

núm. 1
juliol 2021

BAP!

Bernardes Art i Pensament

Revista de Cultura Contemporània



Bernardes Art i Pensament
Revista de Cultura Contemporània

BAP!

Tots els drets reservats.

Queda prohibida, llevat d'excepció prevista en la llei, qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública i transformació d'aquesta obra sense comptar amb autorització per escrit dels titulars de la propietat intel·lectual.

©

Consell Comarcal del Gironès

Diputació de Girona

Àngels Moreno | Susanna Portell | Pilar Parcerisas

Ramon Ripoll | Jordi Camps

Àngel Quintana

Disseny i maquetació: A Priori Disseny | www.apriori.cat

Fotografia de portada: Lawless Capture (Unsplash)

Salt, juliol de 2021

Les Bernardes



www.bernardes.cat



Sumari

6 **Desig i escriptura:** **Marguerite Duras**

Àngels Moreno

12 **Les primeres cires** **de l'exotisme**

Susanna Portell

20 **L'art contemporani** **a Catalunya "After** **COVID"**

Pilar Parcerisas

26 **L'esdevenir** **insuportable de** **l'home**

Ramon Ripoll

34 **Disney: jo no soc** **masclista, ni** **racista, ni...**

Jordi Camps

40 **Els fantasmes del** **museu**

Àngel Quintana

Vivim en un món insuportable i necessitem crear una realitat suportable. Així de clar és el sentit que hem volgut donar a aquest primer número que apareix just quan comencem a passar pàgina (si és que això es pot afirmar tan categòricament) a la pandèmia que ens ha acompanyat tots aquests mesos. Hem viscut en una realitat paral·lela, en una realitat induïda per un virus d'origen desconegut o qüestionat. Però què n'hem après com a espècie de tot plegat? Seguirem cometent els mateixos errors o aprofundirem encara més en les divisions, els conflictes geopolítics, el proteccionisme i el revisionisme als quals ens hem acostumat en ares de no se sap ben bé què?

Alguns optaran per seguir com si no hagués passat res, d'altres faran un intent frustrat de tornar al poble i al món rural, i molts altres mantindran una por psicològica i física al contacte humà. El fantasma de la Covid 19 ha arribat per quedar-se entre nosaltres i el conflicte està servit: viurem amb por? La societat més informada de la història viurà sota el jou del desconeixement intencionat? La manca de Rumb i la incertesa no haurien de ser un fre sinó més aviat un espai des d'on impulsar-nos.

A les mans de tots nosaltres hi ha l'opció de buscar nous camins o l'opció de seguir com fins ara. Diu el refrany: roda el món i torna al born. Viatjar és un estímul, és coneixement, però si no hem après res del viatge al que ens hem vist abocats, potser és millor seguir deambulant.

Les Bernardes



Miracles happen

Desig i
escriptura:
Marguerite
Duras

Àngels Moreno

nd every day.

Què tens, paraula, tan deformada, ingovernable, que t'estimbes, insuficient, paròdia, falsària, tota tu i arrossegues cap a un tot ple de traus i ple de llums? Què tindria l'escriptura que se li feia impossible fugir-ne, sublimats els ulls, el cos, el sexe, portat a presència tantes vegades com va voler, memòria sense relat, senzillament allò, tot allò que va ocórrer, nu, obert i transparent, el cos de l'amant xinès, el crit de la mare, l'amor del germà petit mort, el marit mort, també -ella s'estira a dormir a la vora del cos mort de l'amor, en somnis, somnia que ell es crema, que ell crida, que ella el busca i que no el troba, que s'estira a dintre d'una rasa en contacte amb el cos mort del marit-, i ella plena de desperfectes, plena de llunyanies. Què tenia l'escriptura que li retornava alguna cosa que mai no havien permès que fos seu, allò que en diuen mancança original, el trau, la llum, el dolor?

L'amor en l'obra de
Marguerite Duras -així
com en la seva vida-
sempre esdevé espai de
conflicte

En relació amb l'amor i el desig l'escriptura de Marguerite Duras ens proposa una mirada molt personal. Ocorre que a mesura que s'intenta amb l'escriptura tocar la realitat, a mesura que l'escriptura apareix més i més nítida, despullada de la retòrica que l'encrypta, a mesura que el text s'acosta a l'indicible, l'objecte sembla fer-se més esquiu. Marguerite Duras, gràcies a un canvi radical en el seu estil d'escriptura, ens presenta les escenes amb una cruesa propiciada per la netedat de l'escriptura que integra el silenci -el blanc, el neutre, el buit, la claredat-. Violència blanca de la sintaxi, violència muda que esdevé desig. A Les paroleuses, una compilació de trobades amb Xavière Gauthier, l'entrevistadora inicia la conversa posant el focus sobre el tret distintiu i radical de l'escriptura de



Marguerite Duras: el llenguatge en els seus textos es disposa de manera particular i distinta a la concepció del text narratiu de la literatura escrita per homes. La paraula importa més, l'escriptora no s'ocupa pel sentit, que vindrà després. Afegeix Gauthier: "en els seus llibres el silenci s'escolta. Hi ha un lloc per al silenci". Tot parteix d'aquí, per estar envaït per un buit, una esquerda. Tot comença aquí. Aquest buit és el desig, la cerca del plaer -jouissance-, potser és la mare absent, o la idea del paradís, o la idea d'home ideal: el personatge sap que no ho trobarà, però encara creu que pot existir.

L'amor en l'obra de Marguerite Duras -així com en la seva vida- sempre esdevé espai de conflicte. Aquest fet radica en l'experiència d'un primer contacte sexual als quatre anys amb un nen d'onze anys al Vietnam, a prop de l'escola de la qual la mare de Duras era institutriu. Aquest contacte -primer un acte de voyeurisme i després fredor masturbatòria- va marcar la relació de Duras amb el desig. L'amor tal i com el coneixem, aquella passió que enlaira els components del vincle, aquell èxtasi que fa sortir-se del cos, enlairar-se, surar, entregar-se, no existeix en els seus llibres. L'amor, per a Duras, construcció ideal, fantasia, queda substituït, arran de la vivència a una edat tan incipient del que és el desig i el plaer, queda substituït pel desig. Sobre l'amor escriurà, sí, però es tracta sempre d'un amor diferent, supeditat a la distància dels cossos, els interessos i els destins. Duras va entendre molt aviat que el desig fonamentalment és brut, arravatat, distant, delerós del plaer que no es racionalitzarà en una comprensió de l'amor. Ella mateixa explica a Gauthier que "el desig és un moviment cap a l'altre", i és aprehendre de la mateixa manera desig i dolor. Sorprén la fredor amb què acara la qüestió del desig, com si l'escena tingués lloc fora dels personatges, com si aquests fossin jugats per l'escena i ells hi participessin passivament, talment titelles, l'amor despullat i convertit en el desig en la seva manifestació més irreductible. L'escriptura de la pròpia vida és en Duras el seu tret més fonamental, de tal manera que trenca tota possible barrera entre ficció i

autobiografia, i dificultat que alguns dels seus llibres puguin ésser catalogats com a novel·les. “Per què negar l'evident necessitat de la memòria”, ens diu l'autora. És això, potser, l'escriptura? Un exercici de la memòria? És dir les coses tal i com són, tal i com van ocórrer, en la seva puresa o es tracta d'una deformació propiciada pel fantasma?

La resolució d'aquesta tensió és impossible, perquè és en la tensió irreductible del desig que l'objecte es manifesta en la seva plenitud: si el posseeixo, passa a formar part de mi i el destrueixo.

Aquesta mediació de la imatge la trobem a l'inici de la pel·lícula *Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais amb guió de Marguerite Duras. El personatge femení diu: “Devora'm, deforma'm a imatge teva perquè ningú més, després de tu, compregui ja en absolut, la raó de tant de desig”. Veiem que no demana que l'estimi, no demana un encontre sexual, contacte, sinó ésser deformada, introduïda en la pròpia imatge de l'amant, és a dir: en la representació imaginal –fantasmàtica– de l'amant.

*Fotograma de la
pel·lícula "Hiroshima
Mon Amour"
d'Alain Resnais*



Aquesta representació, per tant, no respon a res més que a l'ideal que pertany a la visió interior d'ella, és la mirada interior la que deforma el propi desig. Si pensem en termes lacanians i en l'etimologia de la paraula "raó" -arrel-, també es podria interpretar l'origen del desig com la distància amb l'altre, i el lament de qui ama o desitja és la unió impossible amb/en l'U, evidenciat gràcies a la comprensió que el subjecte ja no és u amb el cos de la mare. El dolor en l'amor -sempre desig- i la mort -Hiroshima és, precisament, l'espai impossible per inexistent que materialitza la separació- durasians és l'evidència del buit en què campaa el desig, fantasma de la fusió -sempre en potència- amb l'objecte. La resolució d'aquesta tensió és impossible, perquè és en la tensió irreductible del desig que l'objecte es manifesta en la seva plenitud: si el posseeixo, passa a formar part de mi i el destrueixo. Aquest és el drama durasià, el cul-de-sac de tot afecte en el qual la introjecció de l'objecte inaprehensible del desig també comporta l'acabament del desig, que és, en realitat, la pròpia relació d'amor. És per això que entre els personatges de Marguerite Duras no pot existir una resolució del conflicte, perquè en la hipotètica trobada dels amants, el desig desapareix. Allò que dinamitzarà les relacions és aquesta tensió desitjant, no pas l'estatisme de l'amor acomplert: el desig troba en l'acte el seu col·lapse, més que la seva plenitud. ■

*Fotografia de
Marguerite Duras per
Robert Doisneau*
(www.clavedelibros.com)





Fotografia: Oleguer Junyent (Arxiu Fotogràfic de Barcelona)



Les primeres cireres de l'exotisme

Susanna Portell

Pintor, escenògraf, decorador, col·leccionista, antiquari, fotògraf amateur i viatger infatigable, Oleguer Junyent i Sans (Barcelona, 1876-1956) va fer seu el rodolí Roda el món i torna al Born. El març de 1908, en companyia de l'amic Marià Recolons, inicià la volta al món i de l'experiència, en feu un llibre.

El viatge, ens explica, comença en dia 13, després que el tren anterior que havien d'agafar descarrilés; després d'haver estat obligats a fer diferents transbordaments, de no haver arribat a temps d'embarcar en el vapor que els tocava i d'ocupar la llitera número 13 de l'Egyt, el buc de les desgràcies de la flota P&O. El dia 20 de març de 1908, L'Esquella de la Torratxa es fa ampli ressò de la seva partida: per davant, onze mesos de viatge. Per començar, Barcelona-Marsella, i un cop arribat a la ciutat francesa, fotografia del vaixell, és clar. La primera destinació, el nord d'Àfrica, El Caire i Egipte, un territori màgic on imaginar els decorats de l'òpera Àida; el país ideal dels escenògrafs, assegura ell. No hi ha lloc de colors més definits i rics, ni lloc on la llum permeti que les arestes es retallin amb tanta duresa, fa saber en la monografia que li dedicarà anys a venir. El Caire, Luxor, Karnak, Tebes, Assuan i Philae són parades d'una estada que s'allarga un mes. Junyent s'apressa a fer notes. Adquireix fotografies professionals en les ciutats que visita, còpies a l'albúmina de fotògrafs que es poden comprar en els mateixos hotels; també postals. I fa fotografies. A Marià Recolons, l'amic amb qui viatja, el capta al costat d'un relleu a Karnak; a la parella de turistes mentre visiten la torre oriental del temple de Ramsès III a La Vall dels Reis; en el pati d'un hotel al peu de la piràmide de Gizeh, amb botiga de records inclosa, el tragí de la gent. Enrere han quedat les nits platejades del Mediterrani. El Caire, amb els seus hotels de luxe, és la Meca del turisme milionari, escriu. Tot i que la Companyia Cook, "acaparadora i explotadora omnímoda d'Egipte" vetlla per garantir totes les comoditats al viatjant, el sol i la calor asfixiant guanyen. L'agència no s'escapa de la crítica: en el tren, als hotels, en els vaixells, en tots i cadascun dels racons inimaginables, el rètol anunciador i els agents que hi treballen sempre acaben fent acte de presència. Decepció per al qui arriba aquí amb l'ànima saturada de records i és aliè a la superficialitat d'aquells per als quals les piràmides mil·lenàries i una exposició de pneumàtics són coses



Fotografies del viatge d'Oleguer Junyent a l'exposició virtual "Roda el món i torna al Born" de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.





*Retrat d'Oleguer Junyent
Ramon Casas (MNAC)*



semblants. Que vols pujar a les piràmides?, pagues, que vols baixar de les piràmides?, pagues; que vols visitar l'interior de les piràmides?, pagues, mentre algú, a cau d'orella et promet ensenyar-te coses que ningú ha contemplat abans. Tot i això, visca les comoditats que Europa ha portat a Egipte, perquè és gràcies a aquestes que anar a les piràmides és feina menys complicada que pujar al Tibidabo barceloní, fa saber.

Desfilen els colors. El Nil, al capvespre, amb aquell cel de carmins i púrpures impossibles, els espera. I les nits, callades i denses. Una bellesa que emmudeix. A Karnak, impregnades de llum i de pols, les ruïnes dels deu temples tenen una aura de desolació i tragèdia. També els esperen els que demanen almoïna a tothora; i les mosques -el martiri de les mosques- que no aconsegueixen esborrar el somriure de la gent ni impacientar als ases que les suporten, impertèrrits, mentre passen pels seus lacrimals. Avui pujarà a la Gran Piràmide; ho farà amb agilitat. Des de dalt se sentirà un Bonaparte mirant els quaranta segles que reberen al Napoleó autèntic,

confessa. La febre del viatger per anar més enllà i, arrapada a la seva pell, la sensació inequívoca que s'arriba massa aviat al "palau dels nostres somnis."

A la coberta del vaixell, mut i a soles amb els records, s'acomiarà d'Egipte. La propera parada és l'Índia. Al Himàlaia descobrirà que el blau no té res a veure amb el d'Egipte, perquè "és un color que té tant d'esmalt com d'una aigua subtilíssima que es tornés aire". Per davant, Sri Lanka, Austràlia, Hong Kong, Filipines, Xina, Corea, Japó, Canadà i els Estats Units. Londres i París seran les darreres escales de la volta al món abans d'arribar a l'estació de França, al barri del Born de Barcelona. És rebut amb una gran expectació. Dos mesos després, dibuixos, aquarel·les i fotografies conformen la important exposició que té al Faianç Català. Èxit d'assistència i de crítica; en acabat, celebració amb tots els esplendors, a la Maison Dorée. Som a març de 1909. Ben aviat, a Il·lustració Catalana comencen a publicar-se separates que narren el seu viatge; amb l'anunci, el maig, de la venda de les tapes per a l'enquadrernació Roda el món i torna al Born comença a fer-se realitat.



Fotografies del viatge d'Oleguer Junyent a l'exposició virtual "Roda el món i torna al Born" de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.





De tornada a casa, aquest oriental solitari, com el descriu el seu amic Josep Maria de Sagarra, anirà bastint la seva col·lecció: talles policromades, peces de ferro, vidre, arquetes, ceràmica i indumentària, tresors adquirits a prop de mossèn Gudiol, creador de les grans col·leccions d'art medieval del Museu Episcopal de Vic. “No serà pas la darrera vegada, si arribo a vell, que digui amb convicció als jovenets que em demanen consell... Roda el món i torna al Born”, reblarà Junyent. “És la història d'un monacal, un pont rabelesià, agitador de tots els temes i animador de totes les converses, i sobretot, d'un correcte senyor de casa seva que oferia el millor vi a l'hoste, en la millor copa de cristall”. El més sibarita dels homes, en paraules de Francesc Cambó. Amb ell, a bord del Catalònia, viatjarà també pel Mediterrani. Amistat i passió col·leccionista compartides sota els blaus del mar; una ànima viatgera que, amb paraules de Sagarra, collí “les primeres cireres de l'exotisme. I no poques cireres, una gran cistella de lluentes i saboroses cireres”. ■





El 2012, Josep Maria Trullén, al capdavant llavors del Museu d'Art de Girona, dedicà exposició a Oleguer Junyent en el marc de les exposicions de petit format que duïen per títol la Col·lecció Convidada. Girona, aquella ciutat que l'artista viatger triaria si pogués exiliar-se, retia homenatge a una de les figures més polièdriques de l'art català del segle XX. El 2017, des del Museu Marès de Barcelona ja, Trullén tornà a recuperar-lo amb tot l'esplendor. En aquesta seu es desplega el vessant col·leccionista i a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Rafel Torrella reivindicà el seu treball fotogràfic. Fruït dels dos projectes expositius es publicà un catàleg conjunt on assistim a l'interès de Junyent per la fotografia estereoscòpica i pels autocroms, tècniques innovadores a l'època i molt representatives d'aquesta nova categoria d'artistes que trobaven en la fotografia un instrument per a la creació, el coneixement i l'oci. Les fotografies mostren una factura tècnica d'aficionat, en la línia de la improvisació amb què fa anar el llapis en qualsevol petit paper que pot trobar a l'hotel. En el documentat article de Rafel Torrella es despleguen apassionants interrogants: adquiria

l'artista les fotografies, conscient de la superior qualitat de les còpies dels professionals? Foren comprades amb la intenció de ser un complement perfecte en la seva tasca com a escenògraf? On les localitzà? I ell, portà les plaques negatives des de l'inici del seu viatge? En el cas del capítol dedicat a Egipte, per exemple, se sap que en feu 148. És el país on més fotografies realitzà, però no en va incloure cap en el llibre, a diferència dels capítols de la Xina, Japó, Corea o el Canadà. L'estudi posa nom als fotògrafs que il·lustren el capítol: 79 imatges de Jean Pascal Sebah, Gabril Lékégian, Antoine Beato, Félix Bonfils, Emil Brugsch i Léon&Lévy. També es reproduïren postals de propaganda dels hotels. Si accediu a la web de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona podreu viatjar per la mirada fotogràfica de Junyent. Això sí, regaleu-vos temps. I si voleu endinsar-vos en el seu món, sempre podeu visitar el seu estudi del carrer Bonavista número 22 de Barcelona que va començar a construir el 1914 i va esdevenir centre neuràlgic del món artístic i intel·lectual de l'època. Forma part del projecte Cases singulars.

P.D. La veu del seu gran amic Josep Maria de Sagarra l'he trobada en el pròleg del catàleg de l'exposició Oleguer Junyent organitzada per la Junta de Museus de Barcelona, Palau de la Virreina, 1961. L'aturada a Egipte l'he fet acompanyada per Roda el món i torna al Born, en l'edició de 1981 de La Magrana i Egipto. Impresiones artísticas de un escenógrafo, Unión Editorial Hispano-Americano, s/d. Quan va emprendre el viatge, Oleguer Junyent havia acabat de dirigir l'escenografia de Tannhäuser, de Wagner. Aquest mateix any moria prematurament el seu germà Sebastià, pintor i il·lustrador. El seu avi Sebastià Junyent i Comes, l'espardenyer del Born, a mitjans del segle XIX havia fundat una societat recreativa i havia assentat les bases del Carnaval barceloní. De ben jove, amb tan sols vint anys, Oleguer Junyent entraria a formar part del taller d'escenografia del Gran Teatre del Liceu, dirigit per Francesc Soler i Rovirosa. El projecte escenogràfic d'El capvespre dels deus, de Richard Wagner per al Liceu li valdria el premi de l'Associació Wagneriana de Barcelona. L'estada a Bayreuth per conèixer els festivals d'òpera wagneriana, el 1901, seria el preludi d'una vida avesada al viatge. Oleguer Junyent, col·leccionista i fotògraf. Roda el món i torna al Born és el títol del catàleg de les exposicions celebrades al Museu Frederic Marès i l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, el 2017.

**"No serà pas la darrera
vegada, si arribo a vell, que
diguei amb convicció als
jovenets que em demanen
consell... Roda el món i
torna al Born"**
Oleguer Junyent





Pilar Parcerisas

L'Art Contem porani a Catalunya

"After covid"

Des de l'inici de la democràcia el panorama de les arts visuals a Catalunya ha viscut una falta d'articulació i una manca de polítiques públiques en un sector que n'estava molt mancat i que en certa manera és de per sí una mica "autista". La creació dels grans equipaments i museus del país a mitjan dels anys 90, en comptes de ser el compliment d'una esperança i d'integració sectorial, ha estat l'impuls d'unes maquinàries ostentoses que han repel·lit la creació local i a les quals s'ha donat un mandat polític que en realitat hauria d'haver exercit pel departament governamental corresponent.

La desaparició del Serveis d'Arts Plàstiques de la Generalitat, a l'entorn de l'any 2004 /2005 ha deixat les arts visuals en mans d'unes convocatòries de subvencions genèriques en què els requeriments burocràtics estan per sobre d'unes línies polítiques articulades. La desfeta de l'antiga Associació d'Artistes Visuals de visió sindical ambiciosa i que es volia establir com a contrapoder polític i marcar des de fora les polítiques d'arts visuals no s'ha recuperat amb la creació de la PAAC.

Més enllà d'aquesta oportunitat que crea també els seus vicis, les arts visuals d'aquest país passen d'aquest estadi d'injecció directa a projectes, a la feblesa endèmica d'un mercat de l'art que amb gran esforç aixeca una fira d'art, SWAB, que aposta per l'art emergent, i una fira de vídeo, LOOP, dues direccions que són possible perquè els costos són assumibles, complementada per Ars Libris. El seu complement és el Barcelona Gallery Weekend i el Talking Galleries que aporta contactes i una dimensió més internacional al mercat, però que no es tradueix en termes econòmics.

El sector dels antiquaris s'ha transformat en un promotor de l'art modern i de l'art d'avantguarda, ha format bé a l'estranger les noves generacions i ha invertit en valors segurs i consolidats que tenen una sortida al mercat internacional i a fires de grans noms i obres mestres com Maastrich.





Obra: Intercepciones del reflejo II
[Jonidel Mendoza]



Obra: Limbo [Cao Guimarães]



Fotografía: Barcelona Gallery Weekend

Una de les herències dels anys 70 va ser un circuit d'espais alternatius al territori en municipis on hi havia una tradició artística pròpia. Poblacions com Vic, Reus, Valls, Lleida, Olot, Mataró, Banyoles, Sabadell, Vilafranca del Penedès, Amposta, entre altres, havien gaudit d'espais on l'art contemporani hi tenia lloc i s'han mantingut com a centres actius en l'art actual. El cas de Les Bernardes a Salt és diferent. Va tenir èpoques d'esplendor i de decadència, havent refet en els darrers anys un espai que està articulant un centre de cultura contemporània amb novetats, que contrasta amb la programació sense gaire sorpreses de la ciutat de Girona.

Des dels anys 80 que s'intenta articular una xarxa d'art contemporani al territori català, que ha sobreviscut de manera natural amb molta precarietat des dels seus inicis. La posada en marxa de la xarxa de centres d'art des d'una visió administrativa, ja que s'ha establert a les capitals territorials, ha generat entorns de recepció i d'interrelació de qualitat i ha pal·liat en part les mancances, però potser no prou per les necessitats del país. Centres que en alguns casos es complementen amb algunes fundacions privades i l'expansió territorial de la Fundació Vila Casas a l'àrea de Girona i Tarragona.

La xarxa de centres, a la que afegiria la dels espais municipals d'art, és un punt fonamental per articular l'art contemporani a nivell territorial i més després de la pandèmia de la COVID-19, que ha deixat el sistema arrasat, perquè els esquemes de funcionament i la captació de públics hauran de passar per unes vies diferents de com es feia fins ara. El canvi en la direcció de l'Arts Santa Mònica hauria de donar nous fruits des de l'avantatge d'un projecte que porta l'experiència al darrera d'un dels projectes de Fàbriques de Creació més difícils de remuntat que ha funcionat a Barcelona.

Calen polítiques actives de creació de noves oportunitats, alhora que també cal escoltar i tenir

present les aportacions de tots els agents de les arts visuals, des de la pràctica artística, la crítica, el comissariat, etc. Per fer front a la situació sobrevinguda de la pandèmia i al canvi d'era que provocarà, el sistema de l'art haurà de treballar de manera molt diferent de com ho ha fet fins ara. Són temps per establir nous models de col·laboració i de distribució del coneixement artístic per poder atendre les necessitats socials i educatives.

La situació de Barcelona no es tampoc per tirar coets. La perspectiva que s'obria amb el Centre d'Art de la Fabra i Coats no està donant els resultats esperats o desitjats. Va néixer com a alternativa al centre d'art del Canòdrom que va ser avortat des del mateix Ajuntament de Barcelona, amb la complicitat del Macba, en un moment de feblesa i canvi de govern de la Generalitat de Catalunya. El nivell intel·lectual dels equips curatorials ha fet una davallada proporcional a l'augment de la lletra en els crèdits de les invitacions amb què hi apareixen.

La situació general és de “campi qui pugui” perquè no hi ha estratègia col·lectiva que acompanyi la reconstrucció d'un sector en pèrdua continuada i la manca de polítiques públiques al respecte de llarg abast i visió global converteix les convocatòries de subvencions en l'única taula de salvació que tampoc són avaluades per saber si la distribució dels pocs recursos que hi ha és la correcta, si crea vicis o si, simplement, acontenta als que sempre es queixen.

La política patrimonial amb la compra d'obra d'art contemporani i fotografia ha estat més encertada, amb pressupostos incrementats els últims anys per part de la Generalitat de Catalunya, així com la dotació de les beques de recerca, a rel de l'esclat de la pandèmia.

La situació de les arts visuals a Catalunya necessitaria d'un seguiment detallat del Pla integral de les Arts Visuals que es va fer fa pocs anys i que és la darrera referència després de la pèrdua d'un



responsable polític per a les arts amb l'antic Servei d'Arts Plàstiques, que països com França no només no n'han prescindit sinó que han reforçat les polítiques amb un CNAP (Centre Nacional d'Arts Plàstiques). En qualsevol cas, cal fer unes polítiques més decidides des d'una visió global de país i des de la mateixa pràctica artística. ■



Fotografia: Arxiu del CNAP (Centre National des Arts Plastiques)

Obra: Benesse House (Tadao Ando)
Fotografia: Denys Nevozhai (Unsplash)



L'ESDEVENIR INSUPPORTABLE DE L'HOME

Ramon Ripoll Masferrer



Analitzar una manifestació cultural actual (pintura, escultura, música o arquitectura) implica sovint acceptar un principi clar, trencador i fonamental. Un d'aquests principis és: *vivim en un món insuportable i necessitem crear una realitat suportable*. Si donem com acceptable aquesta afirmació, tan primària i elemental, el més important que estem fent d'entrada és diferenciar món i realitat. En aquest cas el món és l'incontrolable regit per lleis alienes a l'home com el caos i la regeneració (naturals) i la realitat és el controlable regit per lleis humanes com la tècnica i el llenguatge (artificials). Una diferència sorprenent, estimulant i plena de possibilitats. Dos conceptes (món i realitat) importants, ja que els trobem en tots els períodes de la història de l'home, i complementaris, ja que són totalment indispensables per la vida humana. Llavors té molt d'interès entendre la manera que cada generació inventa una realitat que fa suportable la vida humana, i sobretot conèixer els mecanismes que cada període cultural utilitza per penetrar i fer romandre aquesta nova realitat inventada dins el món existent (RIPOLL, 2018, 26). La manera com sorgeix una nova realitat, com s'introdueix en el món i com assegura la seva permanència en ell, és un exercici interessantíssim que proposem aplicar-lo, en aquest article, per veure



Obra: Tadao Ando Gallery in Naoshima
Fotografia: Jo Quimm (Unsplash)

Figura: Exemple d'abandonament actual d'un edifici altament relacional i de gran capacitat de penetració en el món,





**Vivim en un mon
insuportable i
necessitem crear
una realitat
suportable.**

però amb greus
dificultats de
romandre en ell.
Hotel Ciutat
Igualada, Bailo-Rull
(Igualada, 2003).

les forteses i les debilitats de l'arquitectura actual i que hauria d'aprendre d'èpoques pretèrites, com per exemple la cultura clàssica.

Hi ha tres pensadors que, a través de les seves investigacions, ajuden a explicar algunes característiques profundes de la creació arquitectònica actual que són: Nietzsche (món), Parmènides (realitat) i Zubiri (relació món-realitat). Sembla evident que, segons la majoria d'obres realitzades en les dècades recents, els esforços s'han centrat en l'últim aspecte (relació món-realitat) i, per tant, la majoria de professionals, professors i divulgadors d'arquitectura entenen la creació arquitectònica com a relacional i, per tant, funcional (relació necessitat-solució). Això explica que majoritàriament les propostes arquitectòniques actuals es limiten a ser dialògiques amb l'objectiu d'unir certes incomoditats del món existent (programa de necessitats) amb certes comoditats d'una nova realitat (solucions espacials). Això comporta, com alguns ja poden entreveure, un excés d'atenció al funcionalisme parcial desatenent tant les necessitats radicals (concepte profund de món) com les solucions definitives (concepte profund de realitat).



(
30
(

D'aquesta manera la creació arquitectònica actual com a relació superficial entre funció-solució és parcialment acceptable, ja que resol les incomoditats més pràctiques dels individus mitjançant un mètode ben particular de disseny intuïtiu i racional alhora. Una manera de decidir interessant però parcial, propi dels arquitectes actuals, semblant al defensat per alguns pensadors que donen importància tant el sentir animal (a partir de les impressions) com el sentir humà (a partir de la intel·ligència). En aquest cas la intel·ligència sentint (ZUBIRI, 1982, 13 / 1986, 27) encaixa bastant bé en l'utilitzat en l'arquitectura actual per crear solucions relativament funcionals, relativament pràctiques i relativament personalitzades. Uns resultats notables i alhora limitats a causa de la superficialitat d'aquest plantejament (funcionalisme superficial). Un funcionalisme pràctic que li costa qüestionar les disfuncions d'incomoditat profunda del món (no s'atreveix a definir el món com a radicalment incòmode), com tampoc investiga amb profunditat les solucions transcendents (no s'atreveix a cercar una realitat definitivament còmode). Llavors no van del tot desencaminats els qui critiquen l'escàs esforç que encara realitzen els arquitectes actuals per donar una resposta rigorosa a les preguntes que tots ens fem contínuament: en quin món vivim? i en quina realitat desitgem viure?

Cal acceptar que la major part de l'arquitectura actual li costa tractar amb profunditat aquestes dues qüestions. Sobre la primera pregunta (en quin món vivim) cal recordar que la responen, de manera brillant, alguns pensadors existencialistes del segle XX sobretot quan descriuen el món actual com un conjunt de turbulències i el defineixen com a monstre, força, sense principi i fi, no augmenta ni disminueix i sobretot que crema i no es consumeix. Per tant, el veuen com un món que constantment es transforma (no té forma) i està envoltat del no-res (NIETZSCHE, 2001, 70-71). No hi ha dubte que alguns els desespera tanta negativitat i desolació, però segur que a tots ens esperona aquests tipus de



Museo de la memoria de Andalucía (Alberto Campo Baeza)
Fotografía: Javier Calleja (es.wikiaarquitectura.com)



descripcions descarnades, suggeridores i estimulants (sobre la contemporaneïtat en el pensament actual). Un anàlisi esfereïdor, sobre el món que ens envolta, que no deixa indiferent a ningú i posa en evidència a tothom per la dificultat que comporta la seva concreció artística i sobretot arquitectònica. Això justifica que siguin pocs els arquitectes, que en les últimes dècades, s'hagin atrevit a investigar el concepte de món de manera radical (mundanització arquitectònica). Ghery, Miralles, etc. són alguns d'aquests autors que han intentat entendre que vol dir *penetrar dins el món*, intentant superar el programa de necessitats ordinàries conegudes per tal d'incorporar impressions, suggeriments, forces i necessitats extraordinàries desconegudes. Unes funcions noves que transformen el llenguatge arquitectònic de manera sorprenent. Un deconstructivisme que capta, com altres tendències arquitectòniques d'aquesta època, un món salvatge fet d'impressions successives (instints del món). Potenciar la instintivitat del món és un mètode de treball interessant malgrat crea una arquitectura efímera, ja que resol només temporalment la suportabilitat del món que ens envolta.

Respondre la segona pregunta (en quina realitat desitgem viure) és, sens dubte, el gran tema de reflexió dels últims pensadors presocràtics. Cal recordar que aquests pensadors cerquen solucions intemporals i definitives per suportar el món, o pensament profund sobre el que és permanent. Aquests filòsofs, de l'Antiga Grècia, demostren l'existència d'una realitat estable i estàtica paral·lela al món inestable i canviant. En aquest sentit són importantíssimes les reflexions de Parmènides fonamentades en el mètode basat en la raó (inductiu-deductiu) capaç de concebre una realitat unitària, homogènia, immòbil i constantment permanent (POPPER, 1999, 31). A alguns els pot sorprendre tanta immobilitat i permanència, però al final tots acabem acceptant que en el nostre interior hi ha una realitat que, per petita que sigui, tendeix a mantenir-se constant en la nostra manera de ser

personal i fins i tot col·lectiva a través dels anys (el problema de l'ésser del pensament clàssic). Ve a dir que és impossible que jo sigui totalment diferent del que era fa un any i, per tant, hi ha alguna cosa que continua constant dintre meu. Malgrat aquesta evidència, la identificació de la realitat que es manté costa trobar la seva concreció arquitectònica. Això justifica que siguin poquíssims els arquitectes que, en les últimes dècades, hagin investigat de manera radical el que perdura (permanència arquitectònica). Ando, Holl, etc. són alguns d'aquests autors que intenten entendre que vol dir permeneixer dins el món, cercant senyals, signes i símbols que evoquen realitats immòbils. Plantegen preguntes i problemes importants per tal de crear espais ideals, sagrats i seculars alhora (ANDO, 2003, 23) que permetin als individus, i a la societat, a dialogar amb la força immutable del lloc.

Els tres conceptes comentats (relació, món i realitat) els trobem actualment en l'arquitectura de manera molt parcial, fragmentada i sobretot desconneca. Llavors la potenciació, profundització i connexió entre tots ells és, sens dubte, un camí futur de possibilitats il·limitades, perquè suposa barrejar tres conceptes, tres actituds i tres mètodes que permeten afrontar els problemes de l'arquitectura segons un principi de conscient claredat (VV.AA (ROGERS), 1980, 30). Alguns arquitectes ho han aconseguit amb resultats més que acceptables com són: Campo Baeza, Moura, i fins i tot els guardonats del premi Pritzker: Lacaton-Vassal. Llavors recuperar la raó profunda dels clàssics, o el logos que roman, no solament es possible sinó necessari, ja que l'arquitectura es el lloc de trobada del cel i la terra (CAMPO BAEZA, 2010, 15). Crear una arquitectura senzilla per fora i lluminosa per dintre (radicalment relacional, radicalment mundana i radicalment transcendent), pot ser la clau per contrarestar l'esdevenir insuportable de l'home. ■



Obra: Universitat de Ciències de l'Administració, Bordeus
(Lacaton - Vassal)





BIBLIOGRAFIA

ANDO, Tadao (2003). *Conversaciones con Michael Auping*. Barcelona: Gustavo Gili.

CAMPO BAEZA, A. (2010). *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.

NIETZSCHE, Friederich (2001). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Editorial Tecnos.

POPPER, Karl. (1999). *El mundo de Parménides. Ensayos sobre la ilustración presocrática*. Barcelona: Paidós.

RIPOLL, Ramon (2018). *Preguntas incómodas. La estética oculta de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Editorial Adarve.

VVAA (ROGERS) (1980). *Arquitectura racional*. Madrid: Alianza Forma.

ZUBIRI, Xavier (1982). *Inteligencia y logos*. Madrid: Alianza Editorial.

ZUBIRI, Xavier (1986). *Sobre el hombre*. Madrid: Alianza Editorial.

Obra: Estadi Municipal de Braga (Eduardo Souto Moura)
Fotografía: Arquitectura Falada (www.comumonline.com)



Disney jo no soc masclista, ni racista, ni...

Jordi Camps i Linnell





Dumbo, *Peter Pan*, *El llibre de la selva* i *Els Aristogats* són alguns dels clàssics que la plataforma Disney+ ha classificat i situat a la secció d'adults, amb un avís introductori sobre el seu contingut racista i/o despectiu envers altres cultures. La companyia de Mickey Mouse ha fet aquest pas "avergonyida", diuen ells mateixos, per les caracteritzacions que es van fer al seu dia en alguns dels seus personatges: les veus negres exageradament estereotipades dels corbs que ajuden a l'elefant Dumbo (Jim Crow, es diu un d'ells, nom que s'utilitzava per insultar als negres i que va servir per a denominar un conjunt de lleis segregacionistes al sud dels Estats Units); els Nens Perduts que ballen amb plomes i pintures índies ("pells-roges", com feiem nosaltres de petits quan jugàvem a indis i vaquers i ens matàvem uns i altres); l'aristogat Shun Gon té un traç "racista" d'una persona asiàtica que toca el piano amb uns palets d'aquells de menjar l'arròs o els fideus; i a la selva que evoca l'univers literari de Kipling hi trobem un rei mono, King Louie, retratat com un gandul que canta dixieland ("massa semblant" a un afroamericà, diuen ells).

El rètol remarca precisament això: *"aquests estereotips estaven equivocats aleshores i ho estan ara"*. En comptes d'eliminar el contingut -bona decisió, només faltaria-, aclareixen que *"volem reconèixer l'impacte danyí, aprendre d'ell i generar conversacions per crear junts un futur més inclusiu"*.

En el context dels moviments **#MeToo** i **#BlackLiveMatters** les sensibilitats estan canviant i ajuden a modificar, ni que sigui a marxes forçades, la consciència social sobre el sexisme, el masclisme i un racisme no només present als EUA, d'on parteixen la majoria d'iniciatives al voltant d'aquest nou revisionisme. És en aquest context que s'estan revisant llibres, pel·lícules i autors. I és clar, tot plegat no fa més que abonar un debat complex que s'ha etiquetat com la "cultura de la cancel·lació", que contribueix a remarcar el dilema de si tot plegat no fa més que vulnerar la llibertat d'expressió.

Fotografia: Stone Hood (Unsplash)



Fotografia: King Lip (Unsplash)



En primer lloc, cal desmarcar-ho dels embats entre conservadors (en contra de la cultura de la cancel·lació) i dels progressistes (a favor), tan polaritzat en l'àmbit de la política d'aquell país. I tenir clar que aquest seguit d'accions s'inscriuen en el corrent de reacció políticament correcte directament relacionat amb les penoses morts de George Floyd i derivats, que tant han sacsejat l'opinió pública nord-americana en els últims mesos, i que van desembocar a una onada de protestes que va acabar empalmant-se amb la d'aquella colla de friquis terraplanistes, que van acaparar encara més atenció mediàtica quan van assaltar ni més ni menys que el mateix Capitoli, ple de congressistes tancant-se als lavabos o fugint comes ajudeu-me per por a ser dilapidats per la turba neo-feixista.

L'Amèrica del *melting* pot encara tant donada a l'enfrontament i que s'abona tot sovint a aquestes onades de censura, correcció o aclaració d'allò que és políticament correcte. Recordem campanyes com **#OscarsSoWhite**, que va acabar per atorgar el primer Oscar a un film escrit i dirigit per un cineasta negre (*Moonlight*, del 2016, per molt telefilm d'havent dinat que fos), fins a l'eclosió de l'esmentat moviment **#MeeToo**. És precisament en aquest context on aquestes accions tenen lloc i d'on es poden entendre reaccions que, potser des del nostre punt de vista no acabem d'empatitzar del tot. Allà, per exemple, la reacció generalitzada d'astorament davant la retolació de pel·lícules clàssiques de la nostra infància, no ha aixecat tanta controvèrsia i s'ha produït de forma «natural». Llegim a entesos en la matèria, com Gregory Smithers, professor d'història a la Universitat de la Commonwealth de Virginia i coautor del llibre *Racism in American Popular Media* que al llarg de la història aquests estereotips que aquí no ens molesten s'han naturalitzat al llarg de generacions. "Aquestes pel·lícules d'animació produeixen dinàmiques racials de poder i també de gènere o incrusten prejudicis i assumpcions racials des d'edats molt joves. Hi ha un to innocent, però el que fan és servir un propòsit

didàctic i ensenyen als nens com ser racista i com organitzar el món en una forma racialment molt jeràrquica”. És més, assegura que les crítiques no són noves i, ja en el seu dia, moltes associacions es van queixar quan es van estrenar.

Cada generació interpreta la seva societat i la història de la seva societat. La nostra generació ha de lluitar per prevenir formes de discriminació i opressió. L'empatia és, doncs, clau. I és clar que està bé mirar enrere per no caure en els errors i que l'important és l'avui. Per això estem a favor de comprovar com de fa temps i de «forma natural» hi ha una tendència a la companyia de Walt Disney d'apostar progressivament per protagonistes negres o nadius com Tiana o Vaiana, i com altres rols de les anomenades *princeses Disney* han reaccionat prenent les regnes de l'acció demostrant que els temps sí que han canviat (i continuen fent-ho).

Tanmateix, no és or tot el que llueix. Ni tampoc hem de deixar-nos enlluernar per aquestes accions: en el fons tot gira el voltant sobre la reputació de la marca i el canvi de sensibilitats cap a certs missatges estereotipats. No es tracta tant de paternalisme sinó de pura estratègia comercial. I no només Disney, que crida més l'atenció mediàtica, només cal veure com altres marques no dubten a l'hora de canviar el nom d'un producte, com una salsa amb reminiscències esclavistes (Aunt Jemima) o un equip/franquícia de futbol americà històric com el Red Skins que ja es fa dir Washington Football.

L'evolució, com podem veure, és fulminant. No obstant això, hi ha el perill de reaccionar precipitadament i per deixar-se endur pel clàssic corrent *ser més papista que el papa*, com va succeir amb **HBO** quan va anunciar d'un dia per l'altre que retirava del seu catàleg el clàssic *Allò que el vent s'endugué*, per racista. Ni rètol contextualitzant ni res, fora! Aleshores sí que es va desfermar una forta polèmica i les reaccions contràries a tal censura van permetre una rectificació i optar pel que ha fet

Fotografia: Marija Zaric (Unsplash)

Fotografia: Pascal Bernardon (Unsplash)



Disney: ressituant la pel·lícula i advertint prèviament que la pel·lícula «conté estereotips d'una època que poden ferir sensibilitats». Dit això, és fàcil plantejar-se què pot passar a partir d'ara i imaginar-nos que ens podem tornar bojos. Perquè si bé ara parlem de connotacions racistes o de gènere què succeirà si decidim ampliar el punt de mira i, essent més rigorosos i primmirats, preguntar-nos per què uns sí i altres no? Què passarà amb els reiçons i les princesetes masclistes que pul·lulen en la gran majoria de pel·lícules (no només de l'estimat Walt Disney)? No tenen dret a queixar-se aquells majordoms o sequaços que els pinten efeminats o directament els fan gais? I què dir dels grassos, que no tenen prou de ser *porca misèria*? I sobre el fet de fumar, que no ens deixaran recordar com els metges de fa unes dècades atenien als pacients amb un cigarret a la boca fumejant?

Quina feinada, això de mirar enrere amb ira! —





ELS FANTASMES DEL MUSEU

Àngel Quintana



El darrer cop que vaig ser al Museo del Prado era a la nit. Vaig anar-hi un dia que em trobava a Madrid amb la família i tenia lloc una d'aquelles nits excepcionals en que els museus i els centres culturals obren les portes per promocionar els plaers de la vida nocturna. Era una d'aquelles nits en que els fantasmes s'amaguen als armaris per cedir el seu temps tenebrós al món dels vius i permetre'ls passejar pel regne de les ombres. Fa uns dies, aprofitant un viatge a Madrid per feina, vaig tornar al museu en temps de pandèmia. En un temps en que la nit ha estat censurada i escapçada. La primera sensació que vaig tenir era que no estava davant una experiència massa diferent. Ignoro si hi ha tants de fantasmes com a la nit però es evident que allò que sobte més és la soledat de l'obra d'art, sensació que desperta un estrany sentiment de patetisme. Sembla com si totes les obres competissin per reclamar una atenció al visitant, ja que el virus les ha condemnat a la soledat.

Qualsevol visitant que algun dia de la seva vida ha passat pel Museu del Prado sap que la sala Velázquez és l'espai central, és el lloc on es concentren més mirades, l'espai que mai es troba buit i on els turistes s'apilonen com si volguessin profanar un santuari. Cada cop que algun visitant volia acostar-se per veure de prop *Las Meninas* de Velázquez li calia saber una esclatxa per colar-me enmig de la gent, situar-se en primera línia a cops de colze i un cop situat el davant admirar només per uns segons el quadre amb la consciència de que

immediatament algú l'apartaria. Recordo que el darrer cop que em vaig situar davant *Las Meninas* vaig pensar en aquell text admirable escrit Michel Foucault com a prefaci de *Les mots et les choses* on es pregunta quina és la capacitat analítica de l'individu modern. Foucault parla de que existeix una forma de mirar de l'era moderna, ja que un cop el individu ha superat l'edat de la semblança i la de la representació pot començar a interrogar-se sobre quins són els actes que conformen una creació. La modernitat es troba lligada al sentiment d'autoconsciència davant l'obra d'art.

Fa poc, quan he visitat el Prado durant la pandèmia, per primer cop a la meua vida, m'he trobat tot sol davant *Las Meninas*. Les dues persones que hi havia abans que arribés ja havien marxar. Vaig sentir uns cinc minuts de soledat i perplexitat davant d'un quadre al que podia interrogar, en el que em podia perdre en els detalls i davant del qual m'era permès gaudir privadament de la seva bellesa. Més tard també vaig trobar-me sol davant l'autoretrat de Dürer, davant *Los fusilaminetos del tres de mayo* de Goya i, acompanyat però amb poca gent, davant de *El jardí de les delícies* de El Bosco. Resulta molt estrany poder transitar per algunes de les obres més importants de la història de l'art mentre sents que el virus les ha abandonat i veus el museu com un espai desangelat.

Al final del meu recorregut per un Prado amb moltes sales tancades, vaig

**La modernitat es
troba lligada al
sentiment
d'autoconsciència
davant l'obra
d'art.**

parar molta atenció en el quadre, *El triomf de la mort* de Peter Brueghel, el vell. M'hi vaig perdre en els seus detalls. En un paisatge grisós, fumejant i destruït veiem una legió d'esquelets, com si fos un exèrcit de la mort que avança inexorablement. Vaig pensar amb els morts que amenaçaven el reialme de Joc de Trons. Per què vaig sentir-me més atret per aquest quadre del que m'havia sentit en altres ocasions? Què va pertorbar la meua mirada? Probablement l'exèrcit de la mort que devorava les ciutats al segle XVI adquireix en l'actualitat l'aire d'una al·legoria profètica, d'una al·legoria que esclata en el nostre present i el trasbalsa. La mort terrible del passat és com si fos una sublimació de les pors que han transitat per aquest nostre temps salvatge. "Rodes de trens rodant en el fons de la meua memòria, quan vaig córrer dalt d'un turó seguint un paquet d'oques salvatges, algun dia tot sonarà com una rapsòdia, quan pinti la meua obra mestra". *When I paint my masterpiece* és un tema de Bob Dylan que varen popularitzar The Band. Amb aquesta cançó, interpretada sota una mascareta, Dylan començava el seu llargmetratge Renaldo & Clara, un llargmetratge oblidat que també parla de l'autoconsciència creativa. ■





LES BERNARDES



www.bernardes.cat



Consell
Comarcal
del Gironès



Diputació
de Girona