



EDITORIAL 3

REVISTA DEL CERCLE DE BELLES ARTS

www.cerclebellesarts.com
revistaarts@cerclebellesarts.com
Núm. 20, setembre 2003
PVP 4 €

President
Jaume Vilella

Direcció
Francesc Català

Consell de redacció
Francesc Gabarrell
Quim Minguell
Jordi Suijs
Joan Talarn
Albert Velasco

Col·laboradors
Antoni Abad
Joan-Elies Adell
Ernest Alcoba
Claudia Giannetti
Joan-Ramon González
Sergi Jordà
Ana Lorient
Dolors Miquel
Eugenio Tisselli
Iolanda Tortajada
Julio Vargas

Secretaria
Jaume Modol

Edita
Cercle de Belles Arts
C/ Major, 24
25007 Lleida
Tel. 973 243 725
info@cerclebellesarts.com

Disseny i realització
D•Disseny

Dipòsit legal: L-127 1990
ISSN: 1576-8368

Arts no es fa responsable dels escrits publicats, l'opinió dels quals reflecteix exclusivament el criteri del signant.

Foto portada
Oriol Rosell. Lleida, 1988.
De la sèrie "Plural, quatre realitats".

Amb la col·laboració de:



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

@rt 13

Art electrònic i art a la xarxa

@rt 18

Ciberespai, netcultura i net art

Claudia Giannetti

Un petit però necessari repàs a l'entorn del concepte de netcultura i els antecedents propis del tema. A causa del curt espai de temps en què ens movem, passat i present es barregen i acaben esdevenint futur. Serà el primer cop, però no l'últim, que sentirem a parlar de Z.

@rt 26

Net.art i música bruta

Sergi Jordà

El concepte (net) aplicat a la creació musical des del punt de vista d'un músic, físic i programador. La net.music es produeix, reproduceix i sona com altres tipus de música. La diferència essencial rau en la seva forma de transmissió i comunicació.

DIVERSÀRIUM 37

Un itinerari particular de creació fotogràfica a Lleida (a propòsit de dMOSTRA)

Francesc Gabarrell

En aquest article se'n proposa una passejada comentada per un dels projectes fotogràfics més interessants dels darrers anys a la nostra ciutat: l'itinerari de dMOSTRA. Un projecte expositiu que va recollir simultàniament en diferents espais el treball de vint fotògrafs de Lleida.

DIVERSÀRIUM 46

El Museu de la Ciutat, un equipament per a la comprensió de la història de Lleida

Ana Lorient

Sens dubte, Lleida necessita una infraestructura que unifiqui i divulgui el coneixement i l'evolució històrica de la ciutat i que potenciï l'articulació dels diferents elements patrimonials recuperats. Aquesta ha de ser la missió del Museu de la Ciutat, la construcció del qual es preveu, no sense polèmica, al Baluard del Rei.

COSES QUE HE LLEGIT 53

Solitud: delícies deliri monstrosos

Dolors Miquel

L'autora ens apropa, d'una manera apassionada, una de les novel·les més importants de la literatura catalana. Fa un repàs de com la crítica s'ha posicionat davant d'aquesta obra, denigrada per uns i exaltada per altres, i ens proposa un assaig d'explicació d'aquestes reaccions dissemblants.

NOU DISSENY DE LA REVISTA ARTS

Francesc Català

4 ENTREVISTA

Marcel·lí Antúnez

Entrevista amb un dels creadors més impactants del panorama artístic actual. Més enllà del teatre i de la performance, aquest antic membre de la Fura dels Baus (a mig camí entre l'actor i el cyborg) ens parla dels seus darrers projectes i de la seva particular visió del teatre contemporani.

14 @rt

A la recerca de l'art electrònic: el despertar de la societat de l'espectacle?

Eugenio Tisselli

L'art segueix mantenint el seu lloc, però ara ha canviat, s'ha transformat i, afortunadament, resulta cada cop més difícil de reconèixer. Aquesta és una visió molt determinada d'aquest canvi que posa al descobert els interessants interrogants que comporta.

21 @rt

Literatures a la xarxa

Joan-Elies Adell

Una mirada crítica que analitza, d'una banda, les pràctiques literàries que utilitzen les tecnologies digitals com a mitjà essencial de creació i, de l'altra, posa de manifest la necessitat de teoritzar sobre el que denomina "textualitats electròniques".

30 @rt

Z Conversa amb Antoni Abad

Albert Velasco i Francesc Gabarrell

A partir d'una trobada a l'estudi de Barcelona, se'n ofereix la possibilitat d'endinsar-nos en les particularitats de Z, el darrer treball d'Antoni Abad. Parlant de projectes d'actualitat es barreja amb el futur, en una visió molt particular que ens durà fins a la ciutat de São Paulo.

41 DIVERSÀRIUM

La Seu Vella compleix vuit segles

Joan-Ramon González Pérez

Amb aquest escrit ens afegim a la celebració del 800 aniversari de la Seu Vella. L'autor fa un breu recorregut cronològic i arquitectònic i ens presenta les activitats més destacades que s'han preparat per a l'ocasió, sobretot l'exposició *Seu Vella. L'esplendor retrobada*.

50 DIVERSÀRIUM

Orgull gitano. Propostes de recuperació del patrimoni cultural gitano

Ernest Alcoba, Iolanda Tortajada i Julio Vargas

El patrimoni gitano també forma part del nostre patrimoni cultural i tots hi hem d'estar interessats. És en aquest sentit que actualment s'estan desenvolupant, conjuntament a través del Centre d'Estudis Gitano i del Centre de Recerca Social i Educativa de la UB, un seguit de projectes de recerca per assegurar-ne la conservació i el coneixement.

56 PORTFOLIO

Oriol Rosell

60 MEMÒRIA D'ACTIVITATS DEL CERCLE

El Cercle amb el Bingo de Belles Arts





No descobrirem res en afirmar que, just en el moment que les eleccions s'atansen, els polítics mostren un sospitós interès a saldar aquells projectes culturals que romanien en *stand by*. El que se'n desprèn és que els polítics aprofiten el fet cultural per satisfer les seves necessitats electorals. Per tal que el seu projecte sigui el més desitjat entre els devoradors de cultura, es barallen per aconseguir els millors aparadors de l'eix comercial en què acaba convertint-se la palestra cultural. Total, que assistir a una inauguració esdevé el mateix que satisfer les necessitats sexuals en un local de carretera. Mala cosa aquesta del sexe sense amor, dirien alguns.

El lector ens perdonarà pel to emprat, però no es poden concebre projectes a partir dels interessos del polític de torn. Les ganes d'enllestir ràpid acaben passant factura.

Una mostra del mercadeig de la cultura davant una conjuntura electoralista la trobem en l'exposició d'Antoni Tàpies a la Panera. La crítica no és gratuïta. Som conscients que tornarem a veure a la ciutat poques exposicions de la categoria d'aquesta. En contraposició, allò que ens indigna són les retallades que any rere any pateixen els pressupostos, per exemple, del Museu d'Art Jaume Morera. Qui es recordarà d'ací a deu anys de l'exposició de Tàpies? Com s'integra una exposició d'aquesta magnitud dins la política del nou centre d'art contemporani?

El mateix podem afirmar per a l'exposició per antonomàsia que s'ha fet a Lleida enguany, la mostra que ha commemorat el 800 aniversari de la col·locació de la primera pedra de la Seu Vella. Una efemèride com aquesta mereix una celebració digna, però no desmesurada. Només cal pujar a la Seu Vella per constatar el que diem. El monument té unes urgències molt concretes, i entre aquestes no s'in-

clou el muntatge d'una exposició que costarà més milions dels que cal.

Pel que fa al Museu d'Història de la Ciutat, la polèmica està servida. Ningú no dubta que situar el museu al turó de la Seu és la millor opció de cara a una dinamització perseguida des de fa anys. A més, museogràficament i museològicament el projecte sedueix força. Quant al seu emplaçament sobre el Baluard del Rei, sembla que no ha agradat a tothom i caldrà veure si el projecte és respectuós amb l'entorn existent, perquè allò que no podem fer és malmetre la història per erigir quelcom que no és altra cosa que un magatzem, igualment, d'història.

Tot plegat no és pas una broma: el grau d'afecte de la classe politicoadministrativa cap a la comunitat, a la qual suposadament serveix, es mesura molt bé en l'ús que aquella classe fa del patrimoni cultural. Allò que es presenta com una mostra de sensibilitat, sovint és una de les cares d'una mateixa moneda, la de la manca de valoració real d'aquell patrimoni; aquest pot ser exhibit tot endiumenjat, i a l'ensems arraconat en la indiferència, quan no bruta maltractat sense cap contradicció visible.

A tall d'exemple (extrem, si voleu) sobre com l'aparador i l'espoli es donen la mà, una reflexió en l'àmbit internacional: tots tenim ben presents les imatges del Museu de Bagdad essent expoliat davant la impotència de la seva directora. Que ningú es pensi que el robatori va ser fruit de la circumstància bèl·lica. Preguntin-ho al senyor Donald Rumsfeld, que mesos abans d'iniciar-se el conflicte es va reunir amb una comissió d'experts per fer més laxes les mesures proteccionistes que impedièien la importació, als Estats Units, d'objectes d'art procedents d'Orient. Vergonyós.



■ MARCEL·LÍ ANTÚNEZ ■

"Artista internacionalment reconegut per les seves performances mecatròniques i per les seves instal·lacions robòtiques"

Marcel·lí Antúnez Roca (Moià, 1959) va ser fundador de La Fura dels Baus, col·lectiu del qual formà part com a coordinador artístic, músic i actuant, des del 1979 fins al 1989, on va presentar les *macroperformances* ACCIONS (1984), SUZ/O/SUZ (1985) i TIER MON (1988). Als noranta es convertí en pioner de la *performance* mecatrònica, tot combinant-la amb conceptes com *Bodybots* (robots de control corporal), *Sistematurgy* (narració interactiva amb ordinadors) i *dresskeleton* (interfície corporal en forma de vestit exoesquelètic). El seu treball tracta temes com la utilització de materials biològics en la robòtica (*Joan l'home de carn*, 1992), el control telemàtic per part d'un espectador d'un cos aliè en la *performance* (EPIZOO, 1994), l'expansió del moviment corporal amb *dresskeletons* (AFASIA, 1998/POL, 2002), la coreografia involuntària amb el *bodybot* (RÉQUIEM, 1999) i les transformacions microbiològiques (RINODIGESTIO, 1987/AGAR, 1999). En l'actualitat, es troba treballant en l'obra d'art espacial PROJECTE DEDAL.

Des dels anys vuitanta el treball d'Antúnez s'ha caracteritzat per la constant preocupació de com es manifesten els

desitjos de l'home i pels àmbits on es produeixen. Primer amb la *performance* tribal de La Fura dels Baus i més tard, en solitari, aquesta preocupació s'ha traslladat a uns tipus d'obres que proposen sistemes complexos i que sovint esdevenen híbrids de difícil classificació. Antúnez pertany, per aquest motiu, tant a l'àmbit de les arts visuals com de les arts escèniques. A la primera meitat dels noranta, la seva *performance* EPIZOO va ser un cop en l'escena artística mundial. Per primera vegada l'acció corporal del *performer* estava sota el control de l'espectador. A través de un videojoc aquest interactuava amb el *bodybot* que vestia Antúnez, movent-li les natges, els pectorals, la boca, el nas i les orelles. L'obra proposava una paradoxa de vegades cruel, d'altres irònica, en què convivien la iniqua virtualitat digital i la vulnerabilitat física del *performer*.

La incorporació i transgressió d'elements científics i tecnològics des d'inicis dels anys noranta, i la seva interpretació a través de dispositius únics i particulars doten l'obra d'Antúnez d'una renovada cosmogonia, càlida, crua i irònica, de temes tan clàssics com l'afecte, la identitat, l'escatologia o la mort.

El treball d'Antúnez ha estat presentat en espais internacionals com la Fundación Telefónica de Madrid, el P.A.C. de Milà, el Lieu Unique de Nantes, el I.C.A. de Londres, el SOU Kapelica a Ljubljana, la Cena Contemporànea de Rio de Janeiro, el MACBA de Barcelona i el DOM Cultural Center de Moscou. Les seves *performances* als Festivals Internacionals d'EMAF Osnabruc (Alemanya), Muu Media festival (Hèlsinki), Noveaux Cinéma Noveaux Médias Mont-real, DEAF Rotterdam o Spiel Art (Munic), entre altres. Igualment, Antúnez ha rebut els diversos premis i distincions: primer premi al Festival Etrange de París (1994), Best New Media al Noveaux Cinéma Noveaux Médias de Mont-real (1999), premi Max a New Theater (Espanya 2001), premi FAD 2001 a Barcelona i Menció d'Honor al Prix Ars Electronica 2003.

Si analitzem l'itinerari artístic de Marcel·lí Antúnez ens adonem que difícilment el podem enquadrar en un àmbit concret o en una disciplina. El seu bagatge va des del teatre de carrer, més o menys clàssic, dels orígens de La Fura dels Baus fins al nou concepte de l'art escènic que més endavant experimentarà amb la mateixa





Fura; passant per la música, amb *Error Genético*, o la pintura de gran format o els grafitis amb Los Rinos; sense oblidar la literatura representada pels llibres d'Art Cagarro.

Com podem definir, per als lectors de la revista *Arts*, l'artista Marcel·lí Antúnez? Com li agradaria que el definissin?

La introducció cita algunes de les meves obres. La meva curiositat em va portar i em segueix portant per tota mena d'indrets. Reconec que això dificulta la taxonomia de l'artista. Però si em dieu artista, en la seva accepció d'investigador i treballador de l'art, ja n'hi ha prou.

Quin d'aquests moments del seu recorregut artístic, o altres que no hem esmentat, han marcat més el Marcel·lí Antúnez del 2003? Quina d'aquestes activitats destacaria?

Totes i, igualment, les que queden per venir. Dins del dia a dia el camp conceptual que ara em mou és l'art espacial, concretat en el projecte en el qual treballa, que anomeno PANSPERMIA INVERSA. Es tracta de la metàfora d'un nou món, el cosmos i l'edificació dels seus

valors simbòlics, mítics... Aquesta idea ha sorgit després dels vols parabòlics a *La Ciutat de les Estrelles*, a Rússia, a l'abril de aquest any.

En els seus darrers treballs (*Epizoo*, *Afasia*, *Pol*, *Dedal*), l'element que més caracteritza el seu art escènic és l'ús de la tecnologia, que esdevé una peça fonamental en el desenvolupament de la història.

Són sistematurgies de diversa índole. *Pol* i *Afasia* profunditzen en la narració interactiva i incorporen *vudubots* i *soudbots*, respectivament, i utilitzen també la interfície *dresskeleton* (prendasquelet) interfície corporal exoesquelètica. El *Projecte Dedal* utilitza també el *dresskeleton* i, a més, un *softbot* (robot tou) i el *bodybot a Rèquiem* adaptat per a aquesta situació. *Epizoo* és un híbrid d'instal·lació i *performance* que gira entorn al *bodybot* que vesteixo i que mou natges, pits, boca, nas i orelles. La sistematurgia que proposa no té voluntat narrativa, és oberta a la interacció del públic, de manera que el *performer* –jo– deixa de ser el subjecte per passar a ser l'objecte. Però els meus interessos no són merament formals i la tecnologia és una eina. És a dir, *Epizoo*

proposa una paradoxa entre la vulnerabilitat del cos, la virtualitat i la manipulació cruel. *Afasia* reflexiona des d'una discontinuïtat abrupta i violenta d'un dels mites fundadors de la nostra cultura, *L'Odissea*, i ho fa des d'allò orgiàstic i escatològic. *Pol* és un intent d'aprofundir en el món de la infància i allò que té de fantàstic, i també intenta submergir-se en els arquetips de narratives folklòriques europees.

Quina és la missió de l'element tecnològic: fer de protagonista, adherir-se a la moda de les noves tecnologies o ser un mitjà més al servei de l'artista?

És un mitjà. El que passa és que la tecnologia de la computació és molt àmplia i permet moltes coses i molt complexes, no és la moda del vídeo-art, del fax-art (algú se'n recorda?) o del soud-art. Els ordinadors en totes les seves manifestacions (per exemple, els nous mòbils) estan en les nostres vides. La computació ubíqua s'ha instal·lat en cinc anys en totes i cada una de les nostres activitats diàries: els automòbils, les comunicacions (Internet/telefonía), els peatges, els supermercats... Les computadores són, sens dubte, un dels instruments



■ "Hi ha una diferència entre la tradició folklòrica i les noves formes interactives: aquestes últimes amplien el ventall de participació a nous mitjans i a formes més sofisticades." ■

més importants, de moment, d'aquest segle XXI.

De quina manera la pujada a escena de les noves tecnologies modifica la feina de l'actor?

En el meu cas, les més importants són:

A. Incorporació de nous llenguatges (mèdia) a la polisèmia escènica, com ara robots o imatge i so interactius.

B. Escripura computacional (sistematurgia) que permet, entre altres, control sincrònic, juxtaposició de mèdia i infinitud de relacions de causa-no-efecte entre els diferents mèdia i l'actuant.

C. El paper de la interfície *dreskeleton*, aquest vestit de control, proposa una nova categoria que barreja la mimesi de l'actor, la precisió del manipulador de titelles i l'exactitud del ballarí, i que jo anomeno "actuant". Aquest tipus d'executor necessita aprendre i conèixer el diàleg tècnic amb les màquines, és a dir, com funcionen i també com poden fallar.

I quins són els plantejaments que cal explorar per escriure guions per a

obres en les quals entra en joc la tecnologia?

En el meu cas, és un terreny sense models, prefixat per les possibilitats del *software* i el *hardware* que es desenvolupa per produir la peça.

Com s'integra la xarxa en els seus projectes?

No tinc interessos artístics, de moment, pel que fa a les possibilitats de la xarxa. Aprofito les seves possibilitats com a mitjà d'intercomunicació, sóc addicte als mails i les possibilitats informatives de la xarxa. No obstant, no descarto treballar-hi quan ho consideri necessari.

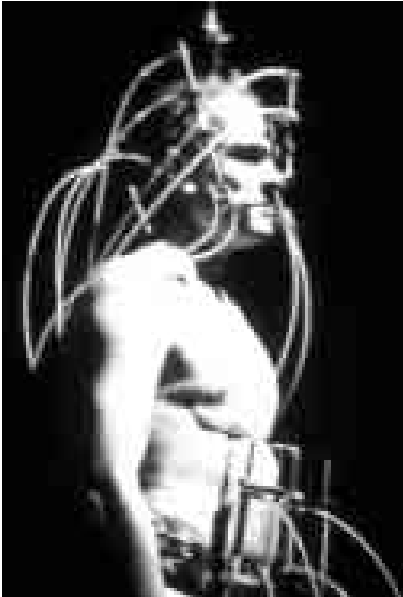
Robots i cos humà. El seu treball se centra en el cos i la manera en què aquest es converteix en un instrument per narrar històries, tot emprant les noves tecnologies per augmentar o complementar el potencial expressiu del cos en escena. El resultat de tot això són imatges i sons manipulats, en què juga un paper essencial el tema de la robòtica.

Els *dreskeleton* i les *bodybots* són molt semblants, però oposades en el concep-

te. Mentre que el *dreskeleton* serveix d'interfície corporal per al control informàtic, i d'aquest es deriven qüestions com l'escala corporal, la multiplicitat del gest o la creació de múltiples relacions de causa-no-efecte amb infinitud de mitjans, els *bodybots* serveixen per controlar el cos que contenen i, per tant, se'n deriven altres qüestions. El *dreskeleton* (control gestual i veu) és un instrument utilitzat fins ara per narrar. *Pol* i *Afàsia* expliquen una història. I per fer-ho, fan servir uns tipus de llenguatges simultanis que es juxtaposen i que són la imatge interactiva, el so interactiu, els robots, etc., a més del diàleg que s'estableix entre els actuant (en el cas de *Pol*) i el públic (*Epizoo*, *Alfabet*, *Rèquiem*, *Pol...*)

Els robots han estat força presents en la seva trajectòria. Faci'ns una valoració global, tant de les seves primeres experiències amb ells, quan encara treballava amb *La Fura*, com de les darreres, amb el seu darrer projecte, *DEDAL*.

Les màquines i els seus germans grans, els robots, són presents des del 1985 en la meua carrera, ja sigui com a components de les meves *performances* o bé



■ "Però jo no em considero un home només de teatre. Com deia al principi, prefereixo pensar que sóc un artista. La divisió de les arts és un procés que inevitablement mutarà." ■



com a part d'una instal·lació. Des dels *prebots* automàtics fets amb Jordi Arús, també de La Fura, per a la macroperformance SUZ/O/SUZ el 1985, sis mecanismes musicals hereus de Jean Tinguely, fins al *softbot* (robot tou) realitzat per el projecte DEDAL, he treballat en multitud de projectes en els quals intervenen les màquines. Els *soundbots* de *Tier Mon* (també per La Fura) i d'*Afasia*, *Joan l'home de carn* (amb Sergi Jordà); els *bodybots* d'*Epizoo* i *Rèquiem* o els *Vudubots* de *Pol* en són alguns exemples. M'interessa de la màquina la metàfora de allò viu, d'organisme. I estic convençut que transgènics i robots s'agermanaran.

Un altre aspecte fonamental del seu concepte de l'art escènic és la participació del públic, cosa que ja havia començat a treballar amb La Fura, però que ara sembla arribar a un grau d'interactivitat que fins i tot es pot arribar a perdre la línia que separa l'actor del públic.

El meu interès per construir objectes que prenguin tot el seu sentit amb la relació del públic ha estat, com dieu, un tema fonamental en la meua carrera. El diàleg

interactiu home-home es produeix a través de un tipus de protocol integrat ja en els processos psicològics humans (tal com es podia comprovar en les primeres *macroperformances* de La Fura). I la interacció que utilitza protocols tecnològics, i que jo he utilitzat a través d'interfícies existents com ara el ratolí a *Epizoo*, o inventades com l'emopròtesi (pròtesi emotiva) d'*Alfabet*, és més difícil, demana un cert aprenentatge. Aquest tipus d'interacció (els reis són les videoconsolles o els comandaments dels videojocs tipus *playstation*) no han configurat encara tots els possibles models i part del meu treball cal llegir-lo des de aquesta perspectiva.

És volguda aquesta integració cada cop més gran entre escena i públic?

En aquest sentit, l'experiència artística és sempre un procés interactiu. Si no ets sensible a un obra, encara que sigui la millor del món segons els experts, aquella obra no funciona per a tu. El que passa és que la interacció passiva que tradicionalment proposen les arts visuals i la majoria d'arts escèniques s'amplia amb les interaccions actives. Aquests tipus d'interaccions amplien l'espectre de l'o-

bra amb l'activitat de l'espectador, que passa a ser part del procés de l'obra i un dels seus objectes. Potser aquest espectre relacional recupera part de l'esperit original de la cerimònia o el ritus, dels quals la nostra tradició catòlica, i bona part de les festes paganes que encara viuen, en són un bon exemple. Podriem dir, però, que hi ha una diferència entre la tradició folklòrica i les noves formes interactives: aquestes últimes amplien el ventall de participació a nous mitjans i a formes més sofisticades.

La tecnologia és la peça clau per aconseguir aquesta intenció?

Sense ella seria del tot impossible. Però no podem oblidar que el procés tecnocientífic està viu i avança de forma accelerada. Sorgeixen noves possibilitats cada dia, de les quals se'n deriven noves formes.

Actualment hi ha pocs artistes explorant les possibilitats de les noves tecnologies aplicades a l'art escènic, com a mínim poc coneguts pel gran públic. Es tracta d'una qüestió purament tècnica o hi ha altres raons (públic, poc pressupost, poc interès dels progra-





madors...) que fan difícil la implantació d'aquesta mena de treballs?

Els processos que segueix el món de les arts visuals i el de les arts escèniques són sensiblement diferents. Les arts escèniques són arts, naturalment col·lectives o de participació col·lectiva i, per tant, més costoses pel que fa a energies i, al capdavall, a pressupostos. Les arts escèniques no tenen tampoc una divisió clara entre l'espectacle comercial, el drama museístic, la nova comèdia de *tresillo* català i la investigació contemporània. Estem tots al mateix sac i compartim espais, programació, pressupostos i públic, que té dificultats per triar el gra de la palla. Però jo no em considero un home només de teatre. Com deia al principi, prefereixo pensar que sóc un artista. La divisió de les arts, la taxonomia actual, és un procés que inevitablement mutarà, no és possible sostenir uns sistemes que han sorgit d'un tipus de disciplines que canvien i a les quals s'incorporen elements cada dia. Els robots i la *performance* són un bon exemple del que és híbrid, bord i fronterer, no hi ha manera de situar res. Potser cal una nova perspectiva hipertext-

tual més àmplia i una revolució dels espais d'exhibició. Noves fórmules que permetin una transversalitat de gèneres. Però és clar, això no és fàcil. Al darrere de cada un dels mercats que mouen les arts (per citar-ne només alguns: col·leccionistes, programadors, comissaris, professors, tècnics, polítics, públic) hi ha interessos molt sòlids que dificulten aquesta revolució.

Per acabar, com veu Marcel·lí Antúñez el camí que ha pres el món del teatre i de l'art en general en aquest petit tros de globalització anomenat Catalunya? Coneix el que s'està fent actualment a Lleida?

Tinc notícies de la terra de Ponent, que confesso m'agraden molt per la seva gent. Però malauradament no són notícies que s'actualitzin amb facilitat. La forma de la comunicació Lleida/Barcelona és una metàfora del que passa amb Catalunya/Europa, per exemple. Sembla un viatge de només una direcció, del gran cap al petit. Cal reflexionar sobre aquest fet i donar-ne resposta... Però aquest és un tema molt llarg per parlar-ne amb quatre paraules.

■ "La forma de comunicació Lleida/Barcelona és una metàfora del que passa amb Catalunya/Europa, per exemple. Sembla un viatge de només una direcció, del gran cap al petit". ■

Només estratègies que respectin la diversitat i permetin la innovació asseguren un bon futur.

Es veu representant qualsevol de les seves obres al Teatre Nacional de Catalunya?

De fet, *Afasia* va ser resultat de l'empenya de Joan Baixas i després del Teatre Nacional, ja que es va estrenar allí. I l'experiència ha estat molt positiva, és l'única obra coproduïda pel TNC que encara avui es presenta, ha fet més de 120 bolos i ha obtingut nombrosos premis i distincions, entre els quals destaca el primer premi al Festival Noveaux Cinema et Noveaux Media de Mont-real. Però malauradament, fins avui el TNC només ha seguit polítiques de continuïtat amb un petit comitè de dramaturgs que treballen fins a tres vegades a l'any a les seves sales i ens ha donat la torna als altres, als creadors que forgem una bona part de la veritable escena catalana i la defensem arreu. Espero que aquesta distorsió es corregeixi. No podem ser una cultura minoritària que dona l'esquena a una bona part dels seus creadors fent-la encara més petita.

les 5 Garanties plusfrèsc:

- 1 est moltina bel!**
El fruit és més dolç i més suau, és més suau al pal i més suau al gust. És més suau perquè és més fresc i més suau perquè és més suau.
- 2 sempre fresc!**
El fruit està sempre fresc i més suau, és més suau al pal i més suau al gust. És més suau perquè és més fresc i més suau perquè és més suau.
- 3 doble garantia!**
El fruit està sempre fresc i més suau, és més suau al pal i més suau al gust. És més suau perquè és més fresc i més suau perquè és més suau.
- 4 preus exactes!**
El fruit està sempre fresc i més suau, és més suau al pal i més suau al gust. És més suau perquè és més fresc i més suau perquè és més suau.
- 5 clienta garantida!**
El fruit està sempre fresc i més suau, és més suau al pal i més suau al gust. És més suau perquè és més fresc i més suau perquè és més suau.

plusfrèsc:

ESCOLA D'ARTS ONDARA TÀRREGA

 Departament d'Ensenyament

Cicles formatius d'arts plàstiques i disseny

Talla en pedra - Forja artística - Tèxtil artístic - Revestiments murals - Disseny gràfic i multimèdia
Escultura - Ceràmica artística - Maquetisme d'arquitectura i disseny industrial - Disseny d'interiors
Estudis superiors de disseny (curs 2004-2005)

Informa't

Tel. 973 31 04 86

email: C5004528centres.xtec.es

Plaça Centenari, s/n TÀRREGA



www.cerclebellesarts.com

ARTS

Podeu descarregar la revista
en format electrònic des de la pàgina web

www.cerclebellesarts.com
Cercle de Belles Arts

@rt
 ART ELECTRÒNIC
 I ART
 A LA XARXA

Resulta complicat plantejar un dossier d'aquestes característiques a l'entorn d'un tema tradicionalment captiu del joc pregunta-resposta, maltractat, aïllat i carregat de tòpics que ningú vol reconèixer i que molta gent defuig com una conseqüència inherent a la seva suposada actualitat.

La nostra ha de ser (volem que sigui) una visió interna, una nova perspectiva, si més no en aquestes contrades que, alliberada del llast de l'espectador, ens ofereixen els mateixos intèrprets, alguns dels seus actuals protagonistes. Cercàvem una connexió, un vincle que, gràcies a Carles Hac Mor i Ester Xargay, vam trobar en la persona d'Eugenio Tisselli. Dificil agrair suficientment la tasca d'aquest creador mexicà; queda clar, però, que sense ell el dossier que tot seguit presentem podria haver tractat els temes més diversos, però mai centrar-se en el que hem denominat —en un exercici d'originalitat únic— *@rt. Art electrònic i art a la xarxa*.

Com no podia ser d'altra manera, el mateix Eugenio Tisselli és l'encarregat d'obrir el dossier amb el text "**A la recerca de l'art electrònic: el despertar de la societat de l'espectacle**", una reflexió general sobre el tema, un petit estat de la qüestió que tot ho qüestiona, un seguit d'interrogants que ens parlen de la transformació que ha patit, més enllà d'acotacions impossibles, el fet creatiu contemporani.

Des del *Neuromante* de William Gibson (llarga vida) fins a Z d'Antoni Abad, Claudia Gianetti fa a "**Ciberespai, net-**

cultura i net.art" un petit repàs a la història recent del que denomina netcultura. Del passat al present tot just en vint anys de temps lent o en un instant de temps accelerat. Projectes que se succeeixen dins i fora de la xarxa i que serveixen per construir i comunicar cultures.

Amb "**Literatures a la xarxa**" de Joan-Elies Adell i "**Net.art i música bruta**" de Sergi Jordà ens endinsem en camps molt més específics dins el que hem denominat "art a la xarxa". Més enllà de les connotacions majoritàriament plàstiques amb què associem el terme, aquests dos autors ens ofereixen les seves reflexions a l'entorn d'altres àmbits creatius com són la música i la literatura, molt vinculats a la xarxa i a la seva capacitat única de difusió.

El dossier es tanca amb "**Z conversa amb Antoni Abad**", una nova referència al darrer treball del creador lleidatà que, en aquest cas, ens ofereix ell mateix a través d'una sorprenent conversa amb dos membres del consell de reacció d'aquesta revista. Indispensable per començar a comprendre la potent transformació soferta per aquell que, encara avui dia, algú s'atreveix a definir com un escultor.

Senyores i senyors, malgrat els innumerables intents d'assassinat, l'art no ha mort, sinó que s'ha transformat. Els oferim, a través de les pàgines d'aquest dossier, la possibilitat de contemplar les noves formes derivades d'aquesta transformació.

A LA RECERCA DE
L'ART ELECTRÒNIC:
EL DESPERTAR DE LA SOCIETAT
DE L'ESPECTACLE?

EUGENIO TISSELLI VÉLEZ
<http://www.transit-lounge.com/vainasystems>



como un seudomundo aparte,



No deixo d'escoltar que l'art ha mort. No obstant això, torno a mirar i l'art segueix allí. Cada vegada més irrecognoscible, però viu. Serà que no l'hem pogut matar perquè ni tan sols sabem en què consisteix? Sun Tzu ho diu a *L'art de la guerra*: "Si ets ignorant del teu enemic, pots estar segur de ser derrotat en cada batalla." Pregunta: Qui s'atreveix a definir avui què és l'art? Més encara, qui s'atreveix a definir art electrònic?

Quan el Consell de la Revista del Cercle de Belles Arts de Lleida em va invitar a coordinar un número en què es parlés sobre art electrònic em vaig trobar, no per primera vegada però sí de forma més intensa, que mai, davant de l'enorme incògnita si cal anomenar art a les pràctiques estètiques que utilitzen mitjans electrònics; pràctiques que generalment se situen fora dels mercats, àmbits i circuits artístics ja establerts, no sols per una suposada marginalitat, sinó per una verdadera necessitat d'identitat pròpia.

Moltes de les raons per les quals s'havia intentat l'assassinat de l'art, principalment a les mans de les avantguardes del segle passat, semblen vàlides. Des de feia molt de temps, l'art s'havia anat identificant cada vegada més amb l'enemic, amb l'opressor. Cito, per prendre un exemple, un parell de frases del text *The revolution of modern art and the modern art of revolution*, publicat el 1967 per la secció anglesa de la Internacional Situacionista, un de tants moviments en què el concepte d'art va ser atacat frontalment, en aquest cas amb una ferocitat inèdita:

"L'art, com la resta de l'espectacle, no és més que una forma d'organització de la vida quotidiana en què la seua verdadera naturalesa només pot ser deformada i convertida en l'aparença de la seua negació: l'exclusió es fa aparèixer com a participació, la transmissió unidireccional com a comunicació, la pèrdua del sentit de realitat com a veritat."

"L'art ha de deixar de ser una transformació especialitzada i imaginària del món, i convertir-se en la transformació real de la pròpia experiència vital."

Tant per als situacionistes com per a molts altres grups d'avantguarda, l'art s'havia associat amb els poders polítics i econòmics que, per a exercir la seua influència sobre la societat, pretenien alienar-nos de l'experiència directa de la nostra pròpia vida servint-nos en safata d'argent productes espectaculars i intocables, que exigien una acceptació passiva per part del receptor i representaven models de dominació i control.

La tirania d'un *autor* cada vegada més pròxim a la maquinària del mercat i els seus mètodes d'expansió i protecció. L'enorme engany que suposaven certs productes estètics enfront de la misèria creixent d'una societat en transició entre el crepuscle de l'era industrial i l'alba d'una nova era a la qual encara no s'ha acabat d'anomenar... Era necessari atacar aquells valors inscrits dins de l'art que s'havien deformat fins a tornar-se inacceptables. Era necessari inventar noves formes de creativitat més pròximes a la pobresa (en tots els sentits) de la vida quotidiana, i més llunyanes als cada vegada més voraçs centres de poder. Era necessari tornar a somiar l'alliberament a través de l'expressió.

Avui segueix sent necessari somiar amb la fugida. Els intents per amansir la societat a través de l'espectacle són cada vegada més virulents. Vivim en una època en què art és gairebé sinònim de producte de consum massiu. Buscar noves formes d'expressió s'ha tornat indispensable i crec que, per a trobar un punt de fuga, el creador podria tal vegada plantejar-se plasmar les seues idees i sensacions utilitzant els mitjans que estan immediatament a la seua disposició; expressar aquí i ara, independentment de consensos i especialitzacions de tipus acadèmic, i sense haver de supeditar-se a les lleis del mercat per a poder fer-ho. Deixar de costat l'espectacle i fer que la creació sigui una experiència que involucri directament i de forma activa tot aquell que s'hi acosti. Es tracta d'un plantejament conscientment idealista però que, si se li dona una oportunitat, pot oferir molts camins. Un d'aquests camins és, precisament, la utilització creativa dels mitjans electrònics, avui a l'abast d'un gran nombre de persones, encara que certament no de la majoria d'habitants del planeta. A través dels mitjans electrònics el creador pot atrevir-se a portar a

terme el seu treball i difondre'l de manera lliure i insubordinada, malgrat que, paradoxalment, els esmentats mitjans siguin el motor mateix del mercat capitalista global. Fem front a la contradicció.

Tant els ordinadors, considerats majoritàriament eines per a augmentar l'eficiència i la productivitat, com la creixent interconnexió que hi ha entre ells (les xarxes informàtiques), han possibilitat en gran mesura l'auge del capitalisme contemporani que, lluny d'alliberar-nos de les misèries de l'era Industrial, ha demostrat ser encara més salvatge. Tan sols cal considerar que, segons el llibre *Wealth and Democracy*, de Kevin Phillips, per al 1999 l'any laboral mitjà als Estats Units s'havia expandit en 184 hores. El temps lliure promès per la rapidesa i eficàcia dels ordinadors s'ha convertit en temps extra.

Els ordinadors i la xarxa informàtica (principalment Internet) han contribuït, a més, a crear una nova divisió en la humanitat: el *digital divide* o la barrera que separa aquells que estan connectats dels que no ho estan. L'accés s'està tornant molt més important que la possessió de béns materials i és, actualment, un vertader paràmetre per a generar discriminació i obtenir estatus. Sobra dir que aquells que estem connectats som la minoria, i tot i estar connectats, l'accés està molt lluny de ser igualitari. L'era d'esplendor del privilegi?

Podria semblar desgavellat, llavors, pretendre crear noves formes d'expressió utilitzant els mateixos mitjans que ara acceleren l'esclavització d'una bona part de la humanitat. Crec que no és així. Prefereixo pensar que tenim el dret d'apropiar-nos aquesta tecnologia i aplicar-la d'una forma diferent dins de la nostra vida, diferent a la que se'ns imposa. Podem, per exemple, alliberar-nos de la il·lusió de l'eficàcia (antic terme metafísic que originàriament era aplicable

només a Déu) i del fetixisme de la productivitat. Deixar de considerar l'ordinador i les xarxes com a meres eines i començar a mirar-los com a mitjans per possibilitar la creació de nous mons.

En el seu excel·lent article "Interacció lúdica: reflexions sobre la nostra relació amb les eines", Sybille Kramer ens acosta a aquesta nova forma de mirar la tecnologia. L'article comença per parlar sobre el "procedir instrumental", que consisteix en la utilització d'un artefacte orientat cap a l'aprofitament. Estem acostumats a utilitzar les eines per a afavorir allò útil sobre allò lúdic. No obstant això, alguns artefactes, com l'espill, per exemple, "...no sols milloren el que l'ésser humà ja fa, sinó que també permeten aconseguir el que no té cap paral·lel amb l'activitat humana. Es creen móns artificials i es possibiliten experiències que no poden existir sense aparells tècnics". L'autora parteix des d'aquest punt per invitar-nos a considerar els ordinadors no tan sols com a eines, sinó com a mitjans per a la creació de mons amb els quals és possible interactuar. Distingeix cinc aspectes específics de l'esmentada interacció:

1. Els entorns creats amb ordinadors es converteixen en mons simbòlics que sorgeixen "de la representació visual, auditiva o tàctil d'expressions aritmètiques generades per ordinador" i que tenen la seua pròpia naturalesa semiòtica.
2. En la interacció entre ésser humà i màquina s'estableix un intercanvi d'accions i reaccions que presenten en el seu conjunt un desenvolupament autàrquic.
3. Les conseqüències de l'esmentada interacció són impossibles de predir, i això li confereix el caràcter d'esdeveniment.
4. Un entorn generat per ordinador és un sistema de regles amb el qual s'estableix una relació experimental.



se ha convertit en una representació.



-informació o propaganda.

5. Es possibilita una doble funció d'observació i participació.

Kramer conclou proposant que la interacció amb el mitjà electrònic s'assembla al procés al qual ens enfrontem quan juguem, plantejant la tesi que "...la categoria del joc obri un horitzó teòric que ofereix la possibilitat d'investigar de forma sistemàtica les particularitats de l'ús interactiu d'una tecnologia determinada".

Curiosament, coincideix amb els situacionistes a atorgar un paper fonamental al joc, no sols com a marc, sinó com la forma mateixa que haurien de prendre les futures pràctiques estètiques. Cito un fragment del text *Tesi sobre la revolució cultural*, de Guy Debord: "Els situacionistes consideren l'activitat cultural, des del punt de vista de la totalitat, com un mètode de construcció experimental de la vida quotidiana que pot desenvolupar-se permanentment amb l'ampliació de l'oci i la desaparició de la divisió del treball (començant per la del treball artístic)."

L'oci com a activitat cultural, la tornada a l'essència lúdica de l'ésser humà.

Penso que el treball creatiu amb mitjans electrònics, en les seues manifestacions més plenes, suposa una vertadera voluntat per part dels creadors de fer participar l'anteriorment esmentat *públic* (caldría trobar una nova paraula... potser jugador? vividor d'experiències?); d'incloure'l activament dins de la seua creació i fer que aquesta pugui ser gaudida només quan s'hi juga (ja no podem parlar d'"obra" en el sentit "tradicional" de la paraula; aquí es rebutja l'estructura aristotèlica de l'obra en què hi ha una narrativa única, la intencionalitat de la qual cal respectar per a obrir pas a un flux pur de fragments, a un joc que no apel·la a la interpretació).

L'autor-artista baixa del seu pedestal i invita els que ja eren a baix a una partida.

Crec també que, en el cas de les creacions en què la xarxa informàtica es converteix en un suport indispensable i insubstituïble, existeix més allà de la voluntat de mostrar, la voluntat d'intercomunicar; de crear espais de trobada per a la construcció i acostament a l'"altre" a través d'un intercanvi simbòlic entre persones físicament i culturalment llunyanes. D'enderrocar a poc a poc la "barrera digital", d'abolir la llunyania...

L'art segueix allí, però ha canviat, està certament irreconoscible, i per a bé. Si ja des del sorgiment de disciplines com la fotografia i el cine el cos del coneixement, separat arbitràriament en art i ciència, començava a poc a poc a recuperar la seua unitat, els mitjans electrònics semblen vaticinar ara un retrobament total d'ambdues àrees. Cada vegada tindrà menys sentit distingir entre tècnic i artista.

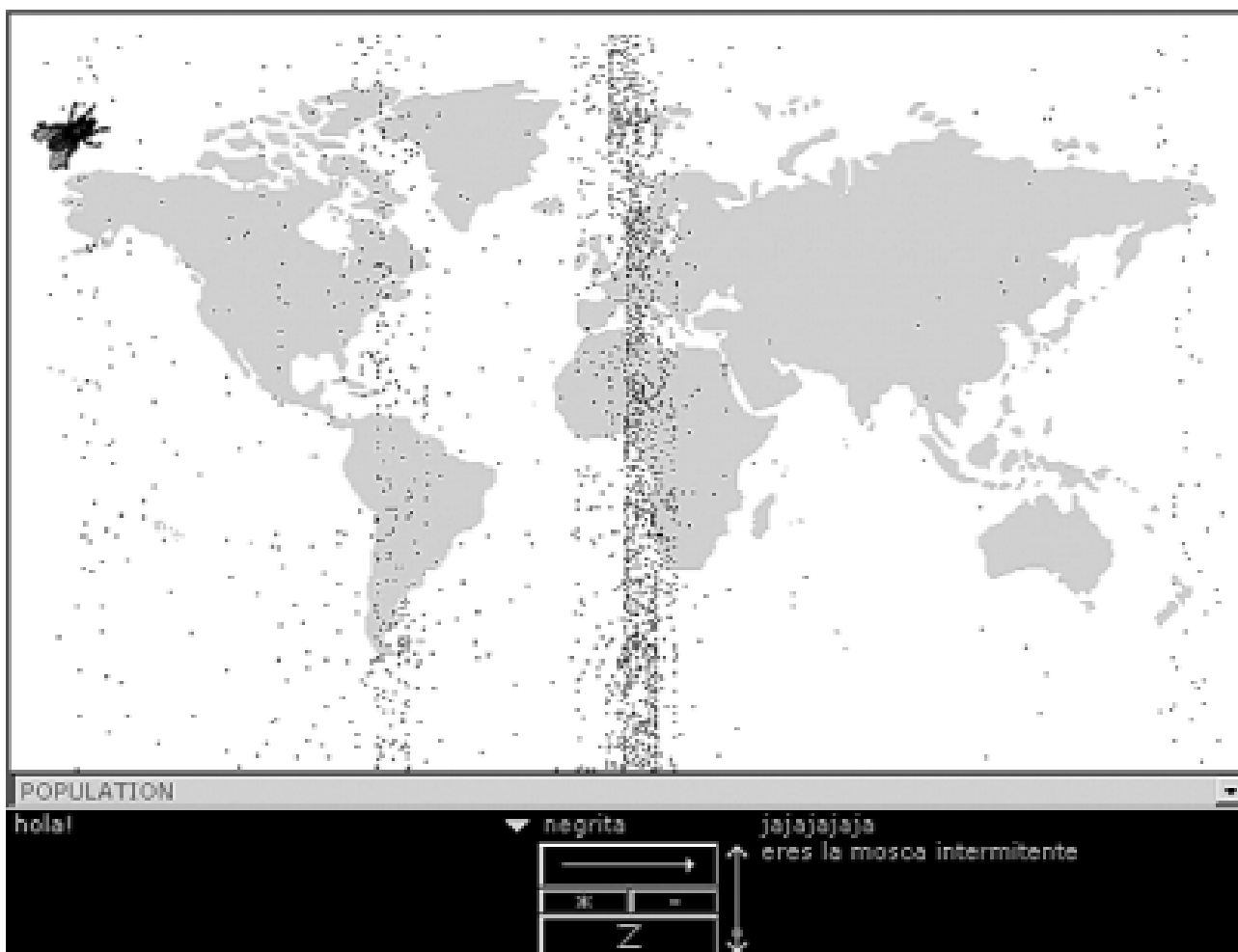
Invito, doncs, els lectors a descobrir en aquest número de la revista del Cercle de Belles Arts de Lleida un conjunt d'articles i entrevistes en què creadors, teòrics i investigadors juguen amb la paraula, i a través de la presentació del seu treball ens permeten albirar noves formes d'expressió en què el paper dels mitjans electrònics és fonamental. Estic segur que hi trobareu idees apassionants.

Acabo aquest article proposant la mateixa pregunta que he fet en un inici, desitjant que els lectors s'aventurin i trobin la seua pròpia resposta: Qui s'atreveix a definir art electrònic?



CIBERESPAI, NETCULTURA I NET ART

CLAUDIA GIANNETTI
<http://www10.brinkster.com/accangelot>



Entre els innumerables termes amb els quals s'especula actualment en el context de la cultura digital telemàtica, els de ciberespai i de net art assumeixen, sens dubte, un protagonisme.

Des que William Gibson va proposar en el seu llibre *Neuromant* (1984) l'existència d'un complex escenari a l'interior de la pantalla, en què podien actuar simultàniament bilions d'operadors de qualsevol part del món, el recull de textos que es va publicar i s'està publicant sobre el ciberespai i la seva relació amb Internet és realment inusitada. El ciberespai, que fa referència a un món artificial basat en una infraestructura global de comunicació i de processament d'informació (la matriu) en el qual les persones naveguen per espais de dades, va arribar a ser sinònim del nou univers telemàtic de circulació d'informació.

Majoritàriament, aquests textos van seguir la tendència inicial entusiasta, que va atorgar al ciberespai el significat d'un altre món artificial caracteritzat per la intercomunicació lliure i global mitjançant el sistema telemàtic. En poc temps, el ciberespai es va transformar en sinònim de llibertat i va atraure, de manera especialment insòlita, els més distints grups ideològics i d'aficionats: des dels *high-tech-hippies*, els *computer-freaks* i els activistes contraculturals fins als infocapitalistes i els neoliberals.

El resultat va ser l'estranya aliança –una coincidència, sens dubte, esquizofrènica– entre els partidaris del cibernarquisme i els del ciberliberalisme en defensa de la democratització i no intervencionisme a Internet. De fet, ambdós comparteixen una àmplia xarxa que està conformant la netcultura i que implica processos més específics dels que solen plantejar-se. No cal oblidar que aquesta xarxa està dedicada, en la seua gran majoria, a l'entreteniment més trivial, des del cibersexe o el *teleshopping* fins a les ciberguerres simulades, que transformen Internet en un supermercat cultural, en *business-culture*. Aquesta constatació va incitar l'escissió gradual del corrent més crític amb aquest procés i la conformació d'una minoria activa i realment interessant a Internet, que aposta per la construcció d'una netcultura, en què disposen d'espai obert,

tant per a les obres artístiques específiques per al mitjà, com per a les formes de *networking*, netactivisme o comunitats virtuals.

Avui dia, sembla molt distant l'època d'eufòria neoromàntica que va prevaler en la fase inaugural d'Internet, encara que ens separa tan sols una dècada. Ara més que mai sorgeixen interrogants respecte a aquesta netcultura, a l'art per a Internet i a les tendències actuals a la xarxa, sobretot pel cada vegada més freqüent caràcter especulatiu i banal de les produccions.

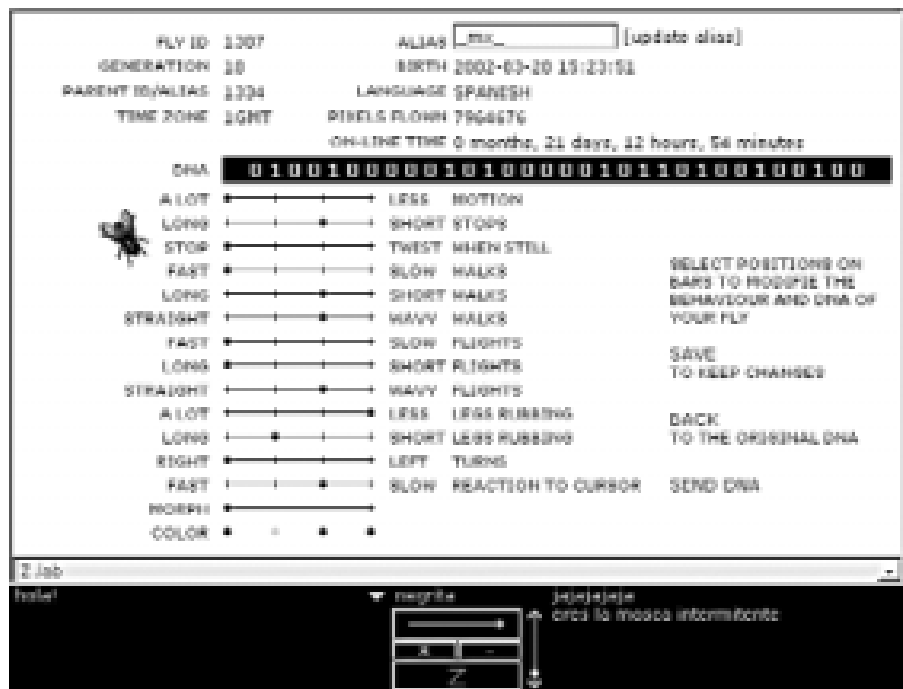
El camp de l'art per a Internet ens ofereix algunes pistes interessants, que ens poden ajudar a contestar alguns d'aquests interrogants. En primer lloc, és fonamental entendre (com molts autors ja van apuntar) que el net art no és un nou *isme*, un corrent independent de la producció artística actual, sinó que s'inscriu en el context del mèdia art i de l'art contemporani. Igualment, la manera genèrica i indiscriminada amb què s'atribueix la denominació art a qualsevol tipus de producció *on line* provoca confusió i desconcert. Com en altres camps de la creació, també la producció per a Internet està prenent dos rumbos diferents: d'una banda, la generalització recolzada en els efectes de la tècnica i, de l'altra, el clar distanciament dels estereotips i del vessant emprendedor o corporatiu.

En el primer cas, estratègies de màrqueting persuasives, dirigides a grups d'aficionats, solen agregar a la marca corporativa la designació art, com si aquesta avalés sense reserves la qualitat. El millor exemple és el programa Flash: qualsevol animació o passatemps dinàmic realitzat amb aqueixa eina pren prestada la "denominació d'origen" Flash Art. Resta saber si aquesta tàctica de mercat genera més vendes o, al contrari, estimula els programes piratejats.

D'altra banda, estan sorgint manifestacions oposades a aquesta tendència més prosaica i generalista, que subratllen la necessitat de mantenir la independència respecte als productes comercials i incideixen en experiments de deconstrucció tecnològica, en el caràcter *net-specific* o que planegen formes renovades de netactivisme.

Projectes històrics com *Digital hijack* (1996), del grup Etoy, buscaven, mitjançant l'acció, criticar l'ús passiu i desorientat dels nous mitjans. La intervenció consistia a *segrestar* els usuaris que accedien a la seva web. L'èxit de l'acció –més de 600.000 usuaris segrestats– va aconseguir demostrar les deficiències de l'accés i de la seguretat en la WWW. El netactivisme planteja una metodologia d'actuació col·lectiva i un posicionament polític crític d'acord amb una "desobediència civil electrònica".¹ Aquest lema serveix de guia per a una sèrie d'accions activistes o *hacktivistes*, com *FloodNet*, del grup Electronic Disturbance Theater (EDT) que, amb un programa per a la invasió massiva de webs, va col·lapsar el servidor del Govern mexicà amb preguntes i recerques en la base de dades (les paraules "drets humans" van ser repetidament introduïdes en el cercador de la web, que una vegada i una altra donaven com a resultat "not found"). Així mateix, els debats sobre els efectes i les idiosincràsies de la tecnologia van produir i segueixen originant aportacions especialment estimulants a la xarxa.

En aquesta última dècada, les nocions de *network* i comunitat virtual es van mantenir com els pilars de les produccions per a Internet. No obstant això, cal reconèixer alguns canvis d'enfocament importants. Mentre les nocions de les comunitats virtuals o els treballs en xarxa de la primera etapa partien d'un model participatiu centralitzat, en què totes les aportacions arribaven a un mateix espai o formaven part d'un mateix context, actualment detectem la tendència cap a un model distribuït o descentralitzat, en què l'obra *viatja*, es dispersa, es multiplica i fins i tot s'instal·la en els múltiples receptors (ordinadors), i queda a mercè dels usuaris. L'exemple més recent és la nova versió de *Z*, d'Antoni Abad,² que consisteix en un *freeware* que, en el moment en què l'usuari descàrrega el programa en el seu PC, es dona a conèixer al seu l'ordinador en forma de mosca amb comportaments simulats. Amb la instal·lació de *Z*, l'usuari crea una mosca personalitzada i genèticament única,³ però que forma part d'una àmplia comunitat de milers de mosques disperses



per tot el món. Això significa que darrere de cada mosca hi ha una persona que la fa reviure cada vegada que es connecta a Internet. Mitjançant la tecnologia de P2P i de la interfície de la mosca, cada persona pot comunicar-se amb una altra mosca (usuari) de qualsevol país i lloc mitjançant xat o correu electrònic, segons diferents criteris: zona horària, mosques *on Line*, gràfic d'evolució de la comunitat, arbre genealògic de l'eixam, llengua, etc. Com afirma Abad, "l'objectiu de *Z* és la creació d'una xarxa de comunicació distribuïda, independent de qualsevol servidor central. Cada mosca és client i servidor al mateix temps. Al final del projecte, es distribuirà el codi font a comunitats horitzontals interessades en la construcció de xarxes de comunicació i informació distribuïda".

La novetat d'aquest tipus d'obres es troba en la idea que l'artista o la seua obra ja no són els únics nuclis receptors i emissors, sinó que la distribució del codi en forma d'agent transforma els usuaris en nusos d'interrelacions i multiplicadors, i que les existències dels agents i dels usuaris en tant que nusos depenen de les comunicacions dels uns amb els altres. Això aborda la pregunta sobre el *network* i la comunitat d'una manera nova i peculiar, ja que la inscriu en la reestructuració del model de sociabilitat, basat fins ara en l'individualisme en xarxa.⁴

¹ Aquest concepte va ser introduït pel grup d'activistes zapatistes mexicans el 1994 i, alguns anys després, difós pel grup Critical Art Ensemble.

² <http://zexe.net>

A <http://data.zexe.net/macha> es pot acompanyar el comportament dels usuaris. La primera versió de *Z*, coproduïda per MECAD\Media Centre d'Art i Disseny d'ESDI (Barcelona) per a la

mostra internacional *Net Condition*, el 1999, pot visitar-se a la galeria virtual de www.mecad.org.

³ La genètica de la mosca consisteix en un bit d'informació, una relació de 32 zeros o uns, que determinen el seu comportament individual.

⁴ Cfr. Claudia Giannetti, "Estètica Digital - Sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología". Barcelona, *ACC L'Angelot*, 2002, p. 60-68.

LITERATURES A LA XARXA

JOAN-ELIES ADELL
<http://www.uoc.edu/in3/hermeneia>



Voler parlar, en general, de l'art a la xarxa, o, millor dit, intentar explicar com la xarxa ha canviat la manera com ens relacionem amb l'art, tant des del punt de vista de la producció i la difusió com dels aspectes que afecten la seva recepció (s'està produint, des de fa ja alguns anys, art electrònic, concebut per a ésser difós exclusivament a través d'Internet), no deixa de ser encara una aposta arriscada. Si, a més a més, volem parlar de literatura sota aquest angle sempre interessant però ahora complex de la novetat digital l'objectiu esdevé encara més agosarat. En l'àmbit de l'art en general (estic pensant bàsicament en les arts plàstiques, però el que dic pot ser aplicable també a la música, per exemple), l'experimentació a través del mitjà i la superació del marc en què les obres habitualment hi són contingudes és una operació bastant habitual. Si alguna cosa defineix l'art contemporani és precisament la seva necessitat indefugible de reflexionar sobre la seva pròpia condició material, cosa que també implica repensar les relacions constants entre l'art i la tècnica. En el moment present sembla evident que assistim a uns canvis de paradigma que no únicament afecten els llenguatges i els suports artístics, sinó que, en termes molt generals, també afecta la totalitat de la producció, distribució i recepció social, cosa que fa que ens adonem que cal introduir una òptica crítica respecte a totes les pràctiques artístiques (incloent-hi les literàries) que es veuen capgirades gràcies a l'arribada de la nova societat del coneixement i de la informació.

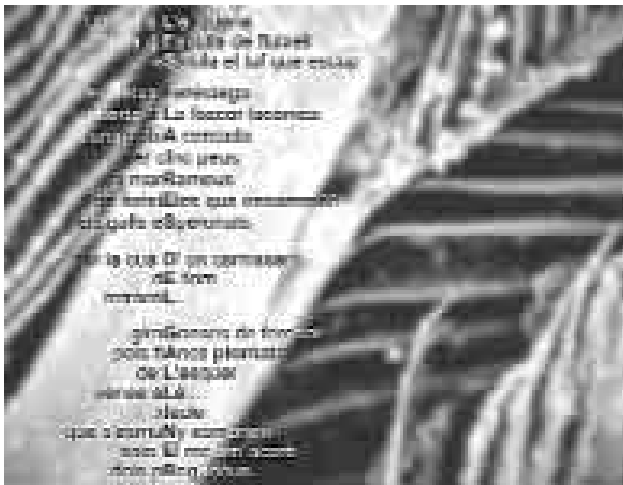
Roger Chartier (2001), per donar un exemple significatiu, ja que es tracta d'un dels principals estudiosos de la història i la recepció del llibre, en els debats posteriors a la conferència dictada en el col·loqui virtual *Text-e: Écrans et réseau, vers une transformation du rapport à l'écrit?*, organitzat per diverses institucions franceses i dedicat a analitzar l'impacte d'Internet sobre la lectura, l'escriptura i la difusió del coneixement, considera que l'ingrés en un nou món textual constitueix una "revolució tecnològica profunda" que transforma, per primera vegada simultàniament, les tècniques de transmissió del text, la morfologia dels suports textuals i les modalitats de lectura. Segons el teòric francès, la revolució d'avui és més important que la de Gutenberg, que no va canviar ni la morfologia del llibre ni els gestos dels lectors avesats als còdexs des dels primers anys de l'era cristiana.

Amb tot, a casa nostra, des del punt de vista literari, aquesta reflexió és més aviat escassa. Que sigui escassa, però, no significa que la literatura no hagi entrat de ple en l'era digital. Durant tant de temps hem associat la literatura al llibre imprès que la situació actual en què ara ens trobem, una situació encara embrionària, però emergent, en què la literatura comença a utilitzar altres suports que no són els del paper per a la creació i la difusió dels seu discurs, és vista com una amenaça. Si bé és cert que les tecnologies digitals apunten a revolucionar el concepte que avui tenim de literatura, també hem de recordar que aquesta concepció és relativament recent, ja que la podem datar al segle XIX.

Aquesta idea la il·lustra Kevin Kernan amb la següent afirmació: "L'instrument principal i el símbol essencial de l'industrialisme ha estat la màquina, i la pròpia literatura és el desenvolupament cultural d'una màquina, la impremta" (Kernan, 1996: 26). Com ja va apuntar Landow (1992), "la impremta va acabar gradualment amb una manera de difusió dels textos de la cultura manuscrita, en la qual l'escrit encara és difícilment destriable de la seva execució oral". I aquest fet va tenir alguns efectes secundaris. Així ho explica Oriol Izquierdo: "El pas de la literatura oral a la literatura escrita va comportar, per exemple, la consolidació d'un procés de fixació dels textos que ha dut, en el present, fins a una certa veneració de l'objectivitat textual, del mateix caràcter material de l'escrit" (Izquierdo, 1996). Això només va ser possible quan la impremta va convertir els textos en obres, amb la qual cosa es van anar desenvolupant tota una sèrie de noves concepcions de la crítica, com la noció mateixa d'autor, així com les seves convencions interpretatives: un conjunt específic d'obres vistes com seqüències fixes i estables, agrupades segons gèneres, llegides per a un ús i un gaudi individuals i ensenyades mitjançant seleccions canòniques amb sentits autoritzats.

Qualsevol innovació tecnològica veritablement penetrant, doncs, acaba produint, a la curta o a la llarga, alteracions que no només afecten l'àmbit estricte on és aplicada aquella novetat tecnològica, sinó que produeix conseqüències d'un major abast. Així, amb l'arribada de les tecnologies electròniques i digitals (l'ordinador, el disquet, el cd-rom, Internet, etc.), alguns àmbits culturals en principi poc propicis als canvis, si tenim en compte la seva condició de "migradesa tecnològica", com podria ser el de la literatura, també es veuen afectats per unes transformacions culturals i socials d'unes conseqüències encara ara impensables. També la creació literària, com hem vist, sempre ha estat deutora dels seus suports i dels seus mitjans de producció. No sabem, doncs, fins a quin punt les noves tecnologies acabaran sent una veritable amenaça per a la literatura tal com avui la coneixem, o si, contràriament, la idea que tenim de la literatura i les seves institucions es veurà revolucionada positivament quan deixem d'identificar literatura amb el seu suport actual de difusió, el mitjà imprès i, més concretament, el llibre. El que sí que és cert és que, a hores d'ara, no podem donar l'esquena a l'existència d'una nova forma de circular de la literatura a través del mitjà digital. Tot i això, també és evident que no és fàcil mesurar en el moment present quins podran ser a mig i llarg termini els efectes d'aquesta sortida parcial de la "Galàxia Gutenberg" per endinsar-nos en una "Galàxia Internet", com l'anomena Manuel Castells, encara en gestació.

Cal tenir present, però, que aquest canvi de *galàxia* té una transcendència que va molt més enllà d'un simple canvi de suport. Per tot allò que ja ens ofereix d'innovador i les promeses de futur que deixen entreveure, la textualitat electrònica és portadora de canvis profunds. Des del punt de vista de la literatura, per exemple, provoca una veritable reconfiguració de la creació literària i de les funcions que la institució literà-



ria encara atribueix a l'autor, a l'editor i al lector, al temps que, com sembla evident, es modifica la pròpia materialitat del text. Sembla una obvietat recordar-ho, però no ens trobem davant d'àtoms, sinó de bits. Aquest canvis, per tant, afectaran, sens dubte, la literatura ja existent, però també és l'origen del naixement de nous gèneres o de noves concepcions de la literatura que ens obligaran a repensar i debatre les categories i els conceptes amb els qual ens havíem acostumat a descriure i a explicar la literatura. L'aparició de noves etiquetes, que ja s'ha produït, l'hem de considerar un nou símptoma d'aquest procés de canvi, alhora que també ens veurem abocats a la urgència de debatre si alguns productes formen part o no de la literatura.¹

La literatura, doncs, no únicament es veu afectada per l'arribada de les noves tecnologies quan és traduïda des del suport paper als nous formats digitals, amb la conseqüent aparició d'un nou context de recepció dels textos literaris, aquell en què la interacció amb l'obra literària es realitza principalment a través d'un ordinador. Amb la informàtica s'obre un nou espai d'escriptura i de lectura en què les modalitats són infinitament més riques i més diverses que aquelles que ofereixen els mitjans precedents, atès que l'ordinador no és pas un suport inert. Com escriu Jean Clément: "Il offre des possibilités de création, de transformation et de traitement du texte qui constituent un nouveau paradigme." La informàtica, segons el professor de París VIII, també acaba capgirant el propi sistema literari quan comencen a aparèixer obres literàries que són concebudes des de la programació informàtica, que utilitzen estratègies discursives que impossibiliten la seva edició impresa i que estan destinades, en definitiva, a una difusió exclusivament electrònica. Estem parlant, doncs, de l'aparició d'unes noves formes de textualitat que, sota les diverses etiquetes de literatura digital, literatura electrònica, ciberliteratura, e-literatura o literatura generada per ordinador, ens aboquen a l'evidència que existeix una literatura íntimament vinculada a les particularitats de la informàtica i que poden acabar revolucionant, com hem assenyalat, el camp d'allò que anomenem literatura.

A partir d'aquest moment em voldria referir, breument, a l'anomenada literatura digital (també la podríem anomenar "literatura electrònica", "literatura informàtica", "literatura generada per ordinador", "ciberliteratura" o "e-literatura", conceptes que, si bé acudint a l'etimologia poden significar coses diferents, en la creació i en la crítica d'aquests nous productes literaris s'utilitzen potser erròniament com a sinònims) amb l'objectiu d'identificar quins són els elements constitutius d'aquella activitat literària que utilitza els nous mitjans electrònics i digitals com a base de la seva creació.² Referir-me, en definitiva, a les obres d'aquells escriptors que utilitzen l'ordinador com a suport expressiu per a la creació literària, un mitjà que els ofereix unes possibilitats inèdites fins ara, com ara escriure obres literàries variables, mòbils, interactives, amb efectes tridimensionals, i que, a més a més, introdueixen com a elements estructurals del poema elements com el moviment i el temps, abans absents en bona part de la poesia d'adscripció més clàssica. L'expressió "literatura digital", en principi, la podem aplicar a aquelles obres literàries realitzades mitjançant un ordinador (des del punt de vista de la programació) i que també necessiten obligatòriament d'un ordinador per a ser llegides. Ens estem referint, en conseqüència, a aquelles formes de literatura que utilitzen les capacitats de la tecnologia per a realitzar coses que no els permet el mitjà imprès. Per manca d'espai no podré oferir-vos cap descripció d'aquest tipus de literatura,³ però sí que voldria compartir amb vosaltres algunes qüestions sorgides arran de l'existència d'aquestes altres formes de fer literatura.

Els teòrics de l'hipertext o de la textualitat electrònica ja s'han plantejat algunes d'aquestes qüestions: preguntar-se, per exemple, si el codi font amb el qual està escrita una obra determinada forma part de l'obra pròpiament dita, si el paratext informàtic i visual que hi ha a l'entorn de qualsevol obra electrònica forma part o no del seu discurs, si l'autoria d'una determinada obra l'hem d'atribuir també al creador d'un determinat programa informàtic amb el qual ha estat feta; preguntar-se, també, per l'emmagatzematge de les obres digitals, o si l'existència d'obres escrites amb suports avui ja obsolets, fins al punt que no poden ser llegides si no són reprogramades, han perdut la seva essència original i, per tant, només existeixen com a "veritables" obres artístiques autèntiques si resten com a inexistentes, ja que no poden ser llegides; o, finalment, entre molts altres exemples, plantejar-se si la literatura electrònica és més propera a la mentalitat de la "literatura potencial" de l'OU-LIPO que no pas a la de les pràctiques de l'avantguarda artística i literària de principis de segle passat, o a la pràctica de la poesia concreta, etc.

Hi ha qui pensa que aquests aspectes, propis de la reflexió teòrica acadèmica, es troben massa allunyats dels interessos reals dels autors concrets de literatura electrònica, que impedeix d'abordar els aspectes més essencials i innovadors de la nova literatura digital, això és, preguntar-se si l'art (i la literatura) per ordinador situen el lector en una posició diferent a la de les obres precedents (preguntar-se, per a

ésser més concrets, per la posició del lector), què significa, des d'una perspectiva bàsicament narratològica, l'ús del ratolí i de les zones *clicables* en les estructures narratives, això és, preguntar-se per aspectes concrets en l'ús de l'ordinador com a *medium* creador pròpiament literari.

Tenint en compte, amb tot, que la materialitat amb la qual es treballa és radicalment distinta a la de la literatura impresa, en l'horitzó s'adverteix la possibilitat que s'acabi qüestionant la naturalesa mateixa del concepte de literatura: aquesta nova materialitat és el mitjà digital, identificat amb l'ordinador, concebut com un lloc d'innovació (*lieu d'innovation*). És en aquest sentit que estem d'acord amb Philippe Bootz quan adverteix que, a l'hora d'estudiar i analitzar la literatura creada per ordinador, no ens hem de conformar amb la idea que la informàtica ha contribuït únicament a la creació i la difusió d'un tipus d'obres específiques, que només poden ser llegides a través de l'ordinador, sinó que també ha modificat profundament la manera de concebre la creació literària en la seva totalitat (Bootz, 1998). En aquesta mateixa línia Pedro Reis afirma que, contràriament a les aparences, la literatura electrònica no se situa contra l'"altra" literatura, sinó que, ben al contrari, el que fa és inscriure's en una determinada línia d'escriptura, la més propera a les pràctiques experimentals (Reis, 2001: 497). Això significa que la particularitat "informàtica" de la literatura no està circumscrita a una forma literària en particular, sinó que més aviat resideix en una concepció de l'obra. "La informàtica envaeix la literatura, no per a aniquilar-la, sinó per a transformar-la", diu Bootz.

L'estudi de literatura electrònica presenta dues dificultats bàsiques. La lectura d'un text electrònic generat, ja es tracti d'una generació automàtica de textos o de poesia animada visual dinàmica, o d'una narració hipertextual, trenca amb la lectura de textos en format imprès. *Llegir* és sempre llegir en el sentit que aquesta acció consisteix sempre a percebre i captar signes que emanen del treball d'un autor, però la manera, les disposicions que reclama la lectura dels textos electrònics, que és una escriptura ambigua, no fixada, flotant, és radicalment nova. La segona dificultat té a veure amb el fet que la literatura electrònica no és únicament una poètica de la pantalla (això és, d'allò que es llegirà), sinó també, i especialment, una poètica de la programació: dels codis, dels algorismes i dels càlculs que constitueixen el seu fonament: la tasca de l'escriptor no la trobem únicament en el text que acabem llegint, sinó en la programació.

L'escriptor electrònic és, doncs, un creador de potencialitats, no de concrecions. La literatura electrònica per ordinador és una escriptura en potència que es fa acte únicament en el moment de la lectura, on s'introdueix la necessitat d'explorar el factor de la temporalitat en les seves produccions. Com escriu N. Katherine Hayles (2001): "The electronic text, in contrast to the fixed marks of print, exists as a process rather than a product. Temporality is

woven into the fabric of its materiality at every level, from the screen image produced by a constantly moving electron beam, to the electronic polarities flickering in the magnetic disk, to the light flashing through optic cables."

No hem d'oblidar que la pantalla no és la pàgina. La pàgina de l'escriptor és un suport material i fixat. Fins fa poc, per tant, la literatura com a treball d'escriptura era quasi exclusivament un treball d'escriptura en pàgina, cosa que significava que les textures (les sensacions i aparences, els ornaments) havien estat estrictament alineats amb les superfícies físiques on han fet acte d'aparició, això és, la pàgina impresa i el llibre de paper. En la literatura digital el suport és una sèrie de bits registrats en la memòria de l'ordinador. És un suport, per la seva pròpia naturalesa, inestable, i el treball dels escriptors és explotar al màxim possible aquesta especificitat. I l'"espai pantalla", a més, implica una concepció de la localització, nova, per a l'activitat de la poesia, ateses les característiques radicalment noves que ofereix treballar amb una materialitat tan poc concreta com és la digital. Amb tot, com explica Marsh referint-se a la poesia (1999), el que encara restringeix les possibilitats innovadores de la poesia de base digital és que, malgrat aquestes possibilitats, encara existeix una "fidelitat (implícita i explícita) a la pàgina o a les poesies basades en tinta des de les quals ha evolucionat". És ben probable, però, que en un futur recent comencin a aparèixer obres literàries en què s'ultrapassi aquesta fidelitat de veure la pantalla com a pàgina i que s'experimenti amb la naturalesa pròpia d'aquest nou mitjà.

En aquesta línia ens trobem amb les sempre interessants idees de Katherine Hayles en l'article "Deeper into the Machine: The Future of Electronic Literature" (Hayles, 2002) que, a l'hora de fer una anàlisi de les literatures digitals, adverteix que la literatura electrònica s'ha mogut des d'unes obres que assumien sense qüestionar-les les característiques de l'obra impresa (dels llibres) fins a una segona generació d'obres digitals que van explorant i investigant les capacitats tècniques que progressivament van oferir els entorns digitals. La primera d'aquestes dues generacions que, segons Hayles, comença a decaure entre 1995 i 1997, és la d'obres que han utilitzat l'StorySpace o Hypercard com a programari, i són bàsicament obres que estaven basades en textos verbals amb sistemes de navegació que permetien traslladar-se d'un bloc, d'una part de text a un altra; mentre que la segona generació, que sorgeix a partir del 97, són obres que utilitzen una cada cop més gran i complexa varietat de *software*, -Director, Flash, Shockware i XML-, entre altres, més completament multimèdia, que incorporen en les seves creacions una gran riquesa d'interfícies i disposen d'uns cada cop més sofisticats sistemes de navegació. Per Hayles, aquesta trajectòria (breu des del punt de vista temporal, extensa des del punt de vista del desenvolupament i la innovació tecnològiques, i de l'assumpció d'aquest desenvolupament per part dels creadors) pot ser definida com a moviment d'endinsament progressiu



© Julián Álvarez

en la màquina. Això significa, segons la professora de la Universitat de Califòrnia a Los Angeles, que la literatura electrònica planeja i inventa estratègies artístiques per a crear efectes en els entorns digitals: "In short: it is learning to speak digital."

Bibliografia

- BORRÀS, Laura (2003), "Teories literàries i reptes digitals" dins L. Borràs (ed.), *Cartografies de l'hipertext*, Barcelona, EdIUOC (en premsa).
- CHARTIER, Roger (2001), "Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique" a <http://www.text-e.org/>
- CLÉMENT, Jean (2000), "Cyberlittérature", a Jean-Pierre Balpe (ed.), *L'art et le numérique*, Hermes, Paris.
- ESTEBÁN, Ramón (2002), "De lo particular a lo universal: ¿Es legítimo integrar los videojuegos dentro de la estructura de la literatura?", *Humanitas*, 2, 13-24.
- GLAZIER, Loss Pequeño (2002), *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.
- HAYLES, N. Katherine (2002), "The Time of Electronic Poetry: From Object to Event" Extret de la conferència realitzada al Congrés *New Media Poetry: Aesthetics, Institutions and Audiences*, organitzat per The University of Iowa (octubre 11-12, 2002).
- HAYLES, N. Katherine (2003), "Deeper into the Machine: The Future of Electronic Literature", <http://culturemachine.tees.ac.uk/Articles/Hayles/NHayles.htm>.
- IZQUIERDO, Oriol (1996), "Del paper al silici. La literatura en temps de l'accés massiu a la cibemètica", 1991. *Revista Magnètica*. http://vilaweb.com/AREES/biblioteca/1991/4/4_9.html
- KERNAN, Alvin (1996), *La muerte de la literatura*, Caracas, Monte Ávila.
- LANDOW, George (1997), "¿Qué puede hacer el crítico?", dins Landow, G. (ed.), *Teoría del hipertexto*, Barcelona, Paidós.

Si definim, provisionalment, que l'escriptura digital o informàtica és aquella en la qual l'"escriptor" s'encarrega tant de la programació com de la conceptualització, el que és cert és que la informàtica ens impel·leix a preguntar-nos què vol dir en aquest cas "escriure": ens obliga a reformular un nou concepte d'escriptura literària. Ens estem referint a un tipus de literatura en la qual els programes informàtics intervenen directament en la creació literària i que creen una nova relació entre l'ésser humà i la màquina. L'ordinador no és concebut com un estri, com un simple instrument més "modern" d'escriptura, sinó com el lloc, l'espai vital de l'obra (Papp, 2000: 21). És en aquest espai vital on es desenvolupa el treball creatiu, on l'ordinador imposa les facultats que posseeix i que el diferencien de la resta de màquines i de tecnologies d'escriptura conegudes fins al moment present. De la poesia dinàmica a la narració hipertextual, de la literatura generada per ordinador a l'assaig hiperactiu, la literatura electrònica ha començat a explorar les possibilitats que les tecnologies digitals posen a la disposició dels nous creadors. Hem volgut subratllar, amb aquest breu text, la necessitat d'intentar oferir una mirada crítica que pugui donar compte d'aquestes pràctiques literàries que utilitzen les tecnologies digitals com a mitjà essencial de creació. Una nova manera d'entendre l'escriptura literària que reclama una "teoria" de les textualitats electròniques. Una "poètica" que, en definitiva, no deixi al marge el creatiu diàleg que s'ha començat a establir entre les paraules i les màquines.

MARSH, William (1999), "Virtual Skin: A Brief Look at Visual-Kinetic Poetries in Context", a <http://www.ylem.org/NewSite/archive/issuethmbs/newsletters/MayJune99/article2.html>.

PAPP, Tibor (2000), "Pour analyser la cyberpoésie...", *éc/arts: Pratiques artistiques/ Nouvelles technologies*, 00-01, p. 315-322.

REIS, Pedro (2001) "O sentido heurístico da produção poética: da poesia visual à poesia animada multimidiática, a Isabel Vaz Ponce de Leão (ed.), *Actas do Congresso Internacional Literatura, Cinema e Outras Artes (Homenagem a Ernest Hemingway e Manoel de Oliveira)*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 483-498.

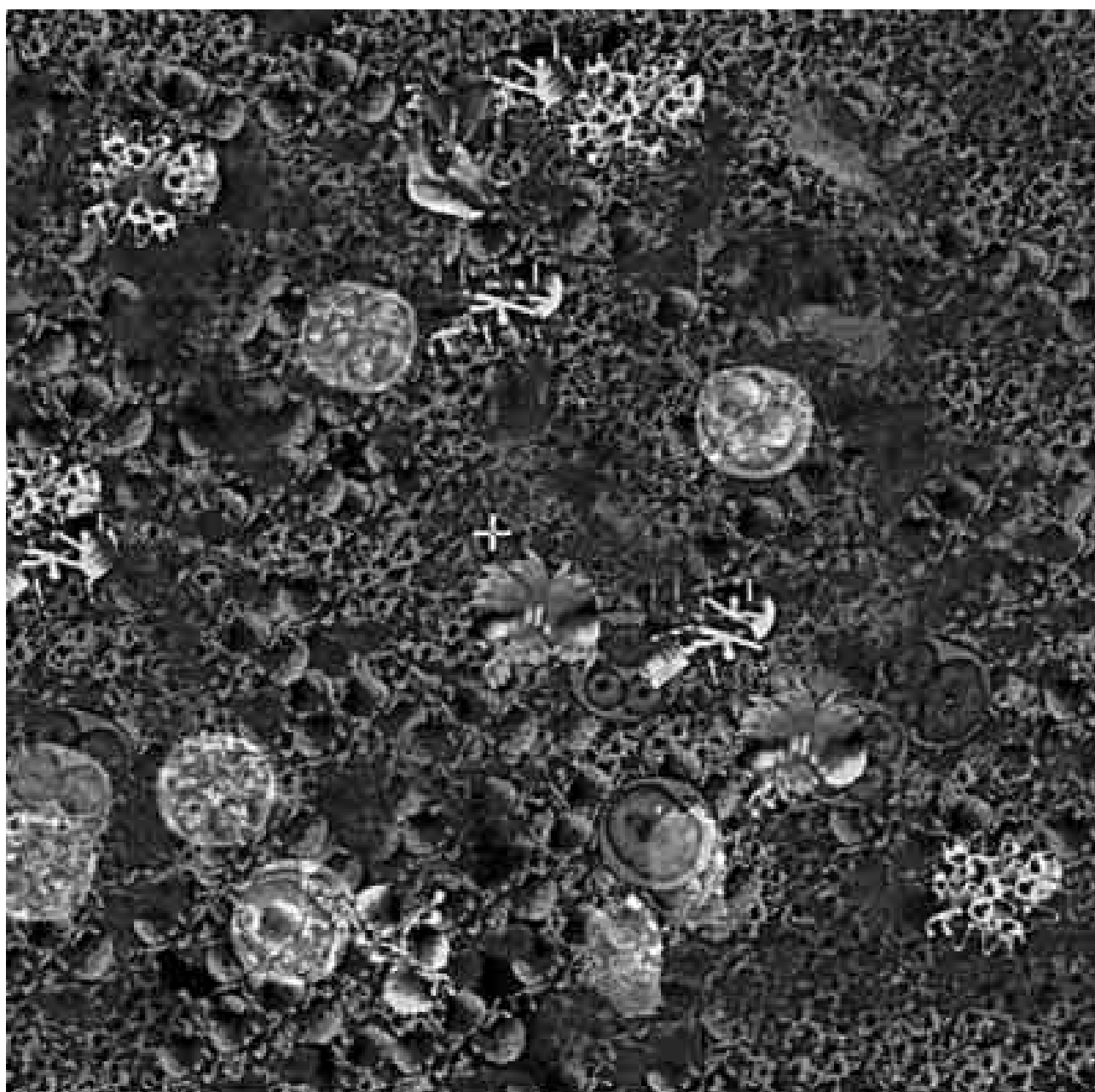
¹ En aquest sentit us remeto a l'article de Ramón Esteban (2002), "De lo particular a lo universal: ¿Es legítimo integrar los videojuegos dentro de la estructura de la literatura?".

² Per a una anàlisi acurada d'aquesta terminologia, vegeu el text de Laura Borràs, "Teories literàries i reptes digitals" (2003).

³ A la web del nostre grup de recerca Hermeneia <<http://www.uoc.edu/in3/hermeneia>>, podreu trobar alguns exemples d'aquestes creacions literàries, per a fer-vos una idea de les diferents propostes que en l'actualitat són accessibles en la xarxa, amb estètiques, llengües i llenguatges diferents, tant artístics com informàtics.

NET.ART I MÚSICA BRUTA

SERGI JORDÀ
<http://www.iaa.upf.es/~sergi/>



Net.art–net.music: introducció

El net.art és un terme que m'espanta una mica o que, si més no, em resulta sospitós. Com gairebé tots els termes del tipus XXX-art, ara que hi penso. Com si aquest sufix de tres lletres fos l'encarregat de donar-li al concepte que el precedeix una mica més de rebombori i de dignitat. Jo ben bé no sé què és l'art. Ni m'importa. Creia que l'art havia mort. Al menys això havia escoltat i llegit molts cops, però ho segueixo escoltant encara i sento parlar també de les noves arts, d'aquestes que sorgeixen arrel de les noves tecnologies. Sort que no sóc artista i que no he de pensar en aquestes coses... Jo sóc músic (o faig música), i físic (perquè vaig estudiar física...), i programador (escric històries per als ordinadors, els hi rasco els bits i ells em responen amb llumetes i sorollets). M'agrada fer coses inútils emprant ordinadors. Sovint, aquestes coses sonen, però no pas sempre, no em sembla essencial. M'interessa, de fet, més el temps –la clau de la interactivitat–, però això ja és una altra història... De vegades, també em paro a pensar sobre el que faig i el que fan els altres... amb aquestes maquinetes.

Tornem, però, al net.art. Donem-li una mica de confiança i assumim que aquest concepte es refereix, no pas a tot l'art (?), que és a la xarxa, sinó a aquell que no podria ésser en cap altre lloc. Això ens resol bastant bé el primer terme (net), tot i que ens segueix deixant en suspens el segon (art?).

Quina sort que no he de parlar de net.art, sinó de net.music! Els qui actualment parlen d'art gairebé mai parlen de música. De vegades parlen de Cage, és cert, que a més de ser uns dels grans compositors del segle XX, va arribar a fer una composició silenciosa, 4'33" (4 minuts i 33 segons de silenci). Deu ser que tan sols la música que no fa soroll pot aspirar a l'art... Amb la net.music passa una cosa semblant. No pas que no s'hagi o no es pugui escoltar, sinó que, com passa amb el net.art, l'important, el que la distingeix de la resta, no és com sona, ni la forma en què es produeix (de qualsevol manera possible) o reproduceix (digitalment, inevitablement), sinó la forma en què es transmet (i.e. a través de la xarxa) i es comunica amb la resta de l'univers.

I tanco aquesta introducció per afirmar que, per mi, és molt més essencial el concepte digital que el concepte de xarxa (net). Moltes *genuïnes* peces de net.art (no totes, afortunadament, i en aquesta revista crec que hi trobareu precisament algunes saludables excepcions) es transmeten com qualsevol altre; utilitzen la xarxa com a marc, com a aparador. Arriben a més públic, és cert, que si estiguessin en un cd-rom, però podrien ser-hi igualment.

Net.music: antecedents

La idea de crear una música a, amb i per la xarxa no és nova, o ho és menys del que molts podrien creure. A finals del anys 70, un col·lectiu de músics informàtics de la Bay Area (San Francisco) va decidir ajuntar els seus destartats i sovint *home-made* ordinadors¹ i connectar-los en xarxa per fer música entre tots ells. The League of Automatic Composers tocaven i improvisaven amb teclats d'ordinador i ratolins una música amb clares referències al free-jazz nord-americà o a la música improvisada europea. Però, a diferència dels músics de free-jazz, cada un d'ells no era l'únic responsable del que feia el seu respectiu ordinador; els ordinadors estaven programats per escoltar-se, de forma que el resultat sonor de cada màquina depenia també del que feien els altres i de com el seu programador havia decidit que aquesta màquina havia d'*escoltar* i de comportar-se en societat.

Les tecnologies avançaven. A principis del 80 neix el protocol MIDI, que permet connectar entre si ordinadors i sintetitzadors digitals mitjançant uns cables particulars. Era, en certa forma, la tecnologia que The League havia presagiat, tot i que, en convertir-se en un estàndard que podien entendre totes les màquines (i que poden encara, ja que el MIDI és més viu que mai), el MIDI té moltes més aplicacions, tant creatives com merament comercials o funcionals.

Però els cables MIDI no poden mesurar més d'unes desenes de metres. Per això, quan a principis dels 90 va sorgir Internet, la xarxa universal que podien entendre també totes les màquines (amb mòdem o similar, és clar) sense que calgués preocupar-se dels cables i sense comptar les desenes de

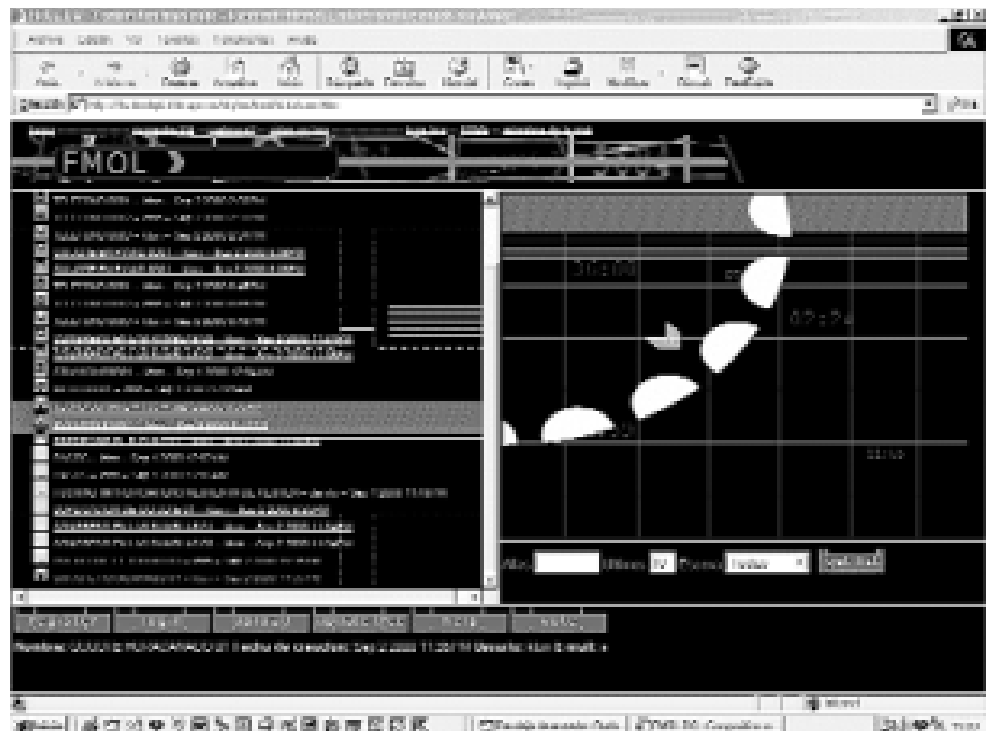
metres (que ara podien convertir-se en milions), la cosa es tornava encara més senzilla. I per la xarxa van començar a sorgir aplicacions musicals experimentals com ara *The Cathedral* de William Duckworth (1997), *Res Rocket Surfer* (1997) o *FMOL* (1997).

FMOL (F@ust Music On Line)

La història de FMOL començà al gener del 97, quan La Fura dels Baus iniciava els preparatius del seu proper espectacle, *Faust 3.0*, lliurement inspirat en el *Faust* de Goethe. Carles Padrissa, codirector del projecte, va contactar amb mi per fer-me una inusual demanda: "Vull que part de la música de l'espectacle sigui composta per internautes d'arreu del món." Jo duia des del 1989 treballant en sistemes de composició interactius i en instruments musicals virtuals i feia alguns mesos que li donava voltes a la idea de concebre una eina que aprofités les possibilitats de comunicació i de creació col·lectiva que podia oferir Internet. Així doncs, la proposta de La Fura no podia arribar en millor moment. No desitjava limitar el projecte a una mera eina d'intercanvi de fitxers MIDI,² però, d'altra banda, la tecnologia no em semblava en aquell moment suficientment madura (ni suficientment ràpida) per inventar una eina d'improvisació col·lectiva a temps real, com les que havien arribat a crear 20 anys abans *The League* en una xarxa local.³ Al mes següent, el Carles i jo definíem les bases del decàleg *Fmo-lià*: "No volem música MIDI. No volem notes, volem so. No volem teclistes, volem escultors sonors. No exigirem als compositors internautes més equip que una connexió a Internet i una targeta de so de 10.000 pts.⁴ La música es compondrà en directe, a cop de ratolí, en una interfície abstracta. Nous compositors podran alterar, modificar, destrossar la música dels usuaris anteriors. Les composicions no seran tancades, sinó evolutives."

Obres obertes i creació col·lectiva

Internet no és tan sols la porta oberta a una quantitat desorbitada de coneixements; a diferència de les cadenes de televisió o de les biblioteques tradicionals, ambdues rigorosament unidireccionals, la informació a la xarxa circula de forma omnidireccional: hom pot consultar qualsevol informació, però pot també aportar el seu propi i particular tes-



timoni. Tothom esdevé emissor i receptor alhora. Però la xarxa tampoc afavoreix únicament la distribució omnidireccional d'informació; serveis com el correu electrònic o els xats també fomenten el diàleg. I si pensem on ens podrien dur uns xats o uns correus musicals que fomentessin la participació *on line* i la col·laboració de compositors d'arreu del món, sens dubte que la creació col·lectiva i la producció d'obres obertes, en permanent evolució, en podrien ser dues clares conseqüències artístiques.

Creació col·lectiva a FMOL-L'arbre de composicions

L'abril del 1998 es va presentar públicament el programa i el servidor FMOL. FMOL és un programa informàtic de distribució lliure que inclou un sintetitzador virtual (els sons no són pregravats, sinó generats a temps real), una peculiar interfície gràfica que permet tocar a temps real amb el ratolí i una connexió TCP/IP permanent amb la base de dades. Els usuaris poden tocar i enregistrar les seves peces i pujar-les després automàticament en el servidor.

Cada peça FMOL, que s'emmagatzema en aquest servidor central, pot ser fruit de la col·laboració de diversos autors. El mecanisme és el següent: en comptes de triar l'enfocament col·lectiu horitzontal-sequencial, que consistiria a crear un tot, afegint fragments un darrere l'altre a manera del *cadàver exquisit* dels surrealistes, vaig optar per un enfocament vertical, que permet que un segon compositor pugui afegir noves veus o sons, o fins i tot modificar o distorsionar el que ha produït el primer, però sense la possibilitat d'allargar les composicions. I aquest mateix principi s'aplica per a tots els compositors posteriors.

La gràcia de la base de dades FMOL és que el servidor emmagatzema tots els temes rebuts en una estructura d'arbre, cosa que permet que qualsevol tema inicial pugui tenir una descendència teòricament infinita i, alhora, una vida també infinita, ja que el fet de tenir descendència no comporta la desaparició del progenitor. Cada cop que un usuari accedeix, mitjançant el programa FMOL, a la base de dades de temes en el servidor, aquest usuari pot (a) observar l'estat actual del arbre, (b) escoltar qualsevol dels seus nodes-temes, (c) ampliar / modificar / distorsionar qualsevol tema o (d) iniciar també una nova branca o família, creant un tema de nivell 1. Amb aquest mecanisme, qualsevol idea musical aportada per un compositor pot evolucionar en múltiples direccions diferents, possiblement imprevisibles per al seu creador original.

Imaginem diversos compositors connectats a FMOL i treballant sobre la mateixa branca. Com que les peces es componen en temps real, el lapse de temps entre que un autor envia una composició germinal i que comprovi que la peça ha tingut descendents pot ser tan sols d'uns pocs minuts. Aquest procés pot ser iterat infinits cops. La figura, obtinguda a partir d'una captura de pantalla del programa, il·lustra un diàleg musical d'una hora i mitja entre dos usuaris (KTON i praxis), compostat el 28/03/1998, entre les 20.24 i les 21.58.

Resultats

La plana i el servidor FMOL es van inaugurar tres mesos abans de l'estrena de *Faust 3.0*, al Teatre Nacional de Catalunya, a Barcelona. Durant aquest període es van rebre més de 1.200 breus composicions del voltant de 100 autors, de les quals se'n van seleccionar 50, que van quedar integrades a la banda sonora de l'obra. El procés de selecció va evidenciar la quantitat de composicions interessants que havien de ser descartades, així com el *saber fer* de compositors anònims, en un terreny tan típicament elitista i poc promocionat com el de la música electrònica experimental. Ara sabem que molts dels compositors participants no tenien cap experiència treballant "amb el so i el soroll" (per oposició al treball amb notes i escales). Fins i tot, alguns composaven per primer cop i, tot i així, van afrontar la tasca amb serietat, com ho demostren les llargues hores de connexió periòdica amb el servidor. Alguns, ens han comentat posteriorment, escolten ara el so d'una forma diferent i amb una nova sensibilitat. Tot això, en un entorn on l'immens potencial creatiu d'Internet és sovint desesti-

mat per multituds àvides de plaer instantani, que naveguen per la xarxa com si d'una televisió amb zàping infinit es tractés, no podia sinó animar-nos profundament.

L'experiment es va repetir el 2000, amb una nova versió del programa, per a l'òpera *DQ - Don Quijote en Barcelona*, produïda també per La Fura dels Baus i estrenada al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Tot i que *Don Quijote* era una òpera convencional, amb orquestra simfònica i música del compositor José Luis Turina, les parts electròniques de l'òpera també van ser composades de forma col·lectiva per desenes de cibercompositors.

On line jamming

Si les comunicacions del 97 no afavorien gaire la improvisació col·lectiva *on line* en temps real, uns anys després aquesta temptativa sembla una mica menys descabellada, la qual cosa no vol dir, ni molt menys, que els retards siguin ara imperceptibles. Aquests retards, de fet, no deixaran mai d'existir. Si considerem, per exemple, una *jam-session* entre Lleida i Wellington, dues ciutats distants en prop de 20.000 km, en el millor dels casos possibles⁵ el retard existent entre els dos músics serà d'uns 133 mil·lisegons (sumant anada i tornada). Això és més del que la gran majoria de músics (i la gran majoria de músiques!) poden tolerar. La solució *intel·ligent* passa, doncs, per acceptar aquests retards com inherents a l'acústica de la xarxa i fer músiques que els tolerin, com el cant gregorià (o altres músiques creades per a grans espais reverberants), que sona bé en una catedral, però no pas així un concert de be-bop. Amb aquestes premisses vam realitzar a l'octubre del 2001 alguns concerts FMOL entre Barcelona i Berlín, utilitzant una nova versió experimental del programa que ofereix la possibilitat de compartir en temps real un espai sonor comú, com si haguéssim construït un instrument musical gegant a cavall entre les dues ciutats. EL futur de la música? Sens dubte que no. Però sí un d'ells...



¹ Els PC no existien encara...

² El format MP3, tot i que existia ja, no gaudia encara de la seva actual universalitat.

³ Les velocitats d'Internet el 1997 eren molt inferiors a les d'una xarxa local el 1977.

⁴ Set anys després aquesta quantitat podria perfectament reduir-se a no més de 10 _!

⁵ Tot i considerant una connexió en línia recta i una amplada de banda infinita, la comunicació no podrà mai anar més ràpid que la velocitat de la llum (uns 300.000 Km/s).

Z
CONVERSA AMB
ANTONI ABAD

ALBERT VELASCO
FRANCESC GABARRELL



Ens trobem amb Antoni Abad al migdia, al bell mig del barri de Gràcia de Barcelona. El dinar ja defineix el que serà la posterior conversa al seu estudi, amb l'afegit d'una cambra d'ulls blaus a qui l'accent lleidatà porta records d'Agramunt, i del Daniel, un rialler amic del nostre artista d'origen brasiler.

Abad diu que no se sent excessivament lúcid (la nit anterior havia assistit a una mena de festa i/o presentació), però aquesta és una sensació que, després de superar la fredor de l'inici i la tonta presència de la gravadora, s'esvaeix immediatament.

La primera intenció era iniciar la conversa d'una manera, diguem-ne, clàssica: orígens, antecedents, projectes anteriors, etc. Ja des de l'hora de dinar, però, hem notat que avui això no servirà per a res. Z ha de ser el centre, perquè Z és el seu projecte, la seva projecció més immediata i l'origen de nous projectes que més endavant mencionarem.

No preguntem res, doncs, tan sols parlem de Z.

Z –un projecte en què treballen com a programadors Eugenio Tisselli i Daniel Julià– té dues versions, una del 1999 i una altra que va començar l'any 2001. La del 1999 va ser la primera mosca que es va penjar a la xarxa, però era una mosca presonera d'un fals navegador, perquè aquesta era la única manera que, en aquells moments, teníem per poder crear els efectes desitjats. Inicialment, el finançament provenia del centre Le Fresnoy, una institució francesa que es dedica, bàsicament, al cinema i al vídeo. Van al·lucinar amb el projecte, perquè aquest era un món que no coneixien excessivament.

La versió del 1999 es va desenvolupar per un projecte del MECAD que es va presentar al ZKM de Karlsruhe (Alemanya), en el marc d'una exposició titulada *Net Condition*. Aquesta mostra pretenia revisar el paper dels humans davant la xarxa i, a partir d'aquesta, ens vam adonar que teníem ganes de desenvolupar molt més el projecte. No pensàvem, però, arribar a un grau tan elevat d'hiperrealisme com el que ara com ara manté Z.

Hi ha tèmics difícils d'esquivar, i com que tampoc es tracta d'obviar informació en favor d'una certa premissa d'originalitat, no ens podem estar d'interrompre breument i preguntar el perquè del nom Z.

En les formes onomatopèiques de molts idiomes, quan es tracta de descriure el soroll d'una mosca sempre apareix la lletra zeta.

Z té la intenció de semblar-se al màxim a un insecte real, tot i que la idea inicial era fer una mosca que només aparegués quan et connectessis a Internet. Seria com quan hom obre una finestra a l'estiu i entren les mosques.

Encara que la tanquis immediatament, les mosques es queden a dins. Així va començar el camí cap a l'actual versió de Z, que ja fa que està en marxa dos anys. Estem, de fet, a l'equador del projecte.

Primer vam començar instal·lant en diferents ordinadors algunes mosques de prova. Després vam pensar que estaria bé que es poguessin comunicar entre elles i crear una comunitat de mosques que habités en els ordinadors dels usuaris. Per a mi això és art públic, barrejat amb la idea del paràsit que fagocita una xarxa preexistent. La mosca es converteix, així, en un protocol de comunicació diferent, en una altra manera d'utilitzar la xarxa, tot parasitant-la per utilitzar els seus avantatges de comunicació.

La funció és trobar vies alternatives de comunicació fent alguna cosa diferent del xat, perquè els missatges en el nostre cas sempre són privats. Z es mou, viatja, però les interfícies de comunicació són anònimes.

En l'àmbit d'usuari, l'accés a Z és tan fàcil com connectar-se a l'adreça www.zexe.net i descarregar-se una de les mosques. Parlem de l'entorn web.

S'accedeix a una gràfica on es veu el mapa del món amb totes les mosques que hi ha en aquells moments volant per allà. Aquesta és la gràfica *on Line*.



Després n'hi ha una altra denominada *population*, on un altre mapa del món informa l'usuari de la població existent de mosques segons la franja horària. Ara on hi ha més distribució de mosques és a Europa, perquè és on s'ha fet una distribució de tipus analògic, que és el que fa créixer la comunitat.

En els darrers dies, però, hi ha hagut un creixement brutal a les antípodes, creiem que a Nova Zelanda. En aquesta gràfica, no sabem els països on viuen les mosques, només la franja horària. En aquest sentit, la mosca és com un virus benigne, que entra al teu ordinador i accedeix a certes informacions que li serveixen per determinar la zona horària on es troba l'usuari. Quan una mosca neix, quan s'instal·la, li pregunta al servidor: Qui sóc? I aquest li assigna un genoma identificatiu i, a partir d'aquell moment, la mosca ja pot enviar dades al servidor.

Una nova gràfica es diu Babel, on pots triar un idioma i parlar amb alguna de les mosques que tinguin aquell idioma.

Finalment, hi ha la gràfica de creixement o evolució de la comunitat, on l'usuari pot accedir a una relació en el temps del nombre de mosques que van naixent i morint, i la gràfica arbre genealògic de la comunitat. Aquesta última parteix de la fertilitat d'una mosca, 30 dies, i del fet que, contràriament a les mosques reals, les mosques vir-

tuals són hermafrodites. Quan neix l'insecte busca un progenitor entre totes les mosques fèrtils nascudes en els darrers 30 dies que no hagin tingut descendència. Per exemple, la nounada és Generació 5, nascuda d'una mosca Generació 4. D'aquesta manera, l'arbre es desenvolupa de forma fractal.

Arribats a aquest punt, recordem un treball de l'Antoni de l'any 1999 anomenat Punt de vista, una projecció informàtica en què la seva mà dibuixa mosques una per una, que immediatament prenen vida. Cada cop hi ha més mosques, cada cop resulta més difícil trobar un espai buit on dibuixar-ne. Quan tot està ple, s'inicia un cicle enquistat on, successivament, una mosca mor i deixa el seu espai per crear-ne una de nova.

El dia del primer llançament vam enviar per correu una primera versió beta (de prova) a cinquanta usuaris amics, que posteriorment va créixer fins a prop de mil. En aquells moments, però, l'índex de mortalitat era molt elevat perquè la mosca no es podia "posar a dormir". Ara sí, i això ha fet que disminueixi molt la mortalitat. L'índex actual se situa sobre el 60%, és a dir, tenim un 40% d'èxit total. Si et pares a pensar, per exemple, quin és el tant per cent de gent que es posa d'acord sobre si els agrada o no una pel·lícula, segurament no hi arribaríem a aquest percentatge. A quanta gent li agrada Miró? Estic content, crec que sí, realment és un èxit.

Veïem projectes dins de projectes.

Tota la informació facilitada per les diferents mosques va a una base de dades. Tenim la il·lusió d'estudiar tota aquesta evolució genealògica en un futur. Penseu que conservem tots els prototips de mosca desenvolupats i que, per exemple, es podrien instal·lar en quinze ordinadors diferents i veure la seva evolució o com eren en un moment determinat. I això és així, perquè cada mosca té un codi genètic propi assignat aleatòriament. Es tracta d'una combinatòria de 32 zeros o uns que dona la possibilitat de fer 4.000 milions de mosques diferents.

Visualment, totes les mosques són iguals en néixer, però Z conté un laboratori genètic on s'altera el seu comportament. Es mouen poc o molt, es freguen les potes més o menys ràpid... Tot depèn del genoma. Amb la nova versió que llençarem properament, podrem manipular la morfologia i, fins i tot, compartir-la amb algú altre (m'agrada la teva, envia-me-la). El problema és que, en aquest moments, les mosques necessiten el servidor per a dues coses: per saber qui són i per fer ús del canal de comunicació. Això no m'agrada, perquè es tracta d'un sistema piramidal, on els de dalt tenen el poder i si cauen tot s'ha acabat. Llavors vaig pensar a fer una estructura de xarxa distribuïda *peer to peer* inspirada en la que fan servir xarxes tipus Napster per a l'intercanvi d'arxius. M'agrada, perquè es tracta de compartir informació creant una xarxa distribuïda enlloc d'una xarxa centralitzada i controlada. La cosa és, en definitiva, evitar el factor poder.

Les dues línies d'investigació que encetarem si aconseguim finançament serà desenvolupar una xarxa totalment distribuïda i desenvolupar la mosca per a Linux, per obrir més el projecte. Ara per ara, només funciona en entorn PC perquè no compensa el consum de recursos financers que suposa fer-la també per a Mac.

El mòbil de l'Antoni interromp una fluïdesa que continua desmentint qualsevol conseqüència de la nit anterior [...]. Observem amb deteniment un entorn absolutament despul·lat de referents i admirem la preciosa Honda Dax plantada a l'entrada de l'estudi. No volem perdre el fil, però, estàvem parlant d'apertura.

El futur passa per obrir el codi perquè la gent pugui crear les seves pròpies xarxes distribuïdes de comunicació sense control de cap mena. Morfològicament, ja no hau-

rem de tenir mosques a l'ordinador, sinó que, per exemple, si un col·lectiu de piragüistes ho creu millor podrà instal·lar-se una piragua o podrà tenir el seu propi sistema de distribució que no serà controlat per ningú. El sistema al final es converteix una mica en una eina de subversió, aparentment molt lúdica, d'entreteniment, però amb un rerafons ideològic molt fort.

Visions de futur.

Ara estem preparant un llançament digital massiu. Durant mesos, Mery Cuesta ha recercat a Internet llocs on pogués interessar aquest projecte per a, posteriorment, enviar-los tres mil mosques. L'objectiu és realitzar una redistribució a través de les seves respectives comunitats.

[...] Interessant destacar l'important concepció de treball en equip que ha desenvolupat el creador lleidatà, un exemple més de la seva capacitat de transformació i evolució per adaptar-se, com ningú, a les necessitats inherents a la creació contemporània actual.

En aquest sentit, però, voldria deixar clara la diferència entre una estratègia de distribució digital i una d'analògica. L'objectiu és el mateix, però en la distribució analògica, com que la mosca és un paràsit de la xarxa, l'objectiu és infiltrar-se en xarxes analògiques. I és aquí on entren en joc els adhesius que, per exemple, es poden col·locar en les monedes. Ja ho vam fer al MACBA, amb totes les monedes que sortien del museu arran de l'exposició. Estàriem davant de la creació de links o enllaços analògics que recorden una xarxa digital.

A diferència del que succeeix en l'àmbit digital, però, aquí no volem tenir la nostra pròpia xarxa de distribució analògica. M'interessa molt més que la mosca parasi- ti altres xarxes, com ara la ja esmentada de les monedes o, per exemple, una altra on vam parasitar el suplement de Cultura de *La Vanguardia*, omplint-lo de mosques. Al mateix número, Roc Parés –el cronista oficial de Z- va escriure un article. D'aquest mateix diari també en vam parasitar un dia, en col·laboració amb Màrius Serra, els mots encreuats, substituint els quadres negres per mosques.

Actualment tenim aturat el projecte de fer un tiratge d'un milió d'exemplars de postals per distribuir-les per Europa a través d'un circuit de distribució de postals





MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA

gratuïtes. Cada postal hauria de portar vint-i-un adhesius que anirien a parar, novament, a les monedes.

A la tardor participaré amb Z en una exposició a Nova York comissariada per Harald Szeemann i ja estic pensant en les estratègies de parasitació pertinents. No sé, segurament muntaré unes pantalles de plasma orientades cap a Manhattan (l'exposició es farà a Brooklyn), on es reflectiran, inspirades en la informació en temps real que utilitza una estètica tipus Wall Street, les gràfiques d'evolució *on line*, etc. Ara mateix el projecte es troba en *stand by*, és a dir, va tirant però el vull perfeccionar, si trobo finançament. Es tracta, en principi, d'un un projecte a llarg termini.

En els darrers temps, hi ha hagut una certa tendència a identificar el concepte d'etern retorn reiterat per Antoni Abad en videoprojeccions com ara Sisif (1995), Errata (1997), Ciències naturals (1997), Ego (1999) o la ja mencionada Punt de vista (1999), amb una suposada predilecció de l'artista per les estructures tancades. Z i, sobretot, la xarxa com a concepte i eina de treball, s'han encarregat de contradir aquesta generalització.

La xarxa és un lloc ideal per treballar. De fet, entre moltes altres possibilitats es pot considerar una enorme biblioteca on pots consultar el que vols, però, al contrari de les biblioteques tradicionals, tothom hi posa també el que vol, sense que hi hagi una mediació dels continguts a través dels gestors culturals de torn. A Internet tothom hi penja el que vol. Això és democràcia. Aquest és el mitjà que em permet transmetre alguna de les pròpies *neures*. No és només Internet, però, perquè no cal oblidar que al darrere hi ha una tasca duríssima de pro-

gramació. La resta d'àmbits d'expressió resulten molt trillats.

No nego la meua pròpia evolució. De fet, en les obres de començaments dels anys vuitanta hi ha molts conceptes que ara tornen a aparèixer, tot i que passats pel sedàs de la tecnologia. Aquells quadres amb les tires de paper (les pintures trenades) eren una combinatòria de cinc colors, que lliga amb el tema de la mosca i la seva combinatòria del genoma. Segurament, si jo no hagués fet allò, no se m'hauria acudit fer això amb la mosca. El tema de la mobilitat, que sempre apareix en la meua producció videogràfica, i que és un tret essencial de Z, també apareixia en els meus primers treballs. Ara, però, la tecnologia em permet portar això fins a les darreres conseqüències. La mosca es pot moure de milers de maneres diferents, en canvi, una escultura té la mobilitat molt limitada. No sé... segurament si ara es fes una exposició que recollís tota la meua obra en aquest darrers anys hauria d'estar molt raonada, perquè veig en la meua trajectòria un fil conductor molt clar.

Torna a sonar el mòbil. Hi ha algun tipus d'ofertiment però l'Antoni el defuig, prefereix treballar una mica i anar a dormir aviat. Ens adonem que el temps comença a acabar-se -poc temps, poc espai- i no volem deixar-lo sense recuperar un tema sorgit durant el dinar, el projecte Motoboy.

Arran de la meua primera estada a São Paulo vaig constatar la ineludible presència dels *motoboy*s, el nom amb què es coneixen els missatgers de la metròpoli brasilera. És al·lucinant, són autèntics genets de l'Apocalipsi, genets de l'asfalt que es juguen el coll circulant a tota velocitat.

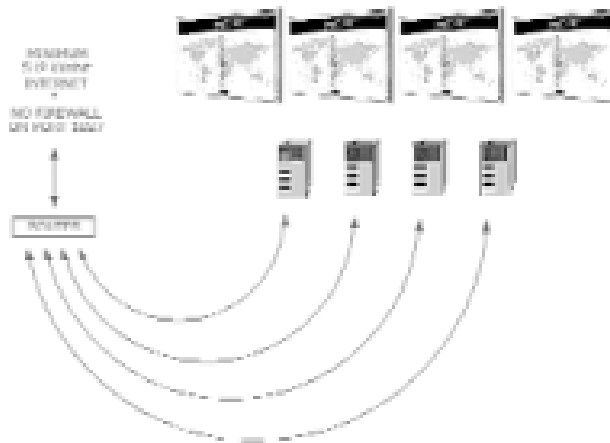
Hi havia molts aspectes d'aquest col·lectiu que m'interessaven, perquè el veia molt relacionat amb *Z*: estan integrats en una xarxa ciutadana, molt similar i igual de catòlica que Internet. Són nois que coneixen la ciutat, i amb aquest domini tergiversen el valor del temps per arribar a llocs inaccessibles per al cotxe. Transporten informació d'un lloc a l'altre, sempre trobant la via de comunicació més ràpida, més directa, més immediata. Representen, en definitiva, un flux d'informació vertiginós.

En aquells moments vaig tenir la idea de fer una exposició, i em van oferir de realitzar-la a la Pinacoteca Nacional de São Paulo, el 25 de gener de 2004, coincidint amb el 400 aniversari de la creació de la ciutat. *Motoboy*, de fet, és un projecte molt ciutadà, que s'insereix en la ciutat mateixa i, de nou, està en la línia de la informació distribuïda.

Es tracta d'organitzar una xarxa de cronistes, els propis *motoboys*, que podran publicar les seves notícies paral·lelament als mitjans de comunicació i de la forma més econòmica possible, utilitzant la telefonia mòbil. Aquí no hi haurà ni càmeres, ni edició, ni postproducció, ni *broadcasting*. En canvi, amb el seu mòbil publicaran i transmetran la informació que desitgin en temps real. A més a més, així disposes de diferents unitats narratives: foto, vídeo, àudio, text, totes combinables entre si.

L'espai que acollirà el projecte és un octògon molt gran, on es col·locarà un projector central que mostrarà, directament a terra, la planta de la ciutat de São Paulo en temps real i vista des del satèl·lit, amb els *motoboys* localitzats via GPS. Alhora hi haurà 100 *motoboys* als quals se'ls explicarà el projecte i se'ls fotografiarà (de moment ja hem fet alguna prova amb ells) per col·locar els seus retrats, a escala real i amb la moto, en el lloc d'un centenar de pintures de la col·lecció permanent del museu. Cada *motoboy* entregarà un paquet d'informació a 100 persones de l'àmbit intel·lectual de São Paulo. Seran humanistes, sociòlegs, etc. Això es farà de forma interactiva, és a dir, la gent podrà opinar sobre el que trien o fan els *motoboys*. Serà semblant a un xat. Aquí, de fet, també hi ha una estratègia parasitària. Els *motoboys* lliuraran aquests paquets d'informació dient: "Ep! Jo no sóc una simple màquina d'entregar paquets. Sóc jo. Mira, veus la meua foto penjada al Museu." El que estariem fent seria parasitar l'àmbit del pensament i de la cultura de São Paulo. Tant físicament (fotos al museu) com en relació amb el propi pensament (ells també donen la seva opinió). A més a més, editarem una revista, pròpiament del catàleg de la mostra, que es titularà *Motoboy*, i on apareixeran les millors imatges, alguna crònica, etc. Aquesta seria la publicació analògica del projecte.

Fa un temps, la Casa Encendida, pertanyent a l'Obra Social de Caja de Madrid, em va proposar de dirigir un



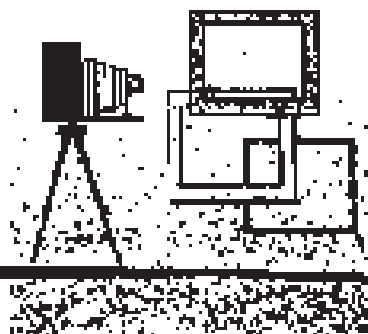
taller de creació. Com que estava desenvolupant el projecte *Motoboy*, vaig pensar que aquest taller funcionaria com a laboratori de l'esmentat projecte i, per tant, els vaig proposar fer un *workshop* de telefonia mòbil. El títol no podia ser un altre, *Ensayo general*, i el realitzarem a Madrid durant el mes de juny. Eugenio Tisselli és qui porta la part de programació, la persona que està modelant el programa i les seves aplicacions. També vindrà a Madrid durant el taller, per anar solucionant els nous plantejaments d'emissió mòbil en directe que puguin sorgir.

Sóc molt conscient, però, que estic posant totes les cartes damunt la taula, ja que la gent que faci el taller pot engegar, posteriorment, projectes similars als que ara tinc en ment. Però aquest és un dels meus objectius, fomentar mecàniques associatives entre la gent, canals de difusió col·lectius. De fet, la finalitat última del projecte *Motoboy* manté certs paral·lelismes amb *Z*, donar veu a col·lectius que normalment no en tenen, amb la idea que, en un futur, tot plegat pugui desembocar en quelcom de semblant a una ONG.

La conversa s'ha acabat. No hi ha preàmbuls en l'acomiadament, tant sols una agradable sensació d'haver endevinat el moment, d'haver trobat un Antoni Abad lúcid i en el seu millor moment de forma creativa.

[...] Tornant recordem unes paraules de Jesús Navarro. Parlava dels primers treballs d'Antoni Abad (gomaespumes, pintures trenades, mecalux...) i els definia com jocs, divertiments, experiments a través dels quals trobar un espai propi. Fins avui no sabíem amb certesa que ja l'ha trobat.

Ugat



EMMARCACIONS
GALERIA D'ART
VENDA DE QUADRES
MIRALLS A MIDA

Pi i Margall, 10
Tel. 973 24 09 27
25004 LLEIDA

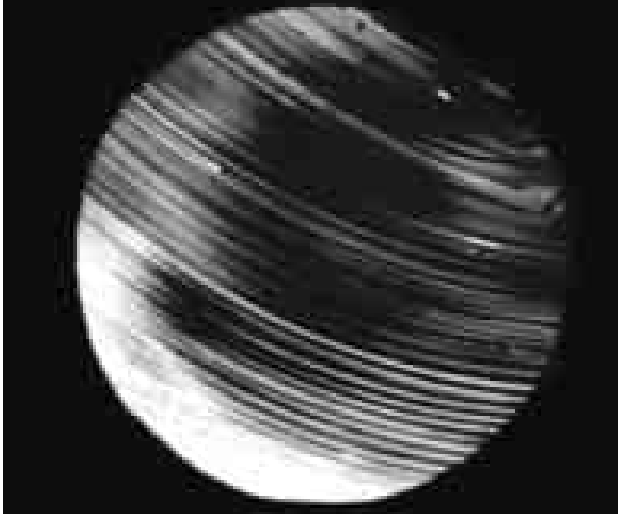


 **anfigraf**

URSE C GRAF

INDÚSTRIA GRÀFICA

Pol. Industrial Ribelles - C/ del Garbí, 8-10
Tel. 973 310 201 - Fax 973 500 745
25000 TÀRRAGA (Lleida)
E-mail: ursegraf@ursegraf.com



DIVERSÀRIUM



Francesc Gabarrell i Guiu

Un itinerari particular de creació fotogràfica a Lleida (a propòsit de dMOSTRA)

"Massa camins! Ja és prou curt el planeta./.../ Massa camins!
Tot indret ja és nombrós"

Perejaume

L'octubre de l'any 2001 sortia a la llum el número 17 de la revista *Arts*, una edició que incorporava com a tema central el dossier titulat "La fotografia a Lleida". Tot i pecar d'immodèstia, podríem dir que l'acte de presentació d'aquella publicació al bar de l'Escorxador, que provocà la trobada d'un bon nombre de fotògrafs de la nostra ciutat, fou la llavor a partir de la qual germinaria dMOSTRA, un projecte associatiu i expositiu que, amb el clar referent de la Primavera Fotogràfica, recull —prèvia selecció per part d'un jurat qualificat— el treball de vint fotògrafs de Lleida. A partir d'aquests moments, la col·laboració amb entitats públiques i privades ha fet possible que tots aquests treballs es mostrin, simultàniament, en diferents espais de la nostra ciutat, configurant el que s'ha denominat Itinerari de Creació Fotogràfica a Lleida.

Una nòmina d'autors tan nombrosa comporta, consegüentment, un inusual contacte amb un ventall molt ampli d'opcions creatives, fins ara mai mostrades de forma conjunta. Això, tot i posar en evidència una sèrie d'estereotips creatius de caire corporatiu, també subratlla disparitats d'allò més interessants. Aquest és, doncs, un itinerari absolutament subjectiu i particular, on no es pretén altra cosa que posar en evidència aquestes últimes.

Comencem el nostre camí per la Sala d'Exposicions del Mercat del Pla, on se situa la instal·lació *Rentadora automàtica*, de David Saura. A anys llum de les limitacions que molts assumeixen com a inherents a la fotografia, aquest és un treball que il·lustra a la perfecció el terme "disparitat", citat anteriorment, i el que segurament ha provocat una major sorpresa en tots aquells que hagin iniciat aquí el seu dMOSTRA particular.

Resulta molt gratificant la manera en què David Saura defuig qualsevol estereotip per a oferir-nos un projecte experimental que s'endinsa, carregat d'ironia, en el camp de les noves tecnologies (definides aquí com d'ús domèstic).

– Som capaços d'acotar aquest treball de David Saura?

Tot just tenim temps de gaudir de la *Trilogia espacial* d'Aleydis Rispa. Incomprendiblement, la Sala Gòtica de l'Institut d'Estudis Ilerdencs tan sols ens ha ofert deu dies per conèixer el nou treball d'una de les creadores a tenir més en compte dins el panorama artístic actual. Ens fascina la seva capacitat alhora de crear realitats inventades, en un joc de ficcions marca de la casa en què el referent fotogràfic està utilitzat d'una manera





© Florencia Corretti



© Edgar dos Santos



© Ester Ricard

intencionadament definida; tant, que arriba a qüestionar la credibilitat de la fotografia com a reflex d'una realitat veritable. Reiterem, excessivament apressat el nou pas per Lleida d'aquesta faedora de ficcions fotogràfiques que, com l'anterior, ultrapassa qualsevol limitació vinculada al mitjà d'expressió utilitzat.

Parlem de poesia, de simbologia; descobrim tot allò que de subjectiu hi ha darrere la fotografia. Ara no ens interessin les visions excessivament deterministes, volem imaginar, somiar, descobrir que, fins i tot dins un cert estàndard clàssic, la fotografia pot esdevenir un element de plasticitat absoluta, formalment molt proper a la pintura. I per fer-ho, aquest itinerari tan particular passa, en primer lloc, per la sala 2 de la Galeria Luca, on Edgar dos Santos ens mostra la seva sèrie *Radiografies*; per Periferiart, on Ester Ricart ha col·locat tot un seguit de *Poemes visuals*, i per la Biblioteca Pública, que exposa el projecte *Evergreen, un jardí particular* de Florencia Corretti. Una puntualització; l'obra d'aquesta darrera es mereixia, sens dubte, un altre tipus d'espai. La Biblioteca resulta massa

gran, massa distant, i no aconsegueix integrar-se en una obra tan dolça i carregada de sentiment.

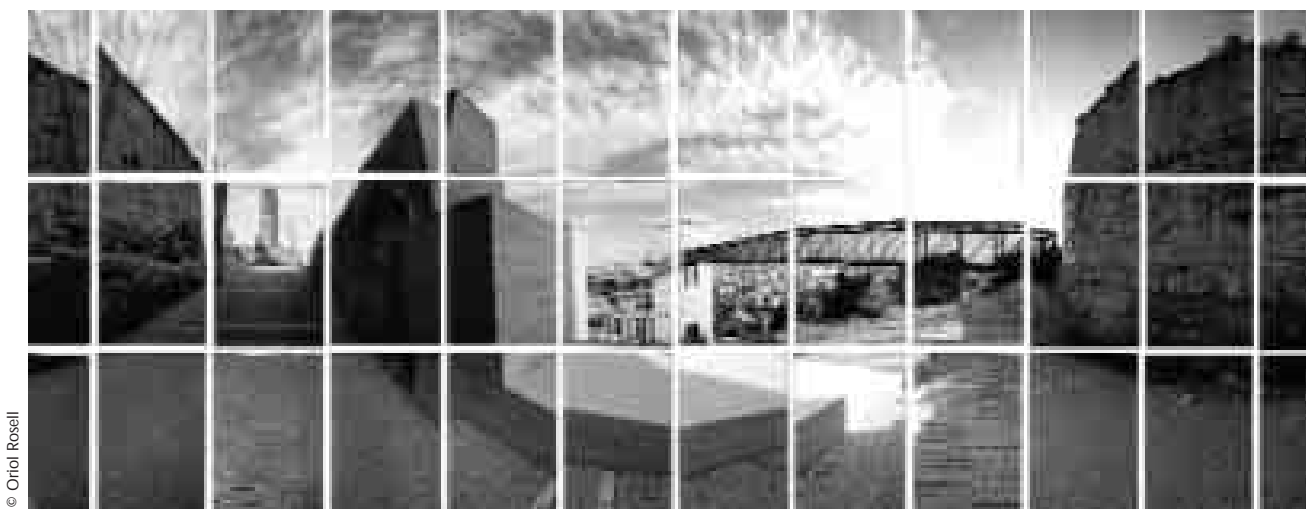
Es fa necessari un cert temps de transició, una aturada virtual amb què combatre la saturació inherent a aquest tipus de recorreguts. Ideal aprofitar l'ocasió per contemplar el divertiment que Antoni Loncà situa al Centre Cultural de la Fundació "La Caixa", *Bestiari cítric per a nens i nenes*, la senzilla espectacularitat d'algunes de les imatges captades per la càmera submarina de Josep Maria Castellví en el seu *Planeta Terra. Planeta aigua* (Sala de l'Audiència) o, per si de cas, quedar-nos amb alguna de les cares amagades darrere el projecte dMOSTRA a través de la proposta *Mirant-nos* de Susana Martínez (Sala 1, Galeria Luca).

Falta poc per tancar el nostre itinerari particular. Ens queda, però, la part més difícil; aquella vinculada al llenguatge consensuadament fotogràfic que s'identifica, erròniament, com un instrument de narració objectiva de l'entorn. En un apartat tan ple de susceptibilitats és on encara destaquen més les

© Josep M. Castellví



© Susana Martínez



© Oriol Rosell

disparitats a què fèiem referència al principi, i que nosaltres hem centrat en tres treballs presentats exclusivament en blanc i negre, tres visions diferents d'un context tant proper com és Lleida, dues realitats presentades com a ficció; una ficció inspirada en paràmetres de realitat.

Fa uns anys, en les pàgines d'aquesta mateixa publicació, Jordi V. Pou insistia a mantenir-se "Ap(art)" alhora de definir el seu treball com a fotògraf. *Kokovoko*, el projecte que presenta a les sales del Museu d'Art Jaume Morera, demostra una clara evolució en aquest sentit, un important pas endavant en què el component creatiu sembla haver superat, afortunadament, el llast purament formal, assumint un paper que pugui anar més enllà del rol del fotògraf més estereotipat. El resultat final, un treball fascinant, carregat de misteri i allunyat d'una realitat que, curiosament, pertany a un entorn absolutament proper, tan íntim que, com l'illa de què parla Melville, no surt en cap mapa.

Llorenç Rosanes presenta, a la Sala Maria Vilaltella del Cercle de Belles Arts, *Visita guiada*, sens dubte el treball més contun-

dent de tots tres, malgrat la dificultat que, alhora d'apreciar-ho, han suposat determinades interferències provocades per la polivalència de l'espai expositiu. En aquest cas l'objectiu es mou, viatja en transport públic per una ciutat invisible (com la defineix el mateix autor), i amb aquesta particularitat es capaç d'oferir-nos imatges anònimes d'un indret que molts pocs reconixeran com a propi. Coincidim amb Jordi Alfonso ("Fotògrafs. Llorenç Rosanes". *Bic* (2003), núm. 13, pàg. 33) quan defineix la proposta d'aquest creador com a sorprenent, sobretot per la humilitat amb què es presenta, en comparació amb formulacions paral·leles inscrites dins el mateix dMOSTRA.

El final del camí ens porta fins a la Sala Coma Estadella del Col·legi d'Aparelladors, on Oriol Rosell exposa *Distorsions a 360°*. És, sens dubte, el més formal de tots els treballs ressenyats en aquest itinerari particular, però, alhora, una de les grans troballes visuals del certamen, amb una impactant posada en escena que il·lustra, a la perfecció, la sorprenent capacitat de la fotografia alhora de mostrar realitats inventades sota "seriosos" paràmetres d'objectivitat. El joc proposat



© Antoni Lonca



© Jordi V. Pou



© Llorenç Rosanes

per Oriol Rosell ens permet gaudir, i això és una altra de les coses que el fa més interessant, de la possibilitat de contemplar l'angle contrari als plantejaments de Jordi V. Pou i Llorenç Rosanes, és a dir, reconèixer com a vertader allò que forma part de la ficció.

En acabar el que hem denominat un itinerari particular de creació fotogràfica a Lleida (el nostre), no volem, de cap manera, obviar l'ingent treball desenvolupat per l'Associació fotogràfica dMOSTRA i la seriositat dels seus plantejaments. Tot i això, creiem que cal endegar un cert procés de reflexió i revisió per aconseguir, tal com defineix la mateixa associació, "inculcar una cultura visual a Lleida i des de Lleida i adequar-la als nous temps".

Els nous temps ja han superat la major part de les barreres que delimitaven les noves tendències de l'art actual, marcades, més enllà del tòpic, per la utilització pluridisciplinària de dife-

rents formes d'expressió. I és en aquest sentit on ens costa reconèixer la necessitat d'organitzar, encara, certàmens corporatius de creació fotogràfica, i més si tenim en compte que aquest és un mitjà que utilitzen la majoria d'artistes actuals.

– Com definir alguns treballs d'Enriqueta Vendrell, Neus Buira, Jordi Alfonso, Ana Laura Aláez o Eulàlia Valldosera?

En aquest sentit, creiem que seria bo deixar de banda concepcions purament artesanals, incapaces de transcendir l'element formal, i replantejar l'essència bàsica del que ha d'esdevenir aquest itinerari de creació: oferir, sota l'emparedat d'un projecte vinculat a les noves tendències de la cultura audiovisual, espais expositius per a un determinat nombre d'artistes lleidatans. Repetir els plantejaments actuals cada nombre determinat de temps, no tan sols no tindria cap sentit, sinó que acabaria provocant la mort de dMOSTRA tot just en el moment de néixer.



DIVERSÀRIUM



Joan-Ramon González Pérez

La Seu Vella compleix vuit segles

Al mig de la plana de Lleida hi ha un gran elevació que el Segre voreja i que ha esdevingut per la seva privilegiada situació el solar històric de la ciutat: primer la Itirida ilergeta, després la romana llerda, més tard la medina Larida i a continuació la Lleida medieval, seguida per la moderna i, finalment, per l'actual. Segons ha anat passant el temps el nucli habitat ha anat creixent, des que ocupava solament la part més alta del tossal fins ara que l'envolta amb cases i cases que cada cop més s'allunyen d'aquell centre històric.

La Seu Vella de Lleida constitueix el principal element del singular conjunt monumental que hi ha actualment al turó del mateix nom, juntament amb la Suda i el Castell Principal. La seva fesonomia és sobradament coneguda de tots els lleidatans i ha esdevingut l'autèntic emblema que simbolitza la ciutat i que serveix de referent a la vegada a molts dels pobles del voltant.

Dalt del turó hi ha el que resta del Castell del Rei, conegut com la Suda. Es tracta del palau fortificat que servia de residència als comtes reis quan passaven per Lleida. Fou bastit sobre restes islàmiques i va patir dues voladures de polvori, l'any 1812 i l'any 1936, que acabaren amb bona part de la seva estructura, definida per quatre edificis que tancaven un gran pati central amb cisterna, defensats per torres rectangulars.

En un segon nivell s'aixeca l'imponent edifici de la vella catedral, envoltat per una doble fortificació d'època moderna que està articulada al voltant de quatre baluards que es troben en cada un dels quatre punts cardinals. Aquesta moderna ciutadella fou bastida principalment entre els segles XVII i XVIII i té l'únic accés al costat de ponent, defensat per dues prolongacions de la xarxa murada, la Punta de Diamant pel nord i la Llengua de Serp pel sud, que formen una tenalla que cobreix entre dos focs un possible enemic que provés de

conquerir la fortalesa. La conquesta de Lleida durant la Guerra de Successió per part de Felip V va ocasionar el tancament definitiu de la catedral i la seva conversió en una caserna que els propis militars indicaren que no reunien les condicions d'habitabilitat adequades. La no-execució d'un decret signat pel rei borbó poc abans de morir va fer possible que el principal temple de la diòcesis passés a ser un incòmode quarter i que a poc a poc fos despulat del seu ric patrimoni moble. Des del 1707 fins al 1948 fou ocupat pels soldats i el nou nom de Castell Principal va fer fortuna entre els lleidatans, molts dels quals encara el coneixen com el castell de Lleida.

La Seu Vella

La catedral lleidatana està formada per quatre edificis:

a) *El temple*

Fou construït on havia estat la mesquita major andalusina. És una obra concebuda plenament dins del romànic, encara que ja la manera de cobrir les voltes indica ben clarament el nou estil predominant en la baixa edat mitjana. L'edifici té tres naus, més ampla i alta la central, amb un llarg creuer i un gran presbiteri que acaba en un absis semicircular amb tres finestres d'arc de mig punt. Setanta-cinc anys després de l'inici dels treballs va ser consagrat el temple, que finalment comptà amb un cimbori de gust totalment gòtic en el punt d'unió de la nau principal i el transepte, elements que formen una gran creu, plenament visible des del campanar.

Interiorment destaquen els magnífics i variats capitells, així com les restes de pintures, algunes tan interessants com les de la capella de Sant Tomàs, on conviuen de manera exemplar les imatges cristianes i els atàurics àrabs. També caldria citar els sepulcres conservats, alguns tan monumentals com el de Berenguer de Barutell o el de Berenguer Gallart, d'altres tan plens d'història com l'ossera del rei Alfons el Benigne, l'únic monarca de la corona aragonesa que ha estat enterrat a Lleida.

Fotografia de capçalera: Vista aèria del Turó de la Seu Vella. Destaca la vella catedral envoltada de baluards i muralles, amb les restes de la Suda al punt més alt (foto de Josep Ignasi Rodríguez).



El temple des de dalt del campanar mostra clarament la seva forma de creu amb el cimbori al bell mig (foto de Josep Ignasi Rodríguez).

L'accés es fa a través de set portes, de les quals cal destacar les dos de migjorn i de manera especial la dels Fillols, l'autèntic paradigma de la denominada escola de Lleida i que va tenir difusió per diferents indrets de la Corona d'Aragó, com per exemple Agramunt, Gandesa, València o el Tormillo, ja a la franja occidental.

La vella catedral era un edifici ple de vida, és a dir, amb retauls, imatges, tapissos, ciris, capellans, canonges, fidels, cants, pregàries, música... Amb uns vitralls que omplien de color l'interior, el qual ara ens sorprèn per ser-hi totalment buit i amb abundant llum blanca que tot ho invaeix. El resultat és, sense cap mena de dubte, singular i ajuda a entendre la dura història d'una peculiar edificació.

b) *El claustre*

En una situació atípica, als peus del temple, s'aixeca l'obra més sorprenent de la catedral lleidatana. Impediments topogràfics de pes, com era per exemple la manca d'espai, aconsellaren la seva construcció a la banda d'occident, cosa que va permetre diverses novetats. En primer lloc, el claustre passava de ser un espai recollit a ser un espai públic. En segon lloc, es va fer tan gran en superfície com la mateixa de l'església i, a més, la seva alçària i amplada permeten considerar-lo el més gran dels claustres gòtics d'Europa i per extensió, del món. En tercer lloc, es va obrir el costat sud a l'horitzó. Tot construint una esplèndida galeria que marca una de les seves principals peculiaritats.

L'obra va tardar a fer-se gairebé el doble de temps que el temple i les seves disset arcades mostren una constatada evolució entre el romànic auster i el gòtic més florit.

c) *El campanar*

La Seu Vella de Lleida no seria el que és sense el campanar. L'alta torre de planta vuitavada servia per tenir el rellotge i les campanes que tocaven els avisos litúrgics corresponents. La seva posició al capdamunt del marge meridional del turó i a un extrem de l'horitzontal creuer, totalment allunyada de l'església, li donen una notable aparença d'esveltesa. Dues escales de caragol, que sumen un total de 238 esglaons, permeten pujar dalt de tot i des d'allí gaudir de la meravellosa vista, pensar en l'infinit que proposava Magí Morera i sobretot en el potent símbol que tenim als nostres peus. El campanar de Lleida és el més alt dels gòtics construïts en la Corona d'Aragó, és l'emblema per antonomàsia de les terres de Lleida i per rematar el seu simbolisme cal recordar que és l'únic element de la vella catedral que no va deixar de ser mai per al que que havia estat edificat: una torre de comunicació del temps, a través del rellotge, o del esdeveniments del culte, a través de les campanes litúrgiques. Precisament les horàries, la Mònica i la Silvestra, continuen en ple ús i són ni més ni menys que les primeres que es col·locaren en el segle XV.

d) *La canonja*

És l'edifici més desconegut, alterat per la construcció en els anys cinquanta de la Casa d'Exercicis Espirituals, fou concebut com el lloc de residència dels canonges, que en un primer moment feien vida comunitària, amb les dependències corresponents, entre les quals cal destacar la Pia Almoina, la Sala Capitular o Santa Maria l'Antiga, amb sengles portes,



algunes de qualitat tan notable com la del vell temple que, a més, és el millor exemple del Renaixement a Lleida.

La làpida commemorativa de la col·locació de la primera pedra

La Seu Vella té, entre d'altres, una notable peculiaritat, la de tenir un document epigràfic de primera categoria, ja que ens dóna la data de col·locació de la primera pedra i els personatges que assistiren a la cerimònia. La pedra és una calcària que pot procedir de la pedrera tarraconense de Santa Tecla i seria probablement una part d'un pedestal romà de l'antiga Ilerda. Va ser col·locada a mitjans del segle XIV al costat dret del presbiteri per commemorar l'inici de l'obra. Allí va restar fins que a finals del segle XVIII seria arrencada, com d'altres elements importants de la catedral, després d'uns anys de romandre perduda fou localitzada a la caserna del Pilat, vora l'actual Mercat de l'Aigua, d'allí va integrar la incipient col·lecció del Museu d'Antiguitats a l'edifici del Roser. Després va anar al nou Museu d'Art Jaume Morera, traslladada més tard a l'Antic Hospital de Santa Maria, d'aquí a la Seu Vella i finalment, l'any 1976, fou col·locada interpretant al peu de la lletra l'estil ampulós de Lluís Roca Florejachs, el qual en la primera monografia publicada de la Seu Vella deia: "Aquesta pedra estava situada en el pilar del presbiteri, del costat de l'Evangeli. Però la veritat és que havia estat en la pared del Presbiterio al / lado del evangelio". Ignorant aquesta referència s'obrí un nou cubícul al costat del creuer del pilar angular del prebiteri, molt lluny de la posició de prestigi que havia tingut originalment, i allí va romandre vora les escales que pujaven a l'altar fins que l'any passat es va procedir al seu arrancament, restauració i reintegració en el seu emplaçament original.

La làpida està escrita en lletra uncial, amb moltes abreviatures i amb una irregularitat manifesta a l'hora d'aprofitar l'espai disponible, amb la típica composició de deixar lloc en blanc i les lletres més grosses a l'esquerra del text i molt arramblades a la dreta.

La transcripció del que hi diu és:

ANNO D[OMI]NI M CC III ET XI
 K[A]L[ENDAS] AUG[U]STI: SUB D[OMI]NO I[N]NO
 CE[N]TIO P[A]P[A] III: VENRABILI GO[M]
 ALDO HUIC ECCL[ESIA]E P[RE]SIDE I[N]CLI
 TUS REX P[E]TRUS II ET ERMEN
 GAUDUS COMES URGELLEN[SI]S: PRIMA
 RIU[M] ISTIUS FABRICAE LAPIDE[M] POSUERINT
 BERENGARIO OBICIONIS OPERARIO EXIS
 TENTE PETRUS DE CUMBA M[AGISTER]FABRICATOR

I que convenientment traduït diria:

"L'any del senyor 1203, el dia 22 de juliol, essent Papa Innocenci III i presidint aquesta església el venerable Gombau. L'inclit rei Pere II i el comte d'Urgell Ermengol la primera pedra d'aquest edi-

fici posaren amb l'obrer Berenguer d'Obiç estant Pere de Coma mestre i constructor."

La cerimònia seria com aquest tipus d'actes ben protocol·lària i solemne, però cal insistir en la importància dels dos personatges darrers, que serien aquells que farien possible la continuïtat, és a dir, que després d'una primera pedra n'hi hagués una segona, després una tercera fins a acabar el treball: aquests personatges fonamentals romanen moltes vegades en l'anonimat, però a Lleida els coneixem gràcies a aquest document petri: un és el canonge encarregat de l'obra, Berenguer d'Obiç, o també d'Opic, que actuava com l'autèntic gerent dels treballs de la construcció; l'altre és el dissenyador de l'edifici, Pere de Coma, el mestre d'obra o el que ara en diríem arquitecte.

L'esplendor retrobada

L'activitat més destacada de l'any del 800 aniversari serà l'exposició *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, que tindrà lloc al mateix monument des de la segona quinzena de juny fins al 26 d'octubre. La mostra vol recuperar l'atmosfera de la vella catedral en el moment de la seva plenitud durant el segle XV. Es podran veure molts elements del ric art que tingué el temple i que ara són en diferents indrets de la ciutat de Lleida, així com en museus europeus i americans. Hi haurà escultures, pintures, llibres, documents, orfebreria, mobiliari, etc. Prop de setanta peces que es tornaran a veure novament juntes i en l'espai per al qual van ser creades i on van ser-hi durant segles. Malauradament, hi ha molta cosa perduda, però la mostra és suficientment representativa per tal de fer-nos contemplar i sentir, probablement per primer cop en molts anys, l'espai del temple catedralici de manera ben diferent a com normalment el veiem. És difícil destacar algun dels objectes,



La pedra commemorativa de la col·locació de la primera pedra (foto de Josep Ignasi Rodríguez).



El claustre i el campanar tenen una posició singular a la catedral de Lleida, ja que es troben als peus del temple (foto de Josep Ignasi Rodríguez).

però posats a intentar-ho ens podem quedar amb els relleus del retaule major o el gran tapís del Fill Pròdig, que ha estat restaurat a Brussel·les, una obra flamenca que per uns mesos ha tornat al seu lloc de fabricació per tal de deixar-la en condicions semblants a quan fou feta, durant el segle XVI.

Per arrodonir l'exposició es farà un muntatge de disseny amb les vitrines i suports dels objectes antics, però també es posaran elements nous que ompliran més l'espai buit i recordaran aquella tendència generalitzada de vestir amb els millors guarniments els edificis en moments especialment importants i, sense cap dubte, la celebració del 800 aniversari de la Seu Vella ho és.

L'exposició ha estat possible gràcies al patrocini del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i de la Fundació "La Caixa", amb la col·laboració del Museu de Lleida. Diocesà i Comarcal, de la Universitat de Lleida i de l'Associació Amics de la Seu Vella de Lleida. El comissariat ha estat de Joan Busqueta i Montserrat Macià; el disseny del muntatge de Mamen Domingo; la imatge gràfica de Llorenç Melgosa i la

col·laboració de diverses persones de les entitats a dalt indicades que han fet possible tots plegats que durant aquest estiu i part de la tardor puguem tenir una mostra excepcional que ens pemetrà recordar com havia estat la nostra catedral en tot el seu esplendor.

D'altres actes estan fent aquest any especialment singular del 800 aniversari, organitzats molts per la Generalitat de Catalunya i també per l'Associació d'Amics de la Seu Vella, però també hi ha cada cop més d'altres entitats que aporten el seu granet de sorra muntant una activitat a l'emblemàtica catedral, amb la qual cosa s'està aconseguint que l'any 2003 esdevingui l'autèntic any de la Seu Vella. Dels celebrats fins ara podríem destacar des dels mitjans de comunicació: la col·lecció de 50 fitxes que cada diumenge surten publicades al diari *La Mañana*, el programa de ràdio que mensualment emet la cadena COPE, l'anunci freqüent d'Onda Rambla o l'edició del llibre *Visions de la Seu Vella*, a càrrec de *Segre* i de l'IEI, el qual per cert repeteix el títol d'una obra editada fa cinc anys per l'Associació Amics de la Seu Vella; les exposicions de Consuelo Alonso, de Francesc Puntos, *Maquetes de la Seu Vella*, la *Seu Vella i els Llibres*, V Mostra d'Arts Plàstiques sobre la Seu Vella, que enguany s'ha dedicat a l'obra de Josep Martínez Lozano; actes de tot tipus s'han fet gairebé totes les setmanes: diverses representacions teatrals, com els tallers de l'Aula de Teatre; òperes, com *l'Arca de Noè* per exemple, i concerts, tant de cobla com d'orquestra simfònica; actuacions de grups de dansa, com l'Esbart Lleidatà de Dansaires, que va estrenar, a més, la coreografia *Al peu de la Seu Vella*; visites guiades diürnes i nocturnes; actes religiosos com el viacrucis; actes privats, des de lliurament d'orles fins a casaments; xerrades, conferències, tertúlies, presentació de llibres, etc. Ah! Fins i tot s'ha repetit l'experiència d'introduir uns pocs exemplars de falcons pelegrins per tal d'aconseguir el seu arrelament a la Seu Vella i, per tant, a la ciutat.

Resulta més difícil dir el que es farà, però si més no podem anunciar que el 22 de juliol s'emetrà el segell de correus especialment commemoratiu del 800 aniversari i l'exposició serà closa amb un concert de Jordi Savall de la Capella Reial de Catalunya. Des del punt de vista esportiu hi haurà una Caminada Popular el primer diumenge de juny, la pedalada de *La Mañana* partirà de la Seu Vella, i la Pujada Atlètica a la Seu Vella tindrà aquest any un significat especial, a més la finalització de la pavimentació de les obres de l'entorn que ha acabat la Paeria amb encert permetrà lluir i gaudir més el monument. El Centre de Recursos Pedagògics del Segrià hi participa molt activament preparant diverses activitats per al curs vinent i fa pocs dies es va realitzar una visita detallada de gairebé tres hores per part d'un centenar de professors que després de l'estiu hi portaran els seus alumnes...

Del 800 al 300, dos aniversaris per celebrar

La celebració del 800 aniversari està en marxa i la societat de Lleida s'hi va involucrant a poc a poc, potser no tant com crec que caldria, però quelcom més que en d'altres



moments s'hauria pogut pensar. Les administracions porten un ritme d'intervencions que, sense arribar a ser frenètic, és al menys existent, tot i que el retard a acabar algunes obres sembla eternitzar-se i el fantasma d'alguns projectes agressius pel patrimoni i per la imatge del turó, com és la proposta del nou edifici a fer al Baluard del Rei, semblen enfosquir un horitzó que es veu globalment esperançador. No obstant això, i com que un any passa volant, ja vaig dir en el seu dia que la inèrcia del 800 aniversari no s'ha d'acabar aquest 31 de desembre i pot perllongar-se una mica més allà, per exemple del curs acadèmic o de l'estiu o del Dia de la Seu Vella del 2004, any del 801 aniversari de l'inici de la construcció del temple. Però per aquells que vulguin utilitzar com a referent les xifres més rodones, tenim ben a prop un segon aniversari important per la Seu Vella, l'any 2007 farà 300 anys que fou tancada per ordre de Felip V. Molts diran que es tracta sense dubte d'un fet trist que no s'ha de celebrar, però crec que precisament hem de celebrar —i d'això en sabem tant els catalans!— el fet d'haver sobreviscut l'edifici a aquells gairebé 250 anys de conversió en caserna, amb les pèrdues i destrosses que es vulguin, però la imatge i el volum de la vella catedral estan dominant les nostres vides quotidianes. Quina manera millor de celebrar el 300 aniversari del tancament de la Seu Vella que mostrar-la recuperada, que sigui coneguda arreu com un autèntic patrimoni singular de tota la humanitat, per recordar allò que no hauria hagut de passar ni aquí ni enlloc, però que tot i que va passar esdevé un monument poderós per projectar



Relleu del retaule major de la Seu Vella, una magnífica mostra de l'esplendor que ompliria el vell temple abans del seu tancament (foto de Josep Ignasi Rodríguez).

la força d'un passat gloriós cap a un futur que necessita referències tan emblemàtiques com la Seu Vella de Lleida. Tenim quatre anys per endavant. Cal aprofitar-los!

Bibliografia

ROCA Y FLOREJACHS, Luis: *La Seo de Lérida. Memoria de la Catedral antigua de esta ciudad con el juicio crítico de este histórico monumento desde el punto de vista artístico*, Lleida, 1911.
 BERGÓS, Joan: *La catedral vella de Lleida*, Barcelona, 1928.
 LARA PEINADO, Federico: *Lérida. La Seo Antigua*, Editorial Dilagro, Lleida, 1977.
 TARRAGONA MURAY, Jesús: "Inscripcions i làpides sepulcral a la Seu Vella de Lleida", a *Ilerda XL. Año 1979. Commemoración del VII Centenario de la Consagración de la Seo Antigua de Lérida. Miscelánea de trabajos sobre el monumento*, Lleida, 1982, p. 247-324.
 GONZÁLEZ PÉREZ, Joan-Ramon & TARRAGONA MURAY, Jesús: "Els grafits de la inscripció romana del presbiteri de la Seu Vella.

Testimoni de la seva reutilització com a altar cristià", a *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida 1991, p. 55-61.
 BANGO TORVISO, I. G., "La catedral de Lleida, último gran proyecto del Románico catalán", a *Gombau de Camporrels, bisbe de Lleida. A l'alba del segle XIII*, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, Lleida, 1996, p. 17-42.
 MACIÀ GOU, Montserrat: *La Seu Vella de Lleida. Guia històrica i arquitectònica*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona, 1997.
 MACIÀ, M., RIBES, J. L.: "La Seu Vella de Lleida", a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura. I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2002, p. 78-90.



DIVERSARIUM



Ana Lorient Pérez

El Museu de la Ciutat, un equipament per a la comprensió de la història de Lleida

A la nostra societat cada vegada més es potencien les ofertes de caire cultural. Aquest fet beneficia sobretot els llocs fora dels circuits turístics tradicionals, amb la captació d'un turisme de qualitat interessat per a la història, la cultura i els elements patrimonials. La cultura és, per tant, un bon motor de dinamització social i econòmica. Prova d'això és que en els darrers anys els equipaments existents a Lleida, vinculats d'una manera o altra al passat de la ciutat i al seu patrimoni, ens mostren una tendència a l'alça en el nombre de visitants.

A Lleida manca, però, una infraestructura que permeti el coneixement de l'evolució històrica de la ciutat i que faciliti i potenciï l'articulació dels diferents elements patrimonials recuperats. L'Ajuntament de Lleida, conscient d'aquesta manca i dins del marc del Pla de Museus, encarregà l'any 1999 l'elaboració d'un pla director. Aquest ha estat redactat per tècnics de l'Ajuntament de Lleida: Anna Oliver; Ana Lorient, de la secció d'Arqueologia; Carles Sàez, del Servei de Patrimoni Cultural; la museòloga Pilar Sada, del Museu Arqueològic de Tarragona, i Magda Ballester, experta en comunicació.

En aquest projecte es planteja quin model de museu es vol: un museu dedicat a la ciutat, que parteix d'un concepte obert i dinàmic i en constant interacció entre els diferents elements que l'han de constituir: museografia, difusió, itineraris, centre d'estudis. Així mateix, la proposta té en compte el marc social, econòmic i cultural en què s'ha d'inserir, així com el públic potencial que pot ser receptor d'aquest nou equipament.

Es pretén fer una visió de la història de Lleida a través de la ciutat, que aquesta en sigui la protagonista. La història pot contar-se de moltes formes i la ciutat, la seva evolució, coneguda a través de l'arqueologia i de les fonts documentals, és un bon fil conductor. L'evolució de la ciutat en si mateixa ja implica història, estar integrada en la història: des del seus orígens fins a la realitat més actual. El fet que la paraula història no estigui reflectida al nom del museu no implica que no es

faci un recorregut al llarg dels més de 20 segles de realitat cultural, social, política, religiosa, urbanística... de la nostra ciutat. Si expliquem la ciutat, expliquem la seva història i amb ella la història. És, per tant, una concepció molt més actual d'explicar el procés històric que permetrà pensar sobre el passat com a memòria, el present com a reflexió i el futur com a projecció de la nostra societat i de la nostra ciutat.

Un dels elements principals de la proposta és la creació d'una seu central, centre de comprensió de l'evolució de la ciutat i motor de les activitats que puguin desenvolupar-s'hi. D'acord a les previsions del Pla Especial del Turó de la Seu Vella, es preveu la construcció del Museu de la Ciutat de Lleida al Baluard del Rei i en relació amb el Castell de la Suda.

En qualsevol moment històric, la ciutat, el turó de la Seu Vella, s'ha anat adaptant a les necessitats de l'època. A la nostra, l'interès de la societat per la salvaguarda del patrimoni és manifest, però, també hem de ser conscients que hi ha altres necessitats, altres formes de gaudir i que, amb consciència, respecte i valoració del nostre patrimoni, es poden fer passos endavant, encara que això suposi una transformació, sempre que es faci des del respecte a les lleis i als elements patrimonials.

És evident que qualsevol intervenció en un monument o zona històrica i arqueològica suposa una transformació, més gran o més petita, segons la sensibilitat i respecte del projecte. Però perquè un monument es dinamitzi, és necessari fer-hi intervencions.

Al projecte es defineixen els continguts i els usos. A més dels espais destinats als continguts –sala d'exposició temporal, sala d'exposició permanent i la sala de la Suda–, el projecte contempla la necessitat de comptar, a més dels espais d'ús interns –magatzem, administració, centre de documentació i arxiu, etc.–, amb una sèrie d'espais, per desenvolupar-hi tota una sèrie d'activitats i serveis d'ús públic que es consideren bàsics per al bon desenvolupament de les tasques del museu: sala de conferències, centre de documentació, aules-tallers.



El contingut de l'exposició permanent del museu està pensat per facilitar la lectura de la història de la ciutat: donar les claus de comprensió de la seva evolució i recordar que la història s'actualitza dia a dia. La Lleida en el moment que es viu és present, però la Lleida ja viscuda, ja és passat, ja és història.

Les col·leccions a partir de les quals es podria formalitzar el Museu de la Ciutat de Lleida es refereixen, fonamentalment, a tots els conjunts recuperats en les diferents excavacions arqueològiques realitzades a la ciutat. A més, s'han de tenir en compte el fons d'art i el documental de la Paeria.

S'estructurarà en dos apartats bàsics: **Lleida Avui i Lleida, ciutat de moltes ciutats**.

L'espai destinat a la **Lleida Avui** estarà format per un muntatge audiovisual, on se situa la ciutat de Lleida des de la visió de la Terra —des de l'espai—, Europa, Catalunya i Lleida, en un *zoom* d'aproximació fins al carrer.

Els elements del recorregut per la Lleida actual intentaràn donar una visió realista i objectiva de la ciutat, tant en l'àmbit urbà, com social, econòmic i cultural.

La ciutat es farà present, constantment actual, a partir de diverses càmeres de vídeo situades en diversos llocs de la ciutat, que ajudin a definir-la i a comprendre-la.

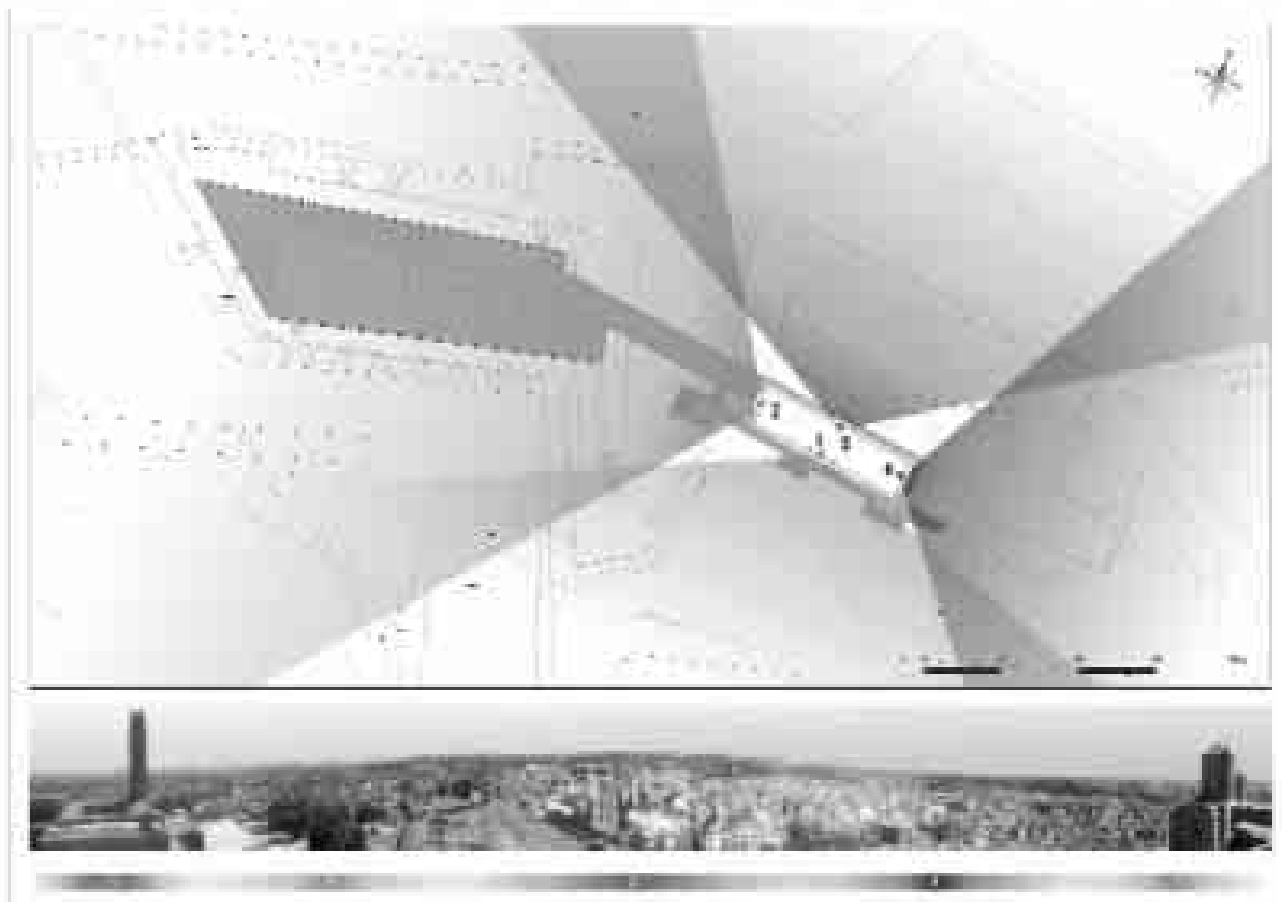
A l'espai **Lleida, ciutat de moltes ciutats**, l'interès rau a fer entenedor i comprensible que la ciutat de Lleida ve d'una llarga història. El que és avui ve marcat per aquesta evolució i el Museu de la Ciutat convida a conèixer.

Les diferents èpoques d'aquesta evolució conformaran el contingut, des del naixement de la ciutat en època ibèrica fins a l'actualitat.

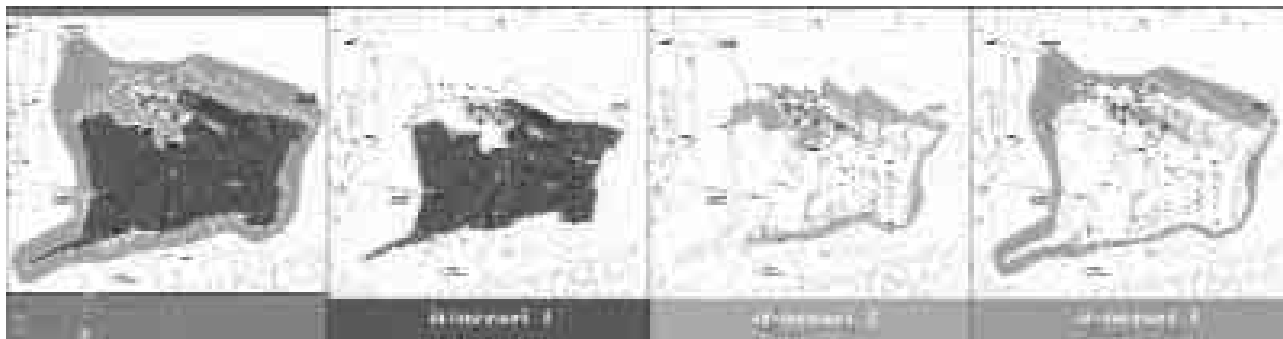
La presentació tindrà en compte l'evolució urbana (l'aspecte físic de la ciutat), els fets més importants (de vegades polítics, de vegades econòmics, de vegades socials, culturals...), en definitiva, la vida de la ciutat.

Tindrà nou apartats principals i en cada època es destacarà el més significatiu:

- El naixement com a ciutat: ilergetes i romans
- Ilerda, el *municipium* romà



Un mirador de la ciutat al terrat de la nau sud del Palau Castell de la Suda.



Primera proposta d'itineraris: el turó de la Seu Vella.

- Medina Larida, la ciutat andalusina. Una nova cultura: emirs, califes i regnes de taifes
- La Lleida feudal: artesans i agricultors
- Humanisme i ciutat: la creació de l'Estudi General i l'evolució de la societat
- Setges i guerres: Lleida, ciutadella militar
- Planificació urbana i inici de la modernitat
- Eixamples i reconstruccions: la ciutat més enllà del riu
- Ciutat i democràcia: consolidació i futur

La sala d'exposicions temporals està destinada a presentar discursos complementaris a l'exposició permanent, que permetin aprofundir sobre alguns aspectes o presentar temes sobre la ciutat que no estiguin plantejats en l'exposició permanent.

Tot el recinte de la Suda es restaura i es musealitzava, ja que és l'únic edifici que resta dempeus —la nau sud—, el darrer espai expositiu. Aquesta sala tindrà un ús cultural, convertint-se en una sala monogràfica on s'expliqui l'evolució del palau castell i es mostrin els pocs elements decoratius conservats.

La Suda queda plenament integrada al nou Museu de la Ciutat, però mai perdrà la seva entitat pròpia i diferenciable en relació a la nova construcció. Una connexió flexible del museu amb l'edifici de la Suda permetrà integrar-lo, o no (segons es desitgi), a les activitats del museu.

Un altre element que es musealitzava és el terrat de la nau sud. El terrat és un lloc excepcional i talaia privilegiada per gaudir i reconèixer la ciutat i la seva àrea d'influència. La idea és situar en torn a les baranes un seguit de panells explicatius on el visitant pugui reconèixer els edificis, els barris, el territori..., per fer-se una idea de l'abast de la ciutat i poder interioritzar-la encara més.

A més de la programació d'exposicions temporals i d'altres activitats organitzades a l'entorn del contingut i de la tasca pròpia del museu (conferències, seminaris, sortides, etc.), el Museu de la Ciutat de Lleida promourà i articularà un seguit d'itineraris i posarà en marxa un projecte educatiu, que permetran la difusió de les dades patrimonials obtingudes arrel de les intervencions.

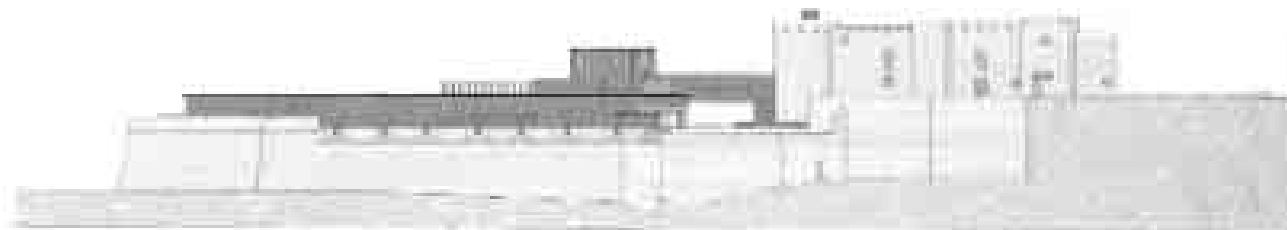
Els itineraris hauran d'establir un lligam entre el centre del turó i les restes i espais recuperats en els darrers anys a través del treball arqueològic, i crear itineraris temàtics que complementin el que explica el museu. A aquests itineraris es podran anar afegint d'altres que permetin lectures monogràfiques d'aspectes històrics i monumentals de la resta de la ciutat.

Des de la posada en marxa del museu ha d'estar a l'abast dels diferents usuaris la proposta educativa. Això comporta l'elaboració d'unes propostes que incloguin els diferents públics que puguin tenir interès en el museu: el públic escolar, el públic familiar, el públic adult, el turista, etc.

En referència al projecte arquitectònic, cal dir que aquest és el contenidor dels conceptes que donen cos al projecte, i com a tal contenidor els espais han estat pensats i formalitzats en funció dels serveis i dels continguts que han de conformar el Museu de la Ciutat de Lleida.

S'ha partit d'un concepte bàsic: el diàleg amb el lloc i el seu entorn, el turó de la Seu Vella. L'escala i el paisatge arquitectònic de l'indret escollit —el Baluard del Rei i el recinte del Palau de la Suda— esdevé un repte arquitectònic de gran interès.

Es tracta d'una intervenció en què s'ha prioritzat en tot moment la integritat del baluard, en què s'ha modificat tan sols l'aspecte visual d'aquest pel que fa a l'alçada. La nova edificació permetrà



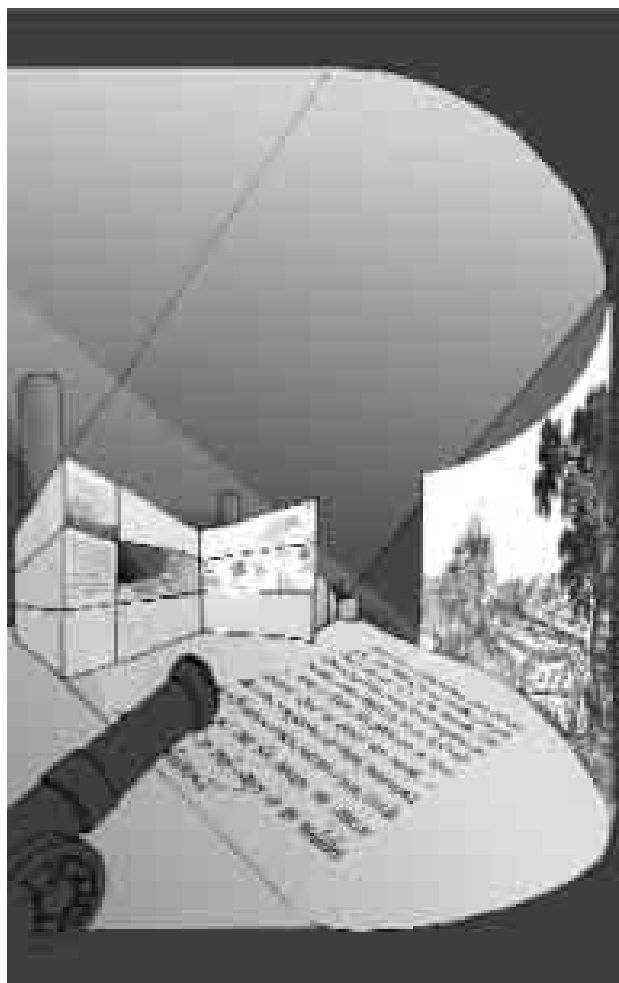
El Museu de la Ciutat de Lleida: la nova edificació i la seva relació amb el Palau Castell de la Suda.

un recorregut en torn a les muralles que configuren el baluard al no estar adossat a cap parament. Així mateix, s'ha plantejat com una edificació respectuosa respecte al cromatisme imperant al turó de la Seu Vella i amb un disseny molt simple que en cap cas treu protagonisme als monuments històrics.

L'edifici plantejat pel Museu de la Ciutat de Lleida tindrà dues plantes dedicades als continguts i al seu propi funcionament: la primera, i per tal de minimitzar l'impacte visual, estarà soterrada, mentre que la segona estarà construïda sobre la superfície del baluard. Un últim volum, molt més petit que els altres, organitza les comunicacions verticals i conté les instal·lacions en el seu nivell superior. Una passarel·la creuarà l'actual camí d'accés per ponent al palau, i connectarà la nova construcció amb l'antic Palau Reial de la Suda, construït al segle XIII. Un pas lliure deixat sota la passarel·la garanteix els itineraris de visita i l'accés a la plataforma de la Suda, sense haver de passar pel museu si no es vol.

Un logotip ha d'identificar el museu, per això, s'ha elegit una marca i una llegenda úniques i singulars vinculades a la història, a la cultura de la ciutat. Una versal, la M, de la Carta Pobla de 1150, s'ha escollit com a marca, a la qual l'acompanya la llegenda Museu de la Ciutat de Lleida.

Per finalitzar, creiem que l'espai escollit pel museu —Baluard del Rei/Palau-Castell de la Suda— és un mirador privilegiat de la ciutat i ha estat sempre present en la seva evolució i conté, per tant, en si mateix una part important de la seva història. El nou equipament es pot convertir en un eix d'articulació dels diferents usos plantejats en el turó de la Seu Vella. La concentració de serveis culturals és una bona fórmula, la Seu Vella com a símbol de la ciutat i el nou museu crearan noves expectatives per visitar el turó. I ambdós equipaments es veuran beneficiats reciprocament.



Recreació d'un dels espais de l'exposició permanent: "Setges i guerres: Lleida, ciutadella militar".



DIVERSARIUM



Ernest Alcoba, Iolanda Tortajada,
Julio Vargas

Orgull gitano. Propostes de recuperació del patrimoni cultural gitano

La història de la cultura gitana troba els seus orígens al nord de l'Índia fa poc més de mil anys. Fou pels volts del segle XV quan van entrar a Europa pel sud de la península Ibèrica. El seu periple ha estat marcat pel contacte amb diferents pobles, tot incorporant algunes expressions culturals que d'alguna manera encara conserven certs trets dels seus costums, històries orals, música, artesanía... Però la influència ha estat mútua: també els territoris i els pobles amb què han anat establint contacte han anat evidenciant l'empremta del poble gitano.

La seva història es caracteritza per episodis dramàtics de persecució.¹ La seva discriminació de segles s'ha traduït en el menyspreu i/o l'oblit de la riquesa de la seva cultura mil·lenària. Amb aquests precedents, seria normal que en el marc d'una societat com la nostra, que valora de manera especial la informació i el coneixement, sigui una societat que ofereixi els mitjans per a assegurar la supervivència i el coneixement del patrimoni gitano. D'aquestes possibilitats parlem en aquest breu article. En concret, expliquem possibles solucions a l'esmentat repte que estan desenvolupant conjuntament el CEG (Centre d'Estudis Gitano) i el CREA (Centre de Recerca Social i Educativa de la Universitat de Barcelona) a través de diferents projectes de recerca.

1. Recuperar i protegir un patrimoni en extinció

L'entitat del patrimoni cultural gitano és molt complexa. Malgrat el sedentarisme d'aquest poble a casa nostra, podem dir que la seva producció cultural està molt influïda pel nòmadisme, que ha marcat una preferència per la producció de béns immaterials, efímers, de materials fràgils i portàtils. Com que la transmissió cultural ha estat oral en gran mesura, la major part del seu patrimoni està desapareixent cada dia que passa, en conservar-se només a la memòria de persones que en molts casos no participen dels circuits acadèmics de creació, ús i difusió del coneixement. És el que succeeix, per exemple, amb els codis que guiaven la disposició de les pedres al voltant d'una foguera quan els gitanos eren nòmades

a la Península, que advertien solidàriament del caràcter més o menys acollidor del poble. Juntament amb això, en el cas dels béns objectuals, els materials han estat humils (llautó, vímet...), per la qual cosa han desaparegut amb facilitat. Es tracta d'un patrimoni objectual, funcional en molts casos, que difícilment ha aconseguit despertar l'admiració d'altres persones, ja sigui per la manca d'informació, ja sigui pels prejudicis envers les persones gitanes. D'altra banda, el patrimoni gitano més admirat, com és el cas de certes lletres i dels *cantaors* de flamenc, es caracteritza per la seva instantaneïtat i espontaneïtat, on predomina l'acció del moment, el sentiment que envaeix la sala, per sobre de la representació. Aquí ens trobem amb una dificultat teòrica afegida, ja que els suports de recuperació patrimonial redimensionen el bé en termes de representativitat, per la qual cosa és complex respectar la seva naturalesa a partir dels tractaments que reclamen els béns objectuals a l'ús.

Molta d'aquesta informació, que correspon a una forma de vida i a uns objectes que ja no existeixen, només es conserva a la memòria d'algunes persones, ja grans. L'oblit és un potent agent agressor d'aquest patrimoni. Per això, és molt urgent establir mesures per a la recuperació d'aquests béns, ja sigui en un marc físic (museu) o en un marc virtual (directoris, pàgines web...). És aquest el pas previ per a la seva conservació i restauració, estudi i investigació, així com per a la seva difusió. El patrimoni cultural gitano suposa un repte per a totes aquestes funcions.

2. Identificació, estudi i documentació

La protecció i conservació del patrimoni cultural gitano passa, en primer lloc, per la seva identificació. És necessari recopilar aquells béns que existeixen i que mereixen un reconeixement patrimonial, però és igualment important dotar aquests objectes de significativitat. Per a aquest fi, és important comptar amb la participació d'aquelles persones que poden localitzar, identificar i dotar al bé de sentit cultural. Museòlegs, museògrafs, antropòlegs, sociòlegs, historiadors, fotògrafs i



professionals de la comunicació (audiovisual i impresa), entre d'altres, han de col·laborar en aquesta tasca d'urgència i crear una xarxa on s'inclouï la participació d'entitats i persones gitanes, precisament per posar els resultats de l'esmentada tasca al servei de la comunitat gitana.

La identificació dels béns comporta també una segona fase: el coneixement d'aquests béns. La fase del coneixement presenta dos problemes que hem de solucionar. En primer lloc, és necessari establir una classificació tipològica del patrimoni cultural gitano, una eina conceptual que ens ajudi a comprendre millor la significativitat del bé. Val a dir que les aproximacions realitzades a aquesta tasca són molt escasses i superficials, i que existeix un important desconeixement del patrimoni gitano, malgrat que aquest forma part del conjunt patrimonial europeu des de fa segles. Els intercanvis culturals que ha experimentat la cultura gitana amb totes aquelles que l'han envoltada al llarg dels segles han difuminat els orígens històrics de moltes de les manifestacions culturals del poble gitano. Cal, doncs, un mapa conceptual al voltant d'aquestes manifestacions que permeti consensuar, potser per primer cop, certes qüestions de capital importància per a l'estudi i el reconeixement d'aquestes expressions culturals (sense anar més lluny, cal, per exemple, dilucidar clarament i més enllà de polèmiques estèrils, fins on arriba la paternitat cultural gitana al flamenc).

Un segon nivell més concret de la identificació el constitueixen la documentació i la catalogació dels béns. Per la complexitat dels béns a recuperar, i la urgència de la tasca, és necessari trobar la manera d'aplicar els sistemes de documentació recomanats des de les institucions, per exemple, el DAC (Documentació Assistida de Col·leccions), la qual cosa obligarà a forçar la flexibilitat d'aquesta eina per adaptar-la al particular caràcter de molts d'aquests béns i de les fonts d'informació.

La documentació comporta localitzar béns patrimonials, identificar-los, descriure'ls, investigar-los, interpretar-los, així com realitzar les diagnosis necessàries per a la seva conservació, restauració o reconstrucció. És una tasca paral·lela al registre (si es produeix) i a la catalogació i l'estudi més aprofundits. La seva identificació ha d'incloure, sempre que es pugui, fotografies, material gràfic o sonor, animacions, descripcions, etc., en diferents suports, depenent de la naturalesa del bé. Aquí, les noves tecnologies de la informació i la comunicació constitueixen un important recurs per tal d'organitzar la informació i també per compartir-la entre diferents museus i entitats, la qual cosa contribuiria a la localització de nous béns i a augmentar el coneixement sobre ells. També aquí s'ha de comptar necessàriament amb la col·laboració de persones i entitats del poble gitano que puguin contribuir a l'estudi del seu propi patrimoni. Sens dubte, hem de partir del qüestionament d'aquell desnivell existent entre el coneixement expert i la cultura comuna de les persones. En la recuperació i estudi dels béns patrimonials gitanos és necessari que les disciplines tècniques i científiques vinculades a la museologia i la museo-

grafia col·laborin amb persones amb un gran coneixement de la cultura gitana, independentment del fet que tinguin estudis acadèmics o no. Les interpretacions que les persones fan de la seva experiència i del seu patrimoni són una font d'informació vàlida i important. És important que les persones gitanes puguin parlar d'aquests objectes en primera persona, i recuperar costums, formes de vida i objectes que estan desapareixent. Les possibilitats interactives de les noves tecnologies permeten aquest diàleg.

3. Activació del patrimoni cultural gitano

El desconeixement i l'oblit són els enemics de la conservació del patrimoni gitano. Per tant, la recuperació física dels objectes i béns patrimonials ha de compaginar-se amb una recuperació social, que ens parli de la seva dignitat, de la càrrega humana que aquests comporten. Així doncs, també és molt urgent que la recuperació i conservació del patrimoni cultural gitano vagi acompanyada d'iniciatives adequades per a la seva protecció i dignificació, que es concretarà amb mesures adequades de gestió i difusió.

En diferents països europeus hi ha col·leccions de patrimoni gitano; no és el cas de l'Estat espanyol. Aquest fet és sorprenent per l'elevada quantitat de persones gitanes que l'habituen (més de mig milió de persones), a la riquesa de l'activitat cultural desenvolupada i als traspassos culturals que s'han produït, amb tots els escriptors, artistes plàstics i pensadors que han estat influïts per la cultura gitana. L'explicació d'aquest buit museogràfic no radica simplement en el desinterès per les altres cultures (hi ha importants museus de caràcter etnogràfic), sinó per la discriminació que afecta, en aquest cas, la cultura gitana. La difusió i el coneixement del seu patrimoni contribuirà, sens dubte, a trencar esquemes, a dignificar, a no definir la cultura gitana pels seus suposats déficits, sinó per les seves característiques positives que han aconseguit perdurar al llarg dels segles. D'aquí la importància del fet que la cultura gitana compti amb un museu a l'Estat espanyol.

La nova museologia ha incidit molt en la importància, d'una banda, dels discursos que ordenen els béns d'un museu i, d'una altra, de la comunitat de la qual el museu forma part. La importància dels discursos explica per què és molt convenient definir un discurs transformador per a la recuperació del patrimoni gitano i per a la dignificació de la seva cultura, amb els consegüents beneficis socials. D'altra banda, la incorporació del museu a la comunitat és important perquè aquesta última pot participar (com hem vist) a la creació de la col·lecció i també a la seva gestió. Un museu de la cultura gitana pot configurar-se com a element que possibiliti una presa de consciència reflexiva identitària de la pròpia comunitat i, alhora, que difongui un nou discurs positiu entre les persones no gitanes.

L'activació patrimonial de la cultura gitana, doncs, es veuria molt afavorida per la creació d'un museu que aprofités els

DIVERSÀRIUM



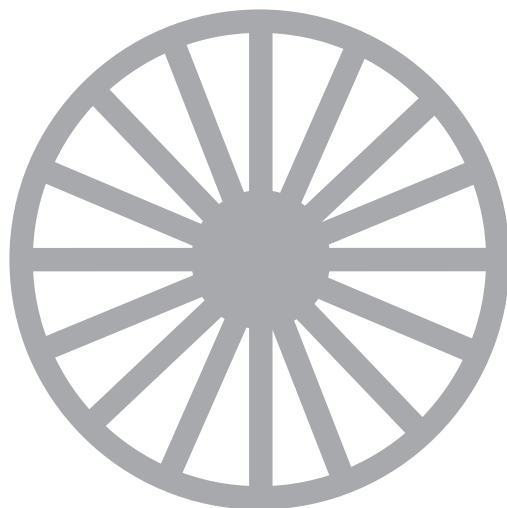
avantatges tecnològics, científics i culturals de l'actual societat del coneixement i de la informació, les especificitats de la cultura gitana i les tendències més recents en museologia i museografia. Aquest centre s'hauria de convertir en referència per als estudis de la cultura gitana, i per a la recuperació i l'anàlisi del seu patrimoni, així com en motor de transformació del context social, tot superant l'exclusió social i cultural de les persones gitanes. La recuperació, estudi, preservació i comunicació del patrimoni hauria de comptar amb la participació de les mateixes persones gitanes, per la qual cosa el museu hauria de consolidar-se com a part d'una xarxa que actués al territori, amb sòlids vincles amb la comunitat. La idea és que el patrimoni sigui definit per les pròpies persones gitanes, i que el museu contribueixi a una societat multicultural cohesionada i respectuosa (igualitària) envers les diferències culturals, per la qual cosa ha de contribuir a la sensibilització dels visitants envers el tema. El museu queda reforçat en la seva funció social, com a motor de desenvolupament cultural i educatiu.

Avui dia, les tecnologies de la informació i la comunicació permeten donar noves possibilitats als museus. Això resulta d'especial utilitat per als objectius que es pretendrien cobrir amb un museu de cultura gitana. Gràcies a aquestes tecnologies,

no només podem obtenir informació puntual de les activitats del museu, comprar llibres especialitzats o records, sinó també interactuar de manera més sofisticada amb comunitats virtuals, persones o col·lectius concrets que podran preparar prèviament una visita amb textos, imatges, o recorreguts per l'exposició. També permeten crear extensions *on line* d'una col·lecció, crear intercanvis, fòrums i contactes amb comunitats d'experts, fins ara inimaginats. De la mateixa manera, Internet multiplica exponencialment les possibilitats d'interactivitat dels visitants reals o virtuals.

Així doncs, els nous mitjans obren un camí per garantir la supervivència del patrimoni gitano i invertir la tendència a l'oblit cap a la qual s'estava encaminant. Dissenyant vies d'interacció que incorporin definitivament la mil·lenària cultura gitana al patrimoni de la humanitat, avui és possible difondre tota aquesta riquesa cultural i, com a conseqüència, superar tota una situació d'exclusió que impedeix, al mateix temps, adonar-se del capital cultural que es perdrà indefectiblement si no hi posem remei.

¹ Gómez Alfaro, A. 2000. "Espanyols Gitanos: Una història d'amors i desamors", *I Tchatchipen*, 30, p. 11-18.





Dolors Miquel

Solitud: deliciós deliri monstruós

"El beatus ille... horacià ha estat cantat persistentment en la literatura castellana (...)

Per contra la nostra literatura bucòlica és: Els sots feréstecs de Raimons Casellas, La Punyalada de Marià Vayreda, Solitud de Víctor Català, Proses Bàrbares de Prudenci Bertrana..." (Com han estat i com són els catalans. Rodolf Llorenç)



Report

Solitud és una novel·la en llengua catalana publicada l'any 1905 i escrita per Víctor Català, pseudònim sota el qual s'amagava l'empordanesa Caterina Albert i Paradís (1869-1966). Una autora autodidacta i formada en els esquemes literaris del naturalisme, que va escriure teatre i poesia, però que va excel·lir en el camp de la narrativa.

Solitud, la seua obra més destacada, és un drama rural, caracteritzat per una marcada simbolització dels elements i un important paper del paisatge, que narra l'itinerari vital d'autoconeixement de la Mila, que fa d'ermitana a l'alta muntanya juntament amb el seu marit. La Mila és una dona inconscient, desarrelada i amb una forta problemàtica familiar que a poc a poc, i gràcies al paisatge, a les seues vivències i, sobretot, als personatges amb qui conviu, que representen les forces positives i negatives del cosmos, pren consciència de la realitat que l'envolta i del paper que ella hi juga.

El tret essencial de la narrativa de Víctor Català és un paisatge rural esquerp i caòtic en el qual l'ésser humà, en general dolent i feble, viu radicalment sol i abocat al fatalisme.

Marina Tsvietàieva en un dels seus il·luminats, gairebé visionaris, assaigs sobre el poeta i la poesia es pregunta com pot cap poeta, és a dir, aquell ésser que ella anomena "un ésser de l'essència de les coses", deixar-se seduir per la forma. Es contesta que un poeta es "deixa seduir per l'essència, després l'encarna. Això és el poeta". I això és el literat, l'artista, l'obra d'art, la pulsio de la cultura on aquesta obra d'art s'ubica. Perquè traslladar aquesta visió a una cultura en general pot ser molt desvetllador, pot mostrar-nos allò més metafísic d'una cultura, un part de la seva ànima. I si aquesta forma és una constant que es repeteix i s'allarga més enllà d'èpoques, de modes i de temps, ens mostra si més no una de les arrels d'allò que anima les paraules. Una tendència, per dir-ho amb alguna paraula, que es materialitza per sobre de modes i de sentits puntuals d'èpoques. Una cosa semblant a un factor contemporani, entenent per contemporaneïtat tot aquell text que sap fer-nos parlar en la seva veu, sigui el publicat l'any 100 abans de Crist o el que encara ha de

venir del 2400. En aquest àmbit, la novel·la *Solitud* de Víctor Català fóra una de les perles o de les exquisides fruites de l'ànima que ens ha donat la nostra cultura, una fruita sempre madura, i que per més que vulgui ser mossegada, sempre reneix com en el conte el pa i el vi d'una bóta eterna. ¿Per què, doncs, es preguntarà algú, aquesta fruita ha volgut ésser arrencada per uns i, en canvi, ha estat assaborida fins a l'embadaliment pels altres? ¿Què és el que provoca aquestes reaccions airades, dissemblants en els lectors d'un mateix segle? ¿Que les provoca gairebé just el seu naixement?

¿Com és possible que ja el mateix Maragall que, amb un esperit crític tan enlairat com el demostrat a *L'Església cremada* o d'altres articles, arrugui el nas davant del drames rurals i s'hi senti incòmode, hi carregui i així mateix no s'ufani amb *Solitud* i que, per contra, enlairi un llibre tan justet, gairebé mediocre, com *El cant dels mesos* de l'autora escalença? Pensem en la dife-



Autoretrat de Víctor Català.

rència innata que hi ha entre Maragall i Català; pensem en la diferència d'edat i de prestigi que en aquell moment hi ha entre tots dos, el mite vivent i l'autor, poc se sap que és una dona, que viu retirat dels cercles de poder literari, gairebé instal·lat dins de l'anonimat i l'enigma. Pensem en la tendència més aviat apol·línica-dionisiaca d'un Maragall i la dionisiaca-demoniaca d'una Víctor Català. Pensem que mentre Maragall escriu poemes d'amor, nupials, poemes sobre runes, pàtria o sobre mites com el comte Arnau; Víctor Català treu en escena pobres, tullits, éssers menyspreables, crims, baixesa humana... Valorem també la seguida de les dues tendències: el maragallanisme extens, però infructífer quant a seguidors de qualitat; i el ruralisme que fructificà de la segona i que generarà un deversall d'obres, algunes de les quals d'una riquesa incontestable.

Els defectes que retreu un plàcid i irònic, almenys literàriament, Josep Pla a una apassionada fins a l'exageració, almenys també literàriament, Víctor Català, són també de l'estil, si bé lúcids. Ho deixa ben clar Pla en *Josep Maria de Segarra i la seva prosa*, quan diu: "Víctor Català, Prudenci Bertrana i el seu epígon, Girbal Jaume foren literàriament els nostres enemics, i l'obra que en la prosa la nostra generació ha portat a cap té un sentit absolutament contrari a la d'ells. En definitiva, nosaltres ens trobarem, davant la generació anterior, en la mateixa posició de Hemingway i Steinbeck, en la literatura americana –i ara parlo de posicions, no pas de resultats– davant el vell Theodor Dreiser." El mateix es podria adduir d'un Joan Fuster

que declarava *Solitud* una pura calamitat d'una tragèdia vulgar, si bé també és cert que admetia que allò que li agradava de la literatura universal no eren els metafísics com Balzac, Stendhal, Tolstoi... i que, en canvi, sí que valorava autors del segle 20 com Joyce, Mann, Huxley, Sartre... A Fuster no li agradava el desordre de l'ànima romàntica. I en tenia tot el dret. Però, i malgrat ell, en els seus retrets metafísics i apassionats, Fuster és el que més s'apropa a l'esperit del llibre amb paraules com "pura" i "tragèdia"; i també amb les bescantades, però no per això més belles i també molt aclaridores "calamitat" i "vulgar". S'hi apropa, però no acaba d'arribar-hi. En canvi, l'escomesa de brau d'Enric Sòria, és la que més il·lumina. Diu Enric Sòria, entre altres retrets menyspreants, que *Solitud* és un "deliri monstruós". I sense saber-ho, així com un bumerang d'efecte contrari, és ell qui més s'apropa al que és *Solitud*.

El deliri. Aquell estat d'excitació violenta en què la passió domina damunt la raó; l'excitació, la incoherència, la pertorbació mental. El monstre: allò que és contrari a l'ordre natural, allò deforme, de grandària extraordinària. El deliri i el monstre es donen la mà en una novel·la que és una crítica absoluta a la mentalitat romàntica i al mateix temps una mena de salvació de l'animal humà que travessa en diferents etapes de deliri una vida marcada per les mentires socials, que van ensorrant una a una, al temps que la protagonista que pateix aquests ensorraments, la Mila, va superant aquests traves, potser millor dir-ne trampes, culturals fins arribar a l'alliberament, el superhome (bé... la superdona, encara que, tant se val el sexe!), l'ésser que pot viure en ell mateix, tot sol, deixant de banda tots els impediments socials i mentals.

Perquè: ¿què són sinó deliris violents romàntics allò que s'empara de la ment de la Mila en tots els capítols d'aquesta novel·la? Un a un els ensomnis que la societat ens dona s'hi van enfonsant: l'amor matrimonial, l'amor platònic, l'amor carnal, l'amor romàntic... tots van despullant els seus vestits teatrals i esdevenen buits espectres en què l'home s'emmiralla per tal de sobreviure. Víctor Català a través de Mila trenca aquests miratges. I no només aquests miratges, sinó la vida que entorn d'ells la societat ens munta. L'amor matrimonial amb les seves construccions decebedores cau. I així van caient tots els altres. L'episodi final amb el sexe en estat cru, l'estat més animal, despullat de tota significació anímica; és allò que fa baixar la Mila als seus inferns abismals i allò que l'eleva en una renaixement únic: el de l'ésser que se sap fort i sol i no té por d'abandonar els esquemes socials. La imatge de la Mila fent-se de dia, dalt de tot de les muntanyes, és la imatge del superhome que Maragall anava cercant en mites antics, a imitació potser de Verdàguer, i que Víctor Català sap trobar en una dona educada per a ésser tremendament vulgar. La Mila, l'home sol (bé: dona), amb el cap dret i els ulls ombrívols, després d'haver atenyut aquella alçada íntima comença el seu davallar a la vida, punt en què la novel·la s'acaba. No ens diu més. Però és en aquesta destrucció sistemàtica dels deliris romàntics de la protagonista on *Solitud* es dreça com la novel·la antiromàntica que poua en l'exageració, en el deliri per tal de, després d'aixecar construccions tan



il·luminadament irreal, com el Pastor, aterrar-les, enfonsar-les d'un cop de falç. Podríem dir que tot allò que l'alienació romànica i literaturitzada aixeca davant dels ulls de la protagonista, la mateixa autora ho enfonsa per mostrar-nos el paisatge decebedor que s'amaga darrere d'aquest deliri: el deliri sec i punxegut d'una realitat aspra, la humana. I és monstruosa per això mateix, perquè cap placidesa immòbil existeix en les passions i els instints de l'ésser humà, l'ànima del qual Víctor Català ja compara, en el prologuet d'*Ombrívoles*, a una casa de 4 parets, una de les quals dona al racó fosc, ombrívol, racó des del qual a ella li plaïa mirar, ben al contrari que Maragall, que davant d'aquests fets, se sentia fora del seu món de coto fluix, del qual n'era sacsejat per esdeveniments massius que no podia obviar, com els fets de la Setmana Tràgica. Però deixem Maragall i tornem a *Solitud*, la novel·la antiromànica, la novel·la que duu en essència un superhome casolà, de la vida menuda, que s'enfronta a éssers allunyats dels grans esdeveniments humans, éssers ancorats en vides petites, planificades, plenes de monstruosos desitjos i deliris inconfessables. El poble menut, per dir-ho en altres paraules.

¿En quina forma *Solitud* expressa, seguint les directrius de Tsvietàieva, aqueta essència? ¿Trobarem l'escriptora frustrada de novel·les de detectius, passat pel sedàs de Maeterlinck, amb què Pla aplanava la genialitat de la Víctor? ¿On és el suspens? Enlloc. La novel·la es fragmenta, es trenca en parracs de la mateixa manera que la realitat anirà esqueixant la fantasia per tal de poder existir. Un reguitzell d'esfereïdores obagues que s'alternen amb raigs de llums feridors potentíssims, remarquen encara més l'ombra. L'argument és mínim. El caos d'aquest trencall és monstruós també, responent a l'essència en el seu mateix llenguatge.

Monstruosa és també la llengua, perquè és completament material, una llengua que gairebé podria mastegar-se de tan corpòria que es torna i de tan gustosa. De vegades la llengua sembla pa. O vi. D'altres fa olor d'herba i de núvol. De sobte, esgarrinxa com un esbarzer, es torna delicada com un rosa, adquireix el plasticisme als ulls de la màgia, fa olor d'animals escorxats, de suor d'home, de baves de caragol, de capella tançada i atapeïda... Impossible per a cap lector educat en llengües com les de Quim Monzó, Isabel Clara Simó, o tants d'altres. Per a aquest lector la llengua serà un entrebanc insalvable, un mur que no podrà passar, almenys que es deixi guiar per un instint

que li ve de dins i de lluny. Fins i tot cert tipus de poeta que diu usar un llenguatge entenedor, o sigui, estàndard amb quatre esquitxos cultes (¿des de quan el realisme s'assembla tan sospitosament a la manca de força lingüística i a la llengua castellana?) podrà sentir-se perdut en aquesta riquesa idiomàtica. No està preparat. Tampoc ho està el lector que espera una tonalitat serena, diguem-ne noucentista, terme molt mal usat, ja que els noucentistes sovint usen la forma com una cotilla de l'excés que viu dins de tots ells i que els empeny amb fúria, obligant-los a aquesta aparent immobilitat formal, granítica.

En canvi, el lector de la literatura catalana contemporània, la de debò, sabrà trobar en aquest llenguatge i en aquest deliciós deliri monstruós una metafísica molt antiga, que s'arrossega per les nostres pàgines escrites, però també en els nostres menjars, tradicions, manera de veure el món, des de sempre. Que s'arrossega ja fa més de 600 anys en els versos d'un capellà de Bolquera que es troba en la pell i l'ossamenta i a qui déu li ha clavats tal queixalada que la febre li mossega el cor; o en aquell mar que Ausias veu com una cassola quan bull al forn; o en aquella mort de malaltia del nostre gairebé únic heroi medieval, Tirant lo Blanch; o en aquella sexualitat tan plana i plena de Francesc de la Via o de l'anònim Jacob Xalabín; fins i tot i malgrat els esforços espiritualistes en aquells ulls de carn amb què demana renéixer Maragall o en aquelles serres que, en travessar-les, Verdguer assimila al cel i ja venint al nostre propi temps en aquell paradís que és un plat de verdura d'Enric Casasses. Déu ser, com diu el vilafranquí Rodolf Llorenç, amb una cita del qual obro aquestes reflexions, que pensem amb els sentits, que acabem empetitint el gran, que no conreem el jardí, sinó l'hortet, que veiem la noia i no la bellesa. Que som terrenals i l'instal·lem aquí a la terra, el cel. O que trobem el superhome en una dona senzilla, la Mila, que el que fa un cop ho és, és tornar a baixar a la vida, com si res... Deliri monstruós. Potser alguns no el poden avui entendre. Fóra el mateix que demanar a un arquitecte amant de les construccions geomètriques i fredes, que s'endinsés pels carrers d'una València abigarrada i barroca i sabés trobar-li la bellesa.

* Dolors Miquel, poetessa i joglaressa, va néixer a Lleida l'any 1960. Ha publicat, entre altres obres, *Llibre dels homes* (Empúries, 1998), *Haikús del Camioner* (Edicions 62/Empúries, 1999) i, darretrament, *Mos de gat* (Edicions 62/Empúries, 2002).

PORTFOLIO



Oriol Rosell. Lleida, 2001. Tècnica: mosaic de 36 fotografies. De la sèrie "Lleida, distorsions de 360°".

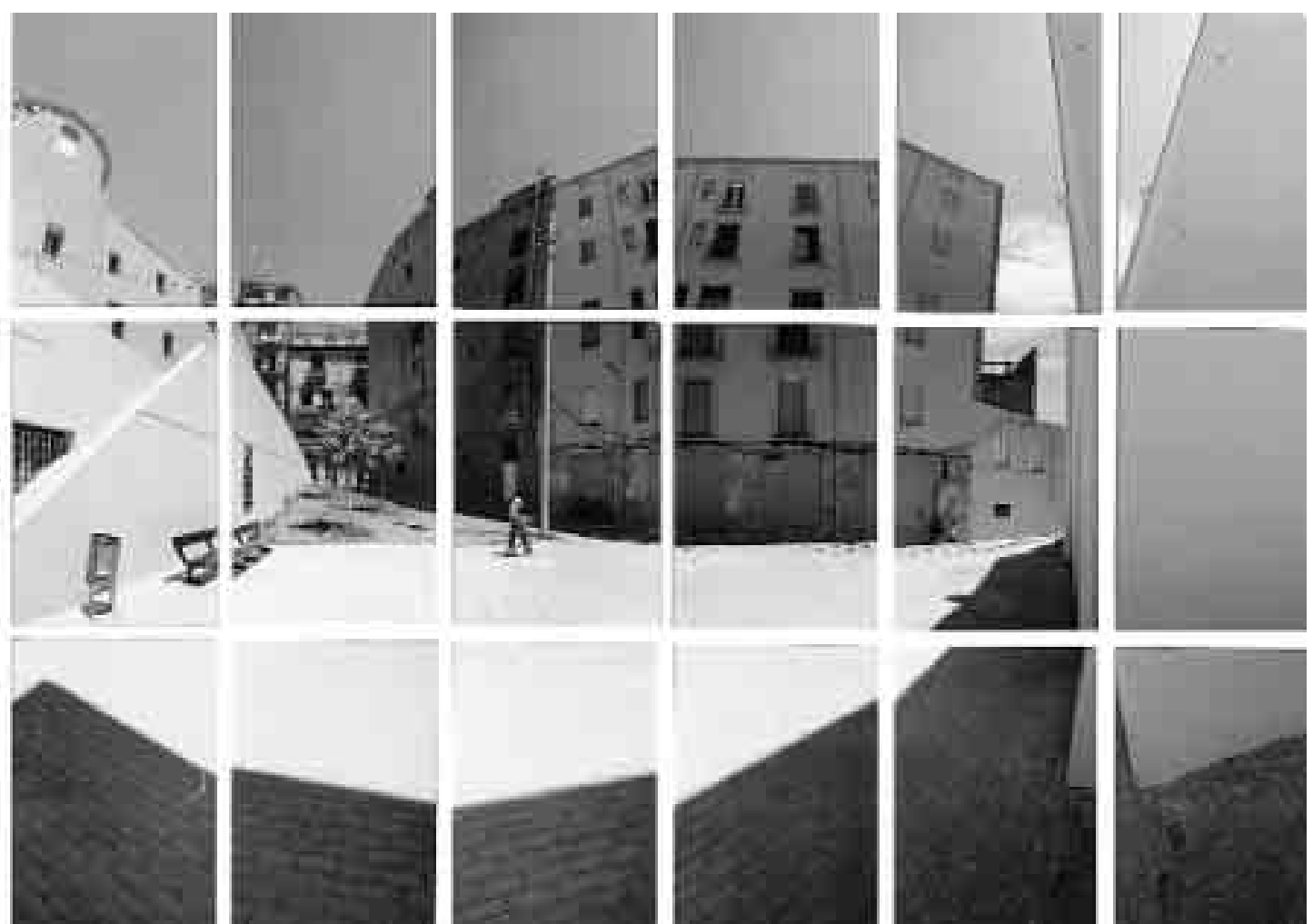
Oriol Rosell s'inicia com a aprenent de fotògraf i completa la seua formació a l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, a Barcelona, i a l'Escola Municipal de Belles Arts de Lleida. Actualment, és tècnic superior en fotografia artística.

De les exposicions en què ha participat cal destacar les col·lectives *De Universitate*, a la Universitat de Lleida

(1997); i *Plural, 4 realitats*, a la Demarcació de Lleida del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (1998). Mentre que de les individuals, destaquem *Happening'66*, a l'Ateneu Cultural de Lleó.

Actualment, alterna l'activitat com a fotògraf i galerista a Fotodelux, i col·labora com a docent en cursos de fotografia de l'Ajuntament de Lleida i la Universitat de Lleida.

PORTFOLIO



O R I O L
R O S E L L

NOU DISSENY DE LA REVISTA **ARTS**

FRANCESC CATALÀ

No és que a *Arts* ens hàgim pres tan seriosament la celebració de l'Any del Disseny (2003) per canviar l'aparença de la nostra revista, però, ja posats, benvinguda sigui la coincidència!

Crec que no cal dir que vivim en el món del disseny, tot o gairebé tot, ni que no ens n'adonem, ha estat dissenyat d'una manera o altra atenent a algun motiu. En disseny industrial sabem que des de fa temps ha primat l'efectivitat del producte, més tard, l'ergonomia i ja en aquests darrers decennis s'ha incorporat el factor estètic als dos anteriors. A hores d'ara el que està clar, és que valorem força que una eina a més de ser pràctica sigui bella.

Si anem cap al camp que ens pertoca, el de les publicacions, ja fa molts anys que s'està treballant en el camp del disseny, encara que no s'hagi anomenat específicament amb la paraula disseny, que darrerament sembla haver-se pres com a sinònim d'innovació. Des dels inicis s'ha cercat el component estètic per organitzar els textos, s'han organitzat els espais de les pàgines atenent a la seua legibilitat i harmonia i s'ha il·lustrat amb miniatures preciosíssimes. Arribat el moment en què Gutenberg inventa la impremta aporta la base existent dels manuscrits a les seues publicacions. Amb ell, ja des de l'inici del que podríem anomenar la indústria gràfica, ja comptem amb joies com la Bíblia que porta el seu nom.

Amb el pas dels anys i amb els avenços de la tecnologia, el món de les arts gràfiques ha viscut una veritable revolució, ja ho va ser el pas dels tipus mòbils a la fotocomposició i la incorporació dels ordinadors a les tasques de disseny ha donat un món infinit de possibilitats als dissenyadors i maquetistes. De fet, avui dia no hi ha imprès que no incorpori elements de disseny gràfic, i la màxima que un producte per tenir èxit primer ha d'entrar per la vista s'ha estès més que mai.

A *Arts* això fa anys que ho tenim clar, i si ara farà cinc anys vam optar per canviar el disseny de la revista, donant-li uns espais generosos, separant amb un tipus de paper diferent el dossier, cercant uns colors distintius per a les portades, i utilitzant un paper d'un gramatge considerable per donar-li cos. Ara, ens ha vingut de gust d'adaptar-nos a les noves tendències i tornar a canviar el disseny de la nostra publicació. Ho hem fet cercant una harmonia i claredat que descansi el lector quan *passegui* per les nostres pàgines. Si en algun moment ens havia cridat una estètica més *underground* ràpidament vam tenir clar que el camí anava vers la claredat i netedat en l'organització dels textos i les il·lustracions. El resultat el podeu

veure en aquest número vint, ves per on, potser una altra casualitat, la celebració d'aquests vint números d'existència de la nostra publicació...

El nou plantejament de format, doncs, s'ha treballat conjuntament des del Consell de Redacció i el gabinet de disseny targarí D-Disseny. I les pautes que ens han guiat han estat aquestes: la primera era la temàtica de la revista, en ser aquesta de contingut sociocultural i artístic i de caràcter no comercial, hem optat per una imatge d'estructura constructiva i minimalista. Vam rebutjar un to agressiu i desestructurat més propi d'altres publicacions de caire comercial.

En aquest nou format no hem renunciat, però, als espais blancs, encara que, ara, deixaran el seu lloc estàtic per repartir-se en una retícula que dóna peu a una imatge elegant i alhora harmoniosa. Aquesta retícula combina les pàgines a doble i triple columna que s'apliquen segons la secció de la revista.

Quant a les tipografies, se n'han triat dos, la Stone Sans, i la Century, tot continuant en la línia de facilitar la legibilitat i claredat de la revista. En els titulars, lluny d'augmentar en el format de la lletra, aquests guanyaran protagonisme per la franja d'espai en blanc que se'ls atorga. També les imatges passaran a tenir un major protagonisme; a diferència de la maqueta anterior, en la nova cercarem unes imatges impactants, a gran format combinades amb fotos més petites, que il·lustrin i alhora reclamin l'atenció sobre l'article. El darrer canvi estètic determinant en aquest número també ve de la mà de les imatges, aquest canvi correspon a la portada. En aquesta es manté el logotip de la revista, però canvia el fons, que abans era predominant per un color i una imatge tractada a mode il·lustratiu, per passar en l'actual a una fotografia d'autor que pren un gran protagonisme visual, cercant d'impactar el públic des de l'inici de les nostres pàgines.

Amb el canvi d'imatge s'han reajustat les seccions de la revista que o bé han canviat de nom o han sorgit com a noves. Així, es manté l'editorial, l'entrevista i les activitats del Cercle. El dossier perd el nom per prendre el títol del monogràfic que es treballa en cada número. L'apartat d'opinió passa a anomenar-se "diversàrium" i aporta així la idea de la diversitat temàtica que abraça. L'espai creatiu s'anomena "portfolio" i apareix una nova secció literària que es diu "coses que he llegit".

Esperem, doncs, que aquest canvi sigui del vostre grat i que la nova imatge es vegi acompanyada dels millors continguts que *Arts* vol oferir a la cultura lleidatana.

ESTRELLA

MARCEL·L'ANTONIU

"Artista internacional reconegut per les seves performances multimediantes i per les seves instal·lacions fotogràfiques"



Marcel·L'Antoniou és un dels artistes més importants de la seva generació. El seu treball, que abasta diverses disciplines artístiques, està caracteritzat per la seva capacitat per a la creació d'espais fotogràfics i escultòrics que evocuen una sensació de misteri i d'exploració. Aquesta obra, en particular, és una instal·lació fotogràfica que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica.

El treball fotogràfic de Marcel·L'Antoniou ha estat reconegut internacionalment. Ha participat en nombroses exposicions i ha rebut diversos premis i distincions. La seva obra ha estat adquirida per col·leccions privades i institucionals de tot el món. Aquesta instal·lació fotogràfica és una mostra de la seva capacitat per a la creació d'espais fotogràfics i escultòrics que evocuen una sensació de misteri i d'exploració.

A LA RECERCA DE L'ART ELECTRONIC I EL DESPERTAR DE LA SOCIETAT DE L'ESPECTACLE?

FERRAN TIBOLLO VILF



Ferran Tibollo Vilf és un artista i investigador que treballa a la frontera de l'art i la tecnologia. El seu treball se centra en la creació d'obres d'art que utilitzen tecnologia digital i electrònica. Aquesta obra, en particular, és una instal·lació que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica.

El treball fotogràfic de Ferran Tibollo Vilf ha estat reconegut internacionalment. Ha participat en nombroses exposicions i ha rebut diversos premis i distincions. La seva obra ha estat adquirida per col·leccions privades i institucionals de tot el món. Aquesta instal·lació fotogràfica és una mostra de la seva capacitat per a la creació d'espais fotogràfics i escultòrics que evocuen una sensació de misteri i d'exploració.

OVERARIUM

FERRAN TIBOLLO VILF

Un itinerari particular de creació fotogràfica a Lleida (a propòsit de dMOSTRA)

"Messa central de la gran cant i planeta, i l'alta central del gran cant"


Overarium és un projecte fotogràfic que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica. Aquesta obra, en particular, és una instal·lació que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica.

El treball fotogràfic de Ferran Tibollo Vilf ha estat reconegut internacionalment. Ha participat en nombroses exposicions i ha rebut diversos premis i distincions. La seva obra ha estat adquirida per col·leccions privades i institucionals de tot el món. Aquesta instal·lació fotogràfica és una mostra de la seva capacitat per a la creació d'espais fotogràfics i escultòrics que evocuen una sensació de misteri i d'exploració.

COSES QUE ME LLEIGIT

Sollut: delicats delictes monstruos

"El treball de Sollut és una exploració de la frontera de l'art i la tecnologia. El seu treball se centra en la creació d'obres d'art que utilitzen tecnologia digital i electrònica."



Sollut és un projecte fotogràfic que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica. Aquesta obra, en particular, és una instal·lació que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica.

El treball fotogràfic de Ferran Tibollo Vilf ha estat reconegut internacionalment. Ha participat en nombroses exposicions i ha rebut diversos premis i distincions. La seva obra ha estat adquirida per col·leccions privades i institucionals de tot el món. Aquesta instal·lació fotogràfica és una mostra de la seva capacitat per a la creació d'espais fotogràfics i escultòrics que evocuen una sensació de misteri i d'exploració.

PORTFOLIO

ORIOSELL

Oriosell és un projecte fotogràfic que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica. Aquesta obra, en particular, és una instal·lació que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica.

El treball fotogràfic de Ferran Tibollo Vilf ha estat reconegut internacionalment. Ha participat en nombroses exposicions i ha rebut diversos premis i distincions. La seva obra ha estat adquirida per col·leccions privades i institucionals de tot el món. Aquesta instal·lació fotogràfica és una mostra de la seva capacitat per a la creació d'espais fotogràfics i escultòrics que evocuen una sensació de misteri i d'exploració.

MEMÒRIA D'ACTIVITATS 2003

MEMÒRIA D'ACTIVITATS 2003

Aquesta secció recull una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica. Aquesta obra, en particular, és una instal·lació que consisteix en una sèrie de petites imatges que, quan es veuen juntes, formen una imatge més gran i més complexa. El resultat és una obra que és tant visualment impactant com conceptualment rica.

El treball fotogràfic de Ferran Tibollo Vilf ha estat reconegut internacionalment. Ha participat en nombroses exposicions i ha rebut diversos premis i distincions. La seva obra ha estat adquirida per col·leccions privades i institucionals de tot el món. Aquesta instal·lació fotogràfica és una mostra de la seva capacitat per a la creació d'espais fotogràfics i escultòrics que evocuen una sensació de misteri i d'exploració.



IV PREMI DE GRAVAT CIUTAT DE LLEIDA

Premi dotat amb 1.352,00 € a l'obra núm. 7 amb el títol *G-1098* de l'autora Anna Vilarrubias Bisbal de Sabadell (Barcelona).

Accèssit de 300,00 € a l'obra núm. 5 amb el títol *Metamorfosis* de l'autora Núria Badosa Ortuño de Barcelona.

XII FIRA INTERNACIONAL DE PINTURA I DIBUIX

PINTURA

Trofeu Departament de Cultura - PERE F. MELLINAS

AQUAREL·LA

Trofeu Departament de Cultura - ANTONI SÁNCHEZ CANO

GRAVAT

Trofeu Departament de Cultura - SANTIAGO REY LANASPA

ALTRES TÈCNIQUES

Trofeu Departament de Cultura - JAUME MULET TORRENTS

XXXV CONCURS DE PINTURA RÀPIDA

1r PREMI de 600,00 € al núm. 9
ÓSCAR BAIGET PIQUE

2n PREMI de 360,00 € al núm. 3
JOAN CATALÀ PAYSAN

3r PREMI de 300,00 € al núm. 15
LLUÍS PUIGGRÓS PUIGDELLÍVOL

4t PREMI de 240,00 € al núm. 14
JOSEP CANELLES ROCA

5è PREMI de 180,00 € al núm. 8
MAGDA SERRANDO MAYORAL

6è PREMI d'Arts de Ponent de 180,00 € al núm. 5
AMADEU SATORRA CARULLA

XIX PREMI DE PINTURA

TERCER internacional

Homenatge a PEPITA SAGA-
ÑOLES MARTELL

BASES DEL PREMI

1. Hi podran concórrer tots els artistes de qualsevol nacionalitat.

2. El tema i la tècnica són de lliure elecció. Les obres no podran anar emmarcades, però sí que podran portar un llistó protector. En el cas de presentar l'obra damunt de paper caldrà que aquesta tingui una protecció de metraqüilat.

3. Les mides hauran d'adaptar-se als formats internacionals mínim 30 F (92x73 cm) i màxim 80 F (146x114 cm).

4. Cadascun dels artistes podrà presentar una sola obra i aquesta haurà d'ésser inèdita.

5. En el moment de presentar les obres, els participants o els seus representants hauran de subscriure una butlleta en què haurà de constar:

- número d'inscripció
- nom i cognoms del participant
- adreça completa
- lloc i data de naixement (caldrà presentar una fotocòpia del DNI o passaport).
- títol de l'obra
- preu estimat de l'obra
- diapositiva de l'obra





Premi de gravat.

6. El període d'admissió de les obres queda obert des del dia 1 de setembre fins al 4 d'octubre del 2003, ambdós inclosos. Es podran lliurar a la seu social del Cercle de Belles Arts de Lleida (carrer Major, 24, 1r 25007 Lleida - telèfon 973243725), de dilluns a divendres de 6 a 9 del vespre. El Cercle de Belles Arts lliurarà al participant, o al seu representant, un rebut numerat de conformitat.

7. El Cercle de Belles Arts de Lleida, en coordinació amb les institucions col·laboradores, tindrà cura de la conservació i vigilància de les obres, però no es fa responsable, en cap cas, de les possibles pèrdues o desperfectes durant el transport, exhibició o mentre restin al seu poder, així com del seu reenviament. Una vegada presentada l'obra, l'autor o representant no podrà retirar-la fins a la cloenda de l'exposició.

8. L'autor o persona degudament autoritzada podrà passar a recollir l'obra a partir del dia 1 de desembre de 2003, a la seu del Cercle de Belles Arts de Lleida, dins dels horaris assenyalats en la base número 6. En el termini de 30 dies, les obres no retirades restaran en propietat de l'entitat.

9. Els guanyadors de la passada edició del primer i segon premis no es podran presentar en aquesta convocatòria.

10. Els premis seran:

Premi Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs 3.606,00 €
Premi Cercle de Belles Arts i Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida 2.404,00 €

El jurat podrà atorgar fins a 5 mencions d'honor dotades amb 120,00 € cadascuna.

11. Les obres guardonades restaran en propietat de les entitats patrocinadores del premi. No així les obres que tinguin la menció d'honor.

12. El jurat estarà format per persones de reconegut prestigi en el món de l'art. La seva composició s'anunciarà en el moment oportú. El veredict del jurat serà inapel·lable.

13. Els artistes premiats cedeixen els drets de reproducció a l'entitat organitzadora o als patrocinadors. Aquesta base no afecta les mencions d'honor.

14. La decisió del jurat es farà pública el dia 8 d'octubre de 2003 a través dels mitjans de comunicació. El lliurament dels premis es durà a terme el dia 6 de novembre a les vuit del vespre, a la Sala Gòtica de la Fundació Pública de l'Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida. Al mateix temps, es farà l'acte d'inauguració de l'exposició de les obres premiades i finalistes. Així mateix, s'exposaran altres obres seleccionades pel jurat a la Sala d'Exposicions del Palau de la Diputació de Lleida. Les esmentades exposicions romandran obertes fins al dia 23 de novembre de 2003.

15. S'editarà un catàleg amb la reproducció de les obres premiades i finalistes i s'hi relacionaran totes les obres presentades en el XIX Premi de Pintura i III Internacional.



Taller de restauració del quadre de Josep Martínez Lozano.



Josep Fonollosa.

16. El Cercle de Belles Arts de Lleida es reserva el dret de poder canviar i modificar algun punt de les bases. El fet de la presentació de l'obra suposa per al participant el coneixement i l'acceptació d'aquestes bases.

Lleida, juny de 2003

MEDALLA A JOSEP FONOLLOSA I SANS

El passat dia 9 de maig, dins dels actes de començament de la Festa Major de Maig de Lleida, es va procedir a lliurar, per part de l'Ajuntament de Lleida, la Medalla al Mèrit Cultural al senyor Josep Fonollosa Sans. Felicitats.

RESTAURACIÓ DEL QUADRE DE JOSEP MARTÍNEZ LOZANO

Durant els mesos de febrer i març es va procedir a la restauració de l'obra de l'artista Josep Martínez Lozano, pertanyent al fons del Cercle de Belles Arts de Lleida.

La restauració va anar a càrrec del senyor Josep A. Ferrer Bordonaba, juntament amb una colla d'artistes que formaven part d'un curs de restauració organitzat per l'Associació d'Arts de Ponent.



**EXPOSICIÓ DE FOTOGRAFIA *VISITA GUIADA*
DE LLORENÇ ROSANES**

En el marc de dMOSTRA (itinerari de creació fotogràfica a Lleida), durant el mes d'abril el fotògraf Llorenç Rosanes exposà el seu treball *Visita guiada*. Llorenç Rosanes Mulet comença a endinsar-se en la fotografia com a autodidacta el 1990. Després de finalitzar el batxillerat, inicia els seus estudis artístics a l'Escola Municipal de Belles Arts de Lleida, on es gradua en arts aplicades i oficis. L'any 2000 es gradua com a tècnic supe-

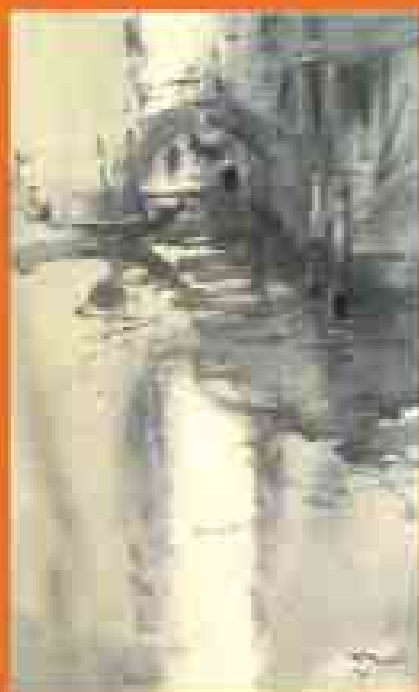
rior en fotografia creativa. La seua exposició *Visita guiada* és un recorregut cíclic per la ciutat. Neix de la idea de poder retratar una ciutat invisible, en aquest cas l'autor, des d'un emplaçament quotidià que permeti circumval·lar per l'escena i l'escenari sense ser vist (invisible). Un escenari canviant i una escena única, furtiva, irrepetible, que xoca contra el lloc on es troba el fotògraf, escenari i escena idèntics. La intenció d'aquest projecte és mostrar una ciutat que reflecteixi la condició de l'autor, un desconegut que per als vianants no té rostre i, en alguns casos, ni tan sols presència.

TERRA FERMA



F. J. CASTRO

Del 23 de setembre al 9 d'octubre de 2003



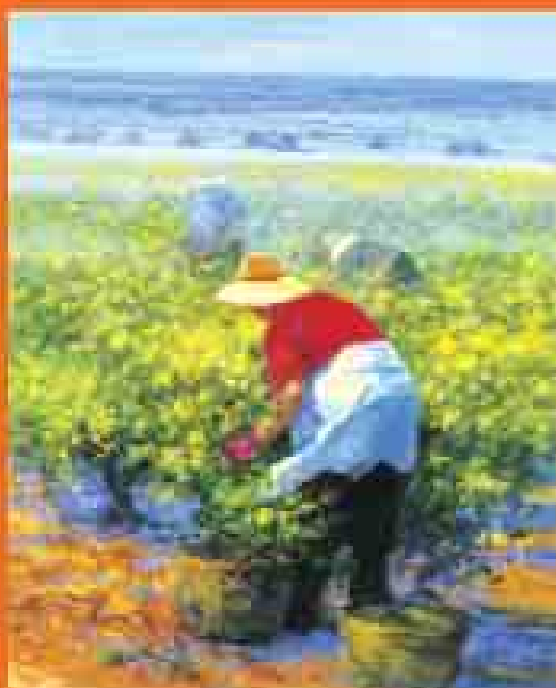
VICENTE PERACHIO

Del 10 al 23 d'octubre de 2003



MANUEL BARRAHONA

Del 24 d'octubre al 6 de novembre de 2003



MIGUEL ACEVEDO

Del 7 al 30 de novembre de 2003

