea. Efectivamente, muchas no somos. Es un poco raro, creo que nadie sabe mucho lo que va a hacer. Yo me cansé mucho de las exposiciones en un momento, tuve muchas seguidas sin mucho tiempo a prepararlas. Quise tomarme un año sabático; coincidió que mi hermano también quería dejar su trabajo. Siempre no han gustado mucho los videojuegos. No me lo planteé según si había o no muchas mujeres. Soy una privilegiada absoluta, al haberlo hecho desde el punto de partida de hacerlo con mi hermano, no me he enfrentado a los conflictos con los que se enfrentan otras mujeres que entran en la industria trabajando para otras personas. Como nuestra empresa la hemos hecho nosotros, tenemos los términos muy claros respeto a las mujeres.

LH.- Las facultades de Bellas Artes y Diseño están llenas de mujeres con muchísimo talento que intentan hacerse un hueco en ese mundo. ¿Crees que en el sector de los videojuegos la cosa va a cambiar en los próximos años? ¿Estás notando algún tipo de sensibilidad diferente sobre lo femenino?

IT.- ¿De que esté mejorando? Sí, por supuesto. Está mejorando. Coges cualquier tipo de juegos y ya existen muchos más personajes femeninos que antes. No quita que no quede un largo camino que recorrer. Gracias a dios existen estos personajes, aparecen besos entre mujeres, etc. Se está generando el movimiento. Todavía aparece gente que le ofende eso, pero la cosa se va moviendo.

LH.- ¿Consideras que puede haber una mirada feminista a los videojuegos? ¿Crees que las mujeres juegan de manera distinta a los videojuegos?

IT.- Me cuestan un poco estas preguntas. Me es fácil hablar de como juegan los jugadores, de los dibujos, de un montón de cosas. Pero, sinceramente, no tengo ni idea de la sociología ni de la psicología de los cerebros de los hombres y las mujeres, así que no creo que sea la persona para hablar de eso.

LH.- Cuando diseñas un videojuego, ¿te planteas si el jugador final será hombre o mujer?

IT.- En mi caso, hago marines espaciales de un universo. Hay mujeres, las *sisters of silence*, que no hablan, sorprendentemente. Son una facción que hace voto de silencio. Metieron mujeres, pero calladas. El universo en el que yo me muevo no es el mejor para una mujer. ¿Sabes cuando podremos decir que eso está más o menos solucionado? Cuando podamos hablar de juegos y que no sea un hecho extraño que yo esté aquí por el hecho de ser mujer. Es un poco complicado. Cuando era fotógrafa, nunca me preguntaban sobre eso. Iba a las exposiciones, me hacían entrevistas, y nunca me preguntaban qué era ser mujer con una cámara de fotos. Bellas Artes está lleno de mujeres, es el 80%, pero la gente no tiene ni idea de videojuegos. En la de Madrid, la mayor parte de los profesores no sabían ni lo que era un cómic. Yo espero el día que hablemos de videojuegos en el que no aparezca la pregunta de “qué se siente siendo mujer”. Yo pinto marineros espaciales. Si me toca hacer un juego mañana en el que tenga que pintar flores, pues desde luego lo voy a hacer desde un punto de vista feminista porque lo hago yo, pero nada más.

LH.- ¿Cuál fue tu relación como adolescente con los videojuegos?

IT.- La empresa la fundé con mi hermano. Yo jugaba con él a videojuegos, no sé si habría jugado sin él. Empecé con el *Spectrum* con tres añitos y a mis padres, a quienes les gustaba la tecnología, los juegos no les acababan de parecer positivos para la educación de los. Nos dejaban la *Gameboy* sobretodo para que no molestáramos en el coche. Íbamos a casa de nuestros amigos a jugar a la consola, pero nosotros no tuvimos más que una *Gameboy*. Si tenéis niños y les prohibís una cosa, luego montarán una empresa.

LH.- Nacho, cuéntanos a qué videojuego te enganchaste tú.

NV.- Ha habido muchísimos. Te puedo hablar del primer juego del que tengo noción de haber estado enganchado, creo que fue el *Green Beret* para *Spectrum*. Para aquel entonces, los juegos que adaptaban para miniordenadores replicaban las salas recreativas. No había mayor halago que “parece una máquina recreativa”. Eran objetos que abrían la posibilidad de la calidad en un sentido total. Acababa de llegar una recreativa en el bar California en Cabezón de la Sal, con un juego de aviones: un avión disparando para arriba. No era solo la belleza de lo que percibías, el impacto tecnológico era sencillo, no hacía falta nada más que cuatro colores para deslumbrarnos a todos. Recuerdo que tenían un componente mágico. Por aquél entonces, no teníamos ni idea de lo que era *hardware* o *software*, no sabíamos lo grande que era el juego. Recuerdo las leyendas urbanas

sobre lo que pasaba si jugabas y pasabas a tal fase.

Recuerdo un juego de un tío en moto en perspectiva cenital. Había la leyenda que si te pasabas cierto tiempo, el tío se bajaba de la moto y había un lago y cogía una barca, y era perfectamente creíble. Había una leyenda que compartí con una persona de Murcia y a los dos nos llegó igual, sobre un juego de gráficos vectoriales en el que manejabas un taxi disparando tanques. Era un juego en el que no había más que un horizonte, blanco sobre negro. Había la leyenda de que al fondo había una pirámide en la que podías entrar, con un ojo giratorio increíble. Con el *Spectrum* aprendimos lo que eran los límites, los márgenes en los que operaba un juego. Si un juego era de un tipo disparando, el juego iba a ser un tipo disparando, no iba a haber variantes. El *Green Beret* era una estación creo que de Konami, el *Spectrum* la hizo una compañía que se llamaba Ocean, y eran las estrellas del momento. Era un juego abiertamente anticomunista: había martillos y hoces por todas partes, y tu eras un soldado que tenías que rescatar a rehenes en Rusia. Contaba solo con un cuchillo. Como era un *Arcadia*, para asegurarte que el golpe iba a ejecutar el enemigo, el tío estaba todo el día con una mano temblorosa. Estuve abiertamente enganchado, creo que lo terminé. Es un juego con el que asocio mi única experiencia con lo paranormal. Todo el mundo tiene un momento en la vida en el que algo inexplicable sucede, y no hay una explicación aparente.

Todos sabemos que los juegos de *Spectrum* funcionaban mal. En la memoria está más presente el meta-juego, conseguir que el juego cargue, que el juego. En este caso el *cassette* que yo tenía de *Green Beret* solo cargaba cuando no estabas presente. Íbamos a la cocina, volvíamos, y se había cargado. Pero si estábamos allí, no funcionaba. Al cabo de unos años, me pregunto cómo naturalizamos una cosa así: no tiene explicación. Intercambié *cassettes* con un chaval de Santander, con el que nos escribimos a través de una revista de anuncios (esto es muy sórdido). El chico nos dijo que tenía el *Green Beret* copiado en una cinta pirata, porque el original solo cargaba si no estaba delante. A nosotros nos pasaba lo mismo. ¿Como pudimos aceptarlo como una ley? Con los años aprendes que la física cuántica tiene partículas que se comportan de una forma o de otra si hay o no observador... Supongo que me estaba asomando a la física cuántica de una manera completamente inútil y estéril, como síntoma de algo que nunca entenderé, pero que tenía aceptado.

LH.- Hay toda una estética que podríamos llamar la arqueología de la ciencia ficción. Mi posgrado es en comisariato de media art, y tenía un profesor argentino especialista en producciones *historio-telísticas*, es decir, en los cómics de ciencia ficción. Nos repetía que el género nació a primeros del XX en los periódicos de Estados Unidos, y fijó en la retina de los espectadores toda una estética de la navegación interestelar, las bombas atómicas, las sociedades híper-industrializadas...una estética que conformaría todo un cine de ciencia ficción en los siguientes decenios, muy distinto del mundo de los superhéroes. En tu caso ¿eras ya un *freak* de estas estéticas muy concretas o has obtenido esta mirada con los años?

NV.- No lo sé. Nací en el 1977, con lo cual, para mi ser pequeño significa hablar de la primera mitad de los 1980s o del segundo tercio en Cabezón de la Sal. Recuerdo que de pequeño sentía voracidad por estímulos de ciencia ficción o terror, pero no llegaba nada a ti. No podía ser *freak* de una propuesta estética concreta, porque sencillamente tenías que aceptar lo que te llegaba. Si un juego estaba disponible, te lo comprabas. Pero no había una propuesta por tu parte. Recuerdo que jugué mucho a *Fernando Martín Basket Master,* cuando yo jamás de los jamases me he acercado al deporte, ni como actividad real ni simulada. Pero como el juego llegó a mí, yo jugaba. Recuerdo que me interesaba el género de terror, y cuando lo hacían por la tele para mí era una bendición. Era como un fenómeno meteorológico que ocurría sobre mí. Una vez me enteré de que Gustavo Adolfo Bécquer escribía cuentos de terror, y que estaba en la librería municipal de mi pueblo, y yo lo cogí y me imaginaba que eran los cuentos de la cripta. No puedo considerar que fuera *freak*. Recordando lo que consumía entonces, percibo una desesperación como denominador común, más que una decisión tomada. No pertenecía a ninguna tribu urbana, porque las piezas que llegaban a mí no eran suficientes como para pertenecer a ninguna. Yo me tragaban lo que me echaban.

LH.- ¿Cómo llegaste a dirigir en Hollywood una película como *Colossal*, con el *star system* americano? ¿Como fue el paso de Cabezón de la Sal a Hollywood?

NV.- Cómo fue mi parto, ¿no? No sé. Antes hablábamos de la impotencia de la ficción frente a la realidad. Las vidas no tienen narrativa, no tienen actos, no tienen estructura. Las películas que explican la vida de alguien, los *biopics*, tratan de añadir algo y siempre fracasan, por eso los *biopics* son tan malos. La ansiedad de tema en una película normal puede ser muy saludable, pero en una película sobre la vida de alguien, no tiene ni pies ni cabeza. No puedo resumir mi vida en un causa-efecto perfectamente cuadrado. Hay muchas circunstancias de por medio, mucho tiempo perdido, muchas frustraciones, mucho miedo a no existir, y desde luego no veo una consecución de eventos que lo explique todo. Por ejemplo, cuando nos mencionan al Oscar para el cortometraje, es el momento en que se me permite soñar con algo más. Yo llevaba diez años haciendo cortometrajes ajenos. Es mucho tiempo picando piedra. Si hubiese sido adolescente 30 años más tarde, igual con 20 años y poco me hubiese metido a *youtuber* y me hubiese desgastado al año, y hubiese acabado como notario. Me cuesta hacer una visión condensada de como llegué aquí, no es como un superhéroe o supervillano. Un colega, Santiago de Lucas, tenía una visión maravillosa de la vida del Joker. Yo creo que es todo lo que quisiéramos para nosotros, tener un origen. Según él, el tío normal y corriente ve en la televisión que le ha tocado la lotería con el billete en la mano, y se ríe mientras se va pintando los labios como Joker. A mí no me ha pasado nada de eso.

LH.- Recordemos *Donkey Kong*, el juego de Nintendo de 1981 que diseñó Yukio Kaneoka. Se tiene que salvar una princesa, hay un gorila subido en la rampa tirando barriles, y tenías que subir a rescatarla. ¿Se está generando hoy una cierta nostalgia, y cuando citamos el *Spectrum* a todos nos viene una ilusión?

IT.- Sí, totalmente. Nosotros trabajamos con Warhammer 40.000 y nuestros jugadores son súper jóvenes, de 40 años. Llevan 30 años de su vida coleccionando figuritas, leyendo novelas y jugando partidas con los personajes que estamos haciendo. Nuestro juego parece más suyo que nuestro, ellos tienen más conocimiento de todo el universo en el que trabajamos. Es un vínculo emocional absoluto. No es solo la nostalgia, es también el presente: como toques alguna

de las criaturas con las que llevan jugando 30 años, mejor ponte una dirección que no sea la real, porque vienen a buscarte. Echamos mucho de menos, en los juegos. Muchos estamos volviendo a los juegos de mesa, también.

LH.- Antes de entrar a la conversación hablabais de la retroalimentación entre videojuegos y juegos de mesa.

IT.- Está habiendo una confluencia muy interesante entre los dos, pero hasta cierto punto. Me sorprendió como en ferias grandes de juegos de mesa como en la de Essen o incluso en las DAU de Barcelona, donde presentamos nuestro primer juego, había gente que se asustaba al ver tableta. Sin embargo, los niños de 15 años tenían un radar para identificar tabletas y venían directos. Parece como que confluyen a nivel de temas y de creación, pero a nivel real de industria no están consiguiendo confluir empresas.

LH.- ¿Eso pasa también con los dispositivos, o son demasiado obsoletos como para seguir jugando a un *Spectrum*?

IT.- Creo que si lo que quieres es jugar a un Spectrum lo haces como quien pone el tocadiscos. A nivel industria, a mí me parece bastante loco.

LH.- Me refiero más a la reproducción del elemento en si.

IT.- Yo creo que eso lo hacen muchos en casa. Hace poco estuve jugando al *Atmosfear*, con un vídeo que tuve que sacar de casa de mis padres. Es un VHS en el que un señor con los dientes salidos te va indicando el tiempo y cuando parar. Es nostálgico, recuerdo jugar a eso con 12 años. Daba mucho miedo ese señor, ahora es humorístico. La nostalgia es algo que nos gusta a todos. Además, con los videojuegos, comentábamos antes como es curioso tener nostalgia de algo que pasó hace cinco o diez años.

LH.- Nacho, en *Colossal* cuentas la historia de una chica norteamericana que es capaz de sincronizarse con un monstruo, un robot, que aterroriza la población de Seúl. ¿Cuál es la fuerza de esa teletransportación que planteas? ¿Nos transportamos en los avatares que creamos?

NV.- Desde que es inevitable que en una película hecha ahora propongas la relación entre una persona y un avatar, casi que el tema está servido. La interpretación se ha hecho en relación con los videojuegos, pero también con las redes sociales: cuando agredes a alguien a través de una cuenta en la red social, aunque compartas nombre con tu avatar, no consideras que seas tu el agresor. Hay un transporte de identidad. Yo no te he insultado desde mí Twitter. Cuando te encuentras con alguien que te ha *troleado*, la respuesta siempre es la misma: "no soy yo, era un personaje". Esa dinámica se da siempre que hay tensión en internet.

Cuando escribo un guion, no quiero tener una pauta de todos los temas y realidades que podría tratar, creo que eso no ayuda a la película. Es mucho más instintivo. Disfruto mucho de las lecturas ajenas, pero las mías no están en una posición superior.

Por cierto, me he acordado de una cosa. De pequeño, mi relación con el videojuego *Donkey Kong*, al que por cierto llamábamos "Don King Kong", como si fuera un señor, empezó con un juego de mesa. Lo podéis comprobar. MB, la empresa juguetera de los 1980s, editó una versión del juego en tablero. Para mi era un juego de mesa que gané en la tómbola del pueblo. Eso ya parece literatura de posguerra. Tenía una figura de plástico con un mecanismo de tensión de una goma, con la que el gorila iba dejando barriles por las escaleras.

LH.- Has mencionado los *trolls*. En tu película sale el tema de la responsabilidad. ¿Piensas que la tecnología nos libera en ese sentido?

NV.- Cuando se habla de responsabilidad y redes sociales se hace desde el punto de vista del que ha hecho un error. Pero nunca se habla de la persona que publica que alguien se ha ido, o la persona que decide que alguien puede ser amenazado de muerte. Como colectivo, no hemos debatido la responsabilidad que tenemos: siempre es de un individuo. Al colectivo se le permite responder de cualquier manera. Voy a buscar un ejemplo relacionado con el humorista Luís Suárez, que ha perdido todos sus trabajos por hacer una broma terrible en redes sociales. Mucha gente está pidiendo no solo que se le despida, sino que no vuelva a tener trabajo jamás. ¿Cuántas personas son capaces de responsabilizarse de sus comentarios? ¿Puedo como individuo responsabilizarme de pedir eso, o tengo que ser un colectivo? Creo que son dinámicas muy interesantes con las que convivimos en redes sociales.

IT.- ¿Has visto el capítulo de *Black Mirror* sobre las avispas en Twitter?

NV.- Si. Black Mirror emitió un último capítulo en el que el telefilme es también un videojuego, porque puedes jugar desde el mando. Retrata los años 1980s, cuando jugadores de *Spectrum* podían ser estrellas y comprarse un descapotable. Hay una estética que podemos compartir todos, la de los 8 bits. Pero es mentira, son 16 bits, de los ordenadores de los 1990s. Los 8 bits son insoportables, la estética era algo insostenible hasta el punto de que, incluso hablando de 8 bits, se esquiva aquella realidad. Cuando he tenido la oportunidad de jugar a un simulador de *Spectrum,* y enfrentarme a lo que jugaba, me he quedado anonadado. Cuando jugaba a eso tenía la mente de un ingeniero, ahora soy incapaz. Se tiene que traducir lo que hay en pantalla. Es alucinante como los juegos, con el paso de los años, y a diferencia de otras artes, con el paso de los años se pudren de una manera que no le pasa a ningún otro tipo de comunicación. Son manzanas podridas.

LH.- Sigamos con la simbiosis hombre-máquina. Los videojuegos nos permiten configurarnos con otras identidades, un poco como si la ciencia nos permitiera diseñarnos a la carta. ¿Qué está sugiriendo este mundo sobre la forma en que concebimos la condición humana?

IT.- Me voy a salir por la tangente. Creo que los problemas son los mismos. Mucha tecnología, pero los problemas siguen. Tengo un ejemplo relacionado con el mundo de *Warhammer*. Si vas al Museo de Nottingham, te explican que primero existía el *Warhammer Fantasy*, que son orcos y un mundo fantástico. Luego se puso de moda *Star Wars*, así que, como competidores, cogieron a sus orcos y bichos y los pusieron en el año 40.000, en naves espaciales. Son humanos y criaturas súper avanzados tecnológicamente, y son prácticamente inmortales. Pero se están dando con hachas.

NV.- Me pilla muy lejos, pero ¿hay 51 novelas de *Warhammer*?

IT.- No, cuidado. Esas son las de *La Herejía de Horus*, luego está *Warhammer 40.000.*

NV.- ¿Qué pasa en la trastienda, ¿qué cuentan las novelas? Porque para mí *Warhammer* es un mundo de pinchos, de gente pegándose con pinchos.

IT.- Eso es *Warhammer Fantasy*. En *Warhammer 40.000* son más calaveras. Es muy guay, porque hay los buenos y los malos, los leales y los herejes, pero todos ellos tienen calaveras. Ellos mismos se hacen la broma, ¿estás seguro de que son ellos los malos? Porque tu armadura también está llena de calaveras y sangre, y llevas un medio-muerto encima…

NV.- Claro, es difícil saber quién es quién porque todos son malos. Pero pongamos por ejemplo un capítulo en el que hay una tregua y la guerra termina….

IT.- Al principio, en el 30.000, son todos amigos. No hay ellas. Tampoco es que tengan sexo, se reproducen genéticamente. Estamos en la galaxia, recogiendo los humanos que quedan. Voy a hacer *spoiler*, siento si alguien va a leerse los 51 libros. Están recuperando los humanos por la galaxia y les dicen que se arrodillen ante el emperador. Si no se arrodillan, los exterminan; si lo hacen, se unen a ellos. *La Herejía de Horus* empieza con que uno de sus hijos predilectos se ha ido a Terra en plan burócrata, y ha dejado de trabajar con ellos. Se enfadan y empiezan a luchar contra él, y entonces ya hay un sector y otro de la humanidad. He de decir que hay una parte de la que estoy disfrutando de los libros. Voy por el seis. Con los juegos vamos muy lentamente. Y eso son las novelas, después están las Biblias... es alucinante. Ese fin de semana ha sido el *Warhammer Fest*. Han conseguido durante treinta años enganchar a gente en un universo inventado que al final consiste en vender muñequitos. Es maravilloso.

NV.- *Star Wars* es el mismo mecanismo. Las ambiciones son diferentes, pero el fin último es el mismo.

IT.- A mí me alucina que todo consista en vender juguetitos, pequeños y grandes. Y luego las pinturas para pintar los muñequitos, las maquetas, todo el universo. Es sorprendente que no haya más mujeres. Al principio podría haber estado mucho más aceptado que las hubiera, cuando había la parte de crear dioramas y maquetas. Pero no.

LH.- Vayamos a la devoción por las pantallas. Como padre de hijos adolescentes, tengo que decir que me he cansado de verlos todo el día enganchados y casi siempre jugando a videojuegos. ¿Qué está pasando con los preadolescentes y esa devoción a lo tecnológico, casi con un aborrecimiento de lo analógico? Reconozco que yo debo de estar fuera de juego. Me acuerdo de que hace dos años pensaba que mi hijo era un *freak* por jugar a lo que yo pensaba que era un desconocido juego, Clash of Clans. Pero, en el metro de Londres, vi unos enormes muñecos del juego y me di cuenta que soy yo el que estoy fuera del mundo real. La gente apuntaba en los carteles pistas y maneras de comunicarse entre ellos con rotuladores. Vosotros que sois especialistas, ¿cómo podemos despertar a los preadolescentes el gusto por lo analógico?

IT.- Mira para allá, yo no tengo hijos, no sé como se hace.

NV.- No tengo hijos, pero si de repente a un preadolescente yo me acercara a intentarle devolver el gusto por lo analógico, estaría castrando lo analógico para toda su vida. Creo que tiene que partir de él mismo. Tiene que haber un juego de estímulos que le lleve a rechazar quizás lo que él cree que representamos los viejos, para que él apunte a otra dirección. No le puedes apagar la pantalla y darle un parchís para que vuelva a jugar y sentir el tacto de los dados. El otro día, hablaba con un guionista norteamericano que sí tiene hijos, y me dijo que por primera vez percibía los síntomas de una generación joven dando la espalda a cosas que ya damos por hechas como contaminantes *for ever*. Decía que puede haber una generación de adolescentes que piensen que internet es una cosa para viejos. Creo que es una posibilidad creíble. Y no hay nada que me haga más ilusión, que por inercia las redes sociales, internet y cierto tipo de videojuegos ya queden *demodés*. Si lo analógico vuelve, será por un motor colectivo, no por alguien intentando adoctrinar a un niño. Si los juegos de mesa están teniendo una especie de vuelta bastante apasionante y insospechada –y de hecho, de cinco años acá lo que más me ha abierto los ojos no son videojuegos ni películas, sino juegos de mesa– no es porque yo haya hecho un esfuerzo consciente para quitarme pantallas de la cara. Ha sido por algo mayor que me ha arrastrado.

IT.- Cerca de mi casa hay siempre niños jugando al futbol, a los que me he planteado salir a darles una consola. En mi generación, veíamos la tele o jugábamos a la *Gameboy*. No sé si realmente hoy es tan exagerado. Yo voy por la calle y los veo en el parque. Creo que se trata de una preocupación de los padres, porque es verdad que es muy absorbente. Creo que, a mi, lo que me preocuparía más sería la parte negativa de ciertas redes sociales. Los juegos pueden aportar un montón de cosas. El *Tetris* está demostrado que para la visión espacial es una maravilla. El niño necesita jugar y mediante el juego aprende cosas. Hay chavales de 20 años que no se saben la capital de dónde viven, pero sí todos los nombres de los 200 mil personajes de una historia. Si se apasionan por algo, van a aprender.

LH.- Isabel, en un vídeo tuyo de *Youtube* hablas de las habilidades que se desarrollan cuando los niños juegan.

IT.- Yo esperaba que ya estuviera anticuada la cosa, pero sigue habiendo gente que ve como problemáticos los videojuegos. Me acuerdo cuando la gente pensaba que ibas a matar a gente con el coche solo por jugar al *Carmageddon*. Mi hermano y yo jugábamos al ordenador. Había una tecla que convertía los humanos en vacas, era maravilloso. Mis padres se quedaban dormidos en el piso de abajo, y cuando oíamos que se despertaban apretábamos el botón para que vieran solo las vacas; teníamos prohibido matar a humanos.

NV.- O sea, estaba permitido matar a vacas.

IT.- Preferían las vacas a los humanos. No te quiero ni contar con el rol en vivo. Es como teatro improvisando. Favorecía la seguridad de la gente en si misma, la interpretación, la creatividad... daba pie a interpretar un personaje y tener creatividad para representarlo. Se fomentan un montón de cosas buenas con los videojuegos.

NV.- A mí me impresiona el *mainstream*. Me ha pasado muchas veces de preguntar a un niño qué pelis ve, y sale constantemente que estén enganchados a ver otras personas jugando a videojuegos. En un principio genera cierto rechazo; no están ni jugando. Parece raro, pero luego me acuerdo de que pasé un fragmento de mi infancia viendo a otros jugar en las salas de máquinas recreativas.

IT.- Claro, y es como el fútbol o el baloncesto. Es una dinámica súper normal. Amí lo que me sorprende también es que me he enganchado a ver partidas de *Netrunner*,

que son partidas de gente a juegos de mesa. Lo hago para aprender técnicas, pero me fascina que haya gente que nunca ha jugado al juego y que se engancha a ver los videos.

NV.- Es como el porno, puedes no haber jugado a eso, pero aprendes las estrategias.

I.T. Por ejemplo.

LH.- ¿Está cambiando la percepción negativa de los videojuegos por parte de una parte de la sociedad?

IT.- Sí.

NV.- Ha tenido que cambiar solamente por la omnipresencia que han adquirido. Sale un fenómeno multimillonario como el *Read Dead Redemption*. Ya no se enarbola la bandera de lo peligroso que es jugar a un juego así.

IT.- A ver, sigue estando la abuelita diciendo al nieto que se va a quedar tonto jugando a *Candy Crush* en el móvil. Pero ya mucho menos.

NV.- Es también un tema de gastar dinero. Hay los juegos de micro-pago, con todo de recursos para volverte adicto, pero ya no es el debate sobre la violencia.

I.T. Pero creo que ya la gente está acostumbrada a pagar, gracias a Dios.

LH.- ¿Qué hace que unos videojuegos enganchen a unas generaciones? ¿El móvil es el gran dispositivo del futuro?

IT.- Para mi es el gran dispositivo del presente, desde luego. En el futuro no sé qué inventarán. El *Candy Crush* es maravilloso. Me hace mucha gracia la gente que dice que hay juegos que copian al *Candy Crush*, un juego que a nivel de jugavilidad no inventó nada. Ya existía, como *Match 3*, desde que tengo memoria. Pero han hecho que sea un juego muy bien adaptado al formato móvil, y han conseguido que sea un juego casual por excelencia.

NV.- Ese tipo de juegos que siempre son gratis y que siempre están como dándote palos y zanahoria de forma puntual, me generan de la sensación paranoica. Tengo la sensación de que me engancho al *Candy Crush*, dejo de jugar durante un tiempo, y luego si hecho una partida de vuelta, obtengo un resultado maravilloso. El juego está esperándome para demostrarme que puedo. Con esos juegos, de los que hay muchas variantes, tengo la sensación de que no soy yo quién juega al juego, sino que el juego juega a engancharme, que el juego sabe mis pautas, mis horas de sueño y mi umbral de paciencia, y sabe engancharme. Hay un algoritmo que me puede por completo, que me mueve como una marioneta.

IT.- Hay el miedo a sentirse tonto delante de los juegos. Yo no sé cómo se usa el algoritmo en *Candy Crush*, está claro que muchos juegos tienen estrategias para hacer que la droga sea lo más pura posible. Muchas mecánicas están en *SuperCell*, son quienes mejor lo hacen. Jugando a *Clash of Clans*, cuanto más tiempo invertido, más sensación tienes que no puedes soportarlo más, pero no puedes dejarlo, porque perderás toda la inversión, como en una relación. Hay una cosa también en nuestra mentalidad. Nuestro juego es de cartas, de estrategia. En un juego que habíamos hecho antes, habíamos intentado anular al máximo la parte del *random*. Hemos descubierto que, aunque personalmente no me gusta el *random* porque se escapa de mi control, el juego es más accesible con él. Cuando la gente pierde, puede así echar la culpa a que nosotros estamos tuneando la partida para que pierdan, o decirse que pierden por azar. Para perfeccionar esas partes, metes aleatoriedades y permites, primero, que gente que juega mal pueda ganar, y segundo, que cuando pierdas puedas culpar a la suerte. El ajedrez, por ejemplo, es más cruel: pierdes sólo porque lo haces mal.

NV.- O sea, que ese comentario sobre mi sensación de que el juego está jugándome a mi, está ya contemplada desde arriba.

IT.- A nosotros nos llegan como 10-15 mensajes al día de gente que nos dice que *truqueamos* las partículas. Hay una persona que está creando un *Excel* en el que apunta cada vez que juega contra un español, porque dice que le colocamos las cartas en una situación determinada. Evidentemente, nosotros no estamos haciendo nada de eso.

NV.- ¿Pero podrías hacerlo eso si quisierais?

IT.- Si en vez de seis personas fuéramos seis mil, incluso podríamos tener *bots* que jugaran. No, por nuestra estructura del juego, no podemos seleccionar las cartas una vez que la partida ha empezado. También hay gente que está convencida de que, si lleva dos semanas sin gastarse dinero, le empeora la suerte... genera muchas paranoias que molan un montón.

LH.- Como cargar el *Spectrum*.

IT.- Exactamente.

NV.- Últimamente estoy percibiendo que hay un discurso nuevo en internet. Sabéis que son los audios ASMR, ¿no? De joven había un tipo de sonido y de textura que me daba lo que llamo el "gustirririn", para que nos entendamos. Un placer en la espina dorsal. Hay gente que lo percibe viendo lo que llamo el "gustirririn", para que nos entendamos. Un placer en la espina dorsal. Hay gente que lo percibe viendo videos de gente sacándose granos, que tienen millones y millones de visitas. Hay canales de *Youtube* dedicados a cosas que se rompen o a texturas cremosas. Hay componentes sensoriales que antes no explotaba ningún medio y al que yo llamo así. He notado que desde hace un tiempo hay muchos juegos gratuitos que son muy fáciles, en los que vas pasando fases y la dificultad no crece. Tengo un juego de *Arkanoid* muy fácil en el que la pelota empieza a multiplicarse dando mucho *gustirririn*. Evidentemente, cada fase que pasas te comes un anuncio, que es lo que da dinero a la empresa. Es un juego que no está basado en la dificultad, sino en la promesa de ese placer. Estoy viendo muchos así.

IT.- También hay varios juegos contemplativos, que son solo para disfrutar.

NV.- Sí, pero los otros están disfrazados de puzzle para dar visionados a las compañías anunciantes.

IT.- Se necesitan muchos millones de personas para que la publicidad dé suficiente...

NV.- Pero es que no estoy solo yo.

IT.- Sí. Pero, realmente, cuesta sacar juegos que se sustenten en publicidad. Tienen que ser como *Candy Crush*. Necesitas una base muy grande de jugadores durante mucho tiempo.

LH.- Isabel, háblanos del componente lúdico de la mente humana. La tecnología es un medio, una excusa.

IT.- Me lo pregunto un montón, está ramificado, hay un montón de motivos. Jugamos desde pequeños y lo hacen también los animales. Obviamente, un motivo es aprendizaje mediante imitación. Los niños juegan a ser bombero, para sentirse en el territorio del mundo adulto. Pero muchas veces son luchas de poder. Yo tengo un loro. Cuando le veo jugar, está también midiendo. Le gusta ganar. Son maneras de aprendizaje, pero también hay un componente de poder. En todos los juegos está claro el ganar y el poder. Cuando lo haces bien, la recompensa es ganar. Observando los mensajes que nos llegan de nuestros jugadores, también ves como llega un punto en el que no están disfrutando. Incluso nos han enviado fotos de móviles destruidos por un ataque después de perder. En muchos de los juegos en los que participo, yo diría que no estoy pasándolo bien. Y, en algunos, el grado de tensión al que me someto es bastante intenso.

LH.- Háblanos, Nacho, de cómo los humanos fabulamos. Desde los inicios de los tiempos, el hombre fábula. Relatamos, imaginamos. ¿Por qué el hombre tiene esa necesidad de fabular?

NV.- Convivimos con amigos imaginarios. Todos los tenemos en algún momento de la vida, y no somos esquizofrénicos, no tenemos un desorden mental. Mentimos abiertamente. A mí eso me parece alucinante. Los niños están mintiendo, y no se asustan de que de repente les hable un oso simpático que sale de su cama, saben que lo están inventando. Es como si la necesidad de fabular fuera primaria, como si hubiera algo que hay que expulsar y no haya otra forma, como un bostezo. Lo hacemos todos, no solo los niños y los artistas. No depende de algunas mentalidades, es de todos.

LH.- En el cine escenificáis situaciones ficticias, pero eso no os evita hablar de las grandes verdades de las condiciones humanas. ¿Cuál es el punto íntimo que necesitas sacar cuando fábulas?

NV.- Cuando veo una película y tengo una visión clara de la verdad que quiere transmitir el director, algo no funciona. Cuando en una película un personaje dice cuál es el tema, algo muere de forma irremediable. Ese tipo de discursos los asociamos a películas infantiles. Las películas que sobreviven al paso del tiempo no dicen, permiten ser traducidas. El cine de ciencia ficción norteamericano de los años 1950s era una proyección en símbolos de los miedos que sufría entonces América como nación (miedo al comunismo, a la guerra). No significa que todos los directores en activo se reunieran un viernes a las cinco de la mañana para decidir hablar así de esos temas. Son las épocas quienes hablan a través de los directores. Si tienes un discurso político explícito en una película, habrá algo que va a ser caduco, va a pudrirse con el paso del tiempo. Creo que en lo que haces tiene que haber siempre un componente de verdad. Si partes de la seguridad de que lo que estás haciendo te retrata a ti, y no a un director al que quieres parecerte porque gana muchos premios o dinero, habrá verdad. Tus defectos y virtudes serán los mismos que los de la película. Es el contrario que un documental: un documental tiene que decir en voz alta de qué está hablando.

LH.- Esta es la pregunta que te iba a hacer a continuación. Hoy en *La Vanguardia* se ha publicado un artículo de Jordi Balló titulado "Todo será documental". Lo hace en motivo del festival de documentales *Docs Barcelona*. Está relacionado con *1984, Un mundo feliz, La naranja mecánica*…. ¿Cuánto hay de realidad en el documental, cuánto hay de ficción en el cine, y cómo se entrecruzan?

NV.- En el cine todo es ficción.

LH.- Hay un cine documental que habla de ficción, pero que muchas veces anticipa un futuro incierto.

NV.- Hoy en Cataluña alguien está a punto de cometer un asesinato, por estadística. Esa persona, antes de cometer el asesinato, piensa en el documental de *Netflix*. Los asesinos del presente y del futuro, cuando están hundiendo el cuchillo en el pecho de la víctima, se plantean cómo se va a contar eso en *Netflix*, a ver si van a ser fieles o no. Creo que esa noción existe. Llegaremos al punto en que un buen crimen es el que merece documental. Eso hace que el documental ya se trate de una ficción, porque desde el punto en que lo marcas ya es ficción todo. La decisión del marco condiciona muchísimo el relato. Significa estructurar, y componer significa tener un punto de ficción. Es la diferencia que hay entre el documental de Ted Bundy y su película, estrenada poco tiempo después. El documental es más eficaz que la película.

LH.- ¿Es porque se le da más credibilidad al ser un documental?

NV.- No, creo que el documental tiene mucho más foco, está mucho más determinado que la película. Pero la película podría haber sido mejor que el documental. Creo que la película de Ted Bundy no tiene un ideal temático, no hay una intención eficaz, mientras que en el documental sí.

IT.- Para mí, personalmente, la realidad es una utopía. No existe, no es. Estoy de acuerdo que el cine es totalmente ficción, pero lo que cambia con el documental es la expectativa y el punto de vista del que lo mira. A mí, cuando hacía las fotografías me llamaban la atención las cosas que parecían verdad y no lo eran: los montajes fotográficos son todo mentira. Me llamaba la atención que la gente se quedara enganchada, preguntando como lo había hecho. En cualquier exposición, la pregunta era "Cómo lo haces", como ahora se pregunta "Qué se siente siendo mujer". Hace seis o siete años, todo el mundo sabía qué era el Photoshop, pero con mis fotos, con imágenes rectas y montajes imposibles, la gente se quedaba atrapada. Luego iban a ver *Armageddon* y nadie se preguntaba cómo estaba hecho. Siempre he tenido la sensación de que la gente percibe la fotografía como un medio de verdad, de realidad. Y el cine, como medio de ficción. Técnicamente, los montajes son más difíciles en el cine que en una fotografía plana, pero el espectador espera ver ficción y fantasía en el cine, no en la fotografía. Creo que es similar a lo que pasa con el documental.

LH.- La conversación está llegando a su fin. Quisiera agradeceros a los dos la generosidad de compartir vuestros pensamientos con nosotros. Como recuerdo de la conversación tenemos aquí un gato de *La curiosidad salvó el Gato*. El bosque de Hänsel y Gretel nos ha servido para discurrir y querría agradecer a CaixaForum que nos reserva este pequeño espacio en el bosque para que no nos perdamos en los pensamientos. Muchas gracias.

AGRAÏMENTS/

Agbar
Abertis
CaixaForum
Cellnex
COAC
Hotel Alma
Institut d'Estudis Fotogràfics
Fundació Vila Casas
La Vanguardia
Política & Prosa

I a tots els autors

*

crèdits /

© FREDERIC BALLELL - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© LEOPOLDO PLASENCIA - imatge cortesia de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
© ESTEVE TERRADAS I ILLA - imatge cortesia de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
© FRANCESC BOADA NOGUÉS - imatge cortesia de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
© A. LLAÓ - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© JOSEP POSTIUS SAURA - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© ALBERTO GARCÍA-ÁLIX - imatge cedida pel propi autor
© COLITA - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© ANTONIO FALCÓ LANA - imatge cortesia de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
© TOMÀS FÁBREGAS CATARINEU - imatge cortesia de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona
© ANTONIO MATARRANZ - imatge cortesia de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya
© JAUME ROCA OLIVA - imatge cortesia de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya

*

Publicació © Hänsel* i Gretel*, octubre 2019

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

L’artista nord-americà Ed Rushca (1937) va publicar un conjunt de petits llibres caracteritzats per sèries de fotografies sobre temes aparentment banals com aparcaments, estacions de servei o piscines, i molts dels seus títols funcionaven com a senzilles descripcions. Aquestes publicacions varen tenir una forta influència en el moviment conceptual, en el ben entès que les seves fotografies primer es varen concebre com a llibres, el que li donava un total control sobre la seqüència d’imatges, i va ser posteriorment que les va presentar com a prints per ser exhibides a la paret.

L’estètica de la coberta d’aquest Compendium IV de Hänsel* i Gretel* que teniu a les mans s’ha inspirat en *Babycakes with Weights*, un d’aquests llibres que Rushca va publicar el 1970.