

nexus³⁸ Patrimoni, creació i educació.

El present com a futur Eugènia Balcells, John Berger, Eulàlia Bosch, Giuliana Bruno, Jean-Claude Carrière, Joan Manuel del Pozo, Paul Holdengräber, Jorge Larrosa, Jan Masschelein, Pihla Meskanen, M̄aria Muñoz, Juan Navarro Baldeweg, Juhani Pallasmaa, Perejaume, Glòria Picazo, Ciraj Rassool, Joan Roca, Piero Sacchetto, Marc Sánchez, Jordi Sargatal, Angélica Sátiro, Dinithia Smith

Fundació Caixa Catalunya Revista de cultura Primavera 2008



Els dies 15, 16 i 17 de març del 2007 va tenir lloc a La Pedrera el segon encontre professional adreçat a agents culturals, professionals de la gestió i la difusió del patrimoni i analistes de la societat i la cultura. Aquesta vegada, la trobada duia per títol «Patrimoni, creació i educació» i, en consonància amb l'anterior, que havia plantejat els reptes, les ruptures i les respostes que les noves polítiques per al turisme cultural havien d'afrontar, el concepte amb què volíem sintetitzar l'esperit i l'horitzó de la reunió no era altre que «El present com a futur».

La singularitat de La Pedrera jugà una vegada més a favor nostre, al moment de plantejar les analogies i les correspondències entre el patrimoni històric representat pel mateix edifici, la creativitat artística contemporània –que, en el decurs del congrés, alguns dels participants van poder mostrar en diversos espais de la Casa Milà i que els ponents van poder gaudir juntament amb les exposicions temporals que tenien lloc en aquell moment– i l'educació, simbolitzada també d'una manera decisiva pels serveis educatius de l'entitat. En aquest sentit, la compilació d'un arxiu de projectes que es podia consultar en viu i en directe a la sala Gaudí, annexa a l'auditori, tenia per objectiu contrastar experiències i punts de vista entre totes les persones que, des de diferents àmbits i institucions d'arreu del món, treballen en la transmissió del llegat històric.

Per desenvolupar aquesta reflexió multidisciplinària i presentar noves maneres d'acabar i transmetre aquest llegat, examinant les múltiples possibilitats d'articular la memòria acumulada i la creativitat contemporània, vam confiar des del primer moment en Eulàlia Bosch. El seu bagatge intel·lectual i la seva formació filosòfica, complementats per l'enorme curiositat d'explorar la relació entre les institucions educatives i la vida cultural de les ciutats, la feien una persona adequada per aplegar un grup d'intel·lectuals, educadors i artistes marcat per la diversitat i la transversalitat, que va fer unes valuoses aportacions en els diversos camps de les conferències. El grup estava format per Juan Navarro Baldeweg, John Berger, Ciraj Rassool, Juhani Pallasmaa, Pihla Meskanen, Paul Huldengraber, Marc Sánchez, Jean-Claude Carrière, Jorge Larrosa, Giuliana Bruno, Glòria Picazo, Joan Roca, Jordi Sargatal, Joan Manuel del Pozo, Jan Masschelein, Piero Sacchetto i Angélica Sátiro.

L'encontre s'estructurà en ponències, comunicacions, taules rodones i accions o performances. També va incloure sessions de treball amb professors i estudiants universitaris que dialogaren amb els ponents. En aquest àmbit de col·laboració, hi van participar Guillermo Zuaznabar, Josep M. Muñoz, Josep M. Montaner, Manuela Gómez, Mercè Coll i Víctor Molina, mentre que Ramon Espelt impulsava l'arxiu de projectes. Però sobretot va ser la nodrida i exigent participació dels congressistes, la que va fer possible unes jornades de reflexió d'alt nivell. Aquest número de Nexus, que presenta una tria de les aportacions més interessants i innovadores de l'encontre adaptades a una publicació de divulgació cultural, vol deixar-ne testimoni de la vivesa, el rigor i la qualitat.

Fundació Caixa Catalunya

Espais i llocs

EULÀLIA BOSCH

Barcelona, 1949. Professora de Filosofia, ha participat regularment en cursos i conferències d'àmbit local i internacional. Un dels seus principals centres d'interès professional és explorar la relació entre les institucions educatives i la vida cultural de les ciutats. Va ser cap del Servei Educatiu del MACBA del 1995 al 1998 i, posteriorment, va desenvolupar el programa «La Pedrera Educació» per a la Fundació Caixa Catalunya. Ha publicat *El plaer de mirar (Actar, Barcelona, 1998)* y *Educació i vida quotidiana. Històries breus de llarga durada (Eumo, Barcelona, 2003), entre d'altres treballs.*

Diuen que el físic Niels Bohr va dir al seu ajudant Werner Heisenberg mentre visitaven el castell de Kronberg a Dinamarca: «No és estrany com canvia aquest castell quan t'imagines que Hamlet hi va viure? Com a científics creiem que un castell és fet només de pedres, i admirem la manera com l'arquitecte les ha col·locades. Les pedres, la coberta amb la seva patina verdosa, les talles de fusta a la capella, són el que constitueix el castell. Res d'això no hauria de canviar pel sol fet que Hamlet visqués aquí, i de fet canvia del tot. De cop, els murs i les torres parlen una llengua completament diferent. El pati esdevé un món en si, un racó fosc ens recorda la foscor de l'ànima humana i sentim Hamlet amb el seu ser o no ser. I tanmateix l'única cosa que sabem de Hamlet és que el seu nom apareix en una crònica del segle XIII. Ningú no pot provar que realment va existir, i molt menys que va viure aquí. Però tots sabem les preguntes que Shakespeare va fer que es plantegés i la profunditat humana que havien de revelar, de manera que ell també va haver de trobar un lloc al món, i el va trobar aquí a Kronberg. I des del moment que sabem això, Kronberg esdevé totalment un altre castell per a nosaltres.»

Què és realment el que fa que un espai esdevingui un lloc? Aquesta va ser la pregunta sobre la qual vaig centrar l'encàrrec que la Fundació Caixa Catalunya m'havia fet d'organitzar una conferència internacional sobre patrimoni i educació. Possiblement va ser la mateixa història de La Pedrera —feia un parell d'anys que treballàvem en el programa «La Pedrera Educació»— que ens va desvetllar a tots l'interès per redefinir el concepte mateix de patrimoni, que massa sovint és entès com un qualificatiu que s'aplica a certes coses antigues, més que no pas a la mirada amb la

qual distingim algunes coses de totes les altres.

La mateixa Pedrera és un bon exemple de com un procés creatiu desbordant —el que va dur a terme Gaudí al començament del segle XX— ha confluït amb una sensibilitat ciutadana que només amb el temps ha anat guanyant adeptes. De fet, l'edifici va haver de suportar un llarg període de decrepitud i d'abandonament que l'hauria pogut fer desaparèixer. Però, per fortuna, una sensibilització cada vegada més acurada en va saber subratllar el caràcter patrimonial fins a ser reconegut per la UNESCO, que va declarar l'edifici part del patrimoni mundial de la humanitat.

Un procés invers al de tantes i tantes construccions contemporànies que ja formen part de les llistes patrimonials urbanes des del mateix moment en què es fa públic que algun dels arquitectes de renom internacional guanya un altre concurs arquitectònic o urbanístic.

L'objectiu, doncs, de la conferència era reconsiderar la noció de patrimoni, la complexitat que requereix per fer emergir el seu significat originari, aquell que té a veure amb els llocs i els moments que ens permeten avui explicar-nos millor el nostre present i dibuixar certes perspectives de futur. Així és com varen entrar en joc des del primer moment el concepte de creació artística —la gran font creadora de llocs— i el concepte d'educació, el coneixement i la sensibilitat que ens permeten reconèixer aquests llocs i apropiari-nos-els com a context de la nostra pròpia història. I així és també com l'observació que Niels Bohr va fer a Werner Heisenberg al castell de Kronberg va il·luminar els llargs mesos de treball que va requerir la seva preparació.

El fet que l'encontre tingués lloc a La Pedrera, essent el millor exemple disponible de la confluència entre els conceptes de patrimoni, creació i educació, va permetre explicar amb molta facilitat l'objecte conceptual que es volia debatre en la trobada. I va permetre també que, arribats els dies de la celebració —15, 16 i 17 de març del 2007—, els participants entenguessin que era el conjunt de l'edifici el que els acollia i no els espais on físicament tenien lloc les sessions de treball.

És per això que es va facilitar a tots ells que visitessin l'edifici i l'exposició que en aquell moment s'oferia a la planta noble: La música i el III Reich, un altre exemple magnífic de recuperació patrimonial.

Per a la conferència, però, es van habilitar especialment diversos espais: l'Auditori, on es van presentar les ponències, els debats i dues de les sessions artístiques

incloses en el programa; la Sala Gaudí, adjunta a l'Auditori, que va configurar-se com l'àmbit de documentació de l'encontre; el pati a través del qual La Pedrera s'obre al passeig de Gràcia, transformat per una nit en escenari per a la dansa, i finalment l'Aula Pedrera disposada per acollir i enregistrar les entrevistes que uns estudiants universitaris van fer als ponents convidats.

Em sembla important assenyalar aquesta redundància entre el tema en discussió i el lloc on es produïa perquè, al meu entendre, feia doblement significatives moltes de les idees sobre les quals els ponents proposaven centrar l'atenció i algunes de les converses que s'anaven entrelaçant espontàniament entre els participants que visitaven per primera vegada La Pedrera.

El programa de l'encontre «Patrimoni, creació i educació. El present com a futur» havia començat a funcionar molt abans dels dies de març en què tots els participants van confluïr a La Pedrera.

Sempre m'ha semblat que aquests esdeveniments puntuals, que congreguen en uns dies determinats un bon nombre d'autoritats intel·lectuals a l'entorn d'un tema comú, són una mica malaguanyats si no es dedica tant temps a entrar en contacte amb el públic potencial, com el que requereix l'atenció als mateixos ponents.

Mentre anàvem elaborant amb cadascun dels convidats el contingut específic de les ponències, vam entrar en contacte amb aquelles institucions i persones que crèiem que podien estar interessades a rebre informació de primera mà sobre l'activitat que preparàvem. Bona part d'aquests contactes provenien del fet que eren gent que havien treballat o treballaven en projectes concrets relacionats amb l'intricat món de relacions existents entre el patrimoni, la creació i l'educació. Amb gent que entenien molt bé que el present és, molt sovint, una de les cares del futur.

Així va ser com vam concebre i realitzar l'arxiu de projectes que forma part des d'aleshores de l'espai virtual: www.lapedreraeducacio.org i que va ser presentat per primera vegada a l'espai documental de l'encontre. Molts dels autors dels programes ressenyats es van inscriure a la conferència, de tal manera que ells mateixos eren els que presentaven els detalls dels projectes als altres participants interessats.

Finalment, el 15 de març començaven els tres dies de trobada pròpiament dita. El primer era dedicat a pensar en els espais en la seva vessant més arquitectònica. Des dels espais construïts i destruïts fins als espais imaginaris que la conversa i la literatura

obren.

Què significa fer una rèplica d'un lloc com Altamira? Com podem connectar-nos amb la memòria d'un lloc? Per què parlem dels edificis i les ciutats com dels «llocs» per excel·lència? Com coneixem i reconeixem els espais construïts? Aquestes són algunes de les preguntes que teníem presents quan vam convidar el pintor-arquitecte Juan Navarro Baldeweg, l'historiador sud-africà Ciraj Rassool i l'arquitecte finès Juhani Pallasmaa, que van intervenir el dia de la inauguració.

També aquest dia hi van haver dos moments singulars oberts a les construccions més intangibles. L'un, dedicat a les biblioteques, els llibres i la lectura, que responia a preguntes com ara: Quina mena de patrimoni s'amaga a les biblioteques? La lectura, a més d'ocupar un temps, no és un lloc en si? Paul Holdengräber, director dels programes públics de la New York Public Library, i Jorge Larrosa, escriptor i professor de la Universitat de Barcelona, van ser els convidats en aquesta secció.

L'altre moment especial, ja a les vuit del vespre, va cloure la jornada. Maria Muñoz, de la companyia de dansa contemporània Malpelo, va ballar un fragment de la seva obra titulada Bach al pati de La Pedrera. Moltes capes diferents del concepte de patrimoni van vibrar alhora, en el moment en què la Casa Milà, concebuda com un edifici d'habitables, va fer-se ressò d'una coreografia que es referia a la música barroca de Bach i a la interpretació contemporània de la ballarina, mentre que a la sala d'exposicions a la qual s'accedeix a través del mateix pati havien sonat durant tot el dia les músiques que els jueus dels camps de concentració van compondre per recordar-se a ells mateixos que encara eren vius.

L'endemà, 16 de març, va ser el dia dedicat a les arts i al patrimoni natural. La creació artística és una de les eines més poderoses no solament per transformar espais en llocs, sinó per ampliar la noció d'espai molt més enllà dels indrets físics reconeixibles. On es troben la memòria i la geografia? En quin sentit el cinema és la cartografia moderna? Cal habitar o haver habitat en un determinat lloc perquè la imatge concreta d'aquest espai sigui reconeguda per algú com a espai viscut? Els llocs poden arribar a ser el palimpsest de la memòria? Van ser Giuliana Bruno, catedràtica d'estudis visuals i mediambientals de la Universitat de Harvard, i John Berger, novel·lista i crític d'art, els ponents convidats a reflexionar en veu alta sobre aquestes qüestions.

El concepte de memòria que va ocupar

el matí, va ser reprès a la tarda en relació amb l'activitat pròpia dels museus d'art contemporani, clars referents de la vitalitat actual de la creació. L'art contemporani té grans amants i grans detractors, però és, sens dubte, una font patrimonial indiscutible, oberta avui a molts interrogants. Com combinar la conservació de la memòria amb la prefiguració del futur? Quina capacitat educativa tenen les exposicions sobre la ciutadania? Com articular la qualitat artística amb la quantitat de visitants que els museus avui desitgen? Aquestes són algunes de les preguntes que vam plantejar a Marc Sánchez, programador en cap del Palais de Tokyo de París, i a Glòria Pícazo, directora de La Panera de Lleida.

Fa molt temps que fem servir amb naturalitat l'expressió «patrimoni cultural». En canvi, és relativament recent la generalització de la fórmula «patrimoni natural», tot i que el desballestament del nostre planeta que avui reconeixem ens l'ha fet no solament entenedora sinó necessària per poder referir-nos a la responsabilitat que tenim sobre el territori en què habitem. D'aquí ve que el programa proposés parlar del punt on es troben el «patrimoni natural» i el «patrimoni cultural». Van ser el zoòleg Jordi Sargatal, director de la Fundació Territori i Paisatge, i el geògraf Joan Roca, director del Museu d'Història de la Ciutat, els nostres convidats per a aquest tema. Com el dia anterior, un altre moment d'art en directe va cloure la jornada: la presentació que Perejaume va fer de la seva obra Assaig de mimologia forestal.

El dissabte 17 de març va ser el dia dedicat a les formes de transmissió del patrimoni. Podríem parlar realment de patrimoni si no ens preocupéssim de fer arribar a les generacions que ens succeiran tot el saber que ens és imprescindible per viure? Hem de donar per suposat que les formes d'habitar el món ens són innates? Si no fos així, no és justament en aquest aprenentatge que, de manera no sempre clarament perceptible, els espais esdevenen llocs? De què parlem quan parlem del patrimoni de la humanitat? Quines formes de viatjar són pròpies del patrimoni? L'arquitecta finesa Pihla Meskanen i el guionista i escriptor Jean-Claude Carrière foren els ponents que es van referir directament a algunes de les vessants educatives del llegat patrimonial.

Finalment, una última gran font de preguntes que va quedar resumida en la següent: aquesta concepció del patrimoni com a resultat d'una mirada nova sobre el món, es pot ensenyar? La qüestió va ser debatuda en una taula rodona en què van participar: Joan Manuel del Pozo, conseller

d'Educació de la Generalitat de Catalunya; Jan Masschelein, catedràtic de filosofia de l'Educació a la Universitat de Lovaina; Piero Sacchetto, responsable d'Educació de l'Ajuntament de Ferrara, i Angèlica Sátiro, creadora d'un pla d'educació dirigit a les capes de població més pobres de Guatemala. La projecció del curt metratge The end d'Eugènia Balcells, presentat per ella mateixa, va cloure aquesta trobada titulada «Patrimoni, creació i educació. El present com a futur»

Arxiu de projectes

En el moment de configurar el contingut de l'encontre sobre patrimoni, educació i creació, es va fer evident la contradicció entre la perennitat de la temàtica i el caràcter efímer de les jornades. «El present com a futur», com a lema de l'encontre, incloïa la idea de treballar els projectes pensant en l'endemà, en la seva continuïtat en el temps, i aquesta idea s'havia d'exemplificar d'alguna manera. S'havia de fer alguna cosa amb voluntat de pervivència, més enllà d'aquest monogràfic de *Nexus* que serveix de memòria de l'esdeveniment.

I ens vam decidir per donar visibilitat a un conjunt de projectes d'arreu del món que haguessin germinat en el camp d'intersecció del patrimoni, l'educació i la creació. La intenció de fons era la de cercar, publicitar i fomentar sensibilitats transversals en les institucions relacionades amb el patrimoni, en els centres educatius i en les pràctiques d'artistes en estreta vinculació amb les unes i els altres. La recerca anava encaminada a satisfer simultàniament diversos objectius:

- Considerar com a col·laboradors de les jornades els autors dels projectes seleccionats.
- Fer pública a la sala de documentació de l'encontre una mostra dels projectes en pantalla gran i la seva totalitat en ordinadors consultables pels assistents.
- Crear un arxiu permanent de projectes a la pàgina web www.lapedreraeducacio.org que permetés consultar el resultat de la recerca, amb la possibilitat de ser revisat i ampliat periòdicament, de manera que pogués esdevenir una referència permanent sobre la temàtica de l'encontre.

Aquest «Arxiu de projectes», consultable a Internet, està organitzat conceptualment i visualment com un doble espai de navegació: un scroll vertical que permet accedir a un conjunt d'enllaços amb insti-

tucions i organismes d'especial interès, es combina amb un scroll horitzontal dedicat a projectes singulars, donant peu a interessants interseccions entre els aspectes genèrics i els particulars de les propostes.

Els prop de cent projectes recollits –molts d'ells inèdits– responen a una variada tipologia, pel que fa a les diverses àrees de treball i a institucions, col·lectius o individus que els promouen, formats i suports de les experiències o públics preferents als quals es destinen. Tanmateix, tots comparteixen el seu caràcter model·lic, en el sentit que la idea directriu del projecte genera múltiples possibilitats de reflexió i pràctica. En molts casos, el títol ja és il·luminador i suggeridor.

La forma de presentació final dels projectes es fa a través d'un model bàsic de fitxa amb informació textual que es complementa amb fotografies, vídeos, documents sonors i els enllaços pertinents. Aquesta estandardització del format facilita la incorporació de nous projectes en un arxíu que sorgeix amb vocació de futur. www.lapedreraeducacio.org - Patrimoni, educació, creació - arxíu de projectes

Serveis Educatius renovats

La Fundació Caixa Catalunya ha dut a terme una important renovació dels Serveis Educatius amb l'objectiu d'enriquir l'oferta de La Pedrera i potenciar la qualitat de l'experiència dels seus visitants. Aquest projecte es fonamenta en un concepte ampli d'educació que inclou les etapes escolars dels ciutadans però que no es limita a elles.

A més de l'Aula Gaudí i l'Aula Pedrera, equipades per realitzar-hi les activitats programades, la pàgina web www.lapedreraeducacio.org és un element clau en el desenvolupament d'aquest procés de renovació. Els seus diferents apartats –Lloc de ficció, Lloc de memòria, Edifici d'habitatges, Contextos arquitectònics, Gaudí constructor, La Pedrera vista per..., Arxius i l'Espai interactiu– integren les activitats que els escolars i estudiants poden fer a La Pedrera amb els instruments i recursos que permetran conèixer, des de qualsevol lloc del món, la singularitat de l'edifici i l'obra de Gaudí en el context de l'arquitectura internacional

Altamira: de la cova a la rèplica

JUAN NAVARRO BALDEWEG

Santander, 1939. Doctor en Arquitectura, ha estat convidat com a professor per univer-

sitats de prestigi internacional, com les de Yale, Princeton o Cambridge. Ha guanyat diversos guardons i ha estat quatre vegades finalista del premi Mies van der Rohe, l'última vegada l'any 2005, per la urbanització del Balcó del Guadalquivir i la rehabilitació del Moli de Martos, a Còrdova.

Per a mi, participar en unes jornades de patrimoni és, en el fons, un tema absolutament natural. Tot el treball que faig és al voltant del patrimoni físic omnipresent. Tot el que és a l'abast de la mà, tot el que existeix, inclòs el cos i el món en què vivim, al capdavall és –o, per a mi, és– el tema constant subjacent de tota l'activitat artística: la celebració del món, celebrar que vivim. Les coses del patrimoni són molt a la vora però no sempre són visibles. S'ha de saber veure-les. S'han de descobrir, les més immediates. I al món d'avui –que és un món que descansa molt en l'enteniment a través de la ciència, amb descobriments de mons a través de la tecnologia–, jo penso que tanmateix hi ha moltíssim per fer amb les mans nues, fer-ho pràcticament sense mitjans.

Segurament, els que coneixen la meua feina saben que insisteixo constantment a considerar l'arquitectura com a caixa de ressonància. Això vol dir que l'arquitectura és un objecte transitiu; és una cosa que ens condueix a una altra que és més enllà i que existeix prèviament. Una caixa de ressonància és una cosa que amplifica un so i el fa experimentable. Una caixa de ressonància és un instrument. L'arquitectura és un instrument. L'arquitectura com a art es desenvolupa en el temps com la música, però no és més que un instrument, com un violí. El que fa sonar, el que sona, això és l'art de l'arquitectura. La vida és l'art de l'arquitectura. I aquesta és una creença que sempre mantinc i sempre m'ha agradat remarcar-ho o posar-hi èmfasi perquè, en efecte, si no, no s'entén. La meua obra potser no té gaire valor com a tal, però sí que em sembla que sempre he mirat de transmetre a través d'ella les sensacions que són enllà dels objectes, fins i tot més enllà de la seva pròpia visibilitat, per endinsar-nos en el món que ja existeix.

Avui us parlaré d'edificis, no solament d'Altamira. Com a edifici, va donar peu a les primeres converses per establir el tema d'aquesta conferència. I parlaré d'Altamira, doncs, però en un context que recull constel·lacions, per dir-ho així. Parlaré d'obres que són no solament d'arquitectura sinó de pintura i, fins i tot, d'escultura (diguem-ne instal·lacions o peces), en un terreny que no és híbrid. Perquè cada espe-

cialitat, cada gènere expressiu, té les seves característiques pròpies, però també tenen nexes i enllaços. I això potser serà el més divertit, el més entretingut, del que explicaré tot seguit.

Per començar, Altamira és una intervenció en el paisatge. Considerant l'edifici com a geologia tectònica, la seva construcció és exactament una recreació geològica. Amb això vull dir que hi ha hagut motius per a molts poemes sobre aquest tema, perquè uneix l'home en un dels seus primers hàbitats, la cova (o un dels primers llocs valorats per l'home), amb la geologia íntimament. Hi està unit també en el sentit constitutiu de la pedra. Constitutiu: vull dir que no solament és una recreació tectònica, sinó que, a través de la figura de l'arquitectura, també s'hi recrea la natura sedimentària, escatosa, en podríem dir, estratificada, de la pedra. La pedra que dona origen precisament a les cavitats, a les coves, com ara la d'Altamira.

Els dibuixos i les maquetes reflecteixen immediatament la idea de geologia artificial recreada, només observant que el lleuger pendent del turó s'identifica amb tot l'edifici i, d'altra banda, pel baix relleu, com una expressió natural de la pedra calcària. El baix relleu, en definitiva, el que fa és celebrar la naturalesa escatosa de la pedra. Si mirem les línies que regeixen la geometria d'aquest edifici, totes van de costat a costat. Es tiben com si fossin estrats, làmines, capes. S'obren en fissures, com també s'obren les ruptures geològiques en la pedra calcària, i la llum entra a través d'aquestes fissures com entraria a través d'una cova. Les grans làmines de pedra dels estrats horitzontals que van formant aquestes capes de calcàries són recreades d'una manera artificial i constructiva en l'arquitectura. Res no emergeix. De fet, en alguna ocasió s'han fet crítiques al meu projecte, dient que no ofería cap aspecte espectacular, que no ofería el que ara demanen als arquitectes en general. Però aquesta negació és una negació positiva; evidentment, dins una concepció de l'arquitectura com a caixa de ressonància, és com si tractés de conduir-nos pels mitjans propis de la seva construcció, de transitar per ella, per aconseguir aquests punts que trobo que són els més importants, on de sobte comprenem també què és la geologia i com és la constitució de la terra.

Paisatge mediterrani

Les imatges d'Altamira ens recorden la naturalesa del càrstic, que, a més, n'hi ha a tota la conca mediterrània; gairebé tot

el paisatge que nosaltres podem veure és calcari. És el que dona origen als estanys, als rius interiors. La calcària és dissolta pel diòxid de carboni, s'hi creen les fissures, l'aigua cau a dins, les pedres es dissolen, s'hi formen cavitats, etc. També hi ha un altre aspecte important que cal remarcar, i és que la pedra calcària és una sedimentació orgànica, una petrificació orgànica. Per tant, conté memòria dels organismes que hi han viscut, els animals i les plantes que tots podem veure a les imatges superficials de la pedra, tots els fòssils que hi percebem i que constitueixen la seva ànima, la seva història còsmica, la seva història geològica a través dels temps. És important dir això perquè, segurament, l'escultura ha celebrat moltes vegades la qualitat en els marbres –que són una calcària metamorfitzada–, aquesta natura íntima, interna. I, especialment, hi ha un autor, un historiador anglès d'arquitectura i d'art que es diu Adrian Stokes, que és meravellós de llegir en aquest sentit. Potser alguns coneixeu aquest llibre tan bell, *Les pedres de Rimini*, on parla del temple malatestià. És un llibre en què la visió de l'arquitectura s'expandeix en aquest món geològic, i la visió de l'escultura s'expandeix també en un món on la pedra conté la memòria d'ella mateixa. L'habilitat, el geni d'Agostino di Duccio, va ser reconduir la mirada cap a l'origen aquàtic de la dissolució de la calç i de la sedimentació orgànica al mar i a les aigües.

De manera que, com he dit, l'edifici d'Altamira és un baix relleu i, a més, molt subtil en el sentit que no té res emergent, segueix perfectament el turó i respon als esforços molt rigorosos perquè l'edifici no s'aixequés d'aquest suport, que fos realment la reconstrucció d'un tros del mateix turó. Va ser un treball molt deliberat. Fins i tot hi ha algunes línies de fuga, com insinuant una certa perspectiva, pròpia dels baixos relleus, com un bell baix relleu, bellíssim, on immediatament hauria de dir que no solament representa una formosa dona del Renaixement sinó la mateixa pedra, la naturalesa de la mateixa pedra. La pedra expressa la seva naturalesa escatosa en la subtilitat del baix relleu.

Agostino di Duccio, que abans he esmentat, és un tema en el llibre de *Les pedres de Rimini* de Stokes, que pel sol títol ja ens pot fer recordar també John Ruskin. Precisament ens parla de l'excel·lència, de la naturalitat, de l'adaptació del baix relleu i les pedres calcàries; a més, estén la seva visió de la pedra contenidora de missatges invisibles, que són a dins i que són descoberts per l'artista, Agostino di Duccio, que

Stokes detecta de seguida com un escultor no solament de baix relleu sinó d'una qualitat aquàtica fluida, la naturalesa que la pedra té com a memòria implícita en ella mateixa.

Aquests serien els temes d'aquest patrimoni invisible però que és molt important arribar a fer visible, fer que sonin o ressonin –millor seria la paraula 'ressonar'– aquests sons ocults. D'això parla Stokes i, en certa manera, també és el que intentava modestament amb el baix relleu del museu, amb la idea d'una arquitectura excavada, una arquitectura pensada com un acte de sostracció. Els qui treballem amb mitjans físics, amb la matèria, normalment podem fer-ho de dues maneres diferents: una és per acumulació de fragments, creant com qui diu un modelat, que és el propi de l'arquitecte –l'arquitecte modela, posa, afegeix trossets de fang aquí i allà i va construint el seu edifici–, però també hi ha una possibilitat de pensar l'arquitectura, potser més i més en el futur, com una talla. Altamira és una talla perquè, evidentment, està excavada al terra. Està pensada com un tall. Està estreta, està sostreta. Les matèries se sostreuen. L'acte fonamental és sostreure matèria, com fa l'aigua en el càrstic, desplaçar, crear cavitats. També és un dels temes que apareixen en moltes altres obres meves que no són exactament d'arquitectura. Un tema que cada vegada m'interessa més, per una raó molt senzilla i molt fàcil d'entendre: dins del que és el patrimoni –el patrimoni del futur serà cada cop més el patrimoni construït; el món s'està omplint de construccions–, diguem que, en el futur, nosaltres, els arquitectes, cada vegada més, haurem d'extraure formes de formes ja fetes. Diguem que més que no pas formar, metamorfosarem, farem formes a partir d'una altra forma. El que explicava és fer una forma de museu a partir de la forma geològica, a partir de la forma de la topografia del lloc, de la naturalesa de la pedra del lloc. El baix relleu és la naturalesa pètria d'aquell lloc.

En unes altres imatges s'observen un seguit d'intervencions en aquest sentit, acompanyant també Altamira. Les unes són escultures molt senzilles que, segurament perquè no són escultor, són fetes prenent atuell existents i tallant-los, i el que era un contenidor més o menys vulgar trobat en qualsevol terrisseria, ho transformo en una cosa que anomeno el cap d'un ànec. Hi ha closques i hi ha llunes també. Hi ha una transformació, una metamorfosi d'objectes trobats i manipulats simplement amb talls. Això va passar abans, en un projecte anterior, com és el projecte del Pala-

cio de Congresos de Salamanca. I a Altamira també es dona pel tall que suposa en el sòl, fins i tot perquè la cova és concebuda pràcticament com una tela, com una superfície estreta de la que existia, cosa que és així perquè la cova està estreta mil·límetre a mil·límetre de la ja existent, de la cova natural.

El projecte d'Altamira sempre s'ha vist molt com una cúpula que sura a l'espai i que té una referència a la gravetat. No hi ha solament això, però. Quan vaig fer el projecte de Salamanca era conscient de la influència que va marcar un artista que hi havia quan jo era al MIT i que em va interessar molt: Gordon Matta-Clark. En aquell moment, als anys setanta, ja feia els primers talls d'edificis. Hi ha una intervenció seva (Fissura) que trenca un edifici de costat a costat. Observeu que en el projecte de Salamanca hi ha fissures al voltant de la mena de gran cúpula, que, a més, s'estén. I això, que s'estengui enllà del que és la sala, envaint tot l'espai del vestíbul, indica que s'ha concebut com una forma prèvia. En realitat s'ha parlat molt de la cúpula. Voldria deixar clar que és com un atuell. És una forma prèvia, comuna, banal absolutament, no cal pensar res per tenir-la. El que és important és la manera com s'ha tallat i com hi entra la llum. Per això crec també que la crítica porta de vegades a interpretacions que són errònies. Per a mi era un ready-made. Era així. Una cosa que s'entenia de seguida com un espai de congregació dels homes. I potser el més interessant era que, primer, ho fèiem volar per l'aire i, a més, ho retallàvem a la manera de Matta-Clark, que en certa manera està implícit en l'inici del projecte. Però d'això, se n'ha parlat menys, tot i que hi ha algunes persones que ja ho han detectat.

Com he dit abans, Altamira és una excavació. La naturalesa que abans hem denominat del càrstic, escatosa, amb forma de làmines, és el que dona peu a aquestes estructures a tot el llarg i continuïtat, una mica anormals en el sentit de l'economia estructural, atès que el lògic seria que anessin en l'altre sentit. Al parer meu, però, anaven afavorint la interpretació que no fa ningú d'aquest projecte, que seria a favor d'interpretar-ho com una estructura que recrea les fissures i els talls horitzontals i la sedimentació de la calcita i de la calcària. I això es cobreix, i aquesta seria ja la construcció artificial amb les grans bigues de quaranta-dos metres a la zona del que és la Neo Cova. La llum es deixa passar per la part de dalt, esqueixant-ho de costat a costat. Aquestes peces tenen uns quaranta-dos metres de longitud i van descendint, caient.

La fletxa també és lleugerament corba, cap endalt, cosa que va bé per crear la sensació de topografia natural. I un cop més apareixen les escates. L'escata de la pell que tanca la Neo Cova a baix, un teatre completament artificial, i a dalt les bigues entre les quals les esclertes i les fissures deixen passar la llum a la zona que correspon a la biblioteca que queda parcialment per damunt de la Neo Cova, que és una construcció artificial que veiem penjada per uns fils. Un teatre petit que a mi em semblava que s'havia de veure amb claredat i que, malauradament, no es veu. Em sap greu perquè, que es veiés, era part del projecte, que la gent pogués veure que és un teatre, que és una mentida, que és una recreació.

Això reflecteix clarament que l'arquitectura de la part alta coincideix amb aquesta. És una cosa que penja de dalt, per sostenir aquest terra de la biblioteca, i seria la pell, un mena de mitjó, que és el que es recrea a baix. El més interessant és que veiem el paisatge com des de la realitat al fons, paisatge exactament igual que el que veuen a baix els qui entren en aquest espai, que tornen a veure'l però com en un efecte virtual, en el sentit que un ja està en la il·lusió; el paisatge es veu des del costat de la il·lusió, però és el mateix. La naturalesa d'aquest paisatge és idèntica en la il·lusió i en la manera virtual.

Allò que en deia el mitjó seria una mena d'estructura de pell, on hi ha les pintures. I la construcció de la pell té els seus fils penjant de dalt. Aquesta pell seria una làmina feta d'una manera artificial. Les fissures per a l'entrada de la llum a la zona de la biblioteca per la part alta i també les cobertes són de gespa. Amb això, s'estableixen més, adaptant-se més bé al mateix paisatge. Aquesta és la biblioteca. Ara veieu imatges però des de l'espai, i la netedat dels vidres. Aquesta seria la cova, o Neo Cova, a baix.

Un altre protagonista d'Altamira però també de moltes altres obres meves, com pot ser Salamanca, etc., és la gravetat, el joc amb la gravitació tant en pintura com a les peces que he fet. Com veieu, la roda i el pes expressen aquesta caiguda permanent o el desig de la roda de caure pel pla inclinat, o un cercol que està suspès d'una manera estranya des d'un costat, no des del centre, cosa que indica que té un desplom o una càrrega de plom interior que fa que s'aixequi. El gronxador detingut, que és tan conegut en una instal·lació que vaig fer fa molts anys, precisament a la galeria que Fernando Amat tenia a la sala Vinçon.

Es tracta d'obres antiquíssimes, però són

fetes deixant caure pintura des d'aquest costat de la tela en aquesta direcció, i després s'ha reincorporat a l'horitzontal, o sigui, que és un quadre fet una mica a la manera de Morris Louis, un pintor que m'interessava en aquell moment. És una pintura del 1964. És feta per gravetat. Aleshores, essent pràcticament un nen, ja hi ha un interès per treballar amb aquesta energia. En realitat, l'energia del quadre la dona la seva factura, el fet de ser produït per la gravetat. Igualment, per exemple, aquí una taca és deixar caure un cubell de pintura groga sobre una tela d'esmalt negre que produeix aquest escrotonat—en caure, simplement comença a obrir-se—i al fons blau també es poden veure rastres de pintura deixada caure espontàniament.

Altamira, a la part del museu, té una cosa que per a mi també és important: les làmines esquinçades que van de costat a costat de les sales, que tenen fins a seixanta metres de llarg, obren el sostre de formigó armat pràcticament sense suports. En realitat, encara que ningú no s'ho pregunta, al fons està suportat per darrere. És molt semblant a la roda i el pes, treball a tracció. La biga que hi ha darrere està suportada per darrere i per això no cau, no bolca. Però no se sap ben bé per on recolza, i evidentment, el que jo volia era esquinçar-ho completament, com a les lloses de pedra que fan les coves, que es mouen, però el pla de la pedra és sencer, i es tractava d'obrir-lo per deixar-hi passar aquesta esclerta de llum.

L'altre ingredient del patrimoni és la llum, també omnipresent. La llum és arreu. Jo treballava molt amb la llum d'una manera molt directa i d'una altra no tan directa que consisteix a copsar la llum del sol amb unes lents de Fresnel, en diferents direccions i dur-la on vols. Després em vaig adonar que això era força complicat tecnològicament, perquè es cremaven les puntes de la fibra òptica i passava un seguit de coses que no m'interessaven. I vaig arribar a fer una obra molt més senzilla, que és simplement una taca d'oli en un trosset de tela de vellut que recull la llum com el sol i que resta brillant com una lluna tot el dia. Aquest moment de pas de l'una cosa a l'altra va ser important per a mi, perquè va ser com la negació que explicar alguna cosa del patrimoni és complicat, és difícil. Ho tenim a la mà, i el que simplement hem de fer és activar, fer ressonar, fer audible el que està succeint arreu. I, naturalment, sobre això vaig fer moltes pintures amb la llum.

La llum apareix com a ruptura en un collage de tela que ha aparegut i apareix constantment en molts dels meus quadres

i també en l'arquitectura. La llum com a trencament, fent visible el teixit continu de l'aire. La llum també, perquè és el tema de la infiltració a través de les fissures obertes a la talla. La llum com a embossament d'ella mateixa en aquests projectes. La llum com a llum universal, és a dir, no pas com a figura de llum, que és el que hem vist fins ara, sinó com una llum nord, permanent, motivada per la concepció dels espais i museus, on hi hagués una llum universal. Això s'aconsegueix amb unes bigues que fan que la llum entri pel nord. Són bigues acabades en forma de ve, pilars també en forma de ve, de manera que no s'hi produeixen ombres, i això em va servir per al projecte del museu de Salvador Allende a Santiago de Xile, que mai no s'arribà a realitzar, on hi ha un espai de llum universal d'aquesta mena però, a més, hi ha un raig de sol, la creació d'un espai de llum universal amb llum del nord i la ruptura, en aquest espai, de l'entrada de la llum simplement canviant la inclinació, al nord o al sud, de part de les làmines que controlen l'entrada. Fent simplement això aconseguim crear un raig que jo anomeno un raig de sol. De fet, els quadres són anteriors a l'arquitectura. La recreació d'un paisatge on la llum es fa visible per aquestes grans taques fetes amb el pinzell es reproduïx en aquestes peces d'arquitectura. O bé el sol i l'ombra, tan típics del paisatge, l'obaga i el sol, com diem quan mirem el paisatge i hi veiem zones de sol i d'ombra.

Museo de la Evolución

Ara explicaré un altre projecte, el del Museo de la Evolución, que és ben diferent, gairebé diríem que oposat en certa manera a Altamira. Si a Altamira és el sostre, el que es recrea al Museo de la Evolución és el terra, perquè l'experiència fonamental de l'excavació d'Atapuerca és el sòl com a memòria, com a biblioteca del que ha existit en el temps. De vegades penso que Atapuerca és com un rellotge de sorra que ha anat omplint amb els grans les cròniques de cada dia, i que el que fan els arqueòlegs és recollir aquesta història entre els grans de sorra.

L'origen del projecte, que també va ser motiu d'un concurs, està explicat en les primeres idees, com passa gairebé sempre en els projectes: Atapuerca és—aquí es veu en vermell—a la mateixa vall de l'Arlanzón, en el qual se situarà el museu a la ciutat de Burgos, i el que fem és crear una sèrie de seccions o trinxeres, gairebé com si fossin tecles d'un piano, per explicar el que els arqueòlegs veuen analíticament, és a dir, explicar la geologia, l'home o l'homínid,

la tecnologia, la paleontologia, els vegetals, etc.; segregar les diverses branques d'interès i reproduir-ho en aquestes trinxeres. Parlo de trinxeres perquè aquesta paraula és la mateixa que usen els arqueòlegs parlant de la trinxera d'Atapuerca. El seu descobriment neix d'una casualitat, quan feien un ferrocarril miner. Segurament ja en saben la història. En aquell moment és quan apareixen les troballes, quan es troben les restes històriques, etc. El més meravellós d'Atapuerca és aquesta secció vertical, el terra, que va ser el motiu original, pel qual comença tot en el meu projecte. En el concurs es tractava de reproduir en l'arquitectura aquest fenomen de la trinxera, reproduir-lo en l'arquitectura. En una imatge del concurs s'observa un paisatge d'alzines que, d'alguna manera, recorda vagament la vegetació i la topologia de la zona d'Atapuerca, trencant-ho a trossets, esqueixant-ho com si fossin les peces d'un piano. En realitat, el que fem és una mena d'extensió de la vall de l'Arlanzón dins el museu i, després, trencar aquesta elevació i crear-hi unes trinxeres on els arqueòlegs puguin mostrar els seus diversos interessos desenvolupats analíticament. Més tard s'embolcalla amb el que anomeno el cistell i ja està. Essencialment, es deixa entrar la llum per dalt.

L'important doncs és la secció, el mateix riu. El riu és l'element connector dels dos àmbits i la petita vall artificial es fa artificial i entra dins l'edifici, amb arbres i tot, i allà és on veurem com s'expressa el contingut científic, que seria el que abans anomenava rellotge de sorra, les diferents eres geològiques. L'important és això. Això és com un hivernacle, un jardí botànic cobert, com un hivernacle però el que compta, el que és més important, és el subsòl amb la seva informació o la recreació de la seva informació. La llum del sol entra per dalt, per això en dic el cistell. Està controlat també amb làmines, per poder crear gairebé una altra vegada aquesta idea de petit teatre i, si es vol, focalitzar-lo en alguns punts electrònicament.

Quan observem una construcció, hi veiem una d'aquelles gelosies que neixen de la llum però que, fonamentalment, són fetes amb la mà. La mà és un altre element distintiu, energètic, del patrimoni., que està vinculat al jo, està vinculat a cadascun de nosaltres. La natura sencera passa per un jo, cada jo personal. Per això és tan emocionant veure qualsevol cosa que l'home hagi fet amb la mà. I no és per un sentit de nostàlgia, que això m'ha interessat a mi, sinó per un sentit personal de frus-

tració quan han passat temporades sense que pogués exercir la llibertat de la meua mà. De manera que, per exemple, després d'una estada d'uns quants anys treballant al MIT, sobretot en instal·lacions i peces, algunes poc o molt tecnològiques, vaig tenir una ansietat enorme per deixar lliure la mà. El que jo vull és expandir, que és el que els grafiters fan constantment. El grafiti té una profunda raó de ser en un món que cada vegada és més inhumà i més impersonal. Hi ha grafitis extraordinaris. Jo els defenso perquè n'hi ha alguns veritablement fantàstics. Tenim molt a aprendre dels pintors que fan grafitis. Són expressió del cos allà on no hi ha el cos, de manera que sempre que un sigui en un lloc on el cos és absent, on no sent que el cos hi és, el cos tractarà de colonitzar-lo amb les mans. És el mitjà més senzill i segurament és l'origen de tot, la pintura i tot, posar les mans per totes bandes.

La intervenció de la mà de vegades és més manual, de sobte apareix arreu, espatllant gairebé l'arquitectura, introduint-s'hi. Aquesta llibertat és necessària. O, si més no, per a mi ho és, estic decidit a continuar aquesta batalla, que potser és una mica personal, però estic entretingut i entusiasmat amb això.

Una de les primeres mostres d'insatisfacció quan deixo de treballar amb la mà, em va dur precisament a la sala Vinçon a redibuixar la finestra de l'estudi de Casas. Després ho he transformat en una peça exempta. És una de les primeres peces de mà que jo consideraria autèntica; no és una pintura, és la mà en l'aire, deixant la seva empremta a l'espai. És d'una època en què encara no hi havia els sistemes de tall de làser o d'aigua electrònics. Es fa retallant com en la litografia. Recordeu que la litografia és damunt d'una pedra o una làmina metàl·lica. Exactament això és una litografia, i hi ha molts colors. Una translació d'una litografia meua (Nit a l'espai) va donar peu a una peça petita però també a una instal·lació.

Un dels grans temes és la peça de mà que hi ha a l'edifici que ara construïm a Barcelona per a la Pompeu Fabra. Aquest tipus d'intervenció es relaciona amb els dibuixos més antics que jo feia als anys seixanta, amb una certa influència de Mies van de Rohe. [...] Per què dóna tanta importància a la mà? Mies, quan dibuixa, té bona mà, dibuixa molt bé perquè segurament sap que aquesta és l'obra; hi és, en l'expressió a través de la mà. Això està molt influït per l'espacialitat de Mies van der Rohe i també per la pintura americana

na del moment, dels anys seixanta.

Formalisme erroni

L'important per a mi també és que, ara que l'arquitectura és essencialment formalista, ho és d'una manera errònia segons el meu parer, perquè és a través de màquines, mentre que hauria de ser formalista justament a través de la mà, que és l'ànsia que es té. No crec que hi hagi formalismes si no és perquè hi ha una ànsia de forma, però aquesta forma ha de ser el més directa possible. Una mica com ara al Guggenheim de Gehry, on hi ha una ànsia expressada molt directament a través de la mà; encara que s'hagi fet amb màquines, aquest no és el motiu fonamental. La diferència que hi ha en Gehry –que, al parer meu i de molts altres, almenys és un artista que l'encerta molt sovint– és que és molt més proper als gargots que els arquitectes formalistes que veiem continuament ara.

Un altre model és la litografia de la sèrie Nit, amb una intervenció a la Fira del Moble de Milà de fa un any, com un homenatge a Barragán. S'incloua en un seguit d'intervencions d'arquitectes recordant cases famoses. I la meua manera d'homenatjar Barragán [...] va ser fer surar aquest món que aporta alhora l'Orient, la cal·ligrafia, el cos, l'orgànic, el llunyà i el proper com si fos una conseqüència o l'ànima del que es representa en aquesta peça, una cadira de fusta molt pesada, el seient corporal en diàleg amb el vol de la imaginació o el vol del pensament, un pensament policrom, com és l'obra de Barragán.

En totes aquestes recerques és realment divertit veure com subjectar aquestes peces en l'aire, veure com enllaçar uns estrats amb uns altres. Naturalment, és un dels temes que m'interessen a l'hora de fer aquestes peces, que elles siguin autònomes estructuralment. No hi ha cap línia que es deixi anar perquè, si es deixa anar, evidentment es doblegaria o cauria endavant o enrere. Són plenes, són tenses. I aquesta tensió es nota tot al llarg del dibuix. Diríem que un corrent elèctric el recorre per complet.

La instal·lació de la Biennial de Venècia d'arquitectura de fa dos anys, una biennial eminentment formalista, és l'obra que ara fem aquí a Barcelona, que consisteix essencialment en dues cares contrastades: una gairebé minimalista, que és de vidre opac però transparent en aquesta zona, i després una altra d'envoltant cap al sud, on també s'allotgen les rampes que accedeixen als diversos despatsos, a l'altura de l'edifici, envoltat per aquesta vegetació que

entra i surt. Això és important per a mi, entra a l'edifici i en surt, no hi és solament al defora, no és un embolcall, sinó que s'hi endinsa i hi fa desaparèixer els vidres, l'embolcall de l'edifici més aviat semblarà com estar-se en un jardí obert permanentment. És l'espai on s'allotgen tots aquests dibuixos. Aquesta és la cara minimalista, per dir-ho així, enfrontada a l'orgànica.

Aquestes són proves, com succeeix sempre, del que un porta entre mans. Amb motiu de l'exposició de l'estand del país a l'Arco de l'any passat, em van demanar una instal·lació on hi havia pintures i també altres peces que corresponen al projecte de la Pompeu Fabra. M'agradava molt la idea que la gent que acut a l'Arco pogués veure el que es feia a Barcelona.

Hi ha una estructura de suport on els elements entren i surten en l'espai. És una mena de pell molt semblant als arbres, a la vegetació, un impuls orgànic que m'agradava que estigués allà. Hi havia les espícules enfora i endins. Això és precisament el que es va exposar a l'Arco, la peça que hi va estar exposada ja està posada aquí per veure com funcionaria. En aquest moment està desmuntada perquè ja n'han de fer la totalitat.

Aquí, la llum es transforma en ombres, o la llum és expressada a través de les ombres. L'energia de la mà i l'energia de la llum es combinen, es barregen, s'integren en aquest espai. I en un altre projecte, a l'escola d'arquitectura de Mendrisio, a Suïssa, em van demanar una exposició i hi vaig dur totes les joguines meves elaborades al llarg del temps.

El meu treball en un camp d'energies, inclosa l'energia orgànica del cos, em sembla que té dret a manifestar-se com ho ha fet sempre en la història de l'arquitectura, a manifestar-se en l'espai. I en aquesta intersecció d'energies, l'arquitectura és una caixa de ressonàncies. El que se celebra és aquest patrimoni omnipresent que ens porta a estar avui aquí junts

Conversa amb Juan Navarro Baldeweg

La conversa amb Juan Navarro Baldeweg va ser coordinada per GUILLERMO ZUAZNÁBAR, professor lector i responsable de les assignatures d'Història de l'Art i de l'Arquitectura i de Composició Arquitectònica, de la Escola d'Arquitectura de Reus (Universitat Rovira i Virgili). Hi van participar LAURA DOMINGO, CARMEN GALLEGÓ GABRIEL HORRACH, alumnes d'aquest centre.

Havent exposat els seus projectes, com ara

els d'Altamira i Atapuerca, li voldríem plantejar algunes preguntes. La primera seria: què aporta l'art a la seva arquitectura?

Des de la infantesa, la meua vocació sempre va ser artística en un sentit ampli, és a dir, vocació per fer o construir. Vaig compaginar els estudis d'arquitectura amb els de belles arts i sempre m'he considerat pintor al mateix temps que arquitecte. L'arquitectura m'ha inspirat els temes de la pintura o de les escultures i a la inversa. Per a mi, la pràctica de l'art és el taller de recerca que m'aporta idees per desenvolupar en l'arquitectura. En dic constel·lacions: diferents mitjans expressius (pintura, escultura, arquitectura...) amb un mateix tema.

Si l'arquitectura és quelcom físic, quins valors creu que descriurien la relació entre les persones que habiten aquesta arquitectura?

L'arquitectura és quelcom físic, però sobretot és experiència. L'arquitecte transporta les experiències del que jo anomenaria «la casa per excel·lència». Un dels problemes que l'arquitectura té actualment és aconseguir que la vida sigui emocionant; activar l'organització de les coses físiques, la matèria, per desvetllar aquestes emocions en el simple estar, en el simple viure. Aquesta és la funció de l'arquitecte, molt més enllà del funcionalisme.

En parlar d'Altamira ha comentat que l'arquitectura s'adapta al lloc. Té cap estratègia per entendre els llocs on treballa?

En això és on la intuïció actua més. En fer una obra en un lloc on hi ha hagut una preexistència i on ara amb prou feines en queda res, hi reapareixen les traces. Així, d'aquest lloc cal cercar els signes que configuren la imatge del que cerques. No és fàcil i depèn molt de l'instint. Hi ha un treball de racionalització, però l'inici radica sempre en l'instint de fer que la construcció remeti a la geologia. Després de l'instint, comences a racionalitzar i comproves que, en efecte, una cova és un estrat que, per l'acció de l'aigua, s'ha buidat i ha esdevingut una arcada, arquitectura natural. Arquitectònicament, l'instint que ens impulsa prové de l'experiència del lloc.

I això té res d'exercici artístic? És innat o es pot desenvolupar, aquest instint?

L'instint es pot racionalitzar però no és racional. Quan vas en bicicleta, no racionalitzes com t'hi aguantas, i si ho fas, caus. El que pots fer és pedalar. L'instintiu integra un seguit de sensacions i evoluciona

amb la pràctica. Això ens porta a una qüestió essencial: l'art és gran precisament perquè ens introdueix en mons que desco-neixem. Això és el que gratifica de l'activitat artística. Quan comences a pintar, no saps on allò et durà, però si no pintes, no surt. Comences a dibuixar i la mà et duu, com si hi hagués un feedback entre la mà, el que veus i el record del que dibuixes. L'art és una manera de conèixer l'inconegut: l'activitat et porta a conèixer-ho. Per això és important conèixer el primer esbós dels projectes, perquè hi sol estar tot ni que sigui de manera embrionària, cosa que posa de manifest que l'activitat artística, sense ser inconscient, treballa amb allò inconscient. En l'art t'has de llançar, i per aquest motiu és gratificant, perquè et dona molt més que el tu pots donar a priori.

I dins d'aquest art, d'aquesta arquitectura, com hi entra el concepte de bellesa i com ho descriuria?

No crec en la bellesa com una cosa que s'hagi de perseguir o conquerir sinó com allò que l'artista troba. La meta és la celebració de la vida: una obra és bella quan l'artista s'expressa amb força i ens produeix un sentiment, sigui de plaer o d'horror. Els capritxos de Goya o les seves pintures negres són bellíssims però no pas plaents. El missatge de l'obra d'art és el que produeix un sentiment o una vivència semblant a la que va tenir l'artista. En això rau la comunicació i llavors diem que una obra és veritablement bella.

En quins moments o circumstàncies ha entès l'arquitectura com a experiència?

L'arquitectura és construcció i experiència. La construcció és una fita objectiva, una disciplina que es pot aprendre. L'experiència, en canvi, prové de la construcció: de quina manera es viu o s'experimenta el que s'ha construït. En la història de l'arquitectura, la relació en l'una i l'altra ha estat diferent, perquè hi ha hagut èpoques més constructives i èpoques més experimentals. Per exemple, l'Alhambra és arquitectura de l'experiència i davant d'ella hi ha una altra arquitectura en què l'arquitecte ha fet prevaler la construcció més que no la percepció. No hi ha bona arquitectura si no hi tenim en compte tant la construcció com l'experiència. Fins i tot la pintura més aparentment austera és de les més excitants. Donald Judd, per exemple, sembla un constructor pur, però aquesta construcció pura vol que hi hagi menys distraccions i que la confrontació amb l'obra sigui més intensa. Es fa difícil, doncs, definir la frontera entre construcció i experiència, però els

grans artistes sempre han treballat les dues alhora.

Què entén per horitzó? Com el percep?

En arquitectura, més que parlar d'espai m'estimo més parlar d'horitzó, perquè aquest és el camp òptic, sense el qual no hi ha arquitectura. Fins i tot la construcció més petita exigeix ser percebuda, i la nostra manera de percebre consisteix a conjuminar el camp òptic i l'arquitectura, cosa que dóna lloc al sentiment d'espai, encara que l'espai com a tal no existeix. Quan els arquitectes parlen d'espai, es refereixen al camp òptic: a mesura que t'endinses en un edifici s'obren diversos panorames o horitzons. Normalment, el camp òptic d'un home dempeus és un pla horitzontal. Però quan movem la vista, aquest pla horitzontal comença a formar l'espai el lloc comú del qual és la cúpula. Quan parlo d'horitzó, em refereixo a una dimensió òptica de les coses però també a qualsevol dimensió experimentada. Parlem d'horitzó gravitatori quan una peça estimula el sentiment de pes, o d'absència de pes. Quan parlo d'horitzó, em refereixo a una dimensió física experimentada, i aquesta és la gran diferència entre espai i horitzó.

Segons la seva definició d'horitzó, creu que una paret ens podria unir en aquest àmbit?

Ja ho crec!, a través de l'art. Una bona definició de la pintura seria aquella que la defineix com un art que crea horitzons on l'espectador queda inclòs. L'obra de Picasso té un sentit tàctil, perquè descompon les figures de tal manera que es poden veure d'esquena i de cara a la vegada. Aquest moviment de l'horitzó t'envolta com a espectador, i és en aquest sentit, que dic que la veritable comesa de l'art consisteix a estimular horitzons.

Crec que és una visió molt moderna però, al mateix temps, molt clàssica. Mentre vostè parlava d'horitzons, em venien a la memòria els frescos de Pompeia.

Sí, els frescos de Pompeia són la negació del pesat mur de les cases romanes. Si dibuixem una habitació romana amb frescos a les parets, hi apareix un espai real envoltat d'espais virtuals. Aquesta deu haver estat sempre la funció de l'art, barrejar el real amb el virtual, crear àmbits que no existeixen però que suggereixen sentiments en què ens podem introduir de manera artificial. Quan veiem una pintura de Picasso, una dona de cara i d'esquena alhora, ens sentim transportats al moment en què hem contemplat una figura envol-

tant-la per complet, palpant-la gairebé. La recreació de sobrevolar una cosa amb la mirada és l'experiència del quadre.

L'arquitectura, igual que la pintura, és una caixa de ressonància, un element de trànsit. No hi ha quadre més excitant per a la percepció, i per a la percepció del propi cos, que la pintura de Barnett Newman o l'esultura de Giacometti: una figura, un espai, on s'obre una faixa vertical i que fa que et trobis davant seu com davant d'un eco. La sensació que tens del teu propi cos és immensa. El minimalisme solament s'explica per una activació de les percepcions essencials, i encara que és cert que hi ha hagut èpoques en què ha prevalgut l'«això és el que és», al final les obres minimalistes et fan l'efecte que et porten a tu mateix. L'arquitectura és un body art, l'art que et porta a les sensacions corporals per excel·lència.

A partir d'aquest concepte es desenvolupa el d'habitació vacant?

El concepte d'habitació vacant inclou moltes altres coses. El seu origen és el títol d'un text on jo parlava dels estudis d'artistes com Brancusi. L'habitació vacant és aquest espai que es fa lloc dins la realitat. Brancusi porta a París el missatge de les arts romaneses, una obra enigmàtica i al marge del cubisme, però profundament moderna, perquè té una immensa capacitat simbòlica que s'ha d'omplir. La creació d'una cosa que té la capacitat d'omplir-se significativament és una de les activitats de l'art.

L'art és anterior a qualsevol procés de càrrega simbòlica. Essencialment és quelcom que es posa entre el que existeix, amb capacitat d'omplir-se de símbol. Per exemple, un kuros grec és una representació d'una figura humana simple que espera que l'omplim de sentit i la vegem com la representació d'un déu o d'alguna cosa associada a la divinitat. Se sol dir que és així perquè representa un déu, però de fet és al contrari: és així i, per tant, pot representar un déu. L'art és abans que els símbols religiosos.

Amb l'art passa com amb els mites, que són històries amb una estructura especial vàlida per a moltes situacions i per solucionar problemes. El mite no es busca sinó que es troba. Per això hi ha moltes situacions, figures, personatges de cinema, que, tot i ser banals, a la fi es mitifiquen perquè tenen la capacitat de simbolitzar i condensar. El mite és una estructura, una cosa que té un input i un output. Per a mi, el sentit de l'habitació vacant és una de les funcions de l'art: estar en espera d'omplir-

se potencialment.

Quines estratègies empra perquè prevalgui la sensació o el gest en la seva arquitectura?

La sensació és el que arriba als sentits (recepció passiva), mentre que el gest és el que fa la mà (acció). Una de les meves experiències més clares és que, en produir sensacions mitjançant la gravetat o la llum, em sentia insatisfet per no poder projectar-me activament, gestualment, i per no ser jo el qui produïa les sensacions que uns altres percebrien. Això és el que, per a mi, atorga un valor especial al gest. El minimalisme nega completament el gest, però hi ha una fam de gest.

Què ha desencadenat aquest pas que acaba de fer?

Als anys setanta, Sol LeWitt pintava habitacions conceptualment, dividint una paret en quadrats. Això em va interessar molt, igual que algunes peces de Mel Bochner, que escrivia a la paret les dimensions que van del terra al sostre, com una obra conceptual. En definitiva, és el que també ha fet Joseph Kosuth. Em vaig interessar per aquest poliedre significatiu, i en fer algunes de les instal·lacions, les vaig redibuixar lliurement, perquè sentia la necessitat de passar-les pel meu cos, per la meua mà. Així vaig veure que l'art conceptual no posava èmfasi en el gest, mentre que la pintura, al contrari, sempre ho ha fet.

Davant la desaparició del gest, vaig sentir l'impuls espontani de tornar a ell. Això succeeix també en l'arquitectura: després d'una etapa molt estricta, apareix l'obra d'Alvar Aalto deixant anar gestualment les línies. I això obeeix a una ansietat que també vaig sentir amb molta força. Per exemple, l'ús del color: als anys setanta no en tenia prou amb les línies en blanc i negre de Sol LeWitt, sentia el desig de repintar l'habitació amb tots els colors i a mà. Aquesta ànsia té un origen conceptual, però està centrada en el cos com una font que va més enllà d'un mateix.

A les seves darreres obres hi ha hagut un augment d'escala. Com afronta aquest canvi?

Des del punt de vista creatiu, l'escala no suposa cap problema, però sí des del punt de vista pràctic, perquè els projectes grans demanen més atenció i més temps. Per exemple, els teatres exigeixen tenir-hi en compte molts aspectes (de funcionament, visuals, acústics, etc.) que s'han d'adaptar en l'obra arquitectònica amb un gran esforç.

Quant a la concepció, no hi ha gaire

diferència entre els projectes grans i els petits. De vegades, la concepció pot ser fins i tot més fàcil en els projectes grans perquè, en arquitectura, en el primer esbós ja hi ha els trets essencials, mentre que desenvolupar-los, que és el més difícil, no depèn gaire de les mides.

Evidentment, hi ha obres o projectes que ja poden ser excessius per endavant i aquí sí que hi ha dificultats d'escala. Però no és el mateix l'escala que les mides. L'escala planteja el problema que l'arquitectura s'ha de relacionar amb el que un home és i fa, i si ho sobrepassa, sobrepassa el sistema i les estructures de la percepció. És un problema d'escala però no de mides, perquè les obres poden ser fins i tot molt grans sense que per això deixin de tenir escala.

I en desenvolupar aquesta arquitectura, quins són els seus referents formals?

En són molts, tant en arquitectura com en altres disciplines que acompanyen i enriqueixen l'arquitectura, com la pintura o els llibres. Entre els arquitectes m'han interessat Labrouste, pel seu aspecte constructiu, i arquitectes de l'experiència, com Schon. Però hi ha altres figures menys conegudes que en algun moment m'han captivat. Per exemple, en la meua primera visita a l'Acropolis em vaig fixar en els terres fets per Pikionis, qui jo gairebé no coneixia. Qualsevol cosa que un descobreix en el seu entorn pot tenir interès; Venturi parlava molt de l'arquitectura vulgar, que també pot ser un referent.

Però, a més de les experiències dels arquitectes, també cal estar oberts a les dels pintors. En aquest sentit em va agradar molt un text que parlava de la part inferior d'uns retaules de Fra Angelico, on apareixen pintades unes imitacions de pedres. A mi també m'havia cridat l'atenció aquest detall perquè sóc arquitecte i, quan miro un quadre o una escultura, també en miro els contorns. Per veure això cal trencar les disciplines i adonar-se que estan connectades

Ha esmentat el concepte d'escala. En quin moment podem dir que un edifici està fora d'escala?

El fet d'estar fora d'escala és una comprovació també de l'experiència, perquè tot el que fem està filtrat per la percepció. Si alguna cosa és impossible d'apreciar, sorgeix un sentiment d'error o, fins i tot, de por, propi de l'estètica del sublim, que en part es defineix per la categoria d'infinit, de fosc, de quelcom que no es comprèn clarament. Es tracta d'una desproporció entre les coordenades físiques i els sentiments. Això és el que moltes vegades ha

justificat, per exemple, l'arquitectura dels il·luministes o la de la Il·lustració, perquè toquen problemes d'escala. Sentim basarda davant el suggeriment d'infinitud o de manca de claror de certs espais. I això té a veure amb una manca deliberada d'escala que s'ha de saber apreciar, perquè alguns artistes desitgen inspirar la por, la feretat del sublim. Goya, per exemple, mitjançant la manca d'escala d'alguns dels seus fantasmes, busca produir un sentiment d'horror i, alhora, fer que el qui mira l'obra es tranquil·litzi per trobar-se a l'altre costat d'aquest horror.

Però el problema apareix quan la manca d'escala no és deliberada, sinó que s'esdevé sense pretendre-la. Quan un fa una obra molt gran i hi introdueix elements molt grans perquè l'escala sigui dominada, encara pot tenir les regnes de les mides. Podem fer grans murs amb grans carreus i dominar així les mides, per tal que el mur no resulti aclaparador. Però si fem un mur molt gran amb carreus mitjans, es torna infinit i avorridíssim. Això és una manca d'escala.

L'escala té molt a veure amb la sensació de domini, que de vegades és el que es busca, com en els monòlits de l'art egipci o els murs de carreus del Machu Picchu: obres de grans dimensions que no semblen fetes per l'home sinó per gegants.

És possible, i vàlid de vegades, tesar l'escala perquè quelcom molt petit sembli gran i viceversa; és un dels mecanismes que l'arquitecte té perquè una cosa sigui interessant. Durant l'execució de l'obra, els arquitectes breguem amb això; obres que en el procés semblen immenses, en ser acabades semblen petites, perquè l'arquitecte les ha introduïdes en un llenguatge on l'enorme passa a ser normal. Quan diem que una obra està fora d'escala o que té una estètica del sublim, ho solem dir en sentit negatiu. Però de vegades és vàlida. De vegades, situar-se al límit de l'escala o fora d'ella és una cosa desitjada

Reclamant espais vius

CIRAJ RASSOOL

Ciutat del Cap, 1961. Llicenciat en Humanitats i en Dret, i doctor en Història. Des del 2004 coordina el Programa Africà d'Estudis sobre Museus i Patrimoni. També imparteix cursos sobre història africana, història de l'Àfrica del Sud, història de Ciutat del Cap, estudis sobre museus i patrimoni, història

del turisme, història visual, història i biografia, i sobre la política de la memòria a Sud-àfrica. És membre de nombrosos consells sobre història i patrimoni cultural dels àmbits acadèmics i públics.

El District Six Museum va obrir les seves portes a Ciutat del Cap el desembre del 1994, a finals de l'any en què Sud-àfrica va esdevenir una democràcia. El District Six Museum es va crear com un projecte sobre les històries del districte: les experiències del trasllat forçós i el seu record i l'expressió cultural, com a recursos per a la solidaritat i la restitució. Va ser la culminació de cinc anys de plans, somnis i imaginacions de la Fundació del Districte Sis. Aquesta fundació va ser creada al 1989 pels Hands Off District Six Committee, una associació que s'enfrontà a les iniciatives municipals i de grans empreses que volien desenvolupar en aquest espai un cordó multiracial, de classe mitjana, com a símbol dels esforços per reformar l'apartheid, quan encara en funcionava l'aparell repressiu. Va ser un moment molt estrany a la història més recent de l'apartheid, havent-hi repressió i reforma alhora.

El 1901, quan els ciutadans blancs de Ciutat del Cap temien la invasió negra, la propagació de la pesta bubònica va ser el pretext per traslladar els residents africans del Districte Sis a un lloc anomenat Uitvulug, conegut més tard com Ndebeni, a les rodalies. De fet, va ser el primer trasllat forçós del Districte Sis de Ciutat del Cap. Sense fer res per millorar la manca de cases, la pobresa en augment, l'estretor i la deterioració urbanes, la promulgació de la Llei d'Àrees de Grup va donar a l'estat el poder per completar la despossessió i recol·locació dels habitants d'una de les terres amb més valor potencial de tota la República i per netejar de negres l'espai blanc de Ciutat del Cap, com a part del pla modernista d'una ciutat guarnició.

Els primers trasllats i reubicacions de 60.000 persones del Districte Sis als Cape Flats, les terres pantanoses de Ciutat del Cap, es van fer als anys setanta i inici dels vuitanta. Just després que l'àrea fos declarada blanca el 1966. Quan el Districte Sis va ser arranat fins als fonaments, hi van projectar una nova àrea residencial de grups de cases següides i edificis d'apartaments per a blancs.

Avui, la Fundació del District Six Museum forma part del grup d'organitzacions no governamentals i projectes culturals que van aparèixer entre els anys setanta i noranta per preservar la memòria del districte. El 1992, la fundació muntà una exposició fotogràfica durant dues setmanes a l'Església Missionera del Centre Metodis-

ta del carrer Buitenkant, al límit del Districte Sis. Antics residents es van reunir als bancs de l'església per evocar records; projeccions de diapositives i seqüències de pel·lícules velles els tornaven a dur al seu passat al districte. El desig de reunir i restaurar la integritat física del districte a través de la memòria va propiciar el naixement del District Six Museum dos anys més tard.

Ara el treball cultural de la fundació del museu també dona suport a la institució que reclama la terra del Districte Sis, impulsada ara en termes de la Llei per a la Restitució dels Drets de la Terra. Aquest és un dels mecanismes de l'estat postapartheid, juntament amb la creació de la Comissió de la Veritat i la Reconciliació, per resoldre els conflictes del passat. Aquesta reclamació de la terra, protagonitzada per formacions organitzades d'antics residents, inclosa l'Associació Civil del Districte Sis, advoca per la reconstrucció del districte i el retorn de la comunitat que va ser-ne bandejada durant l'apartheid a través del grup Areas Act.

Els trasllats dels anys setanta i inici dels vuitanta pretenien destruir el teixit social de l'àrea, així com el paisatge material: tret de les mesquites i algunes esglésies, totes les construccions van ser arranades. Durant el procés de reclamació de la terra, el District Six Museum es plantejà constantment com podia combinar aquest procés de restitució i desenvolupament basat en la promoció dels habitatges i la integració urbana amb aspectes com la història i la commemoració.

Ara cal que comencem per comprendre les històries singulars i les condicions que van envoltar la creació del museu el 1994, els trets principals i les relacions que en van caracteritzar els inicis, que han estat decisives en la conformació del seu caràcter durant el desenvolupament de la seva complexitat institucional i expositiva.

És com si el museu hagués hagut d'afrontar i combinar els reptes i dilemes del que jo anomeno «museïtzació» i mercantilisme. La història del Districte Sis i les experiències nacionals de trasllats forçosos han de constituir l'àmbit d'acció del museu, atès que addueix que les històries comunes de trasllats urbans i rurals, així com els desplaçaments a Sud-àfrica són una història nacional, en certa manera, una història alternativa a la construïda a Robin Island, per exemple, basada en l'empresonament de líders polítics com a eix de la història nacional.

L'objectiu principal del museu, doncs, han de ser els trasllats forçosos, però sense obli-

dar que les prioritats són de caire metodològic. Des de l'inici com a museu de Ciutat del Cap, el District Six Museum ha estat un espai independent, un espai on es pot preguntar i inter-rogar sobre el postapartheid actual, i un espai per a les institucions, relacions i discursos inherents a la seva producció i reproducció.

El museu també ha funcionat com un espai híbrid de recerca, representació i pedagogia, on els coneixements i les pràctiques intel·lectuals i culturals han estat objecte d'intercanvi i reflexió entre diverses institucions.

L'exposició amb què el District Six Museum es va estrenar com a tal, el 1994, es deia «Carrers: evocant el Districte Sis» i es va crear a partir de restes materials del territori del districte, també amb documents, fotografies, records i articles. La mostra contenia una gran pintura que representava un mapa del districte que ocupava gairebé tot el terra. Els vells rètols originals dels noms dels carrers es van exposar en columnes penjades, situades en el mapa. Aquesta col·lecció de senyals vials va ser adquirida al cap de l'equip de demolició que va arranar el districte, que les havia salvades guardant-les al soterrani de casa seva. De fet, la història dels rètols dels carrers és una part important del mite fundacional del museu, i en corren diverses versions. Segons una, el cap de l'equip de demolició els guardava sota el llit. No cal dir que aquesta, a mi, és la que m'agrada més!

Els rètols dels carrers ara s'han convertit en uns significants tangibles de la materialitat del districte. Rengles de retrats a gran escala d'antics residents, impresos en paper transparent i penjats a les finestres, observen, gairebé com si fossin éssers ancestrals, els visitants que caminen sobre el mapa. A les habitacions pintades als costats del mapa, fotografies tretes d'àlbums i col·leccions donades per antics residents donen testimoni de la vida social i cultural del districte a través de documentació gràfica. Als marges del mapa, unes caixes transparents plenes de pedres i terra contenen detalls de la vida domèstica: ampolles, fragments de vaixel·la i joguines. Els visitants podien comentar el gran mapa del terra (que estava cobert per una gruixuda capa transparent), localitzar les cases i botigues, afegir noms de carrers omesos i deixar missatges, comproment-se en el debat sobre qui va fer què en quin lloc i discutint sobre el que havia passat.

Un altre element interactiu crucial de la mostra era una llarga peça de percala on els visitants escrivien el seu nom i altres

informacions. Es va convertir en una tela de la memòria que, en uns pocs anys, va arribar a més de tres quilòmetres de longitud. Per la representació dels carrers amb capes de representació visual, objectes recuperats i documentació detallada als espais recreats del districte, el museu constitueix el que un expert ha denominat «una arqueologia de la memòria» que reconstrueix el teixit material i el paisatge social del Districte Sis en termes imaginatius. Un altre exemple és l'espaiosa palestra de l'antiga Església Llibertat, l'església missionera metodista del carrer Buitenkant. Buitenkant, en un extrem de la ciutat, va ser un lloc d'adoració dels descendents d'esclaus i, més tard, lloc de refugi d'activistes polítics. Situat davant la comissaria de policia de la plaça Caledon, on activistes polítics van ser assassinats en temps de l'apartheid, l'edifici s'alça en forma d'estratificació d'experiències, significats i interpretacions que oferien una possibilitat més de reconfortar la malmesa comunitat del Districte Sis.

No és estrany que, poc després de l'exposició «Carrers», molts visitants van començar a referir-se al museu simplement com a «Districte Sis» —«vaig al Districte Sis»—, com si el lloc de commemoració del districte tingués la missió de satisfer el desig de la realitat. Dins del museu, en un agradable espai dedicat a la memòria, la comunitat s'hi pot reunir per compartir experiències i records. Però aquests actes i processos que tenien lloc cada dia solien ser efímers, momentanis. Va ser l'eloqüència de la veu de la comunitat, relatant històries commovedores inèdites fins aleshores (de les quals van ser testimoni les sales del museu), i les inscripcions al mapa i a la peça de percala, el que va donar significat dramàtic als elements exposats. El museu va esdevenir un espai públic interactiu, on la resposta de la gent li va proporcionar el seu drama i la seva estructura. L'argumentació, la conversa i el debat eren part del seu procés creatiu i conservador, del seu objectiu de conservar la memòria.

Els espais s'omplien de converses i debats sobre l'expressió cultural, la història social i la vida política en el districte, sobre història local i passats nacionals, i sobre quina era la millor manera de reflectir-ho al museu. Membres del museu van començar a pensar en maneres d'abordar una història més àmplia de l'engranatge social de Ciutat del Cap i d'experiències de trasllats forçosos en altres regions de Sud-àfrica. De fet, hi havia la sospita que l'estatus simbòlic del Districte Sis havia servit per ocultar les experiències de trasllats en altres llocs. Però el pro-

cés de reclamació de la terra del districte va donar peu al museu a intervenir en debats sobre el futur de Ciutat del Cap i sobre processos de regeneració social i cívica. Es va convertir en un dels pocs llocs de la ciutat amb prou legitimitat per parlar del futur de tots els ciutadans. El museu va crear l'espai perquè la gent corrent intervingués en les grans polítiques de renovació urbana i manifestés els seus punts de vista sobre el futur de la ciutat.

L'expressió més poderosa del museu és la seva faceta de fòrum, que va començar quan a les seves sales es van celebrar audiències oficials per a la restitució de la terra. Per exemple, el 1997, en un esforç per resoldre una controvèrsia sobre un intent prematur de portar totes les reclamacions a un pla integrat de desenvolupament, la Cort per a la Reclamació de la Terra va fer una sessió especial al museu per ratificar una decisió local de reconèixer les reclamacions individuals. Un any més tard, el museu es va omplir de gom a gom amb motiu de la signatura d'un document d'entesa entre el govern central, el municipal i l'empresa beneficiària del districte, per tal de facilitar un complicat procés de restitució de la terra amb molts interessos pel mig.

És interessant veure que, de vegades, aquests debats i compromisos han afectat la naturalesa del museu i la seva política cultural, el concepte, la categoria que la fundació del museu va triar per definir el seu projecte d'història i memòria, objectius i plans. De fet, les discussions revelaven una ambivalència productiva sobre les categories dels museus i les exposicions. Quan es va crear la Fundació del District Six Museum i el mateix museu va quedar format, la categoria triada no expressava necessàriament cap compromís específic amb la institució del museu. En realitat, jo defenso que el District Six Museum va esdevenir museu per accident. És clar que la fundació volia un projecte amb què fos capaç de combatre el passat i utilitzar la història i la memòria per aconseguir mobilitzar el traumàtic paisatge del districte. Registres sobre els primers dies d'existència del museu revelen un debat sobre quines havien de ser les prioritats del museu, on centrar l'energia i el potencial de què es disposava. .

Mentre els uns es preocupaven dels nexes d'unió amb altres museus de Sud-àfrica i de l'estranger, s'articulava amb molta força una postura que advocava perquè la missió del museu no fos estar en contacte amb les estructures oficials dels museus, sinó mobilitzar les masses d'ex-residents i els seus descendents cap a un

moviment de restitució de la terra, desenvolupament de la comunitat i conscienciació política. Però crec que, de fet, va ser fortuït que el District Six Museum es conformés com una institució cultural al mateix temps que s'identificaven els reptes i les transformacions patrimonials i museístiques sud-africanes, i es creaven les estructures perquè es produís aquest procés de transformació. Com a museu era una ONG independent, estava relativament poc corromput i no tenia un patrimoni de col·leccions antigues amb un sistema de classificació obsolet. Com a museu nou i independent no sentia cap pressió d'adaptar-se a l'autoritat estatal i a les estructures emergents de polítiques patrimonials enfocades cap al centralisme nacional. El District Six Museum s'havia apropiat d'una institució cultural elitista per als seus propis propòsits. Com a lloc independent de creació erudita que confiava en les seves finalitats i maneres de treballar, intentant també enfrontar-se als seus defectes, el museu volia explicar la seva història en l'àmbit nacional i internacional i prendre part en els camps de representació cultural i en l'educació pública.

En certa manera, ara ha de ser entès com un museu que, en part, ha sorgit del llegat intel·lectual de clubs de tertúlies i fòrums de debat dels moviments d'alliberació dels anys quaranta i cinquanta, quan a la intel·lectualitat negra no li era possible del tot anar a la universitat. En certa manera, ells van crear les seves pròpies institucions educatives connectades a la política d'alliberació. Per tant, crec que el museu ha de ser entès com un espai híbrid que combina recerca erudita, recopilació i estètica museístiques amb formes comunals de govern i comptabilitat i polítiques de reclamació, representació i restitució de la terra. Va posar en contacte acadèmics units per la comunitat, alguns dels quals es veien ells mateixos com a activistes intel·lectuals. Igualment passava amb molts dels antics residents que havien estat durant dècades activistes intel·lectuals amb arrels en les organitzacions polítiques i culturals amb base al Districte Sis. Les estructures i els programes del museu van servir per mitjançar i negociar intercanvis de coneixements i expressions culturals, i unir i entreteixir aquestes interaccions dins dels ritmes del seu treball. I les sinergies i els continguts d'aquesta mescla de membres tan diferents, crec jo, han estat al cor dels mètodes de conservació i de la pedagogia reflexiva del District Six Museum.

El Dia del Patrimoni del 1997, el vell camp de ruïnes amb enormes restes cicatritzades

del Districte Sis, ja monumentalitzat sense voler en el seu propi buit, va esdevenir un escenari per a la conservació en forma de festival d'escultures. En una política de producció que veia l'acte del museu com a base institucional, noranta-sis artistes es van abocar a un procés comú de conservació, amb els membres de cossos civils i associacions d'arts visuals i patrimonials. Després de nou mesos de preparació, amb tallers i debats d'un conjunt heterogeni format per ex-residents del districte entre molts altres col·lectius, va néixer un conjunt de principis i paràmetres materialitzats en un seguit d'obres realitzades en un paisatge que, eventualment, seria desenvolupat i rehabilitat.

La idea d'il·lustracions commemoratives permanents es va descartar en favor de marcadors transitoris que facilitessin el reconeixement, l'associació i el record, i d'estructures vulnerables que serien senyal de la seva fragilitat. Es va donar als artistes l'oportunitat de treballar amb la col·lecció del museu, animant-los a consultar els ex-residents. El resultat va ser un mapa d'escultures que evocaven commemoració, respecte, dignitat i valor per les coses absents que restaven com uns fars que donaven testimoni del passat en el procés de ser reivindicades amb valentia. Les escultures es van crear a partir d'objectes trobats, inclosos vidres trencats, maons, trossos de ceràmica, pedres, plàstics i material d'obra. I a través de l'arqueologia social del festival d'escultures, el District Six Museum va ser capaç d'imposar un lloc central per al treball de la memòria, enmig de les qüestions quotidianes sobre totxos, morter i rehabilitació. Quan el principi organitzador del museu ja era la recuperació de la memòria i alguns dels treballs més recents anaven agafant forma de testimonis de la vida del districte, va ser gairebé un pas natural, que el museu creixés institucionalment amb la creació d'un arxiu sonor el 1997. El museu volia ser capaç de recopilar i manejar enregistraments sonors rellevants per a la història dels trasllats forçosos i documentar les vides tan variades i extraordinàries de la gent que havia anat a viure als Cape Flats. Un dels principals objectius marcats en el moment de néixer va ser servir com a locutori de la memòria per als ex-residents del Districte Sis i altres àrees. Els arxius sonors també es van concebre com a font de recerca i recopilació musicals, i el seu èxit dependria del domini dels aspectes tecnològics i intel·lectuals.

Si la creació dels arxius reflectia la creixent institucionalització i professionalització de la direcció i administració del

museu, l'exposició «Excavant més fondo» indicava un acostament més complex a les exposicions dels museus i la cultura pública. Aquesta va ser l'exposició amb què el museu va tornar, a l'inici del segle XXI, a l'església restaurada del carrer Buitenkant, el lloc de la primera exposició. I si per una banda contenia el desig de treballar enllà del Districte Sis, per l'altra no podia renunciar a un clar enfocament del mateix districte. El Districte Sis ara ja no volia representar tan sols els trasllats a través dels ulls de la nostàlgia, com si fos un idil·li multicultural; ara el Districte Sis ja no era definit simplement com un conte de fades que es podia fer realitat invocant la memòria. Com exposició conscient d'ella mateixa i autoreflexiva, «Excavant més fondo» tractava de despertar la impaciència dins del mateix museu. Volia explicar la història del Districte Sis amb tots els seus matisos i amb tota la seva complexitat.

«Carrers» pretenia centrar-se en espais públics i vides construïdes en l'àmbit públic. «Excavant més fondo» buscava l'examen de l'àmbit privat i l'espai interior de la vida de les persones. Amb «Excavant més fondo», endinsant-se en la seva col·lecció pròpia, el museu va decidir fer-se preguntes més complexes sobre el districte. L'apropament a exposició evitava adoptar una narrativa única i segura, i es proposava pertorbar certes convencions sobre el passat del Districte Sis, com ara que era un lloc ple de colorit, amb una vida social sense contradiccions. Per això el text commemoratiu que hi ha a l'entrada del museu reflecteix aquest desig de fer-se preguntes difícils que, segons el mateix museu, hem de respondre amb els nostres records, amb el que hem assolit i, també, amb les nostres culpes, amb els nostres moments de coratge i de glòria, però també amb el mal que ens infligim els uns als altres. Mirats així, els veïns del Districte Sis van ser no solament víctimes, també podien haver estat botxins.

Pel que fa a l'estètica, l'administradora del museu i artista Peggy Delpont s'ha referit a la materialitat, transparència, flexibilitat i ubicació d'«Excavant més fondo» destacant-hi la particularitat del que ella anomena «suavitat i aspror» de les parts exteriors que compensen els elements materials i els creats digitalment. Imatges fotogràfiques pintades, augmentades i empaperades es presentaven com a recreacions en viu, mentre que els plafons històrics, els quadres cronològics i una seqüència de mapes i textos històrics basats en la recuperació de la història oral representaven la trama cultural, intel·lectual i poli-

tica del districte, remarcant-ne la complexitat i varietat de matisos. Pancartes fetes a mà, amb puntes i brodats, reflectien la multiplicitat d'institucions públiques del Districte Sis: religioses i polítiques, educatives i culturals. Pels altaveus repartits pel museu, veus de narradors repetien els continguts més significatius dels seus arxius sobre la vida al districte. Una instal·lació especial titulada «L'habitació de Nomvuyo», que representava l'interior d'una habitació del Districte Sis, s'inspirava en els resultats de la investigació de la història de la vida per aconseguir un sentit de l'entorn viu. Recreava l'habitació d'usos múltiples que era la base de supervivència de molts pobres. Quan la gent es movia d'un lloc a un altre dins del Districte Sis, de fet no anaven a una casa o a un apartament, s'instal·laven en una altra habitació. Famílies senceres vivien en aquestes habitacions d'usos múltiples, on tant dormies com cuinaves.

El mapa, la tela, els rètols dels carrers i els retrats augmentats, ara conservats amb més cura, han restat com a elements centrals de l'exposició. Per exemple, en el projecte d'escriure en la tela de percala els records dels habitants incidint en la roba amb una agulla de cap, els responsables del museu van entendre que aquestes escriptures es perdrien en uns deu anys. Com conservar-ho? La resposta va ser com la d'una part de la producció d'«Excavant més fondo»: el museu començà un projecte en què antics residents del Districte Sis brodaven sobre les inscripcions en la percala, perquè l'acte de cosir i brodar corregia el que les mans havien escrit. Així, no solament se'n conserva el contingut sinó la forma també.

A banda de la cerca conscient i del projecte de conservació, el museu es va reconfigurar amb la participació d'artistes, investigadors, voluntaris, grups de brodat i contínues contribucions d'exresidents del districte. Es va crear un marc visual i espacial per a una exposició feta de les evidències de l'experiència i d'elements expressius aplegats en un tot interrelacionat. Com a conseqüència directa del criticisme i la constant interrogació, el museu va recrear amb valentia, deliberadament, el seu espai viu i generador. Així va poder continuar resistint-se a convertir-se en un objecte consumible, simplement per ser vist i, després, abandonat gairebé sense tocar-lo. Al contrari, l'espai del museu seria canviat i remogut constantment per part dels visitants. Adoptant aquesta actitud provocadora i gens convencional, el museu reiterava que no era ni un espai d'innocència ni d'au-

tenticitat simplista. La seva integritat i la seva sostenibilitat a llarg termini van quedar clares, en defensar els seus espais independents d'articulació i criticisme, en assegurar un procés continu de construcció dels seus objectes i de la seva comunitat, a través de pràctiques de diàleg permanent, interpretació i debat.

Això és encara més important, atès que els recursos del museu es despleguen d'acord amb la seva missió de suport a las reivindicacions de la terra i al procés de restitució i retorn dels antics residents que han reeixit en les seves demandes. Com que els terrenys del Districte Sis són preparats per a fases futures de desenvolupament de la comunitat reconstituïda, és clar que la tasca del museu ha entrat en una nova fase d'intervenció en el camp polític i cultural d'una comunitat d'antics residents formada per capes diferents que han viscut en aquests espais i han experimentat les actituds de l'apartheid que hi va haver. De fet, irònicament, el District Six Museum es considera ell mateix l'arma cultural del que és essencialment un nou projecte d'enginyeria social.

S'esperava que els intercanvis i debats en els fòrums del museu fessin viable el repte que representava el fet que la formació de la comunitat fos reeixida. En aquesta nova fase de *hands on* del Districte Sis, oposada a la fase anterior de *hands off*, de la campanya de la qual va néixer el museu, han anat emergint nous reptes sobre el treball de la memòria i la inscripció dels records en un paisatge reconstruït.

Ara, tot i les poques facilitats i l'ambivalència que hi ha hagut sobre els conceptes de museu i d'exposició, cal entendre que, virtualment des de l'inici, el District Six Museum ha experimentat processos pregonos i substancials de «museïtzació». La formalització del museu ha comportat la professionalització de pràcticament cada faceta de la seva vida institucional, com són ara la divisió del treball en col·lecció i documentació, exhibicions i educació, i un allunyament de la figura del voluntariat. El museu s'ha vist davant del repte de demostrar que pot abastar les possibilitats de desenvolupament institucional i enfrontar-se a qüestions de sostenibilitat, sense deixar la missió d'habilitar un espai analític i independent de producció cultural i històrica que prospera com a part de l'aparició d'una ciutadania crítica.

Per molt que el District Six Museum s'autodefineixi com un museu en procés, com un espai que es fa i es refà continuament a través de la inscripció, l'articulació, el debat i la resposta, en molts sentits ha arribat a

adquirir aspectes força convencionals, com a estructura organitzada que té cura de col·leccions. El que va començar com un museu amb un personal compost de voluntaris exresidents, ha esdevingut una institució on ja s'expressen diverses classes específiques de coneixements en el camp del disseny d'exposicions: documentació audiovisual, educació i administració de la història oral i de col·leccions musicals i fotogràfiques. Aquesta perícia reflecteix la necessitat i la capacitat del museu de comprendre i comprometre's críticament amb un coneixement multidisciplinari que envolta i inspira la seva feina. En un museu petit i independent, centrat en un domini públic, els coneixements especialitzats creen certes energies i capacitats que li han donat un caràcter distintiu.

Per poder acarar aquestes qüestions polítiques i culturals respecte a les relacions entre coneixement i documentació, col·leccionisme i exhibició, el museu va crear un equip format per membres del consell d'administració i agents culturals que servirien de motor creatiu i, alhora, de reflexió, que pogués solucionar problemes sorgits en àrees de creació. L'equip va ser concebut com un comitè de conservació i recerca, els orígens del qual era el grup dels *hand on* que va dirigir el procés de creació de la mostra «Excavant més fondo».

Els fóruns educatius públics han estat importants per assegurar un museu participatiu i l'esperit de debat, però aquest comitè va ser el que intentà connectar qüestions polítiques de restitució de la terra amb el procés estètic i de conservació, i el treball de la memòria. I és en els intercanvis i debats d'aquest comitè entre personal, membres del consell administratiu i agents culturals, que es va emprendre la difícil tasca de mitjançar entre diferents formes de coneixement. Qüestions sobre conservació, documentació i exhibició es van examinar juntament amb qüestions polítiques sobre restitució i la restauració de la dignitat.

Els aspectes de participació i mobilització de la comunitat democràtica que forma el museu demanen una organització disciplinada, rigorosa i efectiva, mentre que el coneixement disciplinari cal que transiti per un escenari molt polititzat. En la negociació es va veure que era difícil complir el compromís d'aconseguir la reconstrucció del paisatge i la comunitat del Districte Sis, tant en termes materials com culturals. De fet, es va argumentar que el procés d'excavar més fondo havia requerit un procés paral·lel d'excavar més en amplada.

Mentre la terra del Districte Sis es pre-

parava per a la primera fase de desenvolupament de la comunitat reconstituïda, era clar que, lluny d'acabar-se, el treball del museu havia entrat en una nova fase d'intervenció política i cultural en una comunitat d'antics residents, formada per capes diferents que han viscut en aquests espais i han experimentat les actituds de l'apartheid que hi va haver. S'esperava que els intercanvis i debats en els fóruns del museu permetessin afrontar amb èxit el repte de la formació de la comunitat. En aquesta nova fase de *hands on* del Districte Sis sorgien nous reptes per al museu, relatius al concepte de la memòria i a la seva inscripció en una terra reconstruïda.

I això, evidentment, ens porta a la qüestió de com definir «comunitat»: què significa comunitat i què és un museu d'una comunitat. Perquè en la idea de museu de la comunitat i la vida comuna se solen confondre nocions d'autenticitat i representació en una institució local que suposadament treballa amb un públic considerat com una comunitat predisposada, on els interessos i el punt de vista del museu de la comunitat estan suposadament circumscrits a la mateixa localitat. En una història d'àrees aplegades racialment a Sud-àfrica, aquesta concepció de comunitat, definida aparentment per marcadors ètnics naturals, és un perill encara present. En un sistema topològic de museus, els museus de la comunitat de vegades s'entenen com una de les estructures museístiques més simples dins un seguit de museus de rang diferent, on els nacionals es consideren els més complexos. «Els museus de la comunitat» inviten a un sentiment paternalista i a idees d'innocència i naïvitat, en uns temps en què la comunitat ha accedit a modes d'expressió cultural i històrica de la qual havia estat exclosa prèviament.

Crec que la idea de museu de la comunitat també abasta la idea d'un museu com un focus de serveis educatius i culturals. Aquí, el museu busca arribar a públics determinats i portar beneficis a comunitats concretes, definides geogràficament a través d'estratègies d'inclusió. Aleshores és entès com una cosa diferent de les comunitats amb què es voldria entaular relacions formals de servei i consulta, i amb les quals podria tenir fins i tot formes de relació amistosa, administració conjunta i relacions de reciprocitat.

El concepte de museu de la comunitat ha plantejat un conjunt de dificultats en el Districte Six Museum, ha estat causa de molts debats. En primer lloc, el concepte de comunitat ha estat objecte de moltes sospites, perquè el terme ja s'usava sota

l'apartheid. Se solia usar en forma de lligam racial per referir-se a unitats racials i ètniques de la població. La comunitat era definida amb formes racials i ètniques per part del mateix estat i el seu aparell. Fins i tot entès en termes geopolítics per referir-se a localitats i barris on vivia la gent, esdevenia una cosa racial a causa del pòsit racial que la legislació contenia. I una de les ironies del període postapartheid és que les formes ètniques de les comunitats, identitats i identificacions del passat han revifat com a cultures primordials i estàtiques, en ser reproduïdes per al turisme, afamat d'agafar prestat i recrear-se en les velles idees antropològiques de la societat.

La comunitat també va ser el focus de la mobilització antiapartheid, particularment als anys vuitanta, quan l'organització de la ciutat sorgí com un dels escenaris més decisius de la lluita. Amb l'aparició d'organitzacions en forma de cossos cívics i estructures d'arrendataris, la comunitat també va esdevenir una categoria a través de la qual es pot pensar sobre història social com a manera de qüestionar-se les teleologies de la història nacional. Aquí vull remarcar que el museu de la comunitat com a projecte solament pot tenir durada i sostenibilitat desenvolupant internament les seves capacitats institucionals i les seves aptituds, millorant processos interns de debat i argumentació, sense dependre exclusivament de la perícia d'un assessor extern. Mentrestant, el museu treballa en el procesament i seguiment de les reclamacions de la terra d'una comunitat reclamant legalment definida i composta per arrendataris no propietaris. Però els conceptes de comunitat amb què el Districte Six Museum treballa no estan determinats per aquestes reclamacions ni per simples queixes històriques o per una presència espacial. Ben al contrari, la idea de comunitat del Districte Six Museum és estratègica i expressa el desig de formes particulars de reconstrucció social.

La comunitat en si és una identitat de coses en comú i interessos. Els seus paràmetres són justament l'essència de la controvèrsia. A través de les exposicions, els programes i els fóruns, i en el procés intern de negociació, el Districte Six Museum s'involucra constantment a redefinir i reenfocar les seves nocions de comunitat. Continua essent un lloc en què les identitats postapartheid són imaginades i autodissenyades, no pas reproduïdes passivament a partir de les que va produir l'apartheid

Conversa amb Ciraj Rassool

Josep Maria Muñoz (Barcelona, 1959). Historiador i director de la revista L'Avenç. Com a historiador s'ha dedicat professionalment a la gestió cultural. Autor del llibre Jaume Vicens i Vives (1910-1960). Un trajectòria intel·lectual (Edicions 62), que va rebre el premi Gaziel de biografies i memòries. Ha treballat en el Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya i en el Gabinet d'Alcaldia de l'Ajuntament de Barcelona. Entre els anys 1995 i 1999 va ser responsable dels Serveis Culturals del nou Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) i des de l'any 2000 dirigeix L'Avenç, revista mensual d'història i cultura. Col·labora a El País i La Vanguardia.

Vostè va néixer a Ciutat del Cap l'any 1961.

Sí, el desembre del 1961, al Península Maternity Home, un hospital per a negres del Districte Sis de Ciutat del Cap, on també havia nascut el meu pare. Però la meua família es va traslladar al barri de Woodstock, que era de classe mitjana i anglòfon.

J. M. Coetzee pinta un panorama terrible de la vida a Ciutat del Cap al seu llibre *Boyhood: scenes from provincial life*. Quin record en té, vostè?

A Ciutat del Cap es practicava l'apartheid, i una de les primeres preguntes que vaig fer als meus pares va ser per què ens oprimien. Ells em van contestar que ja ens arribaria el nostre moment, i jo em vaig quedar amb la idea que en aquella societat a tothom li arribava el seu torn, cosa que és falsa. Els anys seixanta van ser molt durs: una època de repressió, en què els moviments polítics estaven prohibits i l'Estat s'imposava a la població.

El barri de Woodstock, on vaig créixer, era molt barrejat, i va ser molt difícil aplicar-hi la legislació de l'apartheid, que obligava la gent a adscriure's a un grup racial concret. Era un sistema absurd. Jo anava dos dies a la setmana a una biblioteca segregada, on els altres dies anaven els blancs, encara que, curiosament, els llibres que llegíem eren els mateixos. Tot estava segregat: el transport, l'ensenyament, els serveis, tot i que Ciutat del Cap es considerava un indret prou tolerant, on l'apartheid s'aplicava amb laxitud. La vida era dura, sobretot per a les persones de classe obrera, que no podien viure a Ciutat del Cap tret que hi haguessin nascut. En definitiva, els anys seixanta van ser una època desoladora.

Malgrat tot, teníem amics i fèiem vida social, i la meua escola era força bona, encara que fos segregada. Els professors, antics activistes polítics, defensaven el progrés

social i l'alliberament del poble. Tot era política, fins i tot l'esport, perquè els qui no érem blancs no vam poder competir en cap club fins als anys setanta, quan es va maquillar el sistema perquè els blancs poguessin participar en competicions internacionals. Fins i tot per tal que jo pogués anar a la universitat, els meus pares van haver de demanar una autorització especial, perquè les universitats eren només per als blancs. Si te'n donaven el permís, havies d'evitar-hi tot contacte o relació. Bé, dels catorze mil alumnes de la University of Cape Town, només un miler eren negres.

Per tot plegat, l'arribada de la democràcia el 1994 va ser com una infantesa tardana, perquè no va ser fins aleshores, que vam experimentar la llibertat pròpia de la infància. I jo, que ja tenia més de trenta anys, em vaig posar a jugar a futbol, sense haver de pensar en les implicacions polítiques de l'esport.

I el tema de la identitat? Vostè ha dit que els seus pares es van traslladar a un barri de classe mitjana i van canviar de llengua.

La qüestió de la llengua s'havia plantejat molt abans. La meua família paterna és musulmana, d'origen angloindi, i la materna, anglicana, amb arrels indígenes. A Ciutat del Cap hi havia una tradició musulmana que arrencava dels segles XVII i XVIII, però els meus pares vivien al Districte Sis, el barri dels descendents dels esclaus. Tot plegat és emblemàtic del Cap, una ciutat mestissa, on els grups racials no es distingeixen fàcilment i on els esclaus parlaven una llengua criolla de base neerlandesa, el que després esdevindria l'afrikaans, que s'escriu en caràcters àrabs perquè aquesta era l'escriptura que coneixien els esclaus. No va ser fins als segles XIX i XX, que la llengua es va europeitzar.

Tant jo com els meus amics vam créixer amb dues llengües maternes: l'anglès en públic i l'afrikaans en la intimitat, encara que de vegades les barrejàvem o les fèssim servir de manera intercanviable, parlant anglès amb accent afrikaans i afrikaans amb accent anglès.

Malauradament, a Ciutat del Cap no hi havia parlants de khoisan, perquè havien estat expulsats d'allà dues vegades, l'any 1901 i als anys seixanta. Les meves nocions d'aquesta llengua són molt rudimentàries, tot i que avui és llengua oficial a la província del Cap Occidental, és una de les onze llengües oficials de Sud-àfrica.

Ha vingut a Barcelona per parlar del projecte del District Six Museum, que no és

acadèmic. Vostè, que és una persona de formació acadèmica, com s'hi va involucrar?

Als anys vuitanta pertanyia a l'Associació de Veïns del Salt River Woodstock Walmer Estate, que formava part del moviment cívic contra l'apartheid, d'on va sorgir la idea de la reivindicació de la memòria històrica del Districte Sis. M'havia llicenciat en història en una època en què la historiografia dominant a Sud-àfrica posava l'accent en l'oralitat des d'una perspectiva social, centrant-se en l'experiència de la gent corrent. El District Six Museum va néixer d'un projecte de recull de narracions biogràfiques dels seus habitants.

Ara bé, quan vaig incorporar-me al patronat del museu, ja avançats els anys noranta, vam començar a criticar la idea que la historiografia social democratitzés la història en permetre que se sentís la veu dels qui fins aleshores no l'havien poguda fer sentir. El nostre argument era que la historiografia social s'apoderava d'aquesta veu per utilitzar-la en forma d'història escrita. Per a nosaltres, la praxi històrica era molt important: calia redefinir la història i els llocs on es feia història, més enllà de l'àmbit acadèmic. El District Six Museum, en tant que espai que se centrava en la història de Ciutat del Cap, era un exemple excel·lent de fins a quin punt la història s'havia escapat de les aules. Tot això va coincidir amb la democratització del país, que va comportar el qüestionament del que era la democràcia, més enllà del dret de vot: aconseguir el que jo anomeno «el poder de representació».

És clar que no hem de pecar d'ingenu: no és que la gent faci la història directament, perquè sempre hi ha la intermediació d'especialistes i d'institucions. Per això, volíem que District Six Museum qüestionés la intermediació dels especialistes i plantegés fins a quin punt la gent del carrer podia generar les seves pròpies històries. Per això, el primer que vaig fer al museu va ser una feina d'activista, no acadèmica, i no va ser fins molt després, i a causa de la pressió dels meus col·legues del museu, que vaig escriure sobre el procés. El District Six Museum no era un espai on pogués fer-hi recerca, sinó un espai on havia de fer de mitjancer, d'instructor, treballar d'una altra manera perquè no tan sols sóc un acadèmic, sinó algú que es preocupa per la democràcia i per donar el poder a la gent, perquè hi ha un passat d'exclusions molt profund que hem d'eradicar.

A la façana del museu, hi ha una placa col·locada l'any 1979, després del trasllat

forçós de la població, que diu: «Els qui passeu per aquí, recordeu els milers de persones que han viscut durant generacions al Districte Sis i que s'han vist obligades per la llei a abandonar les seves llars a causa del color de la seva pell.» La memòria i el perdó també són al centre del debat polític a Espanya, Xile i l'Argentina. Pot explicar-nos el procés que té lloc a Sud-àfrica?

De fet, la placa del museu no és l'original, perquè la van destruir, però és veritat que el museu sempre s'ha preocupat pel tema del perdó i per guarir les ferides en un sentit fins i tot vagament religiós. El mateix edifici del museu és una antiga missió metodista, i un dels membres del patronat, Stanley Abrams, és pastor metodista i pertanyia a una organització anomenada The Healing of Memories (El Guariment dels Records). El museu s'ha d'entendre també a la llum de la tasca de la Comissió de la Veritat i la Reconciliació (TRC), que pretenia crear un discurs sobre la reconciliació, i no crear directament la reconciliació: igual que aquesta comissió, el museu és una institució que busca guarir unes ferides, en el seu cas, d'uns trasllats forçosos. Hi ha qui acusa la TRC de no haver produït una reconciliació, d'haver-se centrat massa en la necessitat de demanar perdó en comptes de dedicar més atenció a les víctimes de l'apartheid, perquè el que es pretenia oferir era una reparació simbòlica, no purament econòmica, a les víctimes. També el museu pretén guarir la societat des d'un punt de vista simbòlic més que no material, permetent la creació d'un fòrum de discussió i reconeixement d'unes determinades experiències de l'apartheid. Però a més d'aquest punt de vista més espiritual i fins i tot religiós, hi ha una altra visió del museu, que planteja que qualsevol procés de guariment ha de ser el resultat de la recuperació del poder de representació.

D'altra banda, és un procés que segueix en curs; per això el museu ha demanat que quan es torni a urbanitzar el Districte Sis es tingui en compte no tan sols l'habitatge, sinó també la incorporació de la memòria al nou teixit urbà. En definitiva, el museu ha esdevingut un lloc que de vegades sorprèn: els blancs sud-africans hi van a demanar perdó, i de vegades, els antics residents, en comptes d'explicar un cas típic de trasllat forçós, t'expliquen històries que no hi tenen res a veure. I això és el que fa que el museu tingui tanta força.

Defineix el District Six Museum com un espai viu que treballa amb la memòria,

un centre de producció de coneixement on la narració de vivències és fonamental. Però la memòria no és el mateix que la història. Com afronten aquesta dualitat?

Si prescindim de la veracitat i l'autenticitat del que ens expliquen i ens centrem en la integritat, ens adonem que la memòria no tan sols consisteix en la narració dels fets del passat, sinó que és fruit d'un procés molt selectiu, condicionat pels esdeveniments posteriors, de manera que comporta omissions. Per tant, no ens preocupem només del contingut de la memòria, sinó de la manera en què funciona la memòria avui. Això és l'essencial, perquè si ens limitem a recollir històries del passat i creiem que estructurant-ne el recull tindrem una mena d'arxiu de documents orals del passat que reflectirà amb la màxima fidelitat aquest passat, estem pecant d'ingenu i fracassarem perquè no ens fem les preguntes correctes: som una institució que es planteja el funcionament de la memòria de l'experiència de l'apartheid en el present postapartheid.

Per exemple, les històries de resistència solen culminar amb un final de reconciliació o de perdó. Veiem el passat des del punt de vista de la superació de la dificultat més que no des de la dificultat en si. En parlar de les ferides, ens saltem la sang i anem a la crosta. Això vol dir que hem de plantejar les preguntes d'una altra manera.

D'altra banda, treballar amb la memòria comporta una altra mena de processos: al museu, hem atorgat molta importància a les fotografies, i algunes famílies ens han donat els seus àlbums fotogràfics. Doncs bé, el fet que unes fotografies particulars es vegin en un museu canvia el seu significat. En aquest sentit, hem tingut la sort d'adquirir la col·lecció del principal estudi de fotografia del districte.

En definitiva, crec que la millor manera d'abordar la història pública és mitjançant un procés de producció en què la memòria és selectiva, condicionada pel present, però en què hem d'intervenir per permetre que surtin a la llum les històries que havien quedat ofegades.

Vostè ha parlat de les diferències entre dues exposicions del museu: «Carrers» al principi i «Excavant més fons» uns quants anys més tard. Pot comentar l'evolució del centre?

Quan es va fer l'exposició «Carrers», el District Six Museum era a les beceroles, amb molts menys recursos materials i menys experiència. Entre una exposició i l'altra,

n'hi va haver tota una colla, i fins i tot el trasllat a una ubicació temporal. A més, en els anys que van passar entre les dues mostres, ens vam preguntar, en primer lloc, si havíem de fer cap exposició centrada en el Districte Sis, perquè no va ser l'únic afectat pels trasllats forçosos a la regió del Cap, encara que fos el més cèlebre. En segon lloc, vam decidir que, si ens centràvem en els anys setanta i els vuitanta, donaríem un relleu tan gran a l'experiència dels mestissos que semblaria com si el museu fos només d'història dels mestissos. Per això vam decidir obrir el període històric que abasta el museu des del 1901 fins al final dels anys seixanta. En tercer lloc, vam treballar la manera de compaginar la participació popular col·lectiva amb la tasca d'especialistes (dissenyadors, comissaris, etc.) en el muntatge d'exposicions. No volíem encarregar una proposta d'exposició a uns experts perquè ens la donessin feta, sinó que volíem implicar-nos-hi nosaltres, el museu, el patronat, els antics residents del districte, gent de tota mena. En el temps que fa que m'hi dedico, no he vist mai cap exposició el resultat final de la qual expressi de manera fidel el procés que l'ha originada. Al museu hi ha gent molt especial, que fa el seguiment d'aquests processos, i hem après que les exposicions no són objectes estàtics que es consumeixen, sinó una manera dinàmica de fer que la gent pugui corregir, complementar o contradir el que ha vist, perquè el que s'esdevé dins del museu es converteix en part de l'exposició

Hem aplicat aquestes estratègies i conceptes a la tasca del museu en altres indrets, com és el cas de l'antic barri de Protea Village, a tocar del Jardí Botànic, institució que va estar implicada en el trasllat forçós de la població de la zona. Del barri, només en queden tres cases de pedra, una de les quals és la seu de l'Institut Nacional de Botànica. Doncs bé, la gent que ens ha explicat la seva història la relacionen amb les plantes, el riu i el Jardí Botànic. I com que és també a la vora de la universitat, on molts d'ells havien treballat de subalterns, això ha donat lloc a una memòria col·lectiva segons la qual ells van construir la University of Cape Town. Vam recollir fotografies i històries de Protea Village per fer-ne una exposició, que seria la base d'un futur museu, perquè el District Six Museum no és el propietari de les experiències de trasllat forçós d'altres indrets, sinó que aporta una metodologia de treball de la memòria com a mecanisme d'apoderament.

O sigui que el museu és un centre de producció de coneixement que té la capacitat

de reconstruir la comunitat.

Les comunitats no són simples unitats administratives de població, sinó que es construeixen amb un imaginari. Si preguntem a la gent què és la comunitat del Districte Sis, obtenim respostes molt diverses. El que vol dir el museu és que la comunitat té a veure amb uns determinats valors socials: valors d'assistència mútua, no racistes, no sexistes, de col·laboració per fer una societat millor, etcètera. En centrar-nos en la memòria, ens centrem en la idea del que pot ser la societat. És un model de reconstrucció de la societat a través de l'imaginari, perquè la comunitat sempre es veurà influida per les experiències posteriors.

La gent que va ser expulsada del Districte Sis va anar a parar a zones de reagrupament econòmicament marginals, amb altíssims índexs d'atur i de pobresa, violència de gènere i maltractaments als infants, etcètera. La reconstrucció del Districte Sis després de la devolució de les terres als seus antics propietaris ofereix l'oportunitat de transmetre certes idees que permetin la reconstrucció d'una societat que s'identifiqui amb els valors propis de la gent del Districte Sis. Perquè el districte és al centre de la ciutat, i ningú no pot impedir que els qui han recuperat les terres les acabin venent a algú altre. El que cal, doncs, és incorporar al procés uns valors, uns compromisos.

Els responsables de la reurbanització del barri, que compten amb la col·laboració del museu, han demanat als antics propietaris i a tots els qui han recuperat les seves propietats que subscriuguin un contracte social, el compromís de mantenir uns valors com a resultat de les activitats culturals que estem desenvolupant. I aquest serà el nostre gran repte: treballar amb una comunitat de barri viva, amb la seves institucions i els seus processos socials.

No es tracta només de restituir la terra, sinó la dignitat, la humanitat. I com s'està duent a terme aquest procés a Sud-àfrica?

El llegat de l'apartheid és terrible, encara que el país hagi canviat. És molt difícil que la gent pugui accedir de manera igualitària a l'habitatge, l'educació i l'assistència sanitària. Els pobres continuen marginats. A més, hi ha un element nou: Sud-àfrica és vista com la resposta als problemes de la societat d'altres països africans, d'on arriben immigrants a poblacions com Ciutat del Cap, amb el risc de xenofòbia que això comporta entre la població. Per això tots hem de vetllar pel manteniment de la democràcia, de vegades a nivell de classe, de vegades aprenent a valorar els nostres veïns procedents d'un altre país. No hi ha res segur, però crec que Sud-

àfrica pot ser un exemple per a altres societats, un model de com es pot crear una societat més solidària. Però aquest és un desafiament molt important, sobretot quan el tret que defineix la vida de la majoria de la població és la pobresa

Literatura en viu enmig de Nova York

DINITHIA SMITH

Esriptora i periodista de temes culturals per a The New York Times. Autora de les novel·les Remember this (Hardcover) i The illusionist (Paperback).

PAUL HOLDENGRÄBER

Doctor en Literatura Comparada, des del 2004 és director dels programes públics de la biblioteca d'Humanitats i Ciències Socials de la Biblioteca Pública de Nova York (NYPL). N'ha refet el programa d'activitats i, en lloc de conferències i lectures, hi organitza converses animades, debats i actuacions sorpreses. El gener del 2006, la revista Publishers Weekly ho va descriure així: «L'esdeveniment Holdengraber... ha fet saltar l'espurna intel·lectual en els actes sobre llibres de la NYPL.» Abans de treballar a la NYPL, Paul Holdengraber va fundar i dirigir l'Institut d'Art i Cultures del LACMA (Los Angeles County Museum of Art). Definit pel diari Los Angeles Times com «un contenidor d'idees i passió», Holdengraber va arribar al LACMA el 1997; l'any següent va fundar l'Institut d'Art i Cultures amb la intenció de qüestionar la imatge dels museus com a mausoleus dels «mestres antics».

Paul Holdengraber, director de programes públics de la Biblioteca Pública de Nova York, és d'aquelles persones que, quan s'entusiasma, no para quiet a la cadira. «El meu propòsit no és solament fer que els lleons rugeixin», exclama i fa un bot, «sinó que la imaginació de la gent es dispari», un bot i un altre. «No solament el sexe és excitant sinó la vivacitat de la ment. Quan ensopeguem una gran idea, ens pot canviar la vida.»

Holdengraber és a la cresta de l'onada d'un interès renovat en actes com ara conferències, debats, lectures i xerrades que es fan en molts racons de la ciutat, des d'auditoris d'universitats fins al centre anomenat 92nd street Y, a més de llibreries i bars.

Un portaveu de la biblioteca va dir que l'assistència als actes públics s'havia duplicat durant l'últim any i mig, des que hi va

arribar Holdengraber, fundador i anterior director de l'Institut d'Art i Cultura del Museu d'Art del Comtat de Los Angeles. Paul Leclerc, president de la biblioteca, hi va afegir que d'ençà que Holdengraber, de 45 anys, ha anat deixant la seva empremta en la programació pública, els assistents «tenen una energia diferent». Al gener, quan l'escriptor i filòsof francès Bernhard-Henri Lévy va ser entrevistat per Tina Brown a la biblioteca, hi van assistir 900 persones. «Diana von Fürstenberg i Lauren Bacall van ser-hi presents», assegura Holdengraber. Hi havia una cua de 150 metres de persones que no hi van poder entrar. La cua s'estenia pels passadissos de la biblioteca. A l'octubre, quan Bill Clinton va entrevistar l'historiador John Hope Franklin sobre les relacions entre races i per veure la versió del cicle de cançons *Elements d'estil* de Maira Kalman i Nico Muhly, va passar una cosa semblant: «En tots els actes es va haver de rebutjar uns quants centenars de persones sense entrada», comentà Holdengraber.

«Em sento com si estigués gestionant una sèrie de concerts de rock», va dir. «Volia anar enllà del discurs acadèmic i enraonar davant d'un públic molt més ampli i al lector corrent.» És probable que una part de l'increment en l'assistència es pot atribuir als esforços que Holdengraber ha fet per animar la programació. Una de les primeres coses que va fer quan hi va arribar va ser canviar el nom del programa, que de «Programa Públic d'Educació» va passar a dir-se «En viu des de la NYPL». També hi va contribuir la seva decisió de canviar l'horari de les conferències a les set del vespre o encara més tard –la majoria començaven a les sis o a dos quarts de set–, facilitant que hi assistís la gent que treballa. També va incrementar la base de dades d'adreces electròniques de la biblioteca, que va augmentar d'uns 500 a 7.000 assistents potencials. Comentava que, per promocionar actes, confia més en els missatges enviats per correu electrònic que no en els prospectes, un canvi que li permet més espontaneïtat a l'hora de programar.

Holdengraber és a la cresta de l'onada d'un interès renovat en actes com ara conferències, debats, lectures i xerrades que es fan en molts racons de la ciutat, des d'auditoris d'universitats fins al centre anomenat 92nd street Y, a més de llibreries i bars.

Un portaveu de la biblioteca va dir que l'assistència als actes públics s'havia duplicat durant l'últim any i mig, des que hi va arribar Holdengraber, fundador i anterior director de l'Institut d'Art i Cultura del

Museu d'Art del Comtat de Los Angeles. Paul Leclerc, president de la biblioteca, hi va afegir que d'ençà que Holdengraber, de 45 anys, ha anat deixant la seva empremta en la programació pública, els assistents «tenen una energia diferent». Al gener, quan l'escriptor i filòsof francès Bernhard-Henri Lévy va ser entrevistat per Tina Brown a la biblioteca, hi van assistir 900 persones. «Diana von Fürstenberg i Lauren Bacall van ser-hi presents», assegura Holdengraber. Hi havia una cua de 150 metres de persones que no hi van poder entrar. La cua s'estenia pels passadissos de la biblioteca. A l'octubre, quan Bill Clinton va entrevistar l'historiador John Hope Franklin sobre les relacions entre races i per veure la versió del cicle de cançons *Elements d'estil* de Maira Kalman i Nico Muhly, va passar una cosa semblant: «En tots els actes es va haver de rebutjar uns quants centenars de persones sense entrada», comentà Holdengraber.

«Em sento com si estigués gestionant una sèrie de concerts de rock», va dir. «Volia anar enllà del discurs acadèmic i enraonar davant d'un públic molt més ampli i al lector corrent.» És probable que una part de l'increment en l'assistència es pot atribuir als esforços que Holdengraber ha fet per animar la programació. Una de les primeres coses que va fer quan hi va arribar va ser canviar el nom del programa, que de «Programa Públic d'Educació» va passar a dir-se «En viu des de la NYPL». També hi va contribuir la seva decisió de canviar l'horari de les conferències a les set del vespre o encara més tard –la majoria començaven a les sis o a dos quarts de set–, facilitant que hi assistís la gent que treballa. També va incrementar la base de dades d'adreces electròniques de la biblioteca, que va augmentar d'uns 500 a 7.000 assistents potencials. Comentava que, per promocionar actes, confia més en els missatges enviats per correu electrònic que no en els prospectes, un canvi que li permet més espontaneïtat a l'hora de programar.

Carta als lectors que encara han de néixer¹

(amb un pròleg que la justifica i un epíleg que la fa prescindible)

JORGE LARROSA

Professor de Filosofia de l'Educació a la Universitat de Barcelona. Llicenciat en Pedagogia i en Filosofia, i doctor en Pedagogia, ha fet estudis postdoctorals a l'Institut d'Educació de la Universitat de Londres i al Centre Michel Foucault de la Sorbona de París. Ha

estat professor convidat i ha dictat cursos i conferències en diverses universitats europees i llatinoamericanes. És membre del consell de redacció d'una dotzena de revistes d'Europa i Amèrica del Sud. Dels seus llibres destaquen: La experiència de la lectura. Estudios sobre literatura y formación (Barcelona, Laertes, 1996; nova edició revisada i augmentada: Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 2003). Pedagogia profana. Estudios sobre lenguaje, subjetividad y formación (Buenos Aires, Novedades Educativas, 2000). Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel (Barcelona, Laertes, 2003; edició brasilera a Belo Horizonte, Autêntica, 2004).

Pròleg

1

Un llibre és una «espècie d'espai» singular.² També es un dispositiu temporal: una màquina del temps. En una novel·leta molt bonica de Ray Bradbury, els nens fan servir un dels més vells del lloc, un militar retirat, mig boig i gairebé moribund que anomenen coronel Freeleigh, com una peculiar màquina del temps que els permet viatjar enrere, com si anessin dalt d'un tren exprés. Es fiquen a la seva habitació fosca i silenciosa, li diuen una data, i el vell desperta del seu mig son, es trullada en el temps i es posa a enraonar. Quan el vell es mor, en Douglas apunta al quadern: «Ahir es va morir en Xing Ling Soo. Ahir es va acabar per sempre la guerra civil en aquest poble. Ahir es va morir aquí el senyor Lincoln i també el general Lee i el general Grant i altres cent mil que miraven al nord o al sud. I ahir a la tarda, a casa del coronel Freeleigh, una bandada de búfals tan gran com tot Green Town, Illinois, va caure per un cingle cap al nord. Ahir, una gran quantitat de pols es va fixar per sempre. I en aquell moment no me'n vaig adonar [...]. Què farem sense aquests búfals?»³

Els vells són màquines de temps, especialment els vells esbojarrats: els qui confonen els temps, els qui ja no saben quin temps és el seu ni en quin temps viuen, els qui ja no són capaços de dominar el temps, els qui són fora del temps. Els llibres també són uns dispositius temporals una mica bojos: també en ells es fonen i es confonen els temps; també en ells s'entrem del temps o entrem en un altre temps; també en ells passa alguna cosa, o s'envia, a través del temps.

2

El meu propòsit, tot seguit, és elaborar

aquesta qüestió general dels llibres com a artefactes temporals. Una qüestió gens original, per cert. El mestre Borges deia que el llibre «es una extensió de la memòria i de la imaginació». I en aquesta citació sona el *Fedre* de Plató, diàleg meravellós i infinit en què l'inventor de les lletres, l'egipci Theuth, les presenta i les defensa davant del rei com a fàrmacs de la memòria. I el mot «fàrmac», com sabem, és ambigu, significa verí i remei alhora, com si fos una paraula de doble tall, com si apuntés a un benefici i, alhora, a un risc, a un perill, com si comportés una incertesa insalvable. En les albors mateix de l'escriptura, quan l'escriptura era encara una pràctica rara i extraordinària, la pregunta per la relació entre la lletra i el temps ja quedava oberta en tota la seva radicalitat. I alguns dels seus exegetes contemporanis, entre els quals citaré Jacques Derrida i Emilio Lledó,⁵ no fan sinó explorar-ne alguna de les possibilitats i alguna de les paradoxes.

En aquest context, el que faré aquí és tractar de modular aquesta qüestió general d'una manera específica: el que voldria plantejar aquí és que els llibres són artefactes que tenen una existència en el temps que no es pot pensar històricament, almenys si entenem per història el punt de vista lineal, continu i progressiu amb relació al qual els éssers humans encara tendeixen a ordenar els esdeveniments i també, és clar, els llibres i les obres d'art, els curiosos artefactes que anomenem història de la literatura, història de la filosofia, història de l'art, història de la cultura, etc. Els llibres són màquines del temps que no es poden tractar des d'aquesta perspectiva que consisteix a convertir el temps en història, des d'aquesta perspectiva historitzadora o historitzant que els homes van inventar amb la pretensió de dominar i de domesticar el temps, amb la pretensió d'imposar-li una direcció, un argument, una lògica, una trama, un sentit. El meu punt de partida, o la meva petició de principi, és que el temps, com l'ésser, es diu, o es dona, de moltes maneres i que la història no és l'únic mode en què el temps es diu o es dona. La Història, així amb majúscula, no és sinó el mode dominant del temps en la denominada modernitat, la secularització de l'altra manera de pensar el temps que, antigament, en deien Providència. I el que vull fer aquí és considerar els llibres com a dispositius que desborden i fan esclatar el model temporal de la Història o, dit altrament, pensarlos com a màquines del temps no històriques.

Parlaré doncs de la relació entre els llibres i el temps des del final de la història,

de l'historicisme, de la consciència històrica, de la manera històrica d'ordenar els textos i els esdeveniments. El tòpic seria que ara vivim en l'època de la geografia, en l'època de l'espai.⁶ Però els espais (també els llibres i les obres d'art, els museus i les biblioteques, les ciutats, la natura fins i tot, els espais de totes les espècies) es troben en el temps, són dispositius temporals, estan carregats de temps. A més, en la mesura que tots aquests espais són espais habitats pels homes, espais humans i humanitzats, el temps que els habita té la mateixa encarnadura que el temps humà: és temps viscut o, literalment, durada, barreja de memòria i oblit, de culpa i de nostàlgia, de por i d'esperança. I aquesta durada no es pot pensar fora de la finitud humana, és a dir, fora del fet que els homes són éssers que neixen i que moren, fora del fet que el temps humà està escindit per la mortalitat i per la natalitat. Els llibres són plens d'un passat mortal i també, d'una manera que caldrà precisar, són oberts a un avenir que té la forma del naixement.

3

Per a això, per mostrar el temps del llibre com un temps no històric, usaré l'artifici retòric d'una carta enviada als lectors a venir. Permeteu-me continuar, doncs, aquest pròleg amb alguna consideració sobre les cartes. Hi ha un filòsof alemany, Peter Sloterdijk, que comença un dels seus llibres amb aquestes paraules: «Una vegada, el poeta Jean Paul va observar que els llibres són cartes més grosses adreçades a amics. Amb aquesta frase anomenava pel seu nom l'esperit i la funció de l'humanisme d'una manera quintaessencial i límpida: humanisme és telecomunicació que fomenta l'amistat en el mitjà de l'escriptura.» I una mica més endavant: «No cal dir que el remitent d'aquesta mena de cartes amistoses engega els seus escrits pel món sense conèixer-ne els destinataris. Tot i coneixent-los, tanmateix és conscient que la seva tramesa arriba més enllà, capaç de donar peu a una multiplicat indetermiada de probables amistats amb lectors anònims i que, sovint, encara no han nascut. [...] L'escriptura no solament fa de pont telecomunicatiu entre amics demostrats que en el moment de la tramesa de la carta viuen en llocs distants, sinó que [...] llança una seducció al lluny [...] a fi i efecte que l'amíc desconegut se senti compromès i impulsat a entrar en el cercle d'amistats. De fet, el lector que s'exposa a aquestes cartes més grosses pot entendre el llibre com una invitació, i si es deixa engrescar per la lectura, després es posa en contacte amb

el cercle dels al·ludits per donar compte que ell també ha rebut el missatge.»⁷

Després d'aquesta arrencada en què la cultura literària humanista es presenta com una mena de societat lletrada, fundada en l'amistat i dilatada en el temps, on els emissors saben que els receptors són imprevisibles i, així i tot, s'embranquen en la tasca d'escriure cartes adreçades a amics no identificats, Sloterdijk envesteix el fantasma comunitari de la societat literària, el somni de la secta o del club d'amics que mantenen correspondència i que, en el seu projecte expansiu i universalitzant, es projecta com una norma per a tota la societat.

L'època triomfant de l'humanisme és, per tant, l'època daurada de la pedagogia, l'època en què els intèrprets autoritzats, els guardes dels llibres i de les biblioteques, els mestres de lectura, no solament presumien d'un coneixement privilegiat de quines eren les cartes fundadores d'amistat, de comunitat, sinó que s'arrogaven la missió d'incorporar les noves generacions en el cercle dels bescanvis epistolars. Així, la comunitat humana ideal es convertia en una espècie de comunitat d'escriptors i lectors, una espècie de societat literària, amb el model de la qual es van construir, i es construeixen encara, tant els estats nacionals com, al límit, la mateixa idea d'humanitat, subjacent a això que alguns encara en diuen «Humanitats».

4

Aquesta carta als lectors que naixeran és un dispositiu molt simple: l'únic que pretén és buscar un destinatari a través de l'espai i del temps per donar-li notícia de l'existència dels llibres.

Però del que es tracta és, primer, d'explorar si aquest gest pot situar el llibre «en un temps altre que el de la història», si el pot inserir dins d'un temps que no sigui construït com a continuïtat sinó com a discontinuïtat, en un temps que admeti la novetat radical o, per dir-ho en una sola paraula, l'esdeveniment. El temps a què el llibre apel·la seria un temps escindit, en què els llibres remetrien a un passat altre que el nostre passat i a un futur altre que el nostre futur.

En segon lloc, també es tracta d'explorar si aquest gest pot situar el llibre «en un espai diferent del de la comunitat definida per l'humanisme», si el pot inserir dins una comunitat dispersa, babèlica, que no sigui construïda des d'allò que els homes tenen en comú, des del que els fa iguals, sinó des del que els fa diferents. La comunitat a què el llibre apel·la seria una comunitat plural, res més que l'espai en què els

homes despleguen les seves diferències, una comunitat, en suma, que admet l'heterogeneïtat radical o, per dir-ho en una sola paraula, l'alteritat.

En tercer lloc es tracta d'explorar si aquest gest pot inserir el llibre «en una altra transmissió que la de la pedagogia», si el pot situar dins una transmissió que no sigui construïda des de la intencionalitat sinó des de l'obertura, una transmissió que admeti l'esdeveniment, l'alteritat o, dit en una sola paraula, la natalitat. La transmissió a què el llibre apel·laria, doncs, seria una transmissió sense objectius, sense finalitats, sense expectatives.⁸

Amb tot plegat em proposo també explorar, en quart lloc, si el llibre encara pot ser considerat com un patrimoni o com una herència. La paraula «patrimoni» implica propietat i els llibres no són de ningú, malgrat el zel incessant dels qui se'n creuen propietaris o guardes, i malgrat també els intents reiterats i cada vegada més poderosos d'apropiació dels llibres per part de les institucions culturals, educatives, polítiques o mercantils. Pensar el llibre com un «patrimoni públic» ens duria a analitzar què vol dir considerar els lectors com a «públic» i, més radicalment, quina és la natura avui d'allò públic: si encara hi ha res comú entre els homes que no estigui capturat pels aparells del capital o de l'estat. D'altra banda, la paraula «herència» implica legitimitat per heretar i alguna cosa semblant a un testament que estableixi les condicions per accedir-hi i repartir-ho. I també implica una continuïtat del món (entendre el món com una cosa que s'hereta i es lliga), que avui, més que mai, està en dubte. La qüestió és si parlar de patrimoni o d'herència no ens situa inevitablement, encara, en la perspectiva de la història, de l'humanisme i de la pedagogia. Aleshores la pregunta seria si pensar el llibre des d'un temps altre que el de la història, des d'una comunitat altra que la de l'humanisme i des d'una transmissió altra que la de la pedagogia no suposa també pensar-lo «des d'una donació altra que la de l'herència»

5

Però potser és tot una qüestió de to. El caràcter ja anacrònic de la carta em permetrà imposter, sense gaire pudor, un to de veu una mica solemne i antiquat, del qual se'm fa molt difícil escapar en tractar dels llibres i de les lectures. Però l'artifici de la carta, en la mesura que designa un text adreçat, en aquest cas, a un destinatari singular tot i desconegut, també em permetrà elaborar un discurs modulad com a crida i com a

desig alhora. Aquesta carta no és cap altra cosa que el desig d'un destinatari que manca (i del qual es pot pressuposar solament la manca) i la crida a un destinatari que no està garantit que vingui. A més, com que no és desitjat ni cridat des de la història ni des de l'humanisme ni des de la pedagogia ni des del testament, és a dir, des de qualsevol de les modalitats discursives que podrien anticipar-lo o produir-lo d'alguna manera per assegurar-ne la resposta, aquesta carta s'adreça, literalment, a ningú.

Per això, i malgrat una certa solemnitat que se m'ha fet inevitable, aquesta carta pretén fugir de qualsevol grandiloqüència. El grandiloqüent (terme forjat, per Ciceró, sembla, qui associa la paraula 'loqui' a l'enormitat i 'grandis' a l'excés i la desmesura) seria aquell amb un discurs construït sobre la discordança entre allò de què es parla i el to amb què es parla. A més, en la mesura que s'empara en paraules tan inflades com buides, el grandiloqüent tendeix a tancar la multiplicitat de l'experiència en fórmules necessàriament simplificadores i reductives. El grandiloqüent parla en to major i generalment en veu alta, col·locant-se en el discurs com a portaveu d'abstraccions gegantines. Per això tendeix a usar formes emfàtiques que escamotegen i minven l'infinitament variat i múltiple de l'experiència. La grandiloqüència és indiferent a l'experiència. Clément Rosset ho diu així: «Conjurar allò real a cops de paraules: així es pot definir, d'una manera general, la funció de la grandiloqüència.»⁹

L'amic a qui he robat aquest títol deia en algun tram de la seva conferència: «Aquesta generació que s'acomia en va aprendre molt. Es va deixar il·luminar per grans metarelats. Somiava i treballava. Molts ens vam oblidar de ser feliços. Uns altres vam construir la nostra felicitat en la lluita i, tot i sense paciència per mirar el món, denunciàvem la insensatesa de la seva destrucció. ¿Podem deixar missatges als qui naixeran, a més de demanar-los que ens mirin amb simpatia? Potser haurem de reconèixer que els nostres tractats sempre van ser sobre la grandesa i que vam oblidar la grandesa d'allò ínfim.»¹⁰ En aquest fragment, Wanderley escriu en el to del poema de Brecht «Als qui naixeran», que parla d'una generació de lluitadors utòpics i generosos, segurament fracassats, amb una vida construïda des d'una certa fe i una certa esperança, atrapada per la duresa dels combats que van emprendre. El poema de Brecht parla d'aquesta generació que, quan s'adreça als homes del futur, solament els pot demanar que no siguin massa despietats, que els mirin amb simpatia. Però a la

fi del text, Wanderley se serveix del títol d'un poemari de Manoel de Barros¹¹ per reivindicar una mirada que sigui capaç d'atendre a la grandesa que hi ha en les coses petites, en les menors, les insignificants, les ínfimes.

No hi ha dubte que qualsevol vindicació en voga de la importància del llibre i de la lectura tendeix a la grandiloqüència, és a dir, a subsumir allò singular i, per tant, plural de les experiències de lectura en un esquema polític, social o cultural, a un metarelat que tractaria d'assegurar que fossin intel·ligibles al mateix temps que les reduiria a la insignificança. En aquest sentit, potser seria hora de destacar el que l'experiència de la lectura té d'insignificant respecte a les idees d'història, d'humanitat, de pedagogia i, fins i tot, de patrimoni i d'herència. Ni que sigui perquè siguem capaços d'atendre al que el llibre i la lectura tenen d'infinit i potser d'incomprensible.

6

Aquest pròleg començava amb allò que els llibres són unes espècies d'espais molt especials. No cal dir que era fer l'ullet als lectors de Perec, però encara una altra cosa. Els llibres es poden considerar com uns estranys dispositius d'espacialització del temps i de temporalització de l'espai. La carta als lectors que naixeran no pretén ser sinó un exercici en què aquests espais que són els llibres s'insereixin en unes formes de temporalitat, en unes espècies de temps que no siguin les del futur sinó les de l'avenir, que no siguin les del patrimoni o les de l'herència sinó les del do, que no siguin les de la continuïtat sinó les de la fecunditat, que no siguin les d'allò ja dit sinó les d'allò encara per dir. I el llibre de Perec acaba justament amb un fragment en què el temps es fa espai, es fa escriptura... i en què l'espai, l'escriptura, es projecta en el temps.

La citació potser és massa llarga però val la pena. A més, em permetré una llicència: canviaré les paraules «lloc» i «espai» per la paraula «llibre» i hi introduiré una sola vegada la paraula «llegir» i l'expressió «donar a llegir». La citació, modificada, fa així: «M'agradaria que hi hagués llibres estables, immòbils, intangibles, intocats i gairebé intocables, immutables, arrelats; llibres que fossin referències, punts de partida, principis [...]. Uns tals llibres no existeixen i, com que no existeixen, el llibre es torna pregunta, deixa de ser evidència, deixa d'estar incorporat, deixa d'estar apropiat. El llibre és un dubte: contínuament em cal marcar-lo, dissenyar-lo, llegir-lo; mai

no és meu, mai no m'és donat. L'he de conquerir. Els meus llibres són fràgils: el temps els desgastarà, els destruirà [...]. El llibre es desfà com la sorra que s'escorre entre els dits. El temps se l'enduu i solament me'n deixa uns quants trossos informes. Donar a llegir: tractar de retenir una cosa meticulosament, d'aconseguir que alguna cosa sobrevisqui: arrencar unes engrunes precises al buit que s'excava contínuament, deixar en algun lloc un solc, un rastre, una marca o alguns signes.»¹²

Carta als lectors que naixeran

1

Les primeres paraules d'aquesta carta no seran meves sinó de Paul Celan. Tot i que ¿qui podria dir que són seves, les paraules que diu, que escriu o que llegeix? Paraules alienes, doncs, paraules d'algú altre, paraules ja de tots o de ningú o de qualsevol: «El poema [...] pot ser una ampolla llançada a la mar, abandonada a l'esperança –tantes vegades fràgil, sens dubte– que qualsevol dia, en algun lloc, pugui ser recollida en una platja, a la platja del cor potser. Els poemes, en aquest sentit, fan carn: es dirigeixen cap a alguna cosa. Cap a què? Cap a algun lloc obert a invocar, a ocupar, cap a un tu invocable, cap a una realitat a invocar.»¹³

Paul Celan va llegir aquestes paraules en un discurs pronunciat a Bremen el 26 de gener del 1958, poc abans de néixer jo. Començo aquesta carta, doncs, amb unes paraules que precedeixen el meu naixement i que s'han obert pas a través del temps, a través de l'espai, a través de la pluralitat de les llengües, a través també de la mort del poeta que les va escriure... i que jo et vull enviar a tu, lector desconegut, encara per néixer.

2

Una carta és un dispositiu curiós. Sol anar encapçalada per un lloc i una data, diguem que el lloc és aquesta ciutat, «Barcelona», i la data, la d'avui, «dijous, 15 de març de 2007». La data és la marca d'un temps, d'un ara amb un destí que ja és passat, ja és un altre en el moment de la lectura. I el lloc és la marca d'un espai, d'un aquí, des d'on s'obre una distància i, alhora, una comunicació amb l'espai, sempre un altre, de la lectura. Una carta és un dispositiu que enllaça temps i espais sense fer-los coincidir o, dit de diferent manera, els comunica sense abolir-ne la distància, mantenint-los en la seva diferència, tibant-los en la seva alteritat constitutiva.

Però una carta com aquesta, una carta

als lectors que naixeran, ha d'estar escrita des d'un lloc i un temps, des d'un aquí i un ara molt més genèrics. De fet, aquesta carta ha començat amb una altra data, la que situa en l'espai i el temps les paraules de Paul Celan, en què compara el poema amb una ampolla llançada a la mar. A més, si atenem a la forma d'aquesta carta, o d'aquest tipus de carta, comença en el moment en què els lectors i els escriptors se senten per primera vegada hereus d'una tradició i, alhora, obligats a transmetre-la a través del temps. De manera que aquesta carta es va començar a escriure fa moltíssims anys i l'únic que faig jo es reescriure-la i reenviar-la. Podriem dir que aquesta carta és un episodi més d'una llarga sèrie de cartes que els lectors i els escriptors de tots els temps han enviat cap al futur. Al mateix temps, però, és una altra carta. Aquesta vegada sóc jo, el qui l'escriu, de nou, i per tant em correspon a mi datar-la. Quina serà, doncs, la data que li convé?

El meu temps, l'època del món en què t'escriu, ha estat anomenat d'unes maneres molt diferents: ens diuen que vivim en la «societat del treball» o en la «societat del lleure» o en la «societat del consum» o en la «societat postcapitalista» o en la «societat líquida» o en la societat del «capitalisme individualista» o en la «postmodernitat» o en la «hipermodernitat» o en la «societat de la informació» o en la «societat del risc» o en la «societat multicultural» o en l'època del «postcolonialisme»... i podria multiplicar les diferents maneres en què, des de diferents punts de vista, els homes d'avui han anomenat i anomenen la seva dificultat per comprendre el present, la seva perplexitat davant del present. Però jo triaré, per datar la meua carta, una determinada situació existencial respecte al temps i respecte al món.

Et dic, en primer lloc, que aquesta carta que t'escriu avui i aquí està escrita des d'un temps de crisi, d'incertesa, de transició, potser com tots els temps, però en el qual, a diferència d'altres temps, ens costa molt orientar-nos: com si haguéssim perdut el sentit del temps. Aquesta carta està escrita des de la manera particular que en el temps en què jo visc adquireix el fet humà de viure amb consciència de temps, d'un temps que passa, en què tot passa, en què tot caduca i desapareix, en què tot es transforma, en què tot el que es conserva ho fa convertint-se en una altra cosa... i també d'un temps en què alguna cosa nova i desconeguda neix continuament, potser. Et dic, doncs, que el temps humà, el meu temps, el temps en què t'escriu aquesta carta, està escindit entre el ja no i l'encara no,

està constituït com una bretxa en el temps, com un present mòbil i movedís, sempre incompreensible, en què tot el que té sentit s'esvaeix davant dels nostres ulls i en què el que neix, el que s'anuncia, el que ve, no ho comprenem. El temps en què visc és un temps que ha perdut l'orientació, les referències, el sentit del que podria ser el seu origen i del que podria ser la seva fi o la seva finalitat. Per això t'escriu des de la sensació que aquesta carta no té cap origen que li podria donar un fonament ni cap finalitat que li podria donar un sentit.

També et dic, en segon lloc, que aquesta carta està escrita des d'un lloc que ens costa molt dir-ne casa nostra i que, per això, pot ser qualsevol dels llocs de l'exili, de l'estranyesa, de l'estrangeria, de l'a fora, de l'estranyament, del desarrelament. Aleshores aquesta carta està escrita des de la forma particular que en aquest món en què visc adquireix el fet humà d'habitar un món, de tenir un món, de viure amb una certa consciència del món. I et diré que el món humà, el meu món, el món on habito, és un món que se'ns ha fet estrany, no ens hi podem sentir propers, a la vegada hi pertanyem i no hi pertanyem, un món respecte al qual sempre estem a distància, el qual és molt difícil d'estimar.

En el temps en què visc s'estén el desarrelament respecte al passat i el no saber a què atènyer-nos respecte al futur. I s'estenen també els espais inhòspits i buits que ja no són casa o llar per a la vida dels homes—llocs de sentit, llocs públics en què els éssers humans apareixen entre els altres i amb ells tracten d'elaborar el sentit o la manca de sentit de les seves vides—sinó, ras i curt, contenidors de treball, el consum i la circulació: espais també del desarrelament.

3 Una carta també sol dur el nom i l'adreça del destinatari. Però a tu, lector encara per néixer, no et puc conèixer. No sé ni com te dius ni on ets. L'únic que sé de tu o, si més no, l'únic que em permet invocar-te, és que arribaràs a un món on miraràs de sentir-te a casa i, alhora, se t'esmunyirà entre els dits quan miris d'atrapar-lo. I sé una altra cosa més, que per a tu venir al món i venir al temps és inseparable de venir al llenguatge. Sé que tu, com jo, com nosaltres, perquè potser això és l'únic que podrà crear entre tu i jo alguna cosa semblant a un nosaltres, ets també un animal de paraules, un vivent amb una vida que, entre altres coses, és una feixuga i de vegades desesperada i a vegades impossible cerca de sentit.

Aleshores, així és com t'invoco: a tu, lector desconegut, encara per néixer, que véns

al temps, a un temps que no serà ni la repetició ni la continuació del meu temps, perquè serà el teu, un temps altre, quan jo no hi seré... o a tu, lector desconegut, no nascut encara, que estàs venint al llenguatge, a un llenguatge que no serà ni la repetició ni la continuació del meu llenguatge, perquè serà el teu, un llenguatge altre que jo no podré ni parlar ni comprendre.

4 Ara et vull enviar unes altres paraules alienes, una mena de conte o d'apòleg, molt bonic, gairebé una paràbola, que va escriure un filòsof de nom José Luis Pardo: «Del camp de concentració de Westerbork, a Holanda, durant la segona guerra mundial van sortir 93 trens, cadascun amb uns mil deportats, trens que feien el trajecte cap a Auschwitz en quatre dies i en tardaven quatre més a tornar per recollir una nova càrrega. Al cap d'uns quants viatges, un ajudant de la infermeria del camp holandès es va adonar que sempre eren els mateixos trens, els que feien el transport. A partir d'aquell moment, els deportats van deixar missatges ocults dins els vagons, missatges que tornaven amb els trens buits [...]. Les obres d'art s'assemblen a aquelles notes: sempre són en llocs de trànsit [...]. Els artistes no són diferents d'aquells deportats [...], simplement van fer el viatge primer i van deixar aquelles inscripcions perquè els qui els succeïssin poguessin viure una cosa que, altrament, seria insofrible [...]: els van ensenyar que el seu dolor, la seva manca de recer, no era el primer, que no era original sinó repetit, que ja hi havia altres homes que l'havien patit i que ara ells, els nous viatgers, es podien mirar en aquelles notes com en un mirall on arribarien a sentir el seu propi dolor, que llavors esdevindria un dolor comú, compartit. Això—les notes dels trens amb destinació a Auschwitz, les obres d'art—no lliura ningú del seu dolor [...], simplement permet viure'l, permet animar, continuar respirant malgrat la desolació, la mort, la mesquinesa i l'estupidesa i enmig d'elles. Potser aquestes notes semblaran ben poca cosa, gairebé res. Però són literalment vitals per als qui som dins del tren o sabem que algun dia haurem de fer el viatge.»¹⁴

5 Aquest curiós dispositiu que denominem carta també sol dur una signatura, la del qui escriu i l'envia. M'hauria de presentar, doncs, i dir-te qui sóc, escriure el meu nom... però el meu nom no importa en aquest cas. El que importa, sobretot, és en nom de què, o de qui, t'escriu. I l'únic que

et puc dir és que t'escric perquè et vull donar notícia que, en l'altre temps, en l'altre món i en l'altra llengua on tu naixeràs, potser hi haurà coses com ampolles llançades a la mar o notes escrites als racons amagats dels vagons. Coses com poemes i obres d'art que també es troben en aquest temps, en aquest món i en aquesta llengua. Coses que són gairebé res i, al mateix temps, per a alguns de nosaltres, tenen una importància, literalment, vital. Coses que nosaltres hem rebut d'altres i que, alguns de nosaltres, tractarem de conservar per deixar-te-les com un regal, com un do. T'escric, doncs, en nom dels lectors, d'uns certs lectors.

En primer lloc, t'escric en nom dels lectors vitalistes i vidors, aquells per als quals la lectura és una experiència vital o, dit d'una altra manera, aquells que llegeixen no per amor als llibres sinó per amor a la vida, per als quals la lectura és essencial en la seva manera de sentir o de palpar o d'asaborir la vida, per als qui llegir és inseparable de la consciència de ser vius, del seu sentiment de ser vius, i de la intensitat de ser vius, aquells per als quals la lectura és fonamental en l'elaboració d'una manera de viure.

En segon lloc, t'escric en nom d'una mena molt especial de lectors: els que donen a llegir. Dit altrament, els lectors la vida dels quals està engatjada en la transmissió i en la renovació de la lectura. Un filòsof de nom Emmanuel Lévinas ho va escriure així: «La transmissió comporta un ensenyament que ja es dibuixa en la mateixa receptivitat de l'aprendre i la prolonga: el veritable aprendre consisteix a rebre la lectura tan profundament que donar-la als altres esdevé necessitat: la veritable lectura no resta en la consciència d'un sol home sinó que esclata cap als altres.»¹⁵ T'escric, doncs, en nom dels lectors en què es conjuga la passió d'aprendre i la d'ensenyar, la passió de rebre i la de donar, la passió de llegir i la de donar a llegir. I la passió de viure, és clar, també la passió de viure.

6

El filòsof Miguel Morey, un d'aquests lectors que dona a llegir i que entén la lectura no com a coneixement sinó com a saviesa, és a dir, com a manera de viure, ha traduït un llibre de Giorgio Colli, un altre d'aquests lectors savis que donen a llegir, concretament un curs sobre Zenó d'Elea. En l'epíleg, Morey caracteritza els lectors vitalistes que donen a llegir, aquests éssers estranys i generosos en nom dels quals t'escric: «És prou evident que les pàgines següents són un regal [...]. No podria ser d'u-

na altra manera: tants milers d'hores esmerçades a transmetre, explicar o refusar els principis enunciats per Zenó, d'Aristòtil a Teofrast i d'aquest a Simplicí, de Diels a Colli i d'aquest a Berti, fins a arribar finalment a aquest traductor que ha intentat oferir-te-les a tu, lector, sense que perdin gens de la seva noblesa. Tantes hores de la vida desperta de tants homes no podrien constituir res més que un homenatge a la intel·ligència, simplement, a la generositat de la intel·ligència. Encara que ens arribi així de subtilment, com la vibració ultimíssima d'unes campanes tocades en el remot, eco d'un eco d'un eco, si volem, però d'unes paraules mitjançant les quals els homes van gosar fer de la saviesa la seva forma específica de santedat.»¹⁶

T'escric, doncs, com a lector, com un d'aquests lectors la funció i el privilegi dels quals és transmetre a uns altres el que llegeixen, fer-ho passar a través del temps, a través de les llengües, a través de les generacions, donar-ho a llegir.

Però si em dirigeixo a tu invocant el teu naixement, de la meua banda, en justa correspondència, t'he d'escriure des de la meua mortalitat. Com tu, jo també vaig néixer massa tard en un món que ja hi era. I la meua vida, com la teua, serà curta, massa curta. Cabells blancs em coronen el cap i tu, lector incert i desconegut, encara has de néixer. Quan rebis aquesta carta, jo seré mort. T'escric, doncs, com un ésser mortal que es dirigeix a un altre amb qui no es podrà trobar mai. T'escric sabent que tu i jo estem separats irremediablement, que la distància que hi ha entre nosaltres no té ni mediació ni remei. T'escric sabent que no hi ha cap pont que permeti salvar l'abisme que ens separa. T'escric, doncs, des d'una diferència insalvable, des d'una distància sense consol: des de la irremediable distància que sempre hi ha entre el que parla i el que escolta, entre el que escriu i el que llegeix, entre el que dona i el que rep, entre qualsevol jo que invoca i qualsevol jo invocat. Però, així i tot, t'escric.

T'escric, aleshores, sabent que el temps que ens separa és un temps discontinu. Amb això et vull dir que el temps en què tu vindràs no serà mai el meu futur. I d'això, d'un futur que no podrà ser el meu, en podríem dir avenir. El futur té a veure amb el previsible, amb el predicible, amb el que es pot anticipar i, d'alguna manera, projectar. Però tu, lector encara per néixer, no ets previsible ni predicible ni anticipable, i no cal dir que seria molt arrogant de part meua pensar que pots ser una cosa així com el meu projecte. L'avenir té a veure amb el que ve...

amb el que ve com a novetat, com a miracle, com a llibertat, com a sorpresa, com a esdeveniment, com a creació, com a naixement. I l'únic que puc pressuposar de tu, en aquesta carta, és que vindràs, que naixeràs.

7

Emmanuel Lévinas –que anomena amb la paraula «esclat» la relació de la lectura entre el rebre i el donar, dient que la lectura «esclata cap als altres» quan és rebuda amb prou profunditat, cap a un altre que, encara que sigui imprevisible i desconegut, sempre és un tu concret i singular, una singularitat qualsevol– no veu aquesta relació entre generacions com de continuïtat ni de presència en termes de «fecunditat». Lévinas ho diu així: «Un ésser capaç d'un destí altre que el seu és un ésser fecund.»¹⁷ Un destí altre que el seu significa una cosa així com un destí que no és la repetició ni la continuació del seu, perquè és un destí altre o un destí de l'altre, un destí del qual no es podrà apropiari mai, en definitiva.

Podríem variar aquesta citació i dir, per exemple, que un temps capaç d'un altre temps que el seu és un temps fecund, o que una vida capaç d'una altra vida que la seva és una vida fecunda, o que una paraula capaç d'una altra paraula que la seva és una paraula fecunda, o que un pensament capaç d'un altre pensament que el seu és un pensament fecund. I la fecunditat, ¿no té a veure amb el fet de la nostra finitud, amb el fet que naixem i morim, amb el fet de la nostra mortalitat comuna? Solament un ésser mortal pot ser fecund. Solament un temps mortal, o una vida mortal, o una paraula mortal, o un pensament mortal, són capaços que alguna altra cosa (un temps altre, una vida altra, una paraula altra o un pensament altre) neixi del lliurament del seu propi temps, de la seva pròpia vida, de la seva pròpia paraula o del seu propi pensament. La generositat dels qui donen a llegir, aquells en nom dels quals t'escric, potser és una cosa així com la generositat de la fecunditat.

Però en l'escriptura i en la lectura no es tracta d'aquesta fecunditat legítima i legítimada per les institucions del parentiu, la que transmet un nom, un patrimoni i una herència, sinó de la fecunditat dispersa, imprevisible, desordenada i salvatge de la disseminació.

8

Ja saps qui t'escriu aquesta carta, des d'on l'escriu i de quina manera et busca i t'invoca per adreçar-se a tu a través del temps amb l'esperança, tan fràgil, de trobar-te. Ara et diré per què t'escric. A més d'una

data, una adreça i una signatura, una carta també porta un missatge. Les cartes s'escriuen perquè algú vol dir alguna cosa a algú altre. De manera que t'escriu, lector desconegut, per parlar-te o donar-te notícia d'un do. No cal dir que no es tracta de cap patrimoni, perquè això de què et vull parlar no té amo. Tampoc no es tracta de cap herència, perquè la recepció del que et vull parlar no demana cap títol, cap credencial, cap document d'identitat, cap testament. A més, el do de què et vull parlar sempre et deixa lliure d'acceptar-lo o rebutjar-lo, o simplement d'ignorar-lo. Et vull parlar d'ampolles llançades a la mar, de notes amagades als vagons de tren, d'ecos d'ecos d'ecos, de lectures que esclaten cap a un destí o una destinació o un destinatari que mai no serà seu, de paraules fecundes, de paraules escrites que et voldria donar a llegir.

T'escriu des de la doble responsabilitat que constitueix els lectors que donen a llegir. Aquesta responsabilitat té a veure en primer lloc amb el que he rebut, amb allò que em ve abans de mi, amb el que em precedeix, amb el que he estat capaç d'acollir... i té a veure en segon lloc amb el que et dono, amb el que et destino, amb el que adreço a tu, lector a venir, que ets més enllà de mi. I cadascuna d'aquestes dues responsabilitats conté una paradoxa interna. Com a lector, la meua manera de rebre o de respondre al que em ve no pot ser altra que triar, preferir, sacrificar, excloure, reinterpretar, criticar, desplaçar, decidir, mal interpretar fins i tot. Per ser fidel al que he rebut, per mantenir-ho amb vida, he hagut de ser-li fidel. Dit altrament, he hagut de llegir. En aquest sentit, és potser la lectura fidelitat i infidelitat alhora? A més, la meua manera de donar o d'enviar el do no pot ser altra que la de deixar viure, desprendre-me'n jo perquè tu, lector desconegut, ho mantinguis amb vida, ho acullis, te'n facis càrrec, però essent també infidel a la teua manera, és a dir, perquè ho llegeixis.

9 Abans et deia que el meu nom no importa. De fet, no t'escriu en nom meu sinó en el dels éssers estranys que són els lectors que donen a llegir. D'aquí ve la veu que habita aquesta carta. La veu és la marca de la subjectivitat de l'escriptura. I en una carta, la veu es configura en la tensió entre qui l'escriu i el destinatari. En aquesta carta, la meua veu t'invoca, és a dir, et crida i et desitja. Aquesta carta que t'invoca com un lector a venir voldria fer-te venir, doncs, donar-te un lloc perquè hi vinguis. Tot i que aquest lloc, tu seràs qui l'obriràs en l'esde-

veniment mateix de la teua vinguda. Amb aquesta carta no pretenc res més que donar-te un lloc que tanmateix no puc projectar ni definir ni anticipar.

A més, aquesta carta és una carta col·lectiva. T'hi escriu jo, és clar, però amb totes les veus que he barrejat amb la meua. Més ben dit, amb totes les veus que constitueixen la meua. La meua, una veu de lector, és feta de totes les veus que m'han estat donades. Per això és meua i no n'és al mateix temps. Aquesta carta que t'escriu avui i aquí, és una carta polifònica, feta de moltes veus, com un teixit o una trama de veus. I tu no em llegiràs a mi sinó la meua veu, és a dir, la manera com he tramut o teixit per a tu una polifonia en moviment.

10 Amb totes les veus que he tramut, et vull parlar, lector a venir, d'un do fet de paraules que viatgen endutes per la mar o per l'eco o pels vagons de tren. Aquesta carta que et busca també és feta de paraules, de les meves i d'altres. Seran potser aquestes paraules, les que ens uniran? Les paraules que parlen de paraules, les que envien paraules? Les paraules que t'envio a través del temps i de l'espai, les que et vull donar a llegir?

El poeta Antonio Porchia va escriure: «El que diuen les paraules no dura. Duren les paraules. Perquè les paraules sempre són les mateixes i el que diuen no és mai el mateix.»¹⁸ I reblant el clau, una poeta, Alejandra Pizarnik: «Cada paraula diu el que diu i, a més, més i una altra cosa.»¹⁹

Aquestes paraules que t'envio, lector a venir, aquestes paraules que et dono per fer-les durar, per inserir-les en el temps, per posar-les en moviment, tu seràs el qui les llegirà. Les llegiràs amb la teua veu, amb la teua llengua, amb les teves paraules, en el teu món, en el teu temps. Per això no puc saber què et diran. Les paraules seran les mateixes, però el que diguin seràs tu qui ho dirà, seràs tu qui ho llegirà. T'envio aquestes paraules no perquè són meves sinó perquè siguin teves. Per això, quan tu, que ets un altre, les llegiràs, se'n farà càrrec... llavors aquestes paraules seran les mateixes que les que jo t'envio, però essent les mateixes no diran el mateix: a més, diran més i una altra cosa.

11 Solament em queda acomiadar-me de tu, o sigui, acomiadar-me d'aquesta carta, d'aquestes paraules que t'he escrit, perquè et vagin a trobar. Et deia al començament que el poeta Paul Celan t'anhelava com una platja del cor a l'altre costat de la mar. El

mateix Celan va escriure que «la poesia no s'imposa, s'exposa.»²⁰ Cap pretensió, doncs, d'imposar-te aquest do. Com a lector que dóna a llegir, no en sóc el propietari ni el guarda ni el dipositari ni l'administrador ni l'interpret legítim. Solament he volgut exposar-ho davant teu perquè siguis tu el qui, potser, lliurement, s'hi exposi. Com una platja del cor, potser. Perquè li siguis fidel i infidel, a la teua manera. Perquè hi trobis, en això i amb això, una manera de dir i de dir-te que serà la teua. Perquè tu, de la teua banda, ho donis a uns altres i ho mantinguis amb vida, perquè ho obris a la seva diferència, és a dir, a la seva fecunditat. Adéu, doncs.

Epíleg

1 Començaré aquest epíleg amb un altre robatori, aquesta vegada no d'un títol sinó d'una història de la Paola Roa, promotora de lectura que treballa per a l'associació Asolectura, que desenvolupa les seves activitats a Colòmbia i que vaig conèixer l'any passat, mentre recorria aquest país tan bonic i tan punyent parlant sobre els llibres i sobre la lectura.

A Bogotà, la Paola va tots els divendres a llegir als captaires que passen per l'alberg de l'Hospital de Santa Clara, només homes, analfabets la majoria, alguns amb un passat «normal» en què diverses circumstàncies els han empès a la misèria. Hi ha en Roberto, exempresari que es va enamorar d'una adolescent drogoaddicta que el va dur a la ruïna. Hi ha en Javier, un vell llaudre que va tenir els seus moments d'èxit, de riquesa i de poder fins i tot, i que va recórrer mig món traficant abans de caure-hi enganxat. Hi ha també en Jaime, un jove bohemí, formós, seductor, gran lector, addicte al basuko i del qual es va enamorar perdudament i imprudent una de les metgesses de l'hospital, que des d'aleshores li regala llibres i menjar i, alguna vegada, el deixa dormir i ba-nyar-se a casa seva. I l'Adriano, un home que se'n va anar de casa a nou anys i que n'ha viscut gairebé cinquanta al Cartucho, el barri dels indigents de la ciutat, ara convertit en parc. La Paola no pretén comprendre'ls ni ajudar-los. No es proposa objectius pedagògics ni socials ni polítics ni de cap mena. Simplement hi va i llegeix. Els oients es mantenen allunyats en la seva incomprendibilitat, en la seva alteritat, però ella, de vegades, els sent enormement propers en la lectura, en l'emoció de la lectura. Cada setmana hi ha nous oients i alguns de la setmana anterior han

desaparegut. La setmana que vaig conèixer la Paola els havia llegit les *Nanas de la cebolla*, de Miguel Hernández. Un altre dia va llegir *Los heraldos negros*, de Vallejo. I *Diles que no me maten*, de Rulfo. I alguna cosa de Kafka, l'inici de *La metamorfosi*. La Paola és una jove estudiant de literatura que llegeix contes i poemes als captaires de Bogotà. Perquè sí, per si un cas, per donar algunes formes de bellesa que els puguin endolcir el pas del temps. I algunes paraules en què puguin llegir i sentir, potser, la seva pròpia vida. Els captaires li diuen que és bonica, i que és jove, i que és dona, i que llegeix bé, i amb això potser n'hi ha prou.

Li dic que hauria d'escriure aquestes històries. Em diu que té un diari, algunes notes, que potser algun dia. La Paola roba aquest temps de lectura amb els captaires a unes altres urgències, a unes altres necessitats. El roba per regalar-lo. I tracta d'explicar al seu diari el que ha volgut fer, el que ha fet, també el que li ha passat, sobretot el que li ha passat. Potser el seu diari serà l'única empremta que deixaran aquestes lectures que no entraran mai en la comptabilitat de les estadístiques i que no depenen de les polítiques institucionals de lectura.

Imagino la sala de l'Hospital de Santa Clara i el silenci dels captaires. I el vers: «Hi ha cops a la vida tan forts... jo no sé!»²¹ O la història de Gregor Samsa, que un matí es va despertar convertit en escarabat. La Paola m'explica que vivien milers d'indigents al Cartucho. I que quan els van expulsar per enderrocar-hi les cases, hi va haver alguns morts, «neteja social», que en diuen. Amb un calfred, llavors imagino com sonen allà les paraules del pare que envia el fill a pregar per la seva vida en el conte de Rulfo: «Digue'ls que no em matin, Justino! Apa, véa a dir-los això. Que per caritat. Digues-ho així. Digue'ls que ho facin per caritat [...]. Explica'ls que vell que estic. El poc que valc. Quin guany trauran de matar-me?»²² Les *Nanas* de Miguel Hernández no alimenten ningú, no treuen la gana ni ningú de la misèria. Com tampoc el conte de Rulfo no serà capaç de salvar cap vida. Ni la terrible paràbola de Gregor Samsa no podrà evitar que les persones que són percebudes com anòmales o monstruoses puguin escapar al tancament, a l'abandó i potser a l'assassinat. Però potser en aquella roda de lectura amb els captaires de Bogotà, alguna vegada, passarà alguna cosa.

La Paola em fa saber que ahir a la nit la van atracar. Tres nens. En veure-li els llibres li van demanar si era professora. Un li va llançar els llibres a terra i li va dir: «Això no serveix ni de merda!» Un altre: «Però

goita, *marica*, aquesta vella té dues targetes! Portem-la al caixer!» I el tercer: «No, *huevoón*, que allà hi ha molta gent.» I el que havia llançat els llibres va contestar: «Però, ai, *marica!* Mira si té *plata!* Que tinc gana, jo, que tinc gana!» La gana hi és. Un poeta va posar paraules a la fam dels infants. A la Paola li prenen els diners, per fam, i ella cull de terra un llibre de poemes en què també hi ha la fam. I el guarda a la seva motxilla de professora per llegir-lo a l'alberg dels pobres, on sonarà enmig de la fam.

2

Què diu aquesta història? Segurament, alguna cosa que tots sabem. Alguna cosa que no parla ni d'història ni d'humanisme ni de pedagogia ni de patrimonis o herències. Però parla de lectura, del do i de la generositat de la lectura... d'ampolles llançades a la mar o notes escrites als vagons... del temps, que sempre és dels altres... de l'anhel, tan fràgil no cal dir-ho, d'un lector que sigui com una platja del cor, potser... i d'aquestes experiències minúscules i quotidianes, grans per la seva pròpia insignificança, de les quals depèn que alguna forma de bellesa i de sentit s'instal·li, potser, al món

Notes

- 1 El títol d'aquest text és robat. El va usar l'amic Wanderley Geraldi, filòleg i escriptor brasiler, per a una conferència que va dir en el Congrés de Lectura (COLE) que es va celebrar a Campinas (Brasil) al juliol del 2004. Wanderley, de la seva banda, l'havia robat d'un poema de Brecht.
- 2 Ja n'haureu reconegut la referència a G. PEREC, *Espèces d'espaces*. Galilée, París, 1974.
- 3 R. BRADBURY, *Dandelion wine*. Simon & Schuster, Nova York, 2000.
- 4 És gairebé impossible parlar de llibres sense citar BORGES en algun moment. Aquesta citació és de *Borges oral*. Bruquera, Barcelona, 1980, 13.
- 5 J. DERRIDA, «La pharmacie de Platon», *La dissémination*. Seuil, París, 1972. E. LLEDÓ, *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Crítica, Barcelona, 1992.
- 6 Vegeu, per exemple, J. BENOIST i F. MERLINI, *Historicité et spacialité. Le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*. Vrin, París, 2001.
- 7 P. SLOTERDIJK, *Regeln für den Menschenpark*. Suhrkamp, Frankfurt, 1999.
- 8 He explorat aquests temes en uns altres llocs. Per exemple, J. LARROSA, «Leer en dirección a lo desconocido (la

aventura de leer en Nietzsche)», «La defensa de la soledad (para que nos dejen en paz cuando se trata de leer)» i «Imágenes del estudiar (historias sobre la transmisión y la renovación», cap. 14, 24 i 26 de *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación* (ed. revisada i augmentada). Fondo de Cultura Económica, Mèxic, 2003. «Dar a leer... quizá», «Sobre repetición y diferencia» i «Entre las lenguas», cap. 1, 5 i 10 de *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Laertes, Barcelona, 2003.

- 9 C. ROSSET, «L'écriture grandiloquente», *Le réel. Traité de l'idiotie*. Minuit, París, 1997. Vegeu també J. DERRIDA, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*. Galilée, París, 1983.
- 10 J. W. GERALDI, *Mensagem aos leitores que vão nascer*. Campinas, 2004 (Mimeo).
- 11 M. DE BARROS, *Tratado das grandezas do infimo*. Record, Rio de Janeiro, 2002.
- 12 G. PEREC, *Espèces d'espaces*. Op. cit.
- 13 P. CELAN, «Bremer Rede» («Discurs de Bremen»), en rebre el 1958 el Premi de Literatura de la ciutat.
- 14 J. L. PARDO, «A cualquier cosa llaman arte. Ensayo sobre la falta de lugares» en J. Larrosa i C. Skliar (eds.), *Habitantes de Babel. Políticas y poéticas de la diferencia*. Laertes, Barcelona, 2000, 333-334.
- 15 E. LÉVINAS, *L'au-delà du verset*. Minuit, París, 1982.
- 16 M. MOREY, «Giorgio Colli, penúltima lección», epíleg a G. Colli, *Zenón de Elea* («Zenone di Elea»). Sexto Piso, Madrid, 2006, 184.
- 17 E. LÉVINAS, *Totalité et infini*. Livre Poche, París, 1990.
- 18 A. PORCHIA, *Voces*. Edicial, Buenos Aires, 1989, 111.
- 19 A. PIZARNIK, *Poesía completa*. Lumen, Barcelona, 2005, 283.
- 20 P. CELAN, «Der Meridian», discurs en rebre a Darmstadt el Premi Georg Büchner 1960. «El meridià», traducció de Jordi Ibáñez, *Arc Voltaic*, núm. 18. Destino, Barcelona, 1990.
- 21 C. VALLEJO, *Los heraldos negros. Obra poética*. Archivos, Madrid, 1998.
- 22 J. RULFO, *Diles que no me maten*.

Tocar el món. Espai viscut, visió i hapticitat

JUHANI PALLASMAA

Finlàndia, 1936. Es va llicenciar en Arquitectura a la Universitat Tecnològica d'Hèlsinki (1966). És membre de l'Associació Finlandesa d'Arquitectes (SAFA), del Comitè Internacional de Crítics d'Arquitectura, de

l'Acadèmia Internacional d'Arquitectura, i membre honorari de l'Institut Americà d'Arquitectes. Fins al 1997 va ser professor d'Arquitectura a la Universitat Tecnològica d'Hèlsinki, on també va ser degà de la Facultat d'Arquitectura entre el 1993 i el 1996. La seva empresa, Juhani Pallasmaa Architects, d'Hèlsinki, es dedica a l'arquitectura, el disseny industrial, el disseny d'exposicions i el disseny gràfic. Ha impartit conferències i ha escrit molt sobre arquitectura, crítica arquitectònica, fenomenologia de l'art i sobre les relacions entre l'arquitectura i el cinema. També ha publicat nombrosos llibres i catàlegs d'exposicions. Ha rebut diversos guardons i ha exposat a la Biennal de Venècia, a París, Buenos Aires i Madrid, entre d'altres ciutats.

«Les mans volen veure, els ulls volen acariciar...»¹

J. W. VON GOETHE

«El ballarí té l'oida als peus...»²

FRIEDRICH NIETZSCHE

L'arquitectura de l'ull

Fins a l'inici de la modernitat, l'arquitectura aspirava a expressar l'ordre del món a través de la proporcionalitat com a equivalent de l'harmonia còsmica. Els edificis es veien com a instruments de mediació entre el cosmos i els éssers humans, les divinitats i els mortals, el passat i el futur. No obstant això, des de la darrerietat del segle XVIII, la disciplina de l'arquitectura s'ha ensenyat, teoritzat, practicat i analitzat sobretot com si es tractés de la forma d'art esteticitzada de l'ull, emfasitzant-ne la forma, la geometria i la *Gestalt* enfocada. En l'era de la globalització i la tecnologia, els edificis han perdut totalment el seu eco metafísic i còsmic i s'han tornat creacions que prioritzen la utilitat i l'estètica visual, merament.

L'hegemonia del reialme visual s'ha refermat gradualment en la percepció, el pensament i l'actuació occidentals; de fet, aquesta tendència ja arrenca de la Grècia antiga. «Els ulls són testimonis més precisos que no les orelles», va escriure Heràclit en un dels seus fragments, iniciant l'opinió que ha prevalgut i crescut fins als nostres dies, tant en el camp de la filosofia i de les belles arts com en la vida quotidiana.³ La visió ha estat la metàfora de la comprensió al llarg de la història del pensament occidental. Plató ja relaciona la visió amb la comprensió i la filosofia, tot defensant que «el benefici suprem del qual la vista és responsable és que, a través de les revela-

cions còsmiques de la visió, l'ésser humà ha adquirit la filosofia, el més gran regal que els déus hagin fet o faran mai als mortals». ⁴ En definitiva, històricament podem percebre una «hostilitat cega i traïdora dels filòsofs envers els sentits», tal com argumenta Nietzsche.⁵ Max Scheler es refereix a aquesta actitud com a «l'odi del cos». ⁶ Malauradament, aquesta actitud de rebuig cap al cos i els sentits també ha dominat les teories i pràctiques educatives occidentals. Actualment veiem Finlàndia com el model educatiu europeu, però m'avergonyeix confessar que l'essència de la nostra existència corporal i de la nostra consciència es va perdre cada vegada més en les nostres estratègies i pràctiques educatives.

Al llarg de l'era moderna, l'hegemonia de la visió s'ha refermat per les nombroses invencions tècniques que ens han permès observar tant l'interior de la matèria com l'espai intergalàctic. El món sencer s'ha fet visible i present a través de la tecnologia. Aquest desenvolupament també ha tingut un impacte espectacular en la nostra comprensió del temps. L'obsessió creixent per la visió i la visibilitat també ha donat lloc a la societat obscura de la vigilància, les arrels filosòfiques de la qual arrenquen del *Panòptic*⁷ de Jeremy Bentham. Al principi del tercer mil·lenni, semblen abocats a viure en un panòptic d'escala mundial. La progressiva privatització de la propietat i de la vida i el recent sorgiment del terrorisme han provocat l'acceleració de la tendència al control tecnològic implícit en la nostra cultura. De fet, els instruments òptics actuals fomenten l'estrany dualisme entre vigilància i espectacle; som espectadors *voyeurs* i, alhora, objectes del control visual.

Aquest desenvolupament cap a una «retinalitat» (percepció visual) sense rival també es palesa en l'arquitectura, fins al punt que avui dia podem identificar clarament l'existència d'una arquitectura de l'ull, una manera de construir que suprimeix altres reialmes sensorials. Es tracta d'una arquitectura de la imatge visual que té com a objectiu la seducció i la gratificació estètica instantània. Sobta el fet que sobretot els edificis més avançats tecnològicament, com ara les seues de les indústries d'alta tecnologia, els aeroports internacionals i els hospitals més prestigiosos, tendixin a exemplificar aquesta actitud reductiva i en voga. Enmig d'aquesta abundància material i de poder inesperat, la cultura tecnològica sembla dirigir-se cap a un creixent distanciament i separació, aïllament i solitud sensorials. Edward Relf utilitza la interessant noció de «mar-

ginalitat existencial»⁸ que implica que ens estem tornant uns forasters en les nostres pròpies vides. La cultura tecnològica afebleix el paper dels altres reialmes dels sentits, sovint a través d'una supressió cultural o d'una reacció defensiva impulsada per una sobrecàrrega sensorial, com ara el soroll excessiu i les olors desagradables. La nostra cultura suprimeix particularment l'hapticitat (o tactilitat), el sentit de la proximitat, la intimitat i l'afecte. Al llarg de les últimes dècades, aquesta tendència s'ha vist reforçada per l'èmfasi conceptual i cerebral que s'ha atorgat a tots els camps de l'art i l'arquitectura.

No obstant això, avui dia preocupa cada vegada més que aquesta hegemonia visual incontestable i la repressió de les altres modalitats sensorials donin lloc a una condició cultural que generi encara més alienació, abstracció i distància, en lloc de promoure experiències positives de pertinença, arrelament i intimitat. De fet, és paradoxal que la nostra era de la comunicació, la globalització i la interacció esdevingui l'era de l'aïllament i la solitud.

L'art de la integració

És evident que l'art i l'arquitectura que «alegren la vida» (utilitzant la noció de *life-enhancing* de Goethe) abasten tots els sentits simultàniament i fusionen el nostre sentit de nosaltres mateixos amb l'experiència del món. L'arquitectura necessita refermar el sentit d'allò real, a fi de no crear escenaris de mera fabricació i fantasia. La tasca mental essencial de l'art de construir és la reconciliació, la mediació i la integració. Els edificis elaborats expressen experiències de pertinença al món i reforcen el sentit de realitat i d'identitat individual. Emmarquen i estructuren experiències i projecten un horitzó específic de percepció i significat. A més de fer-nos habitar l'espai, l'arquitectura també ens relaciona amb el temps; articula l'espai natural sense límits i atorga al temps interminable una mesura humana. L'arquitectura ens ajuda a superar «el terror del temps», utilitzant una expressió provocadora del filòsof Kars-ten Harries.⁹

Maurice Merleau-Ponty, els suggeridors escrits del qual estableixen un terreny fèrtil per a la comprensió de les complexitats i els misteris dels fenòmens artístics, elabora una aferrissada defensa de la integració dels sentits: «La meua percepció no és [doncs] una suma de suposicions audibles, tàctils i visuals. Jo percebo d'una manera completa amb tot el meu ésser. Copso una estructura única de l'objecte, una

manera única d'ésser, però que es comunica amb tots els meus sentits alhora.»¹⁰ La veritable meravella de la nostra percepció del món és la seva completeness, continuïtat i constància, al marge de la natura totalment fragmentària de les nostres observacions. És un veritable miracle que sempre em llevi al matí essent la mateixa persona que se'n va anar a dormir la nit abans.

L'arquitectura concreta «com ens toca el món»,¹¹ tal com Merleau-Ponty escriu sobre els quadres de Paul Cézanne. Parafraçant una altra noció d'aquest filòsof influent, m'agradaria exposar que l'arquitectura significativa és aquella que concreta i sensibilitza l'existència humana en la «carn del món».¹² Merleau-Ponty explica la relació món-cos amb una altra metàfora poètica: «El propi cos és per al món allò que el cor és per al nostre organisme: manté l'espectacle visible constantment viu, hi transmet vida i el sustenta per dins, i amb ell forma un sistema.»¹³ Metafòricament parlant, l'arquitectura proporciona la caixa toràctica perquè els nostres cossos visquin en l'organisme del món. Com Gaston Bachelard suggereix, «[...] la llar és un gran bressol».¹⁴ La casa, la llar, és el lloc on sempre tornem. Bachelard dubta de la idea heideggeriana de l'angoixa humana fonamental sorgida del fet d'haver estat llançats al món, perquè, segons Bachelard, els éssers humans sempre neixen en un món preestructurat per l'arquitectura, en el bressol de l'arquitectura.

El sentit d'un mateix

Paradoxalment, el sentit de nosaltres mateixos, que l'art i l'arquitectura reforcen, ens permet entrar plenament en les dimensions mentals del somni, la imaginació i el desig. De fet, ens podem centrar plenament en la nostra imaginació i somnis només dins l'espai tancat d'una habitació, no a l'exterior. Les habitacions, les cases i les ciutats constitueixen l'externalització més important de la memòria humana; sabem i recordem qui som, en primer lloc, a través de la historicitat del nostre entorn. Els edificis i les ciutats ens permeten somiar i imaginar amb seguretat, però també proporcionen un espai per a la comprensió i l'experimentació de la condició humana. En lloc de crear merament objectes de seducció visual, l'arquitectura profunda aporta, intervé i projecta significat. Defineix horitzons per a la percepció, el sentiment i el significat; les nostres percepcions i experiències del món es veuen significativament condicionades i alterades per l'arquitectura. Un fenomen natural, com ara

una tempesta, és una circumstància totalment diferent si l'experimentem a través de l'instrument d'una construcció humana o si l'experimentem enmig de la natura indomable. Així doncs, l'arquitectura consisteix en actes com habitar, ocupar, entrar, sortir, confrontar, etc., més que no pas en elements visuals. La forma visual d'una finestra o d'una porta, per exemple, no és arquitectura; els actes de mirar a través d'una finestra i creuar la porta sí que són activitats arquitectòniques genuïnes. Per tant, les experiències arquitectòniques fonamentals són verbs més que no pas noms. El significat últim de qualsevol edifici important va més enllà de l'arquitectura en si mateixa; els grans edificis dirigeixen les nostres consciències cap al món i cap a nosaltres mateixos. L'arquitectura significativa ens permet veure la majestuositat d'una muntanya, la persistència i paciència d'un arbre i el somriure a la cara d'un estrany. Dirigeix la nostra atenció cap al propi sentit d'un mateix i de l'ésser. Ens fa experimentar el sentit de nosaltres mateixos com a éssers espirituals i corporals complets, integrats en la carn del món. Aquesta és la gran funció mental de totes les arts.

L'arquitectura de la imatge

El predomini de l'ull en el món actual d'excessiva imatgeria visual —«la pluja interminable d'imatges», com Italo Calvino descriu tan bé la situació actual—¹⁵ és gairebé indiscutible. Malgrat tot, jo utilitzaria més aviat la metàfora d'un «mar dels Sargassos d'imatges», pel sentit inconfusible d'eutrofització i ofec causats per la totpoderosa abundància d'imatges en la realitat quotidiana. La nostra obsessió actual per les imatges visuals seductores en totes les àrees de la vida contemporània fomenta una arquitectura retinal, deliberadament concebuda perquè circuli i s'aprecii com si es tractés d'imatges vistoses difoses i fotografiades instantàniament, en lloc d'experimentar-les lentament, mitjançant un encontre espacial ple i físic. De fet, avui dia podem distingir entre dos aspiracions arquitectòniques: una arquitectura de la imatge, d'una banda, condemnada a produir un impacte menor que una fotografia quan es produeix l'encontre real, i una arquitectura de l'essència, de l'altra, sempre molt més enriquidora quan s'experimenta d'una manera més corporal que el que ens pot transmetre qualsevol representació o reproducció visual seva. La primera ofereix imatges de forma, mentre que la segona projecta relats èpics de cultura, història, tradició i existència humana. La primera ens deixa com a espectadors; men-

tre que la segona ens fa participants amb plena responsabilitat ètica.

La imatge és un tema clau en totes les experiències i expressions artístiques.¹⁶ Michelangelo Antonioni fa que un fotògraf, el protagonista de la seva darrera pel·lícula, *Al di là delle nuvole*, de 1994, faci al final un comentari significatiu sobre l'essència misteriosa i múltiple de la imatge: «Però sabem que, rere cada imatge revelada, n'hi ha una altra més fidel a la realitat, i darrere d'aquesta n'hi ha una altra i encara una altra, i així successivament, fins arribar a la veritable imatge de la realitat misteriosa i absoluta que ningú no veurà mai.»¹⁷ Ezra Pound, el poeta modernista, defineix la imatge artística d'aquesta manera: «Una imatge es allò que presenta un complex emocional i intel·lectual en un instant temporal. Només una imatge així, una poesia així, ens podria proporcionar aquesta sensació d'alliberament sobtat: aquesta sensació de llibertat respecte als límits temporals i espacials; aquesta sensació de creixement sobtat que experimentem en presència de les grans obres d'art.»¹⁸ Sense entrar en el gran tema de les característiques i qualitats múltiples de la imatge mental, només vull suggerir una distinció entre la utilització manipuladora de la imatge amb la finalitat de suprimir la imaginació (per exemple, en la propaganda i la publicitat), d'una banda, i la imatge poètica, que té un impacte obert i alliberador, de l'altra. El que m'interessa aquí és la imatge poètica o «química poètica»,¹⁹ utilitzant una noció de Bachelard, i el seu potencial tant emancipador, curatiu i integrador, com ètic, de l'art i l'arquitectura.

L'ordinador i la imaginació

En general, veiem l'ordinador com una invenció únicament plena d'avantatges, que allibera la fantasia humana i facilita el treball eficient de disseny. M'agradaria expressar la meua gran preocupació respecte a això. Al contrari, la imatgeria d'ordinador tendeix a destruir les nostres magnífiques capacitats imaginatives sincròniques, simultànies i multisensorials, convertint el procés de disseny en una manipulació visual passiva, en un viatge retinal. L'ordinador obre una distància entre el creador i l'objecte, mentre que el dibuix a mà o la construcció d'una maqueta fa que el dissenyador entri en contacte amb els objectes o l'espai a través de la pell. En concret, en la imaginació l'objecte és simultàniament sostingut amb el palmell de la mà i dins el cervell. Estem dins i fora de l'objecte al mateix temps. Al final, l'ob-

jecte esdevé una extensió del nostre cos i el cos és projectat en l'objecte. El procés creatiu requereix empatia i compassió a través de la identificació i la personificació.

Henry Moore, un dels millors escultors de l'era moderna, fa un comentari interessant sobre el mètode de treball de l'artista i com usa la imaginació: «Això és el que l'escultor ha de fer. Ha de procurar constantment pensar i utilitzar la forma en tota la seva complexa espacial. Ell obté la forma sòlida com si la tinguéss dins el cap; hi pensa, sigui quin en sigui el volum, com si l'estigués abraçant amb la mà. Visualitza mentalment una forma complexa a partir de tota la seva rotunditat; mentre mira cap a un costat, sap com és l'altre costat; s'identifica ell mateix amb el seu centre de gravetat, amb la seva massa i el seu pes; en percep el volum i l'espai que la forma desplaça en l'aire.»²⁰ L'escultor ha de tenir una imaginació multisensorial, sincrètica i simultània i una empatia corporal que estan clarament més enllà de les capacitats dels ordinadors més potents.

Entendre la importància del cos

En el seu assaig, aquest mestre escultor emfasitza la natura corporal del procés creatiu, així com la interacció essencial entre el cos i la ment, el concret i l'abstracte, allò material i allò imaginari. Tots els nostres òrgans i sentits «pensen» a l'hora d'identificar, qualificar i processar informació, i de facilitar reaccions i eleccions involuntàries. No és estrany que Martin Heidegger escrigui sobre la mà pensadora: «La mà és infinitament diferent de la resta d'òrgans amb capacitat de subjecció [...] Cada moviment de la mà en cadascuna de les seves tasques passa per l'element del pensament, cada posició de la mà en si mateixa fa que aquesta es posicioni en aquest element. Tota tasca de la mà arrenca del pensament.»²¹ Charles Tomlison, poeta, palesa aquesta base física fins i tot en la pràctica de la pintura i de la poesia: «La pintura desperta la mà, impulsa el sentit de coordinació muscular, el teu sentit del cos, diguem-ne. La poesia també, ja que gira entorn dels seus accents, atès que avança cap al final dels versos o s'atura fent-hi una pausa enmig, la poesia també fa que l'home i la sensació corporal d'ell mateix entrin en joc.»²² Merleau-Ponty estén el procés de pensar fins al punt d'incloure-hi tot el cos sencer, argumentant: «El pintor "s'enduu el cos amb ell mateix" [diu Valéry]. De fet, no ens podem imaginar que una ment pugui pintar.»²³ De la mateixa manera, ens sembla impossible que una ment pugui

concebre l'arquitectura, a causa del paper essencial i insubstituïble del cos en la constitució de l'arquitectura; els edificis són extensions dels nostres cossos, records, identitats i ments. Fins i tot la tasca més abstracta deixaria de tenir sentit si fos separada del seu fonament en el cos humà. Aquesta és l'essència de la famosa confessió d'Albert Einstein a Jacques Hadamard, el matemàtic francès, sobre el fet que els seus pensaments de física i matemàtiques avancen a través d'imatges musculars i corporals més que no pas mitjançant paraules o conceptes matemàtics.²⁴

El filòsof Edward S. Casey fins i tot raona que «la memòria del cos és [...] el centre natural de qualsevol acte sensible de record [...]. No hi ha record sense memòria del cos.»²⁵ Hi ha estudis filosòfics recents, com ara *The body in the mind* («El cos en la ment») de Mark Johnson i *Philosophy in the flesh* («Filosofia en la carn») de Johnson i George Lakoff, que defensen categòricament la natura corporal del pensament en si mateix.²⁶

És evident que ens cal replantejar-nos alguns dels fonaments bàsics de l'experiència i la creació arquitectònica. Un arquitecte competent utilitza tot el seu cos i el sentit de si mateix mentre treballa en un edifici o en un objecte, l'arquitecte es troba alhora involucrat en una perspectiva dual, la imatge d'ell mateix en relació amb el món i la seva condició existencial.

Durant el procés creatiu es produeix una poderosa identificació i projecció; tota la constitució corporal i mental del creador esdevé el lloc de treball. Fins i tot Ludwig Wittgenstein, la filosofia del qual es troba més aviat allunyada de la imatge corporal, reconeix la interacció entre el treball arquitectònic i filosòfic i la pròpia imatge: «El treball filosòfic –com el treball arquitectònic en molts aspectes– és més aviat treball sobre un mateix. Sobre la concepció d'un mateix. Sobre com un mateix veu les coses [...]»²⁷

El treball creatiu sempre té dos focus simultanis, el món i un mateix, i cada obra profunda és essencialment un microcosmos i un autoretrat. Jorge Luis Borges aporta una sentència memorable a aquesta doble perspectiva: «Un home es proposa la tasca de dibuixar el món. Al llarg dels anys va omplint una superfície amb imatges de províncies, de regnes, de muntanyes, de badies, de naus, d'illes, de peix, d'habitacions, d'instruments, d'astres, de cavalls i de persones. Poc abans de morir, descobreix que aquest pacient laberint de línies traça la imatge de la seva cara.»²⁸

En la nostra manera actual d'entendre

l'arquitectura tendim a tancar-nos en nosaltres mateixos, allunyant-nos del món. No obstant això, justament aquesta línia fronterera d'un mateix és la que s'obre i s'articula en l'experiència artística. Tal com explica Salman Rushdie, «la literatura es fa en la frontera entre nosaltres mateixos i el món, i durant l'acte creatiu aquesta línia se suavitza, es torna penetrable i permet que el món flueixi cap a l'artista i que l'artista flueixi cap al món.»²⁹ De la mateixa manera, l'arquitectura es fa en la mateixa línia fronterera, segons el meu parer.

Primacia del tacte: hapticitat de la imatge pròpia

La línia fronterera entre un mateix i el món és identificada pels nostres sentits. El nostre contacte amb el món té lloc en la línia fronterera d'un mateix i a través de parts especialitzades de la membrana que ens embolcalla. Tots els sentits, incloent-hi la visió, són extensions del sentit del tacte; els sentits són especialitzacions del teixit cutani i totes les experiències sensorials són maneres de tocar i, per tant, estan relacionades amb la tactilitat. «A través de la visió, toquem el sol i els estels», observa poèticament Martin Jay en referència a Merleau-Ponty.³⁰

La visió d'Ashley Montagu, l'antropòleg, basada en proves mèdiques, confirma la primacia del reialme hàptic, «[la pell] és el més sensible i més antic dels nostres òrgans, el nostre primer medi de comunicació i el nostre protector més eficaç. [...] Fins i tot la còrnia transparent de l'ull està recoberta d'una capa de pell modificada [...]. El tacte és el pare dels nostres ulls, orelles, nas i boca. És el sentit que a la fi es va distingir dels altres, un fet que sembla reconegut en l'antiga qualificació del tacte com a "la mare dels sentits"».³¹

En un dels primers estudis sobre l'essència corporal de l'experiència arquitectònica, Kent C. Bloomer i Charles Moore assenyalen la primacia del reialme tàctil: «La imatge corporal [...] s'informa fonamentalment a partir de les primeres experiències tàctils i orientadores de la vida. Les nostres imatges visuals es desenvolupen més endavant i el seu significat depèn de les experiències clau que van ser adquirides tàctilment.»³²

El tacte és el mode sensorial que integra les nostres experiències del món i de nosaltres mateixos. Fins i tot les percepcions visuals es fusionen i s'integren en el continu hàptic d'un mateix; el meu cos recorda qui sóc i com estic situat al món. En el primer volum de *A la recerca del temps perdut* de Marcel Proust, el protagonista, men-

tre es desperta al llit, reconstrueix la seva identitat i ubicació a través de la memòria corporal, «la memòria composta de les seves costelles, els seus genolls i els seus omòplats».³³ El meu cos és realment el melic del meu món, no en el sentit del punt de vista de la seva centralitat, sinó com el veritable lloc de referència, memòria, imaginació i integració.

El tacte inconscient

Normalment no ens adonem que en la visió s'amaga inevitablement una experiència tàctil inconscient. Mentre mirem, l'ull toca, i fins i tot abans que veiem un objecte, ja l'hem tocat i n'hem jutjat el pes, la temperatura i la textura superficial. El tacte és la inconsciència de la visió i aquesta experiència tàctil amagada determina les qualitats sensibles de l'objecte percebut. El sentit del tacte transmet missatges d'invitació o rebuig, proximitat o distància, plaer o repulsió. Exactament aquesta dimensió tàctil inconscient de la visió és la que s'ha negligit d'una manera enorme en el disseny i l'arquitectura, tan orientats a la imatge actualment. És possible que la nostra arquitectura sedueixi i atregui l'ull, però no proporciona cap llar per als nostres cossos, records i somnis.

«Veiem la profunditat, velocitat, suavitat i duresa dels objectes. Cézanne diu que veiem fins i tot les olors. Si un pintor desitja expressar el món, el seu sistema de colors ha de generar aquest conjunt indivisible d'impressions. Altrament, la seva pintura només insinua possibilitats sense produir la unitat, presència i diversitat insuperables que domina l'experiència i que és la definició de realitat per a nosaltres»,³⁴ escriu emfàticament Merleau-Ponty. Desenvolupant encara més la noció de Goethe sobre els elements que ens «alegren la vida», Bernard Berenson va suggerir cap al 1890 que, quan experimentem una obra artística, de fet ens imaginem una trobada física genuïna a través de «sensacions ideades», les més importants de les quals anomenava «valors tàctils».³⁵ Deia que l'obra artística de debò estimula les nostres sensacions ideades del tacte i que aquest estimul intensifica o alegra les nostres vides. Una bona obra arquitectònica genera, semblantment, un conjunt d'impressions, o sensacions ideades, com ara experiències de moviment, pes, tensió, dinàmica estructural, i contrapunt i ritme formals, que esdevenen la mesura d'allò real per a nosaltres. Quan jo entrava al pati de l'Institut Salk, ara fa un parell de dècades, em sentia obligat a caminar fregant la superfície de paret de formigó més propera per sentir-ne la temperatura; la

sensació de seda i de pell era intensa. Louis Kahn, intentant recrear la suavitat grisa de «les ales d'una papallona nocturna», de fet va afegir cendra volcànica a la mescla de formigó a fi d'aconseguir aquesta suavitat extraordinària.³⁶ La qualitat arquitectònica veritable es manifesta en la plenitud i el prestigi inqüestionable de l'experiència. Una ressonància i interacció té lloc entre l'espai i la persona que viu l'experiència; jo em situo en l'espai i l'espai se situa en mi. Aquesta és «l'aura» de l'obra artística assenyalada per Walter Benjamin.

L'experiència artística com a intercanvi

Experimentar l'art i l'arquitectura implica un intercanvi peculiar; jo apporto les meves emocions i associacions a l'obra d'art, o a l'espai, i aquest em deixa la seva aura, la qual emancipa les meves percepcions i pensaments. Segons Joseph Brodsky, quan llegim un poema, aquest diu al lector: «Sigues com jo.»³⁷ Mentre experimentem la malenconia emotiva de l'arquitectura de Miquel Àngel, en realitat ens sentim commoguts per la nostra pròpia sensació de malenconia evocada i reflectida per l'obra arquitectònica. Jo cedeixo la meua malenconia a l'Escala Laurenciana de la mateixa manera que presto a Raskolnikov la meua experiència d'espera frustrada en el *Crim i càstig* de Dostoievski. Aquesta identificació amb l'obra d'art i les escenes representades per ella és tan poderosa, que trobo insuportable observar la pintura de Tiziano *L'escorxament de Màrsias*, en què el sàtir és escorxat viu en una venjança d'Apol·lo, perquè sento com si m'arrenquesin la pell.

Una obra arquitectònica tampoc no s'experimenta com una sèrie de dibuixos retinals aïllats; es viu en tota la seva essència integradora, espiritual, corporal i material. Aquesta ofereix formes i superfícies agradables modelades pel tacte de l'ull, però també incorpora i integra estructures mentals i físiques, aportant a la nostra experiència existencial d'ésser una coherència i importància reforçades. Un gran edifici intensifica i articula la nostra comprensió de la gravetat, la horitzontalitat i la verticalitat, les dimensions d'allò inferior i superior, la materialitat, així com l'enigma de la llum i el silenci.

La recerca de l'hapticitat

La cultura dels nostres temps tan orientada a allò visual i l'arquitectura retinal conseqüent estan donant lloc a la recerca d'una arquitectura multisensorial i hàptica, una arquitectura de la invitació. La cultura actual del control i la velocitat, de l'efi-

ciència i la racionalitat, afavoreix una arquitectura ocular amb una imatgeria instantània, així com l'impacte distant i, alhora, immediat. En canvi, l'arquitectura hàptica fomenta la lentitud i la intimitat, que s'aprecien i es perceben gradualment com a imatges del cos i la pell. Milan Kundera associa l'oblit amb la velocitat i el record amb la lentitud: «Hi ha un vincle secret entre la lentitud i la memòria, entre la velocitat i l'oblit [...] el grau de lentitud és directament proporcional a la intensitat de la memòria; el grau de la velocitat és directament proporcional a la intensitat de l'oblit.»³⁸ La nostra cultura de la velocitat es pot estar tornant tràgicament una cultura de l'amnèsia.

Montagu observa que un canvi més ampli té lloc en la consciència occidental, amb implicacions immediates en l'arquitectura, l'art i el disseny: «En el món occidental comencem a descobrir els nostres sentits oblidats. Aquesta consciència creixent representa una mena d'insurgència necessària contra la privació dolorosa de l'experiència sensorial que hem patit en el nostre món tecnològic.»³⁹

El cos com a lloc de treball

En el procés creatiu, el científic i l'artista involucren el propi cos i les seves experiències existencials més que no pas centrar-se en un problema extern i despersonalitzat. Un gran músic toca el mateix més que no pas l'instrument, i un futbolista hàbil juga amb l'entitat del seu ésser i el camp que ha interioritzat, en lloc de donar cops de pilota simplement. «El jugador entén on és la porteria en certa manera, que és quelcom viscut i no tant quelcom sabut. La ment no habita el terreny de joc, sinó que el camp està habitat per un "cos coneixedor"», tal com escriu Richard Lang a propòsit dels punts de vista de Merleau-Ponty sobre l'habilitat dels futbolistes.⁴⁰

Un arquitecte o artista que ha interioritzat el seu ofici treballa d'una manera corporal similar, el sentiment d'èxit o fracàs és una sensació del cos més que no pas el producte del coneixement cognitiu. La sensació de desequilibri, deformació, irritació i dolor físics m'informen que l'esborrany de l'obra de la meua taula de dibuix no ha arribat a una resolució satisfactòria. Això també s'aplica a l'escriptura. Intel·lectualment, no puc analitzar què està malament, però el meu cos ho sap. El meu cos també sap quan l'obra ha assolit una entitat unificada i reconeix aquesta condició a través d'una sensació de satisfacció relaxada i plaer físic.

Imatges de matèria

Gaston Bachelard estableix una distinció

entre «imatges de forma» i «imatges de matèria».⁴¹ Al seu parer, les imatges i imaginacions que sorgeixen de la matèria tenen un poder emocional més fort que els productes de la imaginació formal. Tanmateix, aquesta observació sembla recolzar la primàcia de l'àmbit hàptic. Les imatges de matèria també evoquen els elements de temps i durada a través de processos materials, com envelliment, erosió i desgast. És interessant el fet que l'art contemporani des de l'*arte povera* ha afavorit, de fet, les imatges de matèria per damunt les imatges de forma.

Segons Bachelard, les imatges veritablement significatives són transmèses només a través dels quatre elements: terra, aigua, aire i foc; ell parla de «química poètica» i de la «química dels poetes».⁴² Aquest interès per les imatges de matèria i els antics elements també s'ha introduït en el pensament arquitectònic actual. Avui dia, l'arquitectura mira de crear una sensació de gravetat, materialitat i temps, en lloc de les eternes formes geomètriques abstractes. Aquest nou interès per la materialitat i el temps també ha refermat la presència de la mare terra en les imatges arquitectòniques actuals.

Visió desenfocada

Un factor important en els intents d'embolcallar l'espacialitat, la interioritat i l'hapticitat és la supressió deliberada de la visió enfocada i nítida. Aquesta observació s'ha introduït a petita escala en el discurs arquitectònic teòric, atès que la teoria de l'arquitectura continua interessant-se per la visió enfocada, la intencionalitat conscient i la representació en perspectiva.

Aquest desenvolupament històric de tècniques de representació de l'espai està molt lligat al desenvolupament de l'arquitectura com a tal. Les tècniques de representació revelen la comprensió simultània de l'essència de l'espai i, a l'inrevés, els modes de representació espacial guien l'espacialitat del pensament. Val a dir que sorprèn que les representacions arquitectòniques generades per ordinador apareguin sempre com si tinguessin lloc en un espai sense valor i homogeni, un espai matemàtic en lloc d'un espai habitat i existencial.

Voler comprendre la perspectiva de l'espai ha posat encara més èmfasi en l'arquitectura de la visió. Els intents d'alliberar l'ull de la seva fixació perspectiva han permès la concepció de l'espai hàptic, simultani i multiperspectiu. Per definició, l'espai perspectiu ens converteix en observadors externs, mentre que l'espai hàptic i simultani ens embolcalla i abraça, fent-nos par-

ticipis des de dins. Aquesta és l'essència psicològica i perceptiva de l'espai pictòric de l'impressionisme, el cubisme i l'expressionisme abstracte; ens llancen a l'espai i fan que l'experiment d'una manera plenament corporal. La realitat que palesen aquestes obres d'art rau en la manera com involucren els nostres mecanismes psicològics i perceptius i plasmen el límit entre l'experiència que l'observador té d'ell mateix i del món. En l'arquitectura, de la mateixa manera, la diferència entre una arquitectura que ens convida a viure una experiència corporal i multisensorial, d'una banda, i una altra de freda i visualment distant, de l'altra, és igualment clara. Les obres de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Louis Kahn, Carlo Scarpa i, més recentment, de Peter Zumthor són exemples d'arquitectura multisensorial que referma el nostre sentit d'allò real.

En estats emocionals intensos, com ara escoltar música o acaronar els nostres éssers estimats, tendim a eliminar el sentit distanciat i extern de la visió tot tancant els ulls. La integració espacial, formal i del color d'un quadre sovint es percep suavitzant l'agudesa de la visió. Fins i tot l'activitat i el pensament creatius requereixen un mode de visió subconscient desenfocat i no diferenciat, que es fusioni amb l'experiència tàctil integradora.⁴³ L'objecte d'un acte creatiu no és només identificat i observat per la vista i el tacte, també és introjectat, és a dir, identificat amb el propi cos i la pròpia condició existencial. Quan estem immersos en pensaments profunds, la visió enfocada es bloqueja i els pensaments viatgen mentre oferim una mirada absent.

Visió perifèrica

Les imatges arquitectòniques fotogràfiques són imatges centralitzades de *Gestalt* enfocada. No obstant això, la qualitat d'una realitat arquitectònica sembla dependre fonamentalment de la natura de la visió perifèrica, la qual abraça el subjecte en l'espai. Un context d'un bosc, d'un jardí japonès, un espai arquitectònic ricament modelat, així com interiors decorats o ornamentats, ens proporcionen grans estímuls per a la visió perifèrica i aquestes localitzacions ens centren en el mateix espai. El reialme perceptiu preconscient, que s'experimenta fora de l'esfera de la visió enfocada, és tan important en l'aspecte existencial com la imatge enfocada. De fet, hi ha proves mèdiques que indiquen que la visió perifèrica té una prioritat superior en el nostre sistema mental i perceptiu.⁴⁴ Aquestes observacions suggereixen que un dels motius pels quals les

localitzacions urbanes i arquitectòniques del nostre temps tendeixen a deixar-nos-hi fora, en comparació amb la implicació emocional aclaparadora de les localitzacions naturals i històriques, rau en la pobresa que presenten en l'àmbit de la visió perifèrica. La percepció perifèrica inconscient transforma les imatges retinals en experiències físiques i espacials. La visió perifèrica ens integra en l'espai i els seus esdeveniments, mentre que la visió enfocada ens empeny fora de l'espai i ens torna simples espectadors.

La mirada desenfocada i defensiva del nostre temps, afligida i torturada per una sobrecàrrega sensorial, és possible que al final obri nous reialmes de visió i pensament, alliberada del desig implícit que l'ull té pel poder i el control. Potser la pèrdua d'enfocament podrà alliberar l'ull de la seva dominació patriarcal històrica

“Si el cos hagués estat més fàcil d'entendre, ningú no hauria pensat que tenim ment.”⁴⁵

Richard Rorty

“La vista és l'instrument d'adaptació a un entorn que roman hostil independentment de com de bé t'hi hagas adaptat.”⁴⁶

Joseph Brodsky

Notes

- 1 Citat en *Not architecture but evidence that it exists*. Laurotta Vinciarelli: watercolors, BROOKE HODGE, Harvard University Graduate School of Design, 1998, 130.
- 2 FRIEDRICH NIETZSCHE, *Thus spake Zarathustra*, Viking Press, Nova York, 1956, 224.
- 3 HERÀCLIT, Fragment 101, en D. M. LEVIN, *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, Berkeley i Los Angeles, 1993, 1.
- 4 PLATÓ, *Timaeus and Critias*, Penguin Books, Londres, 1977, 65.
- 5 FRIEDRICH NIETZSCHE, *The will to power*, II, Walter Kaufmann, Random House, Nova York, nota 461, 253.
- 6 MAX SCHELER, *Vom Umsturz der Werte: Abhandlungen und Aufsätze*, en D. M. LEVIN, *The body's recollection of being*, Routledge & Kegan, Londres, Boston, Melbourne i Henley, 1985, 57.
- 7 VEGEU MICHEL FOUCAULT, *Discipline and punish. The birth of the prison*, Vintage, Nova York, 1979.
- 8 EDWARD RELPH, *Place and placelessness*, Pion, Londres, 1976, 51.
- 9 KARSTEN HARRIES, «Building and the terror of time», *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, núm. 19, MIT Press, Cam-

- bridge, 1982.
- 10 MAURICE MERLEAU-PONTY, «The film and the new psychology», *Sense and non-sense*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, 48.
- 11 MAURICE MERLEAU-PONTY, «Cézanne's doubt», *ibid.*, 19.
- 12 MERLEAU-PONTY descriu la noció de carn en «The intertwining, the chiasm», *The visible and the invisible*, ed. Claude Lefort, Northwestern University Press, Evanston, 1969: «El meu cos està fet de la mateixa carn que el món [...] i, a més, [...] aquesta carn és compartida pel món [...]» (248), i, «La carn (del món o la meua pròpia) és [...] una textura que retorna i s'ajusta a ella mateixa» (146). La noció de «la carn» deriva del principi dialèctic de l'entrellaçament del món amb un mateix, de Merleau-Ponty. Ell també parla de «l'ontologia de la carn» com la conclusió última de la seva primerenca fenomenologia de la percepció. Aquesta ontologia implica que el significat és tant a dins com a fora, subjectiu i objectiu, espiritual i material. Vegeu Richard Kearney, «Maurice Merleau-Ponty», *Modern movements in european philosophy*, Manchester University Press, Manchester i Nova York, 1994, 73-90.
- 13 MAURICE MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of perception*, Routledge, Londres, 1992, 203.
- 14 GASTON BACHELARD, *The poetics of space*, Beacon Press, Boston, 1969, 7.
- 15 ITALO CALVINO, *Six themes for the next millennium*, Vintage Books, Nova York, 1988, 57.
- 16 Per a una teoria de la imatge, vegeu JUHANI PALLASMAA, *The architecture of image. Existential space in cinema*, Rakennustieto, Hèlsinki, 2001.
- 17 La frase del fotògraf, interpretat per John Malkovich.
- 18 J.D. McCLATCHKY, «Introduction», *Poets on painters*, Berkeley, Los Angeles i Londres, University of California Press, 1990, XI.
- 19 GASTON BACHELARD, *Water and dreams. An essay on the imagination and matter*, The Pegasus Foundation, Dallas, 1983.
- 20 HENRY MOORE, «The sculptor speaks», *Henry Moore on sculpture*, Philip James, MacDonald, Londres, 1966, 62, 64.
- 21 Martin Heidegger. *Basic writings*, ed. David Farrell Krell, Harper & Row, Nova York, Hagerstown, San Francisco i Londres, 1977, 357.
- 22 CHARLES TOMLISON, «The poet as painter», en McClatchky, op. cit., 280.
- 23 MAURICE MERLEAU-PONTY, *The primacy of perception*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, 162.
- 24 JACQUES HADAMAR, *The psychology of invention in the mathematical field*, Princeton University Press, 1945.
- 25 EDWARD S. CASEY, *Remembering. A phenomenological study*, Indiana University Press, Bloomington i Indianapolis, 2000, 148, 172.
- 26 MARK JOHNSON, *The body in the mind. The bodily basis of meaning. Imagination and reason*, University of Chicago Press, Chicago i Londres, 1987, i GEORGE LAKOFF i MARK JOHNSON, *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Basic Books, Nova York, 1999.
- 27 LUDWIG WITTGENSTEIN, *Culture and value*, ed. G. H. von Wright, Blackwell Publishing, Malden, Massachusetts, 1998, 24e.
- 28 JORGE LUIS BORGES, epíleg de «The maker», *Jorge Luis Borges. Selected poems*, ed. A. Coleman, Penguin, Nova York i Londres, 2000, 143.
- 29 SALMAN RUSHDIE, «Eikö mikään ole pyhää?», *Parnasso*, 1996, Hèlsinki, 8.
- 30 Citat en D. M. LEVIN, *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles i Londres, 1993, 14.
- 31 ASHLEY MONTAGU, *Touching. The human significance of the skin*, Harper & Row, Nova York, 1968 (1971), 3.
- 32 KENT C. BLOOMER i CHARLES W. MOORE, *Body, memory and architecture*, Yale University Press, New Haven i Londres, 1977, 44.
- 33 MARCEL PROUST, *In search of lost time. Swann's way*, Random House, Londres, 1992, 4-5.
- 34 MAURICE MERLEAU-PONTY, «Cézanne's doubt», *Sense and non-sense*, op. cit., 15.
- 35 Citat en Ashley Montagu, op. cit., 308-309. Trobo sorprenentment que Merleau-Ponty s'oposi fermament a la visió de Berenson: «Berenson parlava d'una evocació dels valors tàctils, i no es podia haver equivocat més: la pintura no evoca res, i menys allò tàtil. El que fa és ben diferent, gairebé l'inrevés; gràcies a això no ens cal cap "sentit muscular" per copsar el volum del món [...]. L'ull viu en aquesta textura com un home viu a casa seva.» MAURICE MERLEAU-PONTY, «Eye and Mind», *The primacy of perception*, op. cit., 166. No puc recollir aquest raonament. Experimentant la temperatura i la humitat de l'aire i escoltant els sorolls de la vida quotidiana despreocupada en les pintures eròticament sensuals de Matisse o Bonnard, hom confirma la realitat de les sensacions ideades.
- 36 Citat en SCOTT POOLE, «Pumping up. Digital steroids and the design studio», manuscrit no publicat, 2005.
- 37 JOSEPH BRODSKY, «An immodest proposal», *On grief and reason*, Farrar, Straus i Giroux, Nova York, 1997, 206.
- 38 MILAN KUNDERA, *Slowness*, Harper Collins, Nova York, 1995, 39.
- 39 Montagu, op. cit., XIII.
- 40 RICHARD LANG, «The dwelling door. Towards a phenomenology of transition», *Dwelling, place & environment*, Columbia University Press, Nova York, 1989, 202. Merleau-Ponty exposa els seus punts de vista sobre la interacció del camp, la pilota i el futbolista en *The structure of behaviour*, Beacon Press, Boston, 1963, 168.
- 41 GASTON BACHELARD, *Water and dreams. An essay on the imagination and matter*, The Pegasus Foundation, Dallas, 1983.
- 42 BACHELARD, *ibid.*, 93.
- 43 Per a estudis innovadors sobre la importància de l'inconscient i la visió perifèrica, vegeu: ANTON EHRENZWEIG, *The psychoanalysis of artistic vision and hearing. An introduction to a theory of unconscious perception*, Sheldon Press, Londres, 1975 (1953) i Anton Ehrenzweig, *The hidden order of art*, Paladin, Londres, 1973 (1967).
- 44 ANTON EHRENZWEIG presenta el cas mèdic de l'hemianòpsia com a prova de la preeminència de la visió perifèrica. L'hemianòpsia és la visió deficient o ceguesa d'una meitat del camp visual. En alguns casos, un nou punt d'enfocament es forma quan unes parts del camp perifèric anterior adquireixen agudes visual i, d'una manera significativa, una part de l'àrea de la visió enfocada anterior es converteix en una àrea del nou camp perifèric no enfocada. «Aquestes històries clíniques demostren, si és que calen aquesta mena de proves, que existeix una necessitat psicològica irrefrenable que fa que tinguem la part més gran del camp visual dins una mescla borrosa d'imatges», *The hidden order of art*, op. cit., 284.
- 45 RICHARD RORTY, *Philosophy and the mirror of nature*, Princeton University Press, Evanston, 1979, 239.
- 46 JOSEPH BRODSKY, *Watermark*, Penguin Books, Londres i Nova York, 1992, 107.

Conversa amb Juhani Pallasmaa

La conversa amb Juhani Pallasmaa va ser coordinada per JOSEP MARIA MONTANER i va comptar amb la presència dels estudiants RAQUEL PUERTO, JOAQUIM MULÀ, HIGINI HERRERO, POL MASSONI, LALI DAVÍ, AURELI MORA, CLEMENCE DUPUIS i JUAN A. MEMBRIVE.

Què se sent d'especial en estar en un edi-

fic del qual ha parlat tant en els seus escrits?

És un dels millors edificis que conec i penso que Gaudí és un dels meus arquitectes preferits de tots els temps i de tot el món. Fins i tot vaig escriure un llibret sobre Gaudí a finals dels seixanta.

El seu darrer llibre, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses (Paperback)*, pretén ser un manifest o només vol que la gent s'hi involucri i en parli?

No és en absolut cap manifest. No escric pensant en el lector, és una mena de monòleg clarificador. Li vaig dir a Steven Holl que escriuria un article per a un llibre si podia parlar sobre el paper dels altres sentits, a banda del de la visió, pel que fa a l'arquitectura. Va néixer gairebé d'una broma i ha resultat més seriós.

Doncs ha tingut força èxit.

Em va sorprendre que esdevingués una mena de llibre de culte arreu del món. Sembla que l'interès va més enllà del món dels professionals de l'arquitectura.

Potser perquè parla de coses de les quals no parla gairebé ningú, avui dia.

Suposo que sí, i també sobre coses properes a la gent. La gent se m'apropa i em diu que he verbalitzat els seus sentiments. El meu petit llibre expressa preocupacions que la gent no sap conceptualitzar i les comparteix amb mi.

En el seu llibre apareix la frase d'Eugeni d'Ors «el que no és tradició és plagi». Podem creure en aquesta afirmació?

Aquesta frase apareix en les memòries de Luis Buñuel i en un llibre d'Igor Stravinsky, *Poètica musical*, encara que aquest darrer no l'atribueix a Eugeni d'Ors, per tant plagia i fa exactament el que afirma D'Ors. Aquesta frase, d'entrada, sembla una afirmació il·lògica i absurda, però després, pensant-hi, revela una gran veritat. Qualsevol obra d'art sorgeix d'un sentit de la tradició i es converteix en part d'ella. Si és una obra bona, continua la tradició; si no ho és, la tradició desapareix i no té continuïtat. La tradició és el mecanisme que dona continuïtat al coneixement artístic.

A més de tradició, vostè parla sovint de memòria en aquest llibre, de la relació de la memòria amb els sentits. Una mena d'experiència sensual, no?

Solem pensar que la realitat humana és una realitat objectiva, però quan ho aprofundim veiem que és quelcom en fluctua-

ció continua, on la memòria, la imaginació i la percepció es relacionen constantment entre elles. Per això he escrit que la realitat que vivim no és científica, és com un somni.

Quan parla de l'arquitectura dels sentits parla del gust i de l'olfacte. Quin gust té l'arquitectura?

Heu vist algun edifici de Carlo Scarpa? No noteu un gust a la boca?

Vostè diu que aquests detalls produeixen experiències orals.

Pensem que hi ha cinc sentits, però la filosofia steiniana en distingeix dotze. Un dels meus assaigs es titula *Els set sentits*, perquè penso que en l'experiència arquitectònica en fem servir més de cinc. Siguin els que siguin, els sentits formen part de les nostres experiències vitals i, per tant, de l'experiència arquitectònica.

Sembla que hi ha una marcada influència japonesa en els seus projectes i escrits, fins i tot en l'arquitectura finlandesa en general.

Sí, totalment. Sempre m'ha impressionat l'art japonès, especialment la xilografia dels segles XVIII i XIX, i alguns escriptors, com Junichiro Tanizaki. Hi ha una estranya afinitat entre els japonesos i els finlandesos. Ens sentim molt propers als objectes i als espais japonesos, i a l'inrevés. Les influències culturals són molt complexes, van i vénen constantment; per tant, no hauríem de fer judicis massa simples.

Hem llegit que ha reduït el personal del seu estudi de trenta persones a tres o quatre solament.

Sí.

Perquè ara treballa d'una manera diferent de com ho feia abans, dibuixant més a mà que no fent servir l'ordinador?

Mai no he fet servir l'ordinador. Amb prou feines sé fer anar el telèfon mòbil. Cada vegada m'allunyo més dels objectes tecnològics. Ara escric molt, potser tornaré a dibuixar i a fer projectes ben aviat. No ho sé. Mai no planifico la meua vida més enllà de demà; per viure una vida feliç, no s'ha de decidir gaire.

Ara, amb la reducció de personal, accepta qualsevol projecte o tria més?

Estic portant a terme una renovació de l'ambaixada finlandesa a Pequín, i tinc tres projectes de museus esperant finançament, pot ser que els faci o no. Fa una setmana vaig rebre una proposta de dos empresaris russos per a un gran projecte urbanís-

tic a Sant Petersburg. No vaig dir res, probablement els diré que no.

No són molts projectes per a un estudi amb tan sols tres persones?

Són projectes en espera, més que no pas en desenvolupament. Si he de començar diverses coses al mateix temps, contracto antics col·laboradors o n'agafo de nous. Però no vull tenir un estudi amb vint persones i veure'm obligat a buscar feina perquè treballin. Mai, ni un sol cop, no he agafat el telèfon per demanar feina. És un principi ètic: la feina ha de venir, jo no l'aniré a buscar.

Segons les seves teories, projecta de la mateixa manera un edifici a Pequín, a Manhattan o enmig d'un bosc finlandès?

Quan projecto o penso en un projecte, ho faig de manera independent d'on es troba, ja que al final el projecte és més sobre mi que sobre qualsevol altra cosa. El coneixement se situa en l'experiència vital de l'autor i això és el que una obra ha de reflectir; una obra autèntica ha de parlar del seu autor o creador. Per això no és molt important on faci l'obra. Sóc molt crític amb certs arquitectes que recorren el món viatjant i construint pertot. No estic gens d'acord amb aquesta pràctica.

Per tant, quan projecta un edifici a Pequín o a qualsevol altre lloc, pensa a exportar l'arquitectura finlandesa o la seva filosofia?

Un arquitecte ha de mostrar la seva pròpia sensibilitat, la seva experiència vital i la seva manera de veure les coses, la seva forma de relacionar-se amb els altres. No ha de mostrar cap idea nacional ni cap mena de signatura del seu estil personal. L'arquitectura és més l'art d'escoltar; escoltar la història del lloc, el context, escoltar el client i a un mateix. És més una qüestió de rebre que no d'imposar. L'arquitectura responsable prové de la capacitat d'escoltar i no d'imposar-se.

Hem observat en els seus llibres la relació que estableix entre acció i arquitectura, entre cinema i arquitectura. Com relacionaria Els ulls de la pell amb el cinema?

Certament, l'arquitectura i el cinema estan relacionats en diferents aspectes, tal com apunta Giuliana Bruno, que parla de la tactilitat del cinema, de la relació de l'arquitectura amb el cinema, perquè totes dues són arts tàctils. L'acció i el moviment continu suggerits per les pel·lícules fan que el cinema sigui tàctil. Pel que fa a l'espai exis-

tencial o l'espai viscut, l'arquitectura i el cinema estan molt relacionats. Quan s'entra en una sala, s'interioritzen parts de la sala i, ahir, es projecten parts d'un mateix cap a la sala. És un acte inconscient. El mateix passa amb el cinema. Quan es veu cinema, s'ocupen els espais que el cinema, la imatge projectada, mostra. D'aquesta manera es pot dir que l'arquitectura i el cinema creen espais vius o permeten experiències de situacions viscudes, i això fa que siguin molt propers.

Com definiria l'arquitectura de la imatge, Frank Gehry amb el Guggenheim, i l'arquitectura dels símbols, la catedral de Chartres?

Quan parlo d'imatge, faig referència a la imatge mental o poètica i no a la visual. Totes les formes d'art es basen en aquestes imatges mentals. No estic parlant de l'aparença visual sinó de la correspondència amb l'objecte allà a fora, al món, i la seva representació mental. Sovint, l'arquitectura vol mostrar una imatge simple, seductora i visual, tal com fa el món de la publicitat. Però jo no parlo d'aquesta imatge, parlo de la imatge poètica que considero que té una qualitat ètica perquè sempre emancipa, obre, invita a la interpretació i estimula l'acció. En canvi, la imatge de la publicitat estretxeix, limita, restringeix i, finalment, et fa presoner. Hi ha una diferència ètica fonamental entre els dos tipus d'imatge.

Sí, però la publicitat i les imatges directes sempre han format part de la nostra vida. No hem conegut mai una altra cosa. La teoria postmoderna parla de forma positiva d'aquest tipus d'imatge; què en pensa, d'altres maneres de concebre l'arquitectura, com ara l'arquitectura postmoderna?

L'arquitectura que porta l'etiqueta de *postmoderna* és una manipulació dels sentiments, de les referències històriques i de la història de l'arquitectura. És, un altre cop, una qüestió ètica. És difícil diferenciar una imatge ètica d'una altra que no ho és. La catedral de Chartres és una imatge també, és un anunci de la casa de Déu. Abans esmentàvem la paraula 'símbol'. Crec que els símbols són elements sense significat dins del vocabulari artístic, són coses molt superficials. El que realment importa és allò que hi ha darrere el gest, la fotografia o la construcció, quina mena de records o associacions provoca el mateix simbolisme. Per descomptat, quan es dissenya una església, s'han de tenir coneixements de litúrgia, però això no fa que la catedral esdevingui una estructura religiosa ponderosa.

sa. Això tan sols succeeix quan s'arriba a l'essència metafísica de la pregunta de la nostra humanitat: per què som en aquest món? Per això s'ha d'anar més enllà de qualsevol simbolisme.

Va tenir alguna vegada l'oportunitat de parlar amb Alvar Aalto?

Sí, moltes. I també vaig fer amb ell un viatge d'una setmana per la ciutat de Mèxic el 1963. Formo part de la generació d'arquitectes finlandesos que, durant els anys seixanta, es va tornar molt crítica amb Alvar Aalto, especialment per raons socials. Aalto, ja de més gran, es va apartar força de les institucions democràtiques, semblava egocèntric, de vegades es comportava de manera egocèntrica. Ara l'entenc. A certa edat es desenvolupa un sentit de la jerarquia i hi ha coses més importants i menys importants. Però, malgrat tot, mai no vam negar la seva genialitat tant en la seva arquitectura com en els seus dissenys o escrits.

Parlant de viatges: viatjar, veure altres cultures, com ha influït en la seva creació arquitectònica?

Quant més viatges, més complexa esdevé la relació amb casa teva en un sentit abstracte; casa teva és cada cop més important. Quan estic en qualsevol lloc del món, just abans de tancar els ulls per adormir-me, em ve sempre la mateixa imatge: el reflex del sol en la superfície del llac a través de les línies verticals dels arbres... Per a mi és important, perquè és una imatge finlandesa que sempre em ve al cap.

En els seus escrits també parla de l'arquitecte espanyol Juan Navarro Baldeweg. Coneix la seva darrera obra?

No he vist la seva darrera obra construïda, he escrit sobre els seus darrers projectes només com a projectes. Sé que darrerament pinta força. Com a arquitecte és excepcionalment sincer. La seva obra s'alimenta d'una convicció personal i no de l'estètica o de l'especulació. A més, és un arquitecte que combina perfectament l'interès artístic amb l'interès arquitectònic.

Sí, però quan es repeteix una vegada i una altra el mateix... no em refereixo precisament a Juan Navarro.

No, ja ho sé. En el fons, qualsevol artista repeteix sempre la mateixa obra. Mondrian, fins i tot Picasso, pintaven sempre el mateix quadre una vegada i una altra. I cada vegada es va perfeccionant, o empitjorant, depèn del talent. És la qualitat, el que distingeix un bon artista d'un de dolent.

Abans d'acabar l'entrevista, voldriem saber si coneix el problema de l'habitatge a Barcelona i si, en aquestes condicions, és possible fer bons projectes.

Conec una mica la qüestió, perquè fa poc he estat jurat en un concurs a Madrid. Comparat amb Finlàndia. on l'habitatge social va molt lligat a certs paràmetres que relacionen el cost amb els metres quadrats, aquí, en canvi, l'actitud és molt més oberta. En cap moment es va parlar de diners... Aquesta actitud m'agrada. D'altra banda, l'arquitectura necessita límits. Com més clares són les limitacions, mentre no siguin arbitràries i restrictives per al pensament artístic, més força donen. No veig cap problema en la relació entre habitatge social i bona arquitectura.

Hi ha alguna mena de regla o teoria per projectar un edifici sensual?

No crec que en l'arquitectura, ni en cap art, el disseny sigui la projecció d'una teoria. Tot el que fem està basat en una teoria subjacent, però no hi pensem perquè, si no, no podríem fer-ho. La base teòrica s'ha d'amagar, de manera que no es projecti una teoria sinó una voluntat existencial i una comprensió que implica una teoria interioritzada inconscient. La sensualitat del qui pensa i fa l'edifici apareix reflectida en aquest edifici. Però no existeix cap mètode per projectar-lo.

Com hauria de ser l'arquitectura actual i cap a on hauria d'anar?

Tota forma d'art respon a una manera concreta de reflexionar sobre l'existència de l'home al món. Per tant, les idees arquitectòniques no es poden expressar amb paraules sinó amb arquitectura, de la mateixa manera que les paraules no serveixen per descriure un quadre. Per això, la resposta a la seva pregunta hauria de ser en forma d'arquitectura i no de paraules. Solc dir als meus alumnes que no els vull ensenyar el que és l'arquitectura sinó el que és un arquitecte, la seva manera de pensar i de veure les coses. Crec que el pitjor que pot passar a l'arquitectura és que els arquitectes esdevinguin professionals igual que els advocats: per a mi, l'arquitecte ha de tenir sempre l'actitud de l'*amateur*, disposat a reinventar-ho tot, en comptes de l'actitud del professional, que repeteix el que ha après amb la pràctica. L'arquitectura ha de ser sempre fresca, mai fruit de la repetició. Per tant, cal mantenir l'esperit *amateur* i recuperar la situació d'un temps en què els arquitectes es trobaven entre les persones més cultes de la societat, perquè solament així els arquitectes recuperaran la seva autoritat en la socie-

tat. No es tracta de ser professional com un enginyer, sinó de ser culte. Això potser no respon a la pregunta, però no vull aventurar-me més enllà per parlar de l'arquitectura del futur.

En essència, doncs, segons vostè, cal crear una nova subjectivitat amb la intimitat de l'espai i dels sentits. És perquè creu que això permet millorar les relacions entre individu i societat, entre públic i privat?

Com defensa la fenomenologia, tot coneixement existencial és subjectiu, no es pot exterioritzar. Les obres d'art transmeten fins a un cert punt aquest coneixement, que és molt més important per a les obres que no el coneixement objectiu o categoritzat. La idea central d'un llibre recent de James Elkins, *El que és la pintura*, és que l'actitud del pintor amb el seu mitjà s'assembla molt més a la idea que l'alquimista té de la matèria que no pas a la que la ciència occidental en té. La visió científica del món basa la comprensió en la diferenciació, mentre que la visió artística funciona a l'inrevés, eliminant el que diferencia. El terme freudià *oceànic*, aplicat a un artista, indica que l'artista se submergeix en una visió del món com a entitat única i, en aquest sentit, la seva subjectivitat esdevé el lloc on adquireix la seva experiència del món com a totalitat. Teilhard de Chardin parla del *punt omega*, on el món s'apareix sencer i bo; jo crec que aquest punt es correspon amb la subjectivitat de l'artista

La memòria moderna

GIULIANA BRUNO

Professora d'Estudis Visuals i Ambientals a la Universitat de Harvard, on ensenya des del 1990. Estudia les interseccions del cinema, les arts visuals i el disseny de l'espai. El seu treball se centra sobretot en instal·lacions d'art contemporani i d'imatge en moviment, en l'arquitectura i la cultura urbana, la moda i els ambients visuals, i en la cultura del viatge. La seva obra pionera Atlas of emotion: journeys in art, architecture and film (Verso, 2002), que el 2004 va ser guardonada amb el premi Kraszna-Krausz al millor llibre sobre imatge en moviment, ha obert noves perspectives en els estudis sobre cinema i cultura visual.

Mercè Coll. Començaré presentant Giuliana Bruno. La vaig conèixer ja fa molt de temps, en la seva presentació d'Elvira Notari a la Mostra. Avui tinc l'enorme satisfac-

ció de presentar-la jo, satisfacció personal pel moment en què la vaig conèixer i satisfacció sobretot intel·lectual perquè, des que la vaig sentir parlar i vaig llegir els seus articles sobre aquesta nova figura de l'espectadora de cinema, aquesta *flâneuse* que la Giuliana ja comentava, realment va obrir un camp en l'anàlisi cinematogràfica i també des de la perspectiva crítica del feminisme.

Voldria comentar que la Giuliana –i t'ho agraeixo– ens dóna la possibilitat de concebre d'una altra manera l'experiència estètica pròpia, viure-la d'una altra manera. En la sessió d'avui ens convidarà a fer un viatge que hem programat com si fos una visita guiada. Jo aniré formulant un seguit de temes que ella explicarà a través d'imatges i comentaris, per això en dic una visita guiada.

En preparar la presentació pensava que aquesta visita guiada amb preguntes és el que sempre fem quan emprendem un viatge amb aquella excitació, aquella emoció que sentim: què he de portar?, a quins llocs anirem?, qui ens guiarà? De fet, cada una de les preguntes que aniré formulant serà perquè ella ens vagi marcant el trajecte i ens hi introdueixi d'una manera més còmoda.

La primera pregunta és molt pertinent en aquesta trobada, té a veure amb la manera com els espais esdevenen llocs: com s'articula el concepte de geografia emocional amb les nocions d'espai i de lloc?

Giuliana Bruno. Un dels temes d'aquesta trobada és reflexionar sobre la diferència entre espais i llocs o, més aviat, com l'espai esdevé lloc. És una de les preguntes que em vaig fer durant el viatge que significà escriure el meu llibre. En part, perquè crec que hi ha diferents maneres per mitjà de les quals els espais es tornen llocs, es tornen llocs per la manera com són percebuts, com són concebuts, però especialment per la manera com són viscuts. Utilitzo aquestes tres categories, l'essència de les quals ja va ser prou discutida pel filòsof francès Henri Lefebvre, que va parlar de la producció de l'espai.

El que més m'interessa és la intersecció entre l'espai viscut i l'espai concebut i percebut. Dit d'una altra manera, un espai es transforma en lloc quan s'hi duu a terme una pràctica, quan es torna un lloc pràctic, i d'això ja en va parlar Michel de Certeau en un llibre meravellós titulat *The practice of everyday life*.

Però quina és aquesta pràctica? Què significa pràctica? En part, és el nostre lloc de pas, el lloc on habitem, la nostra llar i per

on transitem, el nostre ésser i el nostre existir en l'espai, el nostre espai de vida, la nostra experiència, i això és una manera d'activació. El que m'interessa és veure com transformem la geografia estàtica, que és arquitectura que en realitat no es mou, que és un espai immòbil. Què ho fa, que transformem l'espai en una cosa que es mou, que s'activa? Com exposem les formes d'experiència, les formes d'habitar o altres llocs, les formes dels espais de vida?

L'important per a mi –probablement, va ser el més difícil de fer– és que els espais es transformen en llocs quan ja han estat afectats per les nostres emocions, pels nostres afectes. Quina és la naturalesa de l'afecte? Com és que una emoció, una experiència, una experiència de vida, pot canviar la manera com percebem un lloc? Va ser una de les qüestions sobre les quals vaig començar a treballar. Però, al seu torn, aquesta pràctica en un lloc no és solament física. És física en part, perquè l'arquitectura es percep en moviment, encara que no es mogui. Però també és imaginària. Per a mi el que compta és el treball de la imaginació, com a formes per mitjà de les quals projectem sobre un lloc coses que pertanyen a un altre espai, que és el nostre espai interior. Com vivim un lloc també és allò en què ho convertim en relació amb les formes imaginàries, que no són solament fantasies sinó espais interiors, espais mentals. Jo miro el nostre interior com un espai en si, i una de les preguntes que em feia era com és que el nostre paisatge interior activa el nostre paisatge exterior i com el paisatge exterior se torna a relacionar amb el nostre paisatge interior.

En aquesta introjecció en canviar els límits de la nostra pell, les arts visuals hi fan un paper important. Una de les coses en què no solem pensar és que el lloc es considera un lloc físic, però està activat per formes de representació. La imatge d'una ciutat no és res més que un complex de totes les projeccions mentals que també inclouen tot el que n'hem llegit, tot el que n'hem vist en fotografies, en l'art, en el cinema. Per això no volia parlar de geografia sense parlar d'aquest complex de la geografia de la representació, i crec que les arts visuals sempre fan un paper importantíssim en la configuració dels llocs, en la transformació dels espais en llocs.

Una altra qüestió important per a mi era activar una interacció entre les arts visuals, sobretot entre les que generalment es mantenen a part. Els historiadors del cinema és obvi que treballen específicament sobre pel·lícules determinades. Per a mi, en canvi, una pel·lícula és un espai, així com l'ar-

quitectura és un espai i les arts visuals són un espai. Per tant, el que tracto de fer és moure'm entre el mapa, la paret i la pantalla, i veure com aquestes tres imatges de l'espai s'encreuen i interactuen entre elles, especialment com formen la representació dels espais relacionats amb les imatges mentals en formes d'imaginació i la nostra pròpia projecció en elles.

Quan escric, sempre començo amb un espai. Sento com una obsessió per l'espai, no és més que això. No ho planifico, sinó que és una cosa que sorgeix. De vegades, aquest espai no és físic sinó una imatge d'un lloc que he vist o on he estat. Aquest llibre *Atlas of emotion* (Madeleine de Scudéry), en particular, el va inspirar un mapa. El lloc era un mapa traçat uns quants segles abans per una dona que s'havia preguntat com es representa un paisatge interior, com s'expressa la transició entre l'interior i l'exterior, entre imatges mentals, imatges emocionals, i la seva projecció i l'activació del lloc. Ella intentà fer l'impossible, intentà traçar un mapa d'aquest paisatge per oferir-nos una idea de com s'arriba en aquest resultat. Aquest mapa és bastant sorprenent perquè no té contorn. Els marges són fluids, en primer lloc la geografia es fluida, hi ha aigua abundant que s'estén cap a un territori desconegut, s'estén cap al riu per on flueix fins a la costa. La mar perillosa esclata sobre la platja i, quan observem una petita representació arquitectònica –per a mi té importància que el medi ambient natural i l'edificat siguin allà sense cap separació– i els poblets representats al mapa, ens adonem que la imatge ens convida a viatjar, que no és res estàtic, encara que sigui una representació plana de la imatge, i que la gent que hi ha a la part inferior de la imatge està a punt d'endinsar-se en aquest paisatge, de passar de l'un a l'altre.

I què succeeix? La idea per a mi més sorprenent és que l'emoció no és estàtica, el lloc no és estàtic. El lloc s'activa d'una manera contraposada, i per aconseguir-ho ens hem d'endinsar en una mena d'aventura que envolta el nostre ésser, la nostra imaginació, la nostra constitució. Ens movem d'un lloc a l'altre i de vegades ens trobem en llocs on ens sentim una mica tancats. Si mirem el turonet de l'esquerra del mapa, pensem que és un lloc on ens poden sentir orgullosos, perquè desitgem ser dalt d'aquest petit espai del qual sabem que podem baixar. Sempre podem moure'ns de l'un a l'altre, i es transforma, hi ha una sensació de moviment quan veiem un espai. L'únic lloc tancat és el llac de la indiferència –*le lac d'indifférence*– perquè, òbviament, quan som allà ens hi sentim estancats, no hi ha

sortida, no hi ha moviment, no hi ha més emoció.

I per no estancar-nos, val més que passem a una altra pregunta.

MC. Evidentment, si parlem de l'espai, entrem a la dimensió del temps. I aquí, forçosament, el temps és la memòria. La pregunta seria quina és la relació que hi ha, aleshores, entre memòria i geografia.

GB. Sovint, quan pensem en geografia, pensem en cartografia, com si es tractés de la ciència de la regulació i l'ordenament d'un lloc. Una de les coses que volia fer amb aquest llibre era invertir-ho tot, polvoritzar-ho tot, encara que reconegués la funció que havia tingut en la regulació d'un lloc. Per aquest motiu vaig emprendre aquesta mena de viatge històric, aquest viatge per la memòria –cap al passat– per veure si la geografia i la cartografia eren sempre l'objecte de l'ordre i la regulació. Aquí és on rau per a mi la importància del patrimoni i de la memòria. Reconec que la meua feina és principalment teòrica, però és una feina teòrica que es basa en viatges històrics, per comprovar com es van traçar els mapes des del punt de vista cognitiu. Això va tenir una gran importància per a mi com a subjecte postcolonial, o com sigui que ens autoanomenem, perquè no cal dir que això marca les nostres cartografies, les nostres geologies... Jo mateix sóc una híbrida, no sé exactament on pertanyo, quina és la meua llengua, en quina cultura estic immersa. Jo buscava alguna manera de tenir memòria, d'inscriure una memòria, tenir una connexió amb la memòria que no fos paralitzant, que no tingués a veure ni amb la tradició ni amb l'ordre, sinó que permetés als subjectes com jo pensar en una forma de mobilització.

En primer lloc, el mapa de Scudéry em va fer pensar que hi havia una altra mena de cartografia, o sigui, una cartografia dins la qual s'havia inscrit la memòria. La memòria estava inscrita en la cartografia perquè la memòria és la que fa actius els llocs, una part de l'experiència de les seves formes de mobilització és pensar la memòria com una cosa que es filtra i que respira per les parets; que respira a través de les obres d'art i que sedimenta i conforma les nostres ruïnes, el nostre estrat geològic. Sovint penso que el que faig s'assembla al treball d'un arqueòleg, ja que excavem els estrats de la representació, configurant així la memòria cultural que ens envolta.

Tornant a la idea de la memòria en la història, em vaig adonar que la memòria sempre agafava forma arquitectònica o, dit

altrament, que hi ha una tradició de concebre la memòria en un sentit arquitectònic. La història de l'art de la memòria és el que realment ens porta a pensar en l'herència com a cosa connectada amb l'arquitectura i amb el moviment. Posem un exemple d'aquesta idea: el poeta Simònides, segons que diuen les llegendes, va ser un dels qui inventaren l'art de la memòria. Posteriorment, Ciceró i Quintilià activaren l'art de la memòria com una forma de la retòrica. Quintilià, en particular, tenia una descripció de la memòria relacionada amb els llocs molt sorprenent, ja que s'assembla molt al que jo experimento quan penso en un lloc. Quintilià deia que «per recordar el que fem, imaginem». La memòria es relaciona, doncs, amb la imaginació i no com res que es va esdevenir efectivament una vegada, sinó que és una cosa connectada amb alguna mena d'imaginació. Què és el que imaginem? Imaginem una habitació, imaginem un espai. Després pensem en l'espai –l'espai de la imaginació– i comencem a moblar-lo literalment. Hi posem objectes i coses, com si fóssim arquitectes o interioristes. Gaudí ho abraçava tot, no solament l'arquitectura: la pell, el mobiliari, el conjunt de coses. Després associem alguna cosa en aquests objectes que tenen alguna connexió, que ens atrau poderosament o que ens produeix una forta emoció. Aquesta connexió entre memòria, imaginació i emoció és arquitectònica i es desplega en un lloc. Giordano Bruno, que també va escriure sobre l'art de la memòria, deia el mateix, deia que les memòries i els afectes estaven fortament connectats, i aquest va ser un altre aspecte important per a mi en la meua relació amb els llocs.

Aquí tenim aquesta habitació fantàstica que ha estat decorada amb aquests objectes i vosaltres heu esdevingut, doncs, decoradors d'interiors. La memòria és literalment un decorat interior. El que fem quan volem recordar res és recórrer l'espai mentalment. En realitat, el que fem és reimaginar l'espai, el repassem i així aconseguim evocar i associar tot el que tenim a la memòria. Ara bé, Quintilià deia que ho podem fer no solament amb una habitació sinó amb tot un edifici, fins i tot amb tota una ciutat. Així activava el sentit de la connexió entre geografia i memòria com quelcom que està en moviment, com una manera de traçar els mapes, com una manera de traçar un mapa dels afectes i de la imaginació.

Trobo que aquest retorn apareix cada vegada amb més força en els treballs dels artistes contemporanis. Moltes vegades busco en l'art contemporani un retorn a aquelles maneres d'existència material en

relació amb l'espai que, sens dubte, té a veure amb el retraçat del nostre mapa propi, en llocs que han canviat de forma per qüestions ètniques, de gènere i per tota mena de mobilitat social i cultural. Posats a pensar en la relació que hi ha entre el traçat dels mapes, la memòria i la cartografia, un referent d'importància per a mi és Guillermo Kuitca, un artista argentí, d'ascendència jueva, que sent una veritable obsessió per la cartografia; obsessió que vaig compartir mentre escrivia aquest llibre.

Però, què fa aquest artista? En general, un mapa és un instrument per viatjar. No busquem que un mapa ens ordeni sinó que ens guii en el nostre viatge, que ens ajudi a transitar pels llocs. Aquest artista pren un mapa i pinta els llocs, els fotografia, els torna a pintar i, literalment, els inscriu com una mena de memòria inscrita en el lloc, com sobre un matalàs. És una metàfora material molt bella, si es vol, perquè el matalàs és el lloc on en somnis es formen les nostres imatges inconscients, els afectes i la memòria. No podem oblidar Freud aquí, qui ens mostrarà on tenen lloc aquests desplaçaments en el nostre inconscient, que, alhora, estan òbviament relacionats amb el nostre cos, amb la sexualitat, amb la intimitat i amb tot el que succeeix en un dormitori.

Aquí veiem el desplaçament de quelcom públic, com és un mapa, com l'ordenament natural d'un lloc que ens desplaça cap a quelcom extraordinàriament íntim. Aquest límit entre el privat i el públic, la intimitat pública, m'interessa profundament, ja que em retrotrau a una manera de concebre les ciutats com corporificades o essent elles mateixes el cos de la memòria, una memòria que pot ser traumàtica però que està connectada amb quelcom que prové del nostre propi ésser.

Un altre mapa de Guillermo Kuitca és un de Torí, a Itàlia, on la quadrícula de la ciutat és feta d'ossos. En un cert sentit, no es podria mostrar amb més claredat com pensem els nostres llocs com si fossin transitats i viscuts pels nostres propis cossos, com si el lloc fos un organisme. La història de l'urbanisme ja ens ho ha ensenyat; ha quedat gravat en les mateixes paraules de l'urbanisme. Algunes vegades pensem el planejament urbà com vosaltes en la cartografia, com quelcom que no està connectat amb aquests espais de vida, però quan pensem en com evolucionaren les ciutats o com van ser planejades, les veiem com organismes i pensem en les coses que han romàs en el llenguatge. En anglès diuen «artèria» a una ruta impor-

tant. Una artèria és una vena, és part de la nostra sang, la que circula pels nostres cossos. Per què se'n diu artèries, de les rutes? Passa el mateix en italià, *arteria* –i en català *artèria*–, per tant és una manera de veure els records com una cosa implantada al nostre interior.

MC. Molt vinculada amb tot el que has explicat, ara la pregunta seria si ens expliques amb més detall aquesta relació entre espai i moviment.

GB. Una part del que hem dit ja es relaciona amb la pregunta. M'agradaria continuar treballant sobre aquesta idea dels espais que es transiten, i que el trànsit és moviment. Una de les coses que volia fer era mobilitzar una relació que no fos solament òptica, que entrés no solament en relació amb la distància percebuda per l'ull, sinó que fos alguna cosa connectada amb nosaltres en l'ús de l'espai, tenir-hi en compte l'aspecte tàctil. Una de les grans paraules d'aquest *Atlas* és hàptic. Ahir el professor Pallasmaa parlà molt de les coses hàptiques, això em salva de tornar al tema, però hi voldria afegir una cosa que comparteixo sobre l'aspecte hàptic, que es relaciona amb la manera com mirem l'arquitectura i el lloc.

La meva intenció no era contradir o crear una oposició entre allò òptic i allò hàptic –tot i que en anglès sona meravellosament bé, com un doble joc–, sinó que la idea era pensar en la visualitat com una manera de tocar, perquè de vegades és com una extensió, i pensar les tradicions en la història de la visió i la visualitat que ens permetés veure l'ull no com un òrgan de la distància sinó com una de les maneres per les quals s'organitzen els sentits. Al mateix temps, volia remarcar el fet que tant l'arquitectura com el cinema no són arts visuals sinó arts espacials. Les arts espacials estan connectades amb allò tàctil, amb una manera d'apropiació tàctil que, al seu torn, es relaciona amb el contacte.

La paraula *hàptic* prové del grec, significa «entrar en contacte amb». No és solament el sentit del tacte sinó quelcom més elaborat, no del tot material ni tampoc purament físic, que no necessàriament té a veure amb la mà o amb el sentit del tacte. Ja assoleix una projecció imaginativa entre nosaltres i el medi ambient. És *entrar en contacte amb*. Un altre aspecte interessant és que també inclou els mitjans de comunicació. Entrar en contacte és una manera de comunicació. Per tant, no exclou la tecnologia com una part d'aquest món hàptic a través d'aquesta forma de compromís tecnològic, com una manera tàctil

d'habitar i viure en el nostre món. Això ens permet tractar amb el món en què vivim avui, on no ens podem desprendre de les coses digitals, que ve de «dits», com una extensió de la nostra mà. Aquesta qüestió tàctil en relació amb la tecnologia, en relació amb el moviment, és al que em volia referir. Admeto que costa de fer.

Parlar de formes de comunicació significa parlar de l'impacte de la modernitat. Per tant, parlar d'hàptic significa parlar de modernitat. Ara bé, pot semblar una contradicció i, per un segon, voldria tornar enrere en la història per demostrar per què no l'és.

El terme 'hàptic' en la història de l'art prové del fantàstic historiador de l'art que fou Alois Riegl, que va escriure sobre el concepte 'hàptic'. La seva idea era que les arts d'un període determinat es desplaçaven cap a una forma que cada vegada es distanciava més i, per tant, estava cada vegada més associat a la visió i a la visualitat, a la (retina?), com el cas del període egipci, on allò tàctil estava incorporat a la representació, especialment en la percepció i recepció de les arts. No m'és fàcil acceptar aquest argument per la seva connotació teleològica, però reconec que és fascinant i que té quelcom veritable i meravellós. Ahir, Juan Navarro en la seva presentació ens va plantejar que ell concebia l'arquitectura com un baix relleu. El baix relleu és l'última forma de l'art hàptic, perquè hem de tocar per poder percebre, no podem veure solament, hem de sentir amb la mà.

La teleologia de l'argument no em va acabar de convèncer, però vaig descobrir un text fascinant sobre el tema, escrit per Walter Benjamin, un dels meus escriptors favorits, que encara que admirava Riegl profundament, va revertir el seu argument. Benjamin deia que la visualitat moderna és hàptica i que l'impacte d'aquesta tecnologia –l'impacte sobre els nostres cossos– és quelcom que ens fa pensar en allò tàctil, no com una idealització de l'ull, sinó com quelcom relacionat amb les diferents formes de moviment de l'espai. Així doncs, vaig adoptar la interpretació de Benjamin sobre allò hàptic per pensar sobre la modernitat, la mobilitat, allò visual i allò òptic com quelcom que estava enllaçat.

Per explicar el que he exposat, vaig investigar diversos materials de la història arqueològica de la modernitat per comprovar si era quelcom distant o no. Aquí em vaig trobar una imatge que em va sorprendre, la idea d'un món confrontat amb el món, i el que un vol és entrar-hi, tocar-lo des de dins, com tocar *le viscere della terra* que

diem en italià, tocar l'interior de la terra, la nostra pròpia arqueologia. Transitar aquest interior. En general, el globus sol ser la superfície, però això és com passar de dins a fora i de fora a dins per percebre que els límits entre l'interior i l'exterior ja no són fixos, que alguna cosa succeeix amb aquesta forma de moviment de l'espai que ens permet parlar de la pell del globus com alguna cosa que podem travessar de dins cap a fora.

Per tant, aquí tenim una espècie de pas, una cosa intrigant que ens permet travessar quelcom. Mirem aquesta cosa, aquesta mena d'aparell televisiu que va ser construït al segle XIX, abans no va existir el cinema. Quan ho vaig veure, vaig pensar que era realment el començament de la tecnologia. Què és això? És un aparell per enrotllar paper panoràmic per a les parets. Paper panoràmic per a parets: la gran metàfora per expressar el que és el cinema, crec.

Què és aquesta forma de moviment nou sinó quelcom que ens envolta en una mena de món que alhora ens intimida, que en si és interior però que ens obre els ulls al món. Som a dins però alhora som a fora i això canvia tota la noció que tenim de concebre el nostre espai. Aquí apareix novament una mena de mobilització de la relació entre la interioritat i l'exterioritat per mitjà de noves formes de representació, una manera de posar-nos en contacte; l'hapticitat o la manera hàptica de percebre el món que traspasa els límits de tots dos. Les imatges de les ciutats es modifiquen. En els papers panoràmics per a parets veïem, en seqüències, el món exterior traslladat als nostres espais domèstics (món interior), com si fos cinema. Per tant, el cinema es va inventar en certa manera abans no es va inventar el cinema real, com una manera de copsar tangiblement en el nostre interior formes d'imaginació que ens treuen a fora i ens duen al món.

Així vaig posar-me a pensar que devia d'haver-hi algú que hagués vist el cinema no pas com una art visual sinó com una art connectada amb l'arquitectura. Si jo mateixa estava tan obsessionada amb aquest tema, en algun lloc hi havia d'haver algú més que pensés en això, i novament la resposta em va arribar per mitjà del concepte hàptic. He fet classe a Harvard uns quants anys, a l'únic edifici que Le Corbusier construï a l'Amèrica del Nord, i em sento un ésser privilegiat per tenir aquell àtic fantàstic. Estic com en un *penthouse*, a la part alta d'aquest edifici de Le Corbusier. Em sento feliç cada dia que entro en aquell lloc. No m'ho puc creure. Quan baixo per la rampa, penso que no tinc ni una simple

imatge d'aquest edifici al cap, he estat aquí durant quinze anys i em pregunto per què quan cloc els ulls no me'l puc imaginar. La brillantor de l'edifici rau en el fet d'haver estat construït de manera que sempre fos concebut com un muntatge, com si fos un quadre en moviment, atès que no hi ha mai aquesta mena d'imatge idealitzada renaixentista, amb un espectador que tingues un ull incorpori on totes les línies coincideixin i es pogués tenir una vista ideal, perfecta. La vista és sempre fragmentada i està sempre en moviment i l'entrada és literalment una rampa. Tant se val per on t'ho mires, sempre resta la sensació que, sense haver-hi entrat, ja ets fora de l'edifici. Quan penses que ja entres a l'edifici, en realitat el travesses, surts per l'altre costat i ni tan sols has estat dins l'edifici.

Això em va fer pensar en certes formes d'arquitectura replenes d'aquest moviment i muntatge, i indubtablement vaig arribar a la conclusió que Le Corbusier havia conegut el gran teòric del cinema i director Sergei Eisenstein, i que es tenien estimació mútua i que tots dos deien clarament que el que un pensava sobre arquitectura l'altre ho pensava per al cinema.

Queda clar que Eisenstein, als anys trenta, va ser el primer director –que jo sàpig; ben contenta estaria de saber-ne d'altres– que concebia el cinema com una pràctica arquitectònica, com una forma de moviment lligada a la modernitat, i que va escriure un text fantàstic, *Muntatge i arquitectura*, que durant molts anys no va ser traduït a l'anglès, on descriu la pràctica d'un lloc en l'arquitectura com ho fa un espectador modern de cinema. La idea s'assembla al que jo descriu sobre el mapa de Quintilià o el mapa de la tendresa; i és que nosaltres, com a observadors d'un lloc arquitectònic natural, solament tenim una única manera de fer-ho i és en moviment, connectant els llocs per mitjà del nostre propi moviment en el lloc, fins i tot quan l'espai en si no està particularment lligat al trànsit que realitzem quan vivim immersos en l'arquitectura.

En una pel·lícula, el moviment és imaginari. Per tant, la idea de poder fer alguna cosa virtualment és important, no cal que sigui res físic. L'espectador no es mou, però mentalment transita no solament per espais físics sinó per diferents usos horaris i diferents llocs. Aleshores, geografia i història, temps i espai es poden connectar en la imaginació per mitjà de l'acoblament, per mitjà del muntatge, el que en arquitectura es fa físicament i en el cinema, virtualment. Vet aquí la forma de l'impacte que produeixen sobre la nostra mane-

ra de ser moderna.

MC. En tot el que ens dius hi ha una cosa clara que ja he esmentat quan parlava del teu llibre: la capacitat de crear significats nous amb el concepte *hàptic*, que ens l'has explicat a meravella, contraposat a *visual* o relacionat amb *visual*. I en aquesta mena de trànsit o de vall entre conceptes hi ha una explicació preciosa en el llibre, sobre la relació entre la moció, o sigui, el moviment, i l'emoció, és a dir, *emouvoir*. De quin manera estan vinculats el moviment i les emocions?

GB. Va ser un plaer treballar en idioma anglès per la possibilitat que donen les paraules 'motion' (moviment) i 'emotion' (emoció). No podia ser més perfecte. Va valer la pena la lluita amb un idioma estranger durant tants anys per poder arribar en aquest resultat. Quan vaig haver de reescriure el llibre en italià, vaig tenir problemes amb aquesta qüestió, perquè el joc de paraules és diferent i vaig haver d'inventar-ne perquè aquesta perfecció fos possible. Amb les paraules angleses *motion* i *emotion* puc fer un joc amb parèntesis, subratllats, diversos gràfics i altres coses. Vaig veure que no ho havia inventat jo, ni havia sorgit així com així. Ja he dit que de vegades em sento com un arqueòleg. L'etimologia forma part de l'arqueologia cultural. És clar que estic interessada en la representació visual i espacial, però el llenguatge és una part de la forma ideal amb què ens representem el món. Forma part d'això en gran mesura.

Mentre pensava en la connexió entre moviment i emoció, en la idea de moviment com a creador d'afectes, de moviment cultural, de moviment de gènere, de moviment físic, com a creador d'afecte i afectat pel moviment alhora –siguin moviments físics o culturals–, tal com podem apreciar en *Carte de Tendre*, de Madeleine Scudéry, on l'emoció és presentada com un paisatge en moviment. L'emoció es mou. No la podem mantenir immòbil encara que ho vulguem. De vegades desitgem retenir un amor, però s'allunya, no el podem retenir ni tan sols físicament. Els estudis de fisonomia no representen l'emoció per mitjà d'imatges sinó per una successió de moviments que expliquen les transformacions en els estats de la ment. Els estats de la ment es mouen.

Això ho vaig descobrir a l'arxiu del Museu del Cinema de Torí, i la responsable de l'arxiu em deia que mai no havia entès per què es conservaven aquestes coses i que havia hagut de llegir el meu llibre per adonar-se que moviment i emoció es rela-

cionen i que les pel·lícules sorgien del moviment i omplien d'emoció el lloc. A partir d'aquell moment va poder recuperar aquestes coses de l'oblit.

Hi ha diapositives que són del segle XIX. Són fabuloses. En aquestes diapositives, les emocions es mouen, de manera que podem veure la transformació de la pell quan expressa moviment. Em refereixo a una fantàstica connexió visual i hàptica present al segle XVIII ja, que va ser el segle del tacte. Tothom creu que la cultura occidental no té gaire a veure amb el tacte i que tot és visual. Només cal tornar al segle XVIII, en aquest segle hi ha coses fantàstiques que expliquen la idea de la transformació dels sentits a través dels afectes i les emocions.

Vaig continuar treballant amb la idea que les pel·lícules formen part de l'emoció; *motion pictures*, un altre encert de la llengua anglesa. I vaig tornar a l'etimologia de la paraula, que és *kinema* en grec. Sens dubte, en grec antic significava tant moviment com emoció. Havien valgut la pena els cinc anys d'estudis de grec antic en una escola italiana, on m'havia preguntat sovint per què no m'ensenyaven anglès. De què servia una llengua morta? Set anys de llatí i cinc anys de grec solament per a això. Però, ja ho veiem: van fer possible tota la meua feina. De vegades, la importància del patrimoni en l'educació es descobreix trenta anys més tard, en un moment de sort, en un descobriment cultural sobtat. Et trobes en una biblioteca, amb un diccionari vell de grec antic a la mà, cridant-te que ells ja ho sabien. El cinema ja existia a la Grècia antiga. Al capdavant, Eisenstein ja havia dit que la primera pel·lícula va ser l'Acrópoli d'Atenes. Òbviament, ells ja ho havien entès. L'Acrópoli d'Atenes s'aprecia en moviment i les vistes panoràmiques s'inscriuen en la forma en què va ser construïda la ciutat en si. Ells havien hagut de saber alguna cosa sobre el cinema i aquesta connexió entre moviment i emoció.

D'altra banda vaig pensar que era el moment de fer ús dels set anys de llatí. Vaig buscar l'etimologia de la paraula 'emoció' i per què es relacionava amb el moviment. És interessant que *emovere* en llatí significa sortir. El sufix 'e' és el que dóna el significat de sortida. I m'agrada aquesta idea de moviment enfora, perquè significa sortir d'un mateix. En molts sentits està connectat amb la transgressió, sortir dels límits confinats cap a una forma que afecti el jo i l'entorn, que permeti traspasar els límits. L'etimologia d'*emovere* es relaciona amb la migració. I a partir d'això vaig tractar d'explicar el meu propi cas, com a subjecte

híbrid, en algun punt entre l'herència del món llatí i la meua nova vida als Estats Units, atès que l'emoció està històricament relacionada amb el moviment enfora, emigrar, una forma de moviment des d'un lloc a un altre. Aquí tornem a veure que el sentit d'aquesta relació entre el moviment de l'herència i els afectes era quelcom que ja estava inscrit a les arqueologies de l'etimologia llatina.

Aquí tenim una altra imatge. És interessant que algunes de les persones que van planejar aquest traçat eren els situacionistes i Guy Debord. Aquest era conegut per menystenir tot el que es relacionava amb l'espectacle i tanmateix va fer tota una trajectòria com a psicogeògraf. La idea d'estudiar un psicogeògraf em va atraure molt. El cas és que les fletxes que assenyalen el moviment per la ciutat són quelcom que explica la nostra relació afectivomnemònica i imaginativa amb un lloc.

El que ells van fer bàsicament va ser agafar un mapa de París i desmuntar-lo com si fos una pel·lícula. Van crear una mena de preses, diversos tipus de preses. Després les van ajuntar seguint un ordre diferent de l'ordre del mapa, seguint un ordre mental i emocional. Així, els llocs que coneixem d'una ciutat no estan connectats per distàncies ideals sinó perquè ens hi porta algun record, un afecte, un amor o una experiència traumàtica, alguna cosa que en el trànsit de la nostra vida quotidiana connecta físicament el moviment amb l'emoció, en la forma en què vivim l'espai. En un cert sentit, un mapa cinematogràfic, perquè permet aplegar temps i espais que en la geometria real, o en la geografia real, no estan junts, però en la nostra imaginació afectiva i en la nostra geografia mnemònica es poden ajuntar i reajuntar d'una manera pròpia i diferent. Per tant, aquesta forma de psicogeografia podria tenir un cert sentit.

Va sorgir de la pràctica. Els surrealistes van ser els que van començar a transitar per les ciutats sense una destinació prèvia. Es deixaven dur pels sentits. Era una manera de ser transportats a un lloc, com ho solem fer en una ciutat forana, vagant-hi, ser una mena de *flâneur* tractant d'obtenir alguna cosa d'un lloc, sense cap itinerari quotidià perquè no els coneixem, però agafem aquesta direcció i tornem a traçar el mapa. La idea és que els dos llocs que estan habitats, com encruats, estan habitats seguint aquesta forma de psicogeografia.

MC. Respecte a aquest moviment, has parlat de muntatge, de les pel·lícules. Hi ha una explicació en el teu llibre que diu que les

pel·lícules són la cartografia moderna. Realment és una bona imatge i m'agradaria que ho expliquessis una mica més.

GB. En efecte, el cinema és un art sintètic per causa del moviment de la pel·lícula, i l'efecte cinemàtic que es crea en unir-los tots dos expressa la cartografia moderna. Sovint, el cinema es considera com una màquina visual, però també és un ull que ens incorpora. Pier Paolo Pasolini solia dir que era una màquina que tenia ull-boca, una cosa que ens acull igual que l'arquitectura. De vegades som literalment incorporats...

En general, quan pensem en el cinema, pensem solament en les pel·lícules, però ens oblidem de l'espai del cinema, les instal·lacions del cinema que ens envolta com a espectadors, fent que hi formem part. Crec que aquí és on apareix l'analogia entre cartografia, arquitectura i cinema. Aquest espai és fonamentalment un espai de llum. Ahir es va parlar molt de la llum. El cinema no és sinó llum. És una mena de projecció de la llum. Per tant, la llum és material? Sí, ho és. Fins a un cert punt, és el més evanescent de tots els materials. És material, però té forma immaterial. És aquesta classe d'interacció entre hapticitat i visualitat en forma de representació, el que es connecta amb la llum.

L'altra cosa és que hi ha una pantalla que per a mi és com la pell, o com un tros de roba. De fet, solia ser un tros de roba, la gent penjava un llençol per projectar-hi imatges, i tot pot ser absorbit per ell, és un espai que absorbeix diverses imatges. En l'instants en què les imatges són projectades es magnifiquen per un segon. Són l'arxiu perfecte, doncs, un arxiu que es mou. És quelcom que es pot enregistrar, representar, que absorbeix, que magnifica la història perquè ha estat fixada per a sempre per la fotografia, però al mateix temps es mou a vint-i-quatre quadres per segon, cosa que no podem copsar. O sigui, aquí es demostra la fràgil connexió entre fixació i moviment, entre l'habilitat d'enregistrar, documentar, arxivar històricament i, alhora, el fet que es mogui. Aleshores, per a mi és l'expressió d'una forma de la cartografia moderna, perquè es tracta de moviment, i es refereix a una forma de moviment de la memòria, dins de la mateixa forma. Ara bé, els nostres records són fotografies en moviment; ens agradi o no, és així. Per tant, caldria que hi penséssim.

Una altra cosa del cinema que em crida l'atenció és que es tracta d'un espai públic. Ahir vam enraonar de biblioteques o de museus en el mateix sentit. És un espai que

va néixer de l'esfera pública, contemporani de l'esfera pública, almenys en el mateix moment en què l'esfera pública moderna arribava a la cultura occidental. Però en aquest lloc que pertany al públic, a on anem socialment, és on vivim experiències molt íntimes, on estem sols amb nosaltres mateixos però, ahora, amb els altres.

Ara bé, estar sols amb nosaltres mateixos i amb els altres és un fet decisiu i crec que és diferent d'estar aïllats, perquè en aquest cas ens cal estar sols. M'agrada. Algunes activitats, com la lectura, demanen aquesta solitud, requereixen aquest moment. En descriure el que diu una pàgina que miro, ens deixem envoltar per ella, la passem, i com un espectador en un museu, projectem imatges de la nostra interioritat en una pantalla i vivim a través de certs records i certes formes d'imaginació que són molt privades, però que no impliquen aïllament. És una experiència que es viu en públic. M'agrada considerar aquest tema com una forma d'intimitat pública. El patrimoni dels museus tracta d'aquesta intimitat pública i, en certa manera, el patrimoni cinematogràfic també. Per a mi, el cinema és l'estructura que ens permet aquesta forma fantàstica d'estar sols sense estar aïllats, perquè s'activa alguna cosa de la qual la nostra cultura ens priva, i això és la interioritat, però una interioritat viscuda socialment, compartida col·lectivament, amb estranys, amb gent que no necessàriament coneixem.

D'aquí es desprèn que el cinema va néixer amb els museus, al mateix temps i amb el mateix objectiu. Poques vegades ho pensem així, però és la mateixa manera de copiar. Si pensem com van ser construïts els museus, el que tenim són *vitrines*, almenys és així en els museus més antics. *Vitrines* on hi ha els objectes que mirem i després ens movem, ens movem de l'una a l'altra per fer una connexió entre les dues, hi ha un trajecte. Ara bé, són preses que tenen un muntatge, però un muntatge que s'esdevé en moviment, ja que hem de connectar els llocs. És com mirar l'aparador d'una botiga per connectar amb la moda, amb un moviment enllaçat, i quan vivim aquestes experiències que en certa manera són narratives i arquitectòniques i tornem un cop més a Quintilià, experimentem aquesta forma de disseny interior i d'intimitat pública.

Per tant, trobo interessant que, quan mirem l'arquitectura d'una sala de cine, ens adonem que de vegades el film no és el focus d'atenció. El cas era estar en aquest espai social. Si mirem aquesta imatge, per exemple, és un jardí, com un paper panorà-

mic de paret, i ens trobem en un espai que és intern, però ens remet a un espai exterior i se suposa que som a la zona liminal de la intimitat pública, on podem viure totes les connexions entre l'espai interior i exterior, anant i tornant de l'àmbit públic a l'íntim, creant un enllaç entre els dos. El que passa als museus també passa als jardins, un altre dels meus llocs favorits. Els jardins no són naturals, són cultivats, són part de la cultura. No podem considerar allò hàptic com una cosa solament natural. Definitivament no, hi ha una relació que té molt a veure amb la forma en què l'espai és transformat i posat en moviment per la pintura, l'arquitectura, per geometries, formes... En certa manera, la pel·lícula treballa sobre el mateix tipus d'espais liminals.

Per això m'alegra dir que l'art contemporani sembla que torna el cinema als museus. Alguns dels col·legues del món del cinema s'espanten davant la idea que els films es mostrin en altres espais que no siguin les sales de projecció. Personalment, crec que el cinema està tornant a les seves arrels. Si pensem com va sorgir el cinema, veiem que va ser al carrer, al museu, i l'interessant és que ara hi ha una generació per a la qual el cinema és història, un arxiu mòbil, el cinema representa aquest arxiu d'imatges que torna als museus, i aquesta relació entre les arts visuals i el cinema canvia d'instal·lacions.

Ara els cineastes no solament fan instal·lacions d'imatge mòbils, sinó que les instal·lacions d'imatge mòbils s'han convertit en la forma primària d'expressió de l'art contemporani. A Barcelona hi ha dos exemples fantàstics: Janet Cardiff i la mostra de Hammershol i Dreyer, que tornen enrere i connecten els dos aspectes. En general, hi ha una mena de retorn a l'origen de la relació entre tots dos.

MC. Sí. Respecte a aquesta mobilitat, hi ha una sèrie de conceptes relacionats. Habitació, hàbit i vestit, estan en relació amb aquest espai viscut. L'habitació, és a dir, aquesta idea que expresses al llibre, de la casa com a museu privat i com a biblioteca privada. També, que la llar és un lloc de trànsit. Normalment, sempre es té la idea que és al contrari, és la immobilitat.

GB. Aquí entra el disseny d'interiors. Ja sabeu que sóc italiana, he tingut alguna cosa a veure amb la moda. Val a dir que un altre mot que va sortir de l'etimologia arqueològica d'habitació és 'hàbit'. Com vivim l'espai? Habitem l'espai per mitjà de l'hàbit. El 'hàbit' és tàctil. En un primer moment no notem l'espai en què vivim, hem de fer un esforç.

D'alguna manera, és com si respirés a través nostre, com un vestit. L'espai s'usa com un vestit i, com que el vestit es gasta, porta la marca de la seva història, com tots els tèxtils, com tot el que és teixit. Ens fem en un espai de la mateixa manera que ens enfundem en un vestit. El primer és la nostra pell, després ve el vestit i després, l'arquitectura. Totes són capes de pell, per a mi són totes textures, textures que absorbeixen i totes es connecten amb les formes en què són habitades.

Tot això no està relacionat solament amb la intimitat pública. No volia parlar tan sols dels espais públics, per a mi també és important habitar espais d'interioritat i domesticitat, i desconnectar-los tots dos. La casa en si és un museu, el nostre museu privat. És públic i privat alhora, i artistes com ara Doris Salcedo, que estava obsesionada per crear espais, presenta aquest aspecte en alguna de les seves instal·lacions, on podem veure el teixit dels vestits sostinguts per aquesta casa i que han estat cementats. És la història de un trauma. Per tant, és a la pell del teixit, que podem sentir la història de la vida de la casa i del vestit.

En mirar la història, hem de mirar l'espai viscut –literalment, l'espai viscut– i no pensar en allò domèstic en termes de domesticació o domesticitat. Aquest va ser un altre dels punts interessants per a mi. Però tornant a la idea d'emoció, entendre-la és una forma de migració i de moviment. L'espai domèstic es transforma en ell mateix com un lloc de trànsit, o com un lloc de pas i transició. Possiblement, el millor exemple que en vaig poder trobar va tornar a ser un mapa, fet per Guillermo Kuitca: és el pla d'un habitatge amb el llit i tota la resta, però s'assembla a un aeroport. Podríem prendre la casa com la sala d'embarcament, com un punt de partida, no pas com un lloc tancat.

MC. En aquestes relacions n'hi ha una altra, també, que ens explicarà què és aquest concepte de modelar l'espai amb relació al viatge, al trànsit, al moviment. En definitiva, com entra en joc el concepte de modelar i de moda?

GB. D'acord, jo mirava de no enraonar de moda, però torno un cop més al tema. La moda, l'espai de la moda: una expressió meravellosa que ens retrotrau a la idea d'habitar per mitjà de l'hàbit, la idea d'usar un espai i d'un espai gastat; aquest concepte ja existia en l'etimologia de la idea d'*abitare* en italià. Torno a això perquè l'obsessió per les arts visuals i la moda s'express-

sa perfectament en italià. Si diem *abito* en italià, significa tant residir, viure, com vestit, la mateixa paraula per als dos casos. Habitem en el vestit que ens posem. El que pensava va resultar perfecte un altre cop. En realitat, en aquesta connexió és on el vestit és la nostra primera llar; viure en una casa és com portar un vestit, i perquè prenem la moda i l'arquitectura com a capes de pell, textures, robes. Al parer meu, algú que ho va entendre va ser Alois Riegl. Al capdavant va ser responsable de teixits en un museu; en devia saber, de teixits i d'allò hàptic com a forma d'habitar per a les arts visuals.

Aquesta relació també existeix en altres idiomes. Alguns teòrics o escriptors d'arquitectura, com Gottfried Semper –que igual que Riegl estava interessat en aquesta connexió entreteixida dels llocs, l'estil dels espais– sabia que en alemany guarden una relació. En italià es diu *abito* en tots dos casos, però en alemany hi ha una relació entre *Wand*, que vol dir 'paret' i 'pan-talla', i *Gewand*, que vol dir 'abillament' o 'indumentària'. Això ens retorna al tema de la decoració, i com que som en aquest fantàstic edifici de La Pedrera, pensava en això mentre el visitava, pensava en la idea de les parets con un teixit ornamental i, alhora, que la nostra vestimenta és ornamental. De manera que l'arquitectura no s'ha de veure com a capes teutòniques sinó com a capes ornamentals de la pell que envolta el nostre entorn, que és la idea de la moda. La moda es relaciona amb textures que també són ambients.

Per a mi, una de les coses més interessants i esquerpes sobre l'emoció és que la sentim en un lloc en particular. De vegades caminem per un lloc i el trobem depriment. Què ho fa? És com si tinguéssim la idea que aquesta sensació té a veure amb el lloc, és com una llum esculpida en forma evanescent en el lloc, com una mena de textura. Penso en films com *In the mood for love*, que és un d'aquells films que intenten crear una arquitectura per mitjà de la moda, no solament perquè la protagonista porta uns vestits fabulosos, sinó perquè prenem consciència del canvi del temps pels canvis dels vestits que fa la protagonista. És una idea fantàstica, però també és un relat de la història de la moda en si i de les dones.

Quan vaig començar a recercar en la història dels viatges, em vaig adonar que parlar d'aquest moviment era parlar del moviment en els espais d'interioritat, en els llocs domèstics, així com les formes de la moda per al jo. Penso això d'una manera metafòrica i d'una manera literal, ja que van plegades. Si algú modela una nova identi-

tat, modela el jo. Esther Lyons, un personatge del meu llibre, és una de les meves viatgeres favorites. Òbviament, hi intercalo relats amb coses extraordinàriament abstractes en el pla teòric, però el que més m'agrada és la ficció. Ella va ser la primera dona exploradora que va anar a Alaska i va publicar un llibre de fotografies de l'expedició. Què va fer? Va fer un llibre de fotografies igual que qualsevol altre llibre fet per exploradors, glacera rere glacera, i blancor, neu, neu i blancor. Però en un punt determinat hi posa una fotografia seva. Això és fabulós! Tots els altres van haver d'adoptar això com a opció. Quina era la idea darrere de tot plegat? La idea era que ella estava modelant un altre jo. No hi havia cap imatge d'una dona a Alaska i ella es va col·locar davant del mirall, creant una identitat del jo literalment modelada.

I en aquest film excel·lent d'Alain Renais, escrit per Marguerite Duras, crec que podem veure aquesta idea d'adequar-se a un espai, de modelar-se per l'espai i en l'espai, d'ajustar-se al lloc que l'emoció envolta. Com podria saber que la ciutat va ser feta per mesurar, per adequar-se, que va ser tallada a mida per a l'amor? Com podria saber que era feta a la mida del cos?

MC. Has fet menció de Gaudí, has parlat de La Pedrera. Però en el teu llibre hi ha dos noms catalans: un és Ramon Llull i l'altre és Frederic Marès. Ens ho expliques?

GB. Òbviament, cito Ramon Llull en relació amb la història de la memòria, ell forma gran part de la idea, ja que ell va posar la memòria sobre rodes, cosa que era perfecta: es mou sobre rodes, es mobilitza literalment. En general, la memòria es connecta amb el temps i amb punts discrets en el temps, i aquí la tenim desplegada en l'espai i mobilitzada, per això no me'n vaig poder estar, era perfecte.

L'altre aspecte és que tot va començar a Barcelona. He de dir que va ser per culpa vostra. Fa deu anys que em va convidar a un festival de cinema femení i vaig venir a presentar-hi un llibre que es diu *Streetwalking on a ruined map*, que en italià va ser titulat *Rovine con vista*; tenia diferents títols segons el lloc on em trobava. I com sol passar, quan acabes un llibre ja n'està naixent un altre. Mires d'obrir un altre camí, i algú m'havia dit que anés al Museu Marès, que el sentit del museu tenia molt a veure amb mi. De manera que vosaltres va fer els arranjaments necessaris perquè hi anés i hi vaig experimentar una gran revelació, especialment per ser un museu dedicat a la vida quotidiana i

col·leccionar d'una manera obsessiva petits objectes que indiquen coses que fem cada dia, i la malenconia d'aquests fragments em va emocionar profundament. Alhora, vaig trobar interessant la idea de dividir els objectes per gènere, si bé la maleta de Marès era a la sala de dones, no pas a la d'homes. Llavors vaig pensar que ell devia haver entès que hi havia alguna cosa pertorbadora en això. A mesura que pugem a la part alta, hi trobem aparells precinemàtics. Hi havia una bicicleta posada al costat d'una llanterna màgica. Per tant, la idea de moviment a l'espai, amb el cinema com a mitjà de transport i envoltat d'objectes quotidians, va néixer al Museu Marès.

Més endavant potser em sortirà alguna cosa de La Pedrera, ja hi penso. De vegades sorgeix dels espais, de l'activació dels espais. En aquest moment m'alegra que pensem en el patrimoni però d'una manera diferent, perquè de vegades la gent pensa que els museus o els espais per a la memòria són immòbils, que no se'n pot fer res. Ahir, en algunes de les preguntes vaig notar aquesta resistència, que és real. Ara bé, com tractar un espai que s'ha de preservar? Hi ha formes d'activar els sentits, d'activar aquestes col·leccions d'imatges, com vivint-les sensualment. De vegades, els artistes poden fer coses. Això és el que Peter Greenaway va fer al Palazzo Fortuny de Venècia.

Marià Fortuny era fill del pintor Fortuny i era disse-nyador tèxtil. Dit de passada, va ser ell i no Issey Miake, el qui va inventar el prisatge. Hauria hagut de posar un plet, però ja era mort. Ell va inventar els teixits prisats, col·leccionà aquestes textures i també va ser un àvid col·leccionista de tot allò que tingués a veure amb la claror, amb la història de la llum, amb imatges mòbils. Però aquest lloc no es podia tocar, calia deixar-lo tal com ell l'havia deixat. Aleshores, Peter Greenaway el va reactivar, canviant algunes coses de lloc i il·luminant-ho, transformant el museu per mitjà de la llum.

De vegades es poden fer intervencions d'aquestes per reactivar els records d'alguns llocs sense destruir el lloc, però retornant-li la vida. Com l'altra nit, que vam veure una dansa fantàstica en un dels patis i se suposava que no era una actuació per al públic. Què succeeix quan un pot escoltar aquests peus en moviment i veure aquesta cara quan respira i el seu cos? En certa manera, això és l'important en què s'ha de pensar.

Un altre model per a mi va ser el Museu Sir John Soane de Londres. John Soane va ser l'arquitecte del Banc d'Anglaterra i un

altre àvid col·leccionista, un col·leccionista fantàstic. Va presentar un projecte de llei al Parlament on deia que, si mai es treia res d'allà, tot havia de ser donat a obres de caritat. De manera que els curadors del museu estan lligats a quelcom que, en si, és meravellós però, al mateix temps, immòbil. Una vegada se'ls va acudir demanar a Isaac Julien que fes una instal·lació per passar-hi pel·lícules, un muntatge que no destruís res, però que ho reactivés i canviés.

Per això crec que hi ha formes per mitjà de les quals es pot pensar en aquesta relació: posar en moviment els espais patrimonials. Per això em sento molt feliç aquí a La Pedrera i que tots estigueu pensant sobre la memòria.

MC. Amb aquesta mobilització tornem al temps, i així tanquem el cercle. En efecte, aquest art en moviment inscrit en el temps és el cinema. Acabem, doncs, amb un fragment de *Viaggio in Italia*. Hi ha una idea molt bonica, de com anem guardant capes de les nostres vivències, emocions, memòria; capes d'escriptura als llocs. Aquest palimpsest que es va dipositant i que, de fet, si algun dia el llegim o recuperem, és la nostra vida. Si et sembla, fes la presentació d'aquest fragment.

GB. *Viaggio in Italia* és una pel·lícula fabulosa, no sé quants de vosaltres l'heu vist. La va dirigir Roberto Rossellini el 1953. Al principi va ser molt criticada, però ara es considera una obra mestra del cinema modernista dels inicis del cinema modernista-, perquè en aquesta pel·lícula no passa res. Rossellini filmava de la mateixa manera com escric jo, és a dir, a partir dels llocs. Algunes vegades anava a llocs i després muntava la història a partir de l'arqueologia o de la geografia. Tot el que ell volia era mostrar un lloc. Tenia aquesta idea i volia dur Ingrid Bergman a Nàpols i mostrar la ciutat. Per això, el film consisteix bàsicament en un seguit d'excursions turístiques a cementiris, visites a jaciments arqueològics, tots aquests llocs que a mi m'agraden. *Cinere in cinemas*. Les ruïnes de *cinere* –com diríem– *in cinema*...

Recordo que ahir enraonàvem de memòries i de cementiris com un mateix lloc. Els cementiris, els arxius, els museus i els cines no són llocs morts, sinó que el lloc dels morts és viu. Els museus són vius, i Rossellini creà una seqüència que vull compartir amb vosaltres. És la seqüència on la protagonista va al Museu Arqueològic de Nàpols, que té una fantàstica col·lecció d'antiguitats gregues i llatines.

La protagonista és una dona; per primera vegada tenim una viatgera que no és Penèlope. Ella és allà com Ulisses. El marit no es vol moure, no li agrada recórrer la ciutat, a ella li encanta. Ella el fa tornar boig entrant i sortint d'aquests llocs, i l'interessant és que, a partir d'aquesta manera de viatjar per la ciutat, ella fa el seu propi viatge volcànic, és com una excavació arqueològica on els llocs dins d'ella mateixa van emergint en la mesura que troba els records de la ciutat que ella no coneix, però que evoquen en ella alguna cosa pròpia, alguna cosa dels seus propis records, de la seva pròpia imaginació, dels seus propis sentits. Per cloure tot això, vegem el film

Conversa amb Giuliana Bruno

La conversa amb Giuliana Bruno va ser coordinada per MERCÈ COLL, codirectora de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, iniciada al juny del 1993, amb l'objectiu de projectar filmografies de realitzadores d'arreu del món, per visibilitzar la cultura audiovisual femenina. Junta-ment amb MERCÈ COLL, la conversa també va comptar amb la participació d'ISABEL MARTÍNEZ, NÚRIA CAMPRECIÓS i CAROLINA BRAGA.

Com i on va començar la seva carrera?

Vaig néixer a Nàpols, una ciutat barroca i plena de contradiccions, on vaig fer estudis de llatí i de grec a Secundària, que més tard em permetrien entendre millor l'etimologia i el sentit original de paraules com *emoció* o *cinema*. També vaig fer els estudis universitaris a Nàpols, en una època ja post-1968, en què els plans d'estudi començaven a obrir-se –potser massa i tot, per a alguns–, amb una llibertat que afevoriria el meu afany de coneixement.

La universitat on vaig estudiar em va donar una perspectiva global del món. Aquesta universitat estava oberta a matèries que llavors no s'estudiaven com a tals, com ara semiòtica o història del cinema, i en aquest sentit era pionera a Itàlia. Vaig estudiar humanitats: literatura, filosofia, història del cinema... La meua tesina de llicenciatura tractava de les estructures narratives en literatura i cinema, un tema innovador als anys setanta. Un cop llicenciada, vaig demanar beques d'ampliació d'estudis a França i a Gran Bretanya. Ara bé, encara que Europa em semblava interessant pel que fa a la història, en l'àmbit de l'art contemporani i del cinema m'oferia

molt poc. Per això vaig demanar una beca per anar a Nova York, on visc des de fa vint anys. Em vaig enamorar del seu caràcter cosmopolita, de la seva energia i, sobretot, del fet que és un lloc on les coses es mouen, començant per l'art contemporani.

Vaig començar fent crítica cultural i després en vaig doctorar en cinema, amb una tesi que relacionava el cinema amb les arts visuals. Actualment sóc professora a la Universitat de Harvard i visc i treballo a cavall de diverses ciutats.

Tot sembla relacionat. Què la va empenyer a emprendre aquest viatge?

Jo volia ser intel·lectual i dedicar-me a la recerca. Hauria pogut ser arquitecta, però la meua formació, en què el treball manual no tenia cabuda, ho va impedir, encara que el tacte i la tactilitat sempre hagin estat importants per a mi. He seguit una trajectòria no lineal, que m'ha portat a unir les meves idees sobre art, arquitectura i cinema amb l'obsessió de l'espai.

Arquitectura, art i cinema solen considerar-se disciplines diferents, però jo les relaciono com una *flâneuse* que passeja de l'una a l'altra, tal i com passegem pels espais de la ciutat, rebent estímuls que després connectem. Així, organitzo alguns dels meus interessos al voltant de la idea d'un espai construït per arquitectura, cinema i arts plàstiques, perquè l'arquitectura és representació, les arts plàstiques creen espais i el cinema ens fa replantejar-nos la ciutat fent-nos visitar llocs desconeguts o redescobrint-nos llocs que creiem conèixer. Pel que fa al meu viatge personal, el vaig iniciar escrivint un llibre sobre Nàpols en anglès, perquè només em podia fer meua una arquitectura amb què m'identifico profundament viatjant-hi a través d'una altra llengua. Tots aquests viatges són trajectes espirals, no circulars, que interrelacionen les coses.

A hores d'ara crec que he arribat on volia, perquè si vaig acceptar la feina de Harvard va ser perquè el nom del meu departament és Estudis Visuals i Ambientals, que combina tot el que m'interessava. És un nom que ve d'un grup d'arquitectes de la Bauhaus que van fugir dels nazis i van anar als Estats Units, on van crear aquest departament, amb la idea d'oferir a Le Corbusier un lloc on totes les arts poguessin interactuar. Calia reinventar el projecte original, però la idea d'establir connexions i crear espais a través de l'art em va atreure. I per això vaig conservar el nom del departament, perquè identifica ambient amb medi ambient, i l'ecologia dels espais és impor-

tant en la nostra cultura.

Així, interconnectant temes, vaig anar construint el meu llibre *Atlas of emotion*, com a fonament d'una manera més institucional i pedagògica de veure l'arquitectura. Quan vaig començar a fer classes sobre cinema i arquitectura, no sabia què posar al programa de curs, mentre que ara la bibliografia ha proliferat en la direcció que jo apuntava d'interrelacionar matèries.

Què converteix una pel·lícula en patrimoni?

Depèn de com veiem la memòria i el patrimoni. Jo entenc el patrimoni com una cosa dinàmica, igual que la memòria. Jo crec que la memòria s'ha d'entendre com una forma d'*espacialització*. Per això penso que l'arquitectura i el cinema tenen en comú que fan el patrimoni possible, perquè els indrets evoquen records, que al seu torn esdevenen espacialitzats, és a dir, connectats amb imatges de llocs. En aquest sentit, arquitectura i cinema tenen un terreny comú. El cinema és una memòria en moviment, que absorbeix i fixa les coses i ens en dona el moviment: l'instant que hem vist fixat ja ha passat, ja no hi és.

En cert sentit, de la mateixa manera que la cultura es mou, les formes de la memòria també es mouen, i per això quan penssem en llocs, encara que no hi haguem estat mai, el cinema ens serveix d'arxiu i canvia la nostra manera de veure les coses. Avui pensem fotograma a fotograma o en seqüències o muntem escenes mentalment.

Els científics que investigaven les imatges en moviment consideraven que eren una projecció de la nostra manera de pensar. El cinema com a mitjà, no com a text, espacialitza, projecta imatges mentals, actua com a extensió del nostre cervell, i a l'irrevés: el cinema ha entrat en el teixit de la nostra memòria.

Vostè ha parlat de tacte, un concepte interessant d'aplicar al cinema i que gairebé es pot notar en pel·lícules com *Viaggio in Italia*, encara que teòricament no hi sigui present. Creu que, després de Rosellini, hi ha hagut altres directors o pel·lícules actuals que hagin fet servir el tacte?

La teoria del cinema va néixer al mateix temps que la semiòtica i la psicoanàlisi. Per això s'insistia tant en el fet que és un mitjà visual i en les seves connexions amb la mirada. Però en totes aquestes teories hi faltava el cos de l'espectador: la pel·lícula no és la projecció d'una mirada imaginària, sinó que és sobretot una recepció i l'ar-

quitectura en què es produeix.

Per això m'interessava relacionar l'ull i la visió amb el tacte, per entendre de quina manera l'ull pot esdevenir corpori i tocar en el cinema. La manera de veure les coses al cinema ens ajuda a estar en contacte amb el món, d'una forma no tan sols física. Els mitjans de comunicació, com ara el cinema, ens serveixen per estar en contacte amb les coses amb tot el cos: amb els ulls, però també amb la pell.

L'important és que el tacte no és tan sols físic, sinó que es pot projectar. Si parlem d'imatges mentals, el cinema ens permet notar coses encara que no hi siguin. Toquem, sentim, flairem, ens trobem en un espai, encara que només fem servir la vista. Ens sentim absorbits per la imatge, una absorció emocional, tàctil i imaginària.

Això passa en algunes pel·lícules més que en altres. A *Viaggio in Italia*, de Rosellini, una dona entra en contacte amb Nàpols mitjançant un seguit de trajectes per l'espai, però també per l'arquitectura i l'arqueologia. I en aquests trajectes, entra en contacte amb ella mateixa. En una ciutat dominada per un volcà, fa un viatge volcànic de descoberta dels seus sentits i del seu jo. En algunes seqüències, la càmera no segueix la dona, sinó la imaginació de la dona. Avui tothom recorre a la càmera en mà perquè creuen que així transmeten com percebem les coses, però jo hi trobo a faltar la imaginació, la projecció de la identificació entre l'espectador i el personatge mitjançant la càmera.

En la seqüència del museu de *Viaggio in Italia*, la dona descobreix a través de les estàtues una corporeïtat i una percepció dels sentits i de la memòria que no coneixia, i la càmera s'hi anticipa, de manera que, en trobar una estàtua que sembla respondre als seus pensaments, es produeix una coincidència molt especial. John Berger ha dit que abans es parlava de l'espai com si fos distància, però que això és un error, perquè de fet és un punt de trobada. I així és com jo entenc la tactilitat.

Pel que fa al tacte en pel·lícules més actuals, m'interessa molt Wong Kar Wai. Estic treballant en la idea de textura visual. Per a alguns artistes i cineastes, la imatge no és plana, sinó que té profunditat, capes, textura. I Wong Kar Wai és un d'aquests cineastes que ho entenen així.

D'altra banda, en tant que es crea una il·lusió, l'atmosfera creada a les pel·lícules es mou, una idea que és molt arquitectònica. Aquesta atmosfera té molt a veure amb la textura d'un lloc concret, que perdura fins i tot després que l'haguem abandonat. Una pel·lícula com *In the mood for*

love, en cert sentit, transcorre tota en interiors, perquè la ciutat sempre és vermella com un interior. I la textura dels vestits de la protagonista és igual que la de les parets decrepites que té al darrere. El teixit de la roba i el teixit urbà tenen la mateixa textura.

A 2046, la continuació d'*In the mood for love*, no veiem les coses directament, sinó en tres pantalles, que ens fan entendre que la imatge no és plana, sinó que és com un baix relleu egipci, una imatge escultòrica. Per això són importants *In the mood for love* i *Viaggio in Italia*, perquè plantegen el cinema com a imatge escultòrica, i jo penso en el cinema com en un relleu format per superposició de teixits, teles i textures.

Si abans anàvem al cinema a veure pel·lícules, ara anem a museus. En aquests moments, al MACBA i al CCCB de Barcelona hi ha exposicions sobre cinema. Creu que el futur del cinema passa per mostrar les obres als museus en comptes de les sales de cinema?

És fascinant. Als puristes els horroritza, perquè el cinema té una component associada amb les sales de projecció, però no sempre ha estat així. Pensem en el cinema com un espectacle de silenci i distància, però al principi es projectava als aparadors de les botigues, estava unit a l'arquitectura com a part de l'entorn metropolità.

Si reculem fins al segle XIX, ens adonem que la manera de veure les coses que representen les pel·lícules no és la dels textos ni la del teatre, sinó que és una variant de l'*espectacularització* i de la manera d'exposar les coses que coincideix amb el que fan els museus. El cinema i els museus van néixer com a espectacle públic: les col·leccions particulars van esdevenir exposicions públiques amb els museus. Des del punt de vista arquitectònic, la manera de veure les coses als museus s'assembla molt a la manera de veure-les al cinema. Els objectes són en vitrines o emmarcats, units per un espectador que circula i connecta el temps i els espais.

D'altra banda, el museu és públic però també íntim. En un llibre que estic a punt de publicar, *Public intimacy* (Intimitat pública), el primer capítol es titula «Film itineraries and museums walks» (Itineraris cinematogràfics i museístics). En definitiva, crec que el cinema torna a les seves arrels: el cinema i els museus sempre han estat relacionats, en tant que són espais d'exposició, no com a sales o escenaris. El que passa és que el cinema narratiu, que és el dominant, ha fet que relacionem cinema amb teatre. Però fins i tot així, els grans cinemes eren

espais d'exposició amb l'arquitectura corresponent. En aquestes grans sales, el principal no era la pel·lícula sinó la relació que s'establí amb la resta del públic i amb el complex espai arquitectònic, amb el que això comporta d'esdeveniment social.

El retorn del cinema al museu ens remet a la qüestió de per què el cinema és memòria. En part, perquè està tan arrelat en la nostra manera inconscient de veure les coses que ha esdevingut la manera en què les recordem, i per això és natural que trobi un lloc als museus. Al museu, el cinema recupera la mobilitat de l'espectador, que d'altra banda sempre s'ha pogut moure amb la imaginació, encara que seïés en una butaca.

L'exposició de Janet Cardiff «The killing machine» al MACBA és interessant perquè reconstrueix una sala de cinema on entrem com a públic d'una instal·lació, ens posem uns auriculars i sentim la veu de la nostra ment: aquest diàleg mental que es produeix en connectar amb el que veiem i projectar-hi la imaginació és el cinema, i això és el que ens diu la instal·lació. Pel que fa a l'exposició «Eric - Kiarostami. Correspondències», no l'he vista, però he vist algunes de les instal·lacions de Kiarostami, molt interessants, com també les d'altres artistes situats en l'avantguarda del cinema, que el consideren una eina per reflexionar sobre el mitjà i sobre els espectadors. Mentre els resultats siguin interessants, no ens hi hauríem de tancar, perquè obren els museus a la circulació que ens connecta amb la tecnologia actual i la manera en què ens afecta.

Al final de la seva conferència ha parlat de gènere i complexitat. Podria desenvolupar el tema?

El tema del gènere em remet als meus orígens. Per a la manera de ser i de veure les coses de la meua generació, el feminisme va ser molt important, i les idees que van sorgir al món anglosaxó sobre el feminisme, en altres línies, també em van marcar. Algunes de les innovacions que s'han introduït en la manera de pensar el cinema i que l'han canviada tenen a veure amb la idea del cos de l'espectador: de quin cos es tracta? D'altra banda, jo volia relacionar gènere i espai en plantejar la relació de l'arquitectura amb el cinema, perquè una de les coses que em van atreure dels Estats Units és la relació entre espai i sexualitat, atès que el gènere s'entén com una cosa que està allotjada. Gaston Bachelard va dir que l'inconscient estava allotjat; per tant, també ho estan les nostres idees i somnis. Quan vaig escriure el meu primer llibre, vaig com-

provar que el mot *flâneur*, «passejant», no té equivalent femení –*flâneuse* és un invent modern–, sinó que en anglès diem *street-walker*, «passejant», però també «prostituta», i això planteja el tema de l'apropiació dels espais urbans.

El cinema va obrir un espai d'intimitat pública a les dones. Els cinemes i els grans magatzems eren els primers llocs on les dones podien anar sense acompanyants masculins. Però no m'he volgut limitar a estudiar aquesta connexió entre la mobilitat de gènere i cultura i l'àmbit públic: també m'interessa l'estil de vida en l'espai domèstic, on la *domus* és l'àmbit de la domesticitat i la domesticació, i em plantejo si hi ha alguna manera d'entendre la *domus* que ens permeti pensar en el gènere de forma no dicotòmica. Per a aquest plantejament, recorro a l'art.

En molts sentits, l'arquitectura ha creat estils de vida que han situat els gèneres en espais concrets, com es comprova quan analitzem els textos de Marc Vitruvi, que recomana que homes i dones visquin separats. Si veiem des d'aquesta perspectiva la història de l'arquitectura, l'espai, la metròpolis –de *metro polis*, «ciutat mare»–, és lògic que vulguem saber quin cos diferencia un indret d'un altre i com canvia la situació amb el temps. Això no contesta del tot la pregunta, però he dedicat un munt de pàgines a arribar fins aquí.

Cada vegada es demana més la participació dels ciutadans en la planificació i la gestió dels espais i els edificis públics. Com es pot incorporar aquesta activitat espontània en l'art oficial?

M'estimo més descriure que prescriure. Vaig coincidir amb un expert que volia resoldre els problemes urbanístics futurs de la regió de Tòquio anticipant-s'hi i prescrivint una solució que haurien de seguir per força els seus habitants. Abans l'arquitectura era sinònim de rigidesa, no es plantejaven conceptes com el trànsit, els espais de pas ni les successions d'espais viscuts. Ara això ha canviat, fins i tot en l'arquitectura domèstica. Alguns arquitectes parlen del cinema com a model d'ús dels espais, gràcies als conceptes de trànsit i de travessera.

També sóc reticent a prescriure, perquè no podem predir-ho tot. No sabem del cert si un espai, per ben planificat que estigui, funcionarà. Històricament, les places italianes són un model de lloc de reunió i, alhora, de travessera que s'estén a tota la ciutat. A Nàpols van crear un centre de negocis i serveis al bell mig del centre històric, grans espais oberts al costat de carrerons

estrets; es pensaven que seria un èxit, i va ser un fracàs. Jo volia visitar-lo, i quan vaig demanar com s'hi anava, em van aconsellar que m'abrigués, perquè era un lloc fred. I és per aquesta fredor que ningú no volia anar-hi.

De vegades passen coses fins i tot amb el que ens sembla més lleig. Jane i Louise Wilson van crear una instal·lació amb disset pantalles on es mostrava la seva ciutat natal, al nord d'Anglaterra, que tothom considera terriblement lleig, amb la finalitat de qüestionar el concepte de bellesa, de com i per què trobem atractives les coses. I això ens remet al problema del gènere, a una presència incorporada i viva que té una manera pròpia d'expressar-se.

Un altre cas interessant és el de Victor Pasmore, a qui li van donar carta blanca perquè creés una ciutat. Un dels edificis que va idear va ser una mena de pavelló del segle dinou que servia de centre d'exposicions i també de pont. El va fer de ciment, i als habitants de la ciutat els va semblar tan horrosos que volien enderrocar-lo. La idea era brillant, però la gent el detestava. Doncs bé, es va salvar perquè era perfecte perquè hi juguessin els nens, encara que d'entrada ningú no hi hagués pensat.

Per això crec que prescriure no és la solució, sinó observar el teixit de moviments culturals i socials per incorporar les formes de representació de la gent, encara que de vegades calgui donar una empenteta al públic perquè és massa conservador. Algunes ruptures són necessàries. A Cambridge (Massachusetts), on visc, els canvis no hi estan permesos, igual que quan Le Corbusier va projectar l'edifici de Harvard que anomenen la Balena Blanca. La gent el detestava, però la Balena Blanca ha generat un nou equilibri i noves percepcions. Tot es mou.

Memòria

JOHN BERGER

Londres, 1926. Novel·lista, poeta, crític d'art i pintor. Entre els seus llibres, innovadors en la forma i d'una gran lucidesa històrica i política, destaca la novel·la G., que va guanyar el premi Booker. Actualment viu i treballa en un petit poble dels Alps francesos. A més de publicar llibres, ha escrit guions de pel·lícules i obres teatrals. Ha rebut diversos premis dels àmbits literari i periodístic.

Mi guapo, amb el que t'envio avui, voldria dur-te a la meua boca. Però comencem pel

començament.

Imagina't que baixem pel pendent dels til·lers. Ha estat un dia de molta xafogor, de núvols baixos i blancs, agradables. Acabem de passar per la botiga que hi ha a mà esquerra, on venen sabates, bosses i... pantalles! Sempre riem, d'això. Uns cinquanta metres més avall arribem a la botiga de queviures que han obert no fa gaire. Ja m'hi havia fixat, però encara no havia tingut mai temps d'aturar-m'hi. És d'un home que es fa dir García; una barraca amb teulada de fibrociment; ell no hi viu. Hi entrem. Sembla que la majoria de productes vénen directament d'Espanya. Les seques blanques, per exemple. Un sac ple. Tu hi enfones la mà fins al canell encreuat de cicatrius blanquinoses i aleshores aixeques el puny, l'obres i entre els dits et cauen les seques, brillants com de porcellana. Bacallà sec. *Salado*. Rastos de cebes vermelles dolces. *Cebolla*.

L'amo ens mira. Nosaltres ens miren el gènere, ell ens mira a nosaltres i tots somriem. En García se'n deu anar a setanta anys, té una cara rodona i duu unes ulleres molt gruixudes. Li demano com és que té importacions directes d'Espanya. Ma mare viu a Sevilla. Aquesta resposta em sorprèn, ha de ser una dona molt gran, doncs. M'explica que ella s'encarrega de les compres i d'arranjar-ne el transport.

Tu ja ets a fora, amb un cigarret encès i esperant veure una gasela als turons de llevant.

I ha vingut mai, la seva mare?, li demano. És massa gran per viatjar tan lluny, però fa les compres d'allò més bé, em diu. Rere els vidres gruixuts de les ulleres, els seus ulls són estranys, estan concentrats i distants alhora, com si mirés dues coses alhora: el que té al davant i, simultàniament, la paraula o les paraules que ho representen. No me'n sortiria sense ella, continua dient; les dones quan es fan grans, no se n'ha adonat?, s'obliden molt menys de les coses que de joves, al contrari dels homes; amb l'edat, els homes s'obliden de tot. Ja sóc més desmemoriat que ma mare... i és natural.

No hi estic d'acord, li dic que tinc bona memòria, jo!

I què fa ell? Fa un gest amb les palmes de les mans, per suggerir cortesament que potser ja no sóc tan jove.

Mi guapo, quina edat tenim? Hem envellit

tantes vegades... Perdràs la memòria abans que jo? Tant se val, tot això és per dur-te un minut a la meua boca.

Aleshores l'home diu una cosa que em sorprèn. No hi ha res com la presó per enfortir i mantenir la memòria, murmura. Ho sap per experiència?, li demano baixet. En comptes de respondre, em pregunta si el trasllat a la nova farmàcia ha anat bé. Ho fa perquè vegi que sap més de mi del que no em penso. Una reacció típica d'un expresoner.

El miro de fit a fit i, de sobte, entenc els seus ulls. Gairebé no s'hi veu. N'estic segura.

Els coneix, aquests?, em demana. *La Bíblia*, els fan a Sevilla. A la mà té un bescuit embolicat en paper de seda blau, roig i blanc. *La Bíblia*, repeteix, la Bíblia, perquè semblen el manà que va caure del cel al desert. Un manà fet d'ametlles, el bescuit més dolç del món.

Pesa mig quilo de *Biblia*, les aboca en una paperina i me la dóna. Les pesa amb una balança romana agafada a la mà, i ha palpat amb el dit la posició de l'agulla. Reculo.

No pot refusar un regal, els li dono, insisteix. Per què? No me'n recordo, diu, i vostè tampoc. Potser algun dia ho preguntarem a ma mare.

Ho accepto i li pago el rast de cebes que he triat.

No ets a fora al carrer perquè no hi eres pas. Ets a la teua cel·la, la número 73.

I enfilo carrer amunt tota sola, pensant que en pensaràs, de la història. M'oblido totalment dels bescuits.

Quan arribo a casa, poso aigua al foc per fer-me un te i aleshores me'n recordo. En desembolico un. Ovalat i del color del pa tendre. La mida d'una llengua. La teva o la meua. *Polvorón artesano de almendra*. Lleuger sabor de canyella. Pes: 32 grams cadascun. En mossego un bocinet per a tu i un per a mi. La pols de la farina enforada i l'ametlla, dolça i una mica greixosa, cobreix el paladar, s'enganxa al cel de la boca, mentre que a terra, a la nostra llengua, queden trossets d'ametlla torrada que portem a les dents i masteguem.

Mastegar una *Biblia* és semblant a estendre una manta d'ametlla damunt dels nos-

tres caps per arrecerar-nos de la sorra, de la pluja, del vent o de l'indiscret reflector de la torreta de vigilància.

Ens n'ha donat dotze, sis per a mi i sis per a tu, si t'arriben. Si no, recorda que t'he dut a la meua boca.

Teva,
Aïda

Traducció: PILAR VÁZQUEZ

Patrimoni i art contemporani

GLÒRIA PICAZO

Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Entre el 1995 i el 1998 va dirigir el Departament de Recerca del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, on va ser responsable d'un ampli programa d'exposicions, activitats culturals i educatives. Com a comissària independent ha organitzat nombroses exposicions des del 1982 en centres com la Fundació Miró de Barcelona, el centre Koldo Mitxelena de Sant Sebastià, el Palau de la Virreina de Barcelona, l'Espai d'Art Contemporani de Castelló, el Museu Universitari d'Alacant i la Diputació d'Osca. L'última exposició, «Nómadas & bibliófilos», per al centre Koldo Mitxelena, va tenir lloc a l'estiu del 2003. Ha estat membre dels consells de redacció de les revistes Transversal i L'Avenç. Col·labora regularment en El Temps d'Arts, ExitBook i Exit Express. El 2003 va ser nomenada directora del nou Centre d'Art la Panera de Lleida. El 2005 i el 2006 va ser seleccionada per formar part del jurat que atorga els Premis Nacionals de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Al maig del 2006 va ser nomenada membre del patronat de l'Institut Ramon Llull de la Generalitat de Catalunya.

Des del moment en què es va començar a concebre la idea de posar en marxa un centre d'art a Lleida, dedicat exclusivament a la creació contemporània, les qüestions patrimonials van comptar amb un lloc primordial de reflexió, entès no solament des de la vessant arquitectònica tradicional, sinó com un centre d'art contemporani que també podria ser considerat patrimoni cultural, social i artístic per a una ciutat com Lleida, mancada fins aleshores d'iniciatives singulars en el mapa cultural català.

Tot coincidint amb una pràctica habitual emprada des de la dècada dels vuitanta –que consistia a recuperar amb finalitats culturals edificis destinats a tota mena d'usos socials, com ara hospitals, presons,

magatzems, etc., que el temps havia tornat obsolets pel creixement de les ciutats i les millores en els serveis socials, s'optà per instal·lar el nou centre d'art contemporani de Lleida en l'edifici de la Panera. Curiosament, tot i la llarga història de l'edifici, el nom de la Panera es va haver d'introduir de nou a la ciutat. Havent estat la caserna de la Policia Nacional fins a finals dels anys vuitanta, l'antic nom d'origen medieval ja s'havia esborrat pràcticament.

Construït entre els segles xii i xiii, l'Almodí, com s'anomenava l'edifici en aquella època, era la llotja de contractació de la ciutat i un centre comercial que albergava tota mena de transaccions relatives als cereals, l'oli, el raïm, etc. De la construcció medieval es conserva únicament la gran columnata, formada per 21 columnes de pedra de 5,70 m d'alçada. La darrera remodelació, iniciada l'any 2000, s'encarregà de recuperar aquesta monumental columnata amb tota la seva magnificència. Una sumptuositat arquitectònica que, en definitiva, ha dotat d'unes seryes d'identitat molt singulars l'actual centre d'art.

Per continuar amb la història de l'edifici, diré que, l'any 1606, l'Almodí va ser adquirit pels canonges de la catedral; aleshores s'aixecà una nova planta sobre la columnata medieval i es construí un tancament perimetral, tal com es pot veure avui dia. Al segle xvii, l'edifici es destinà a l'emmagatzematge i la venda dels productes agrícoles recollits pels canonges i d'aquí ve el nom que avui ha estat recuperat en part, la Panera dels Canonges. Amb la Desamortització del 1835, l'edifici passà a ser propietat municipal, i la Paeria va decidir deixar-lo en mans de l'exèrcit primer i, després, de la Policia Nacional, fins a ben entrada la dècada dels vuitanta.

Com diem més amunt, la decisió de recuperar un edifici d'interès arquitectònic i de gran arrelament a la ciutat per destinar-lo a un ús cultural, en comptes de construir-hi edificis de nova planta projectats per reconeguts arquitectes, va tenir nombrosos partidaris. En comparació, podem citar altres projectes molt significatius al llarg de les darreres dècades. En aquest sentit i a tall d'exemple, podem esmentar la magnífica rehabilitació que es va dur a terme del castell de Rivoli, prop de Torí, que l'arquitecte barroc Filippo Juvara va deixar inacabat i que, convenientment remodelat, ara és la seu del Museu d'art contemporani de Rivoli; l'adequació d'uns magatzems portuaris a Bordeus com a centre d'art contemporani, el Musée d'art contemporain, o el més recent, la rehabilitació del Palais de To-kyo per a centre desti-

nat a difondre la creació contemporània, amb una controvertida no-rehabilitació per part dels arquitectes, que decidiren fer un projecte arquitectònic guiat bàsicament per la no-intervenció en els espais d'aquest palau parisenc.

Així mateix, cal no oblidar que, per la situació del Centre d'Art la Panera en el barri antic de la ciutat de Lleida, la seva posada en marxa com a espai cultural ha tingut conseqüències regeneradores en una zona molt degradada, tant socialment com urbanística, tal com ja havia succeït en d'altres ciutats (sense anar més lluny, el cas del Raval de Barcelona, amb la implantació del CCCB i del MACBA).

D'aquests paral·lelismes es desprèn la importància que tenia per a Lleida el fet de recuperar una construcció de gran vàlua arquitectònica per donar-li un ús cultural. Però, més enllà de la seva importància patrimonial innegable, el repte era que el centre d'art en si esdevingués també un nou patrimoni cultural i social per a la ciutat. En aquest sentit, coincidint amb les paraules de Robert Fleck (director de les Deichtorhallen d'Hamburg, un dels centres d'art contemporani més importants d'Alemanya), si bé l'objectiu bàsic d'un centre d'art és «pensar l'art» del seu temps, també és absolutament necessari que, amb les seves exposicions i activitats, esdevingui un instrument més, del qual avui la societat disposa per «pensar el món a partir de l'art». Un centre d'art contemporani té la finalitat de produir, exhibir i difondre la creació contemporània en el sentit més ampli possible, des de les arts visuals fins a aquelles iniciatives que es mouen en zones limítrofes entre l'art, l'arquitectura, el disseny i el so. Tot i això, un centre d'art contemporani també és una plataforma de pensament sobre la societat i, en conseqüència, difícilment pot deixar de posicionar-se sobre situacions i fets que afecten tant el seu context més immediat com aquells que commouen el món en què vivim.

Arran d'aquesta doble fita, creació i compromís, va sorgir l'encàrrec a l'artista Alicia Framis per tal que concebés una acció que fos una resposta als continus casos de violència de gènere al nostre país. Una acció que es portés a terme el 25 de Novembre, dia internacional contra la violència de gènere, i al mateix temps fos un rebuig explícit de la societat lleidatana davant d'un cas recent produït a la mateixa ciutat. El resultat fou l'acció i el posterior vídeo «Cinc minuts pensant en ella», que Framis inclogué en una sèrie de projectes en què emprava el concepte de «vaga» per incidir i qüestionar aspectes com el món del

treball, la condició femenina i el mateix estament artístic. S'establí una estreta col·laboració entre l'artista i el centre d'art per dur a terme l'acció i s'aconseguí aplegar cent dones de la ciutat que, tan sols portant un únic distintiu uniformitzador, com eren uns guants de color vermell, el 25 de Novembre del 2005 aturaren el trànsit d'una de les vies més concorregudes de Lleida, en silenci absolut i en immobilitat total, per tal d'expressar activament la seva posició contra la violència de gènere.

Si en aquest cas Alicia Framis aconseguí reactivar un capital humà al servei d'una acció artística i social alhora, amb uns resultats que posaven de manifest les possibilitats de treballar amb un «patrimoni humà», en el cas del projecte «Canal*Gitano» de l'artista Antoni Abad –realitzat arran de la seva exposició retrospectiva al Centre d'Art la Panera, que suposava la recuperació de l'artista per part de la seva ciutat nadiua– també va ser una irrupció en un terreny semblant, en realitzar un projecte amb la comunitat gitana. Aquesta comunitat té un gran arrelament a la ciutat i ha mantingut unes tradicions que ha sabut compaginar amb la plena integració, i d'aquí ve que portar endavant aquest projecte representava, a més del reconeixement de l'artista, la voluntat de fer conèixer a un altre sector, com és la comunitat artística i el món interessat que mou, les singularitats gitanes des dels seus propis testimonis. Per al projecte, Antoni Abad va repartir entre una vintena de joves gitanos un mòbil de darrera generació perquè poguessin transmetre en temps real fotografies, vídeos, àudio i textos que eren penjats en els diferents canals de Canal*Gitano. Alguns canals eren personals i cadascú hi podia anar penjant tot allò que li semblava interessant sobre la seva vida quotidiana i sobre els seus interessos; d'altres eren temàtics i podien ser gestionats entre tots els participants i debatuts entre ells i el mateix artista a les reunions setmanals que es van anar organitzant durant els dos mesos que durà l'exposició.

Es tracta de dos projectes, generats des d'un centre d'art, que defensen una posició dins de l'àmbit de les arts visuals, i el resultat va ser un vídeo (en el cas d'Alicia Framis) i una sèrie de fotografies i un treball de net-art (en el cas d'Antoni Abad), però també comporten una reflexió important sobre el potencial humà d'una ciutat, d'una societat, d'un col·lectiu. És en aquest sentit, que uns altres valors patrimonials es poden anar defensant i divulgant des d'un centre d'art contemporani. D'aquí es desprèn, doncs, que, més enllà de la possi-

ble recepció que un determinat projecte artístic pugui assolir per a més o menys visitants d'un centre d'art, d'altres aspectes, com els participatius, són cada cop més rellevants i aporten novetats en els mateixos sistemes de funcionament de les institucions.

Per totes aquestes raons exposades, el projecte expositiu «Paisatges després de la batalla», presentat l'estiu del 2004, fou una prolongació del clam insistent que durant molts mesos llançà la societat catalana amb el seu «no a la guerra», motivat per la invasió d'Irak. La possibilitat d'alinear-se al costat de la societat civil i continuar insistint en el rebuig a la guerra des del sector de les arts visuals semblava una oportunitat immillorable per sumar veus i esforços i contribuir en certa manera no a donar a conèixer el que tots sabem sobre les guerres, perquè els mitjans de comunicació en van plens continuament, sinó a fer-nos reflexionar sobre el que queda després d'un conflicte bèl·lic: devastació, silenci, no res.

Així mateix, a banda dels aspectes patrimonials més assumits –com anar conformant una col·lecció d'art contemporani, cosa que es relaciona directament amb l'obligació d'un centre d'art d'impulsar noves produccions artístiques–, es pot considerar també una tasca patrimonial la recerca artística materialitzada en un seguit de publicacions que, sens cap mena de dubte, s'han de consolidar com la base teòrica sobre la qual recolza una trajectòria de futur. En l'àmbit de les arts visuals contemporànies, al nostre país sovint s'obliden els deutes contrets amb la història de l'art i s'arrosseguen greus mancances quant al fet de generar recerca sobre l'art contemporani. Generem una barbaritat d'informació que es difon a través de revistes especialitzades i ara, d'una manera massiva, a través de la xarxa, fent que la difusió s'hagi convertit en una qüestió determinant per a qualsevol projecte artístic. En canvi, generem poca recerca i, en conseqüència, les publicacions interessants aparegudes en aquesta línia són molt escasses. Aquest fet ens porta a meditar sobre com tenim d'abandonat el nostre patrimoni escrit quan parlem d'art contemporani i el poc rellevants que són les contribucions teòriques que fan referència tant a l'art del nostre país com a l'art contemporani internacional. Un fet d'aquesta gravetat demana una reflexió a fons per part de les institucions competents i actuacions immediates per tal de pal·liar la situació amb projectes que promoguin la recerca.

En el cas del Centre d'Art la Panera, això es vincula estretament amb l'activitat del

seu centre de documentació, que té com a tasca primordial no solament la tradicional de reunir un fons sobre art contemporani, sinó que s'ha marcat com a fita preferent la d'abastar entre els seus usuaris un públic general, no solament especialitzat, que s'interessa per la creació contemporània i que, per exemple, ha trobat en les activitats d'un grup de lectura la manera de canalitzar i compartir aquests interessos. A més, tornant al fet de patrimonialitzar el fons documental, actualment els esforços des del centre de documentació també van dirigits a reunir una extensa col·lecció de publicacions especials que, en diversos formats i emprant-hi sovint recursos molt limitats, acompanyen la creació jove contemporània.

Sens dubte, totes aquestes iniciatives conflueixen en una idea fonamental, com és considerar la tasca educativa com una finalitat bàsica d'un centre d'aquestes característiques. Lluny d'entendre l'educació en termes relacionats estrictament amb la infantesa, podem fer-la extensiva a qualsevol estament social i usar el coneixement com una eina vital. Com va escriure Eulàlia Bosch, «és per desvetllar i alimentar aquesta experiència vital, que els projectes educatius tenen necessitat del patrimoni acumulat i de la força exponencial que acompanya els reptes creatius». En aquest sentit, les activitats generades per un centre d'art contemporani esdevenen la plataforma ideal per aplegar les nocions patrimonials abans esmentades, impulsar la creació contemporània i, alhora, ser un punt de confluència on el coneixement, entès en el sentit més ampli i diversificat, esdevingui eina per intentar comprendre el món, per qüestionar-lo i per donar-nos unes claus que ens permetin posicionar-nos críticament

La preservació del patrimoni natural

JORDI SARGATAL VICENS

Figueres, 1957. Zoòleg, des del 1972 es dedica a l'estudi de la natura, especialitzat en les aus com a grup zoològic i en aiguamolls com a sistema natural. El 1982 participa en la creació del Servei de Control de Mosquits de la Badia de Roses i del Baix Ter i n'és director fins al 1985. Director del Parc Natural dels Aiguamolls de l'Empordà del 1984 al 1998; tot i que el parc es va fundar el 1983 (quan el Parlament de Catalunya va aprovar-ne per unanimitat la llei de creació), la campanya per evitar la desaparició d'aquesta zona humida va començar pel juliol del 1976,

encapçalada per Sargatal. Des del 1998 és director de la Fundació Territori i Paisatge, que té com a objectiu col·laborar en la conservació de la natura, sobretot amb l'adquisició de zones d'interès. També és fundador i editor de Lynx Edicions, i president del l'Associació dels Entramuntanats (empordanesos residents a Barcelona).

La vida a la Terra

La vida al planeta Terra, evidentment, existeix de molt abans que els humans fóssim el que som i, per tant, que poguéssim començar a crear patrimoni cultural i a atribuir la qualitat de patrimoni natural a segons quines espècies o espais naturals.

De fet, la Terra té una edat considerada d'uns 4.500 milions d'anys i la vida hi va començar a 1.000 milions d'anys, és a dir, fa 3.500 milions d'anys, gairebé res. Si considerem que els *homo sapiens*, o semblants, vàrem començar a actuar com a tals fa uns 350.000 anys, això representa només un 0,01% d'existència d'humans en relació amb la presència de vida a la Terra. Si passem els 3.500 milions d'anys a una escala representada pels 365 dies d'un any, resulta que els humans apareixem a la darrera hora, és a dir, a les 11 de la nit del 31 de desembre. Una insignificança en el temps, però que representa molt per a la Terra i per a les altres formes de vida que s'hi desenvolupen.

Però, a més, si fem l'exercici de posar en l'escala d'una hora d'aquesta última hora del darrer dia de l'any, els 350.000 anys de generacions d'humans, considerant que cada generació representa uns 30-35 anys, resulta que cada segon són tres generacions, és a dir, uns 100 anys. Imagineu tot el que ha passat en aquests darrers segons de l'any: tan sols en el darrer segle, el grau de desenvolupament en tots els sentits, però també el grau d'impacte en el nostre planeta. Solament amb tres generacions hem fet un impacte inimaginable per a les 10.000 generacions anteriors.

Es calcula que en el moment actual caldríen 1,3 planetes Terra per poder mantenir l'actual població humana. I anem creixent, i es mantenen enormes desigualtats entre els humans segons la distribució geogràfica. La conclusió és molt fàcil: és clar que no podem suportar aquesta mena de creixement, és absolutament insostenible. Ens hi va el futur del planeta, i no cal dir de la nostra espècie.

Patrimoni natural i patrimoni cultural

L'espècie humana és l'única que ha creat patrimoni cultural. Les petjades de dinosaures, els fòssils o els insectes incrustats en àmbar no són el patrimoni cultural ni dels dinosaures ni dels animals atrapats en

sediments, són un pur accident que ens ha arribat per un immens atzar, que ara els humans considerem també patrimoni, per no perdre-ho precisament.

Però aquest patrimoni és natural, igual que ho són les espècies vives i els espais naturals amb valor, pel seu paisatge o per la seva biodiversitat. I és l'únic patrimoni que tenen les espècies animals i vegetals del planeta, és la seva pròpia existència i la dels llocs que els permeten viure, els seus hàbitats. Tot plegat, les espècies i els seus hàbitats constitueixen uns ecosistemes amb regles precises i precioses, que han evolucionat d'una manera lenta però implacable, gràcies a la selecció natural, i així han arribat fins als nostres dies. Són els nostres companys en l'evolució de la vida sobre la Terra, i tenim l'obligació de mantenir-los o, més ben dit, és molt lleig i sobretot il·lògic que anem desgraciant i fent desaparèixer –moltes vegades, sense conèixer-ho– tota aquesta harmoniosa i diversa llista d'espècies.

El patrimoni cultural dels humans neix amb les primeres eines. En aquell primer moment, pures eines, però avui són un ric patrimoni. Després vénen les primeres pintures rupestres. Almenys inicialment, l'art s'inspira totalment en la natura, per creences o per mimetisme, per morfologia o per funcionalitat, i això encara dura. Estic convençut que la música se la varen inventar els ocells, que són pràcticament l'únic gran grup d'espècies que canten. Segurament algun pastor, escoltant un rossinyol, per exemple, va començar a refilar i d'aquí es va arribar a una melodia, a una cançó, després a una simfonia i finalment a un concert, no?

De fet, l'espècie humana no deixa de ser una espècie animal (sempre podem dir, fent broma, que alguns més que uns altres) i de la mateixa manera que respira, també beu i menja els mateixos elements bàsics que la resta d'espècies, també es nodreix de les sensacions dels mateixos hàbitats. Però és molt cert que de la mateixa manera que manipulem begudes i aliments, també ho fem, i molt, amb l'hàbitat, amb el nostre entorn, i per això, lògicament, l'art també evoluciona i canvia.

Però la visió antropocèntrica de l'espècie humana arriba molt lluny, tant, que és capaç d'afirmar de vegades que la natura s'inspira en l'art, i escriure en un peu de foto d'un paisatge de desert en un article aparegut a *El País Semanal*: «Molts escenaris naturals produeixen l'efecte que són fruit de l'art i no pas de la vida.» Però si la vida es molt anterior a l'art! I l'art és simplement la manipulació, moltes vegades

meravellosa, d'una sola espècie.

Per tant, el patrimoni natural està constituït per espècies i espais naturals, encara que estiguin fortament humanitzats. I el patrimoni cultural és el llegat en forma d'escrits, partitures, escultures, quadres, construccions, etc., fets per l'espècie humana. Potser per això caldria acotar la definició de Patrimoni de la Humanitat. Així com segur que ho són les obres d'art o grans construccions integrades en el patrimoni cultural, considero que és molt pretensios per a una espècie atribuir-se com a Patrimoni de la Humanitat la mateixa existència d'espais naturals i d'espècies. Potser seria millor dir-ne Patrimoni de la Terra, del patrimoni natural destacat, ja que, evidentment, i encara que no en deuen ser conscients, els linxs, els óssos, les guilles, els conills, les mallerengues, els avets o els tamarius també tenen un patrimoni, que és simplement aquell que els permet viure.

El naixement del concepte de patrimoni natural i l'afortunat canvi de percepcions

Segurament, el naixement del concepte «patrimoni natural» data del 1872, només fa 135 anys, o sigui, quatre generacions d'humans, quan Yellowstone va ser declarat parc nacional als Estats Units d'Amèrica. I és curiós que la declaració afirmi que s'ha d'aturar la tala de boscos, l'afusellament dels búfals i de la resta de fauna, etc., etc., i atès que la zona és com una «catedral» de la natura, calgui estalviar-la de la degradació. Es començava assimilant un patrimoni cultural, com la catedral, al patrimoni natural, però benvingut fou el començament del sistema d'àrees naturals protegides.

Fins en aquell moment només havien gaudit de certa protecció alguns espais peculiars considerats sagrats, on vivien els déus o descansaven els esperits. Però a partir del 1872 comencen a cristal·litzar les associacions que vetllen pel respecte de la natura i que al cap de força anys donen com a fruit el naixement d'entitats a escala mundial, com són ara el WWF (Fons Mundial per a la Natura Salvatge) o la IUCN (Unió Internacional per a la Conservació de la Natura i dels Recursos Naturals), que estableixen criteris i sistemes d'àrees protegides i llistes vermelles d'espècies en perill. O el Conveni de Ramsar, que vetlla per la conservació de les zones humides arreu del món, i ha estat ratificat pels estats, la majoria dels quals, a més, s'han dotat de lleis i d'estructures per a la preservació de paisatges i ecosistemes, com ens passa a la Unió Europea amb la Xarxa Natura 2000 i les diferents directrius per protegir la biodiversitat. Per tant, en

principi i amb molta feina a fer encara, ja està totalment establert el que és el patrimoni natural i quines són les peces bàsiques a conservar.

Ens queda una altra paradoxa per resoldre: és la reconciliació o la coexistència amb la gran fauna, sobretot amb les espècies que havien estat considerades com a competidores amb els humans, en la nostra fase de caçadors o pastors. És lògic que, fa un segle, els pastors del Pirineu o els pescadors del litoral català perseguissin els óssos, els llops i les foques mediterrànies o vells marins, ja que en una sola nit els podien fer desaparèixer el seu capital vital, en forma de ramat o de xarxes. Però avui, quan tenim uns altres sistemes de vida, de protecció, d'assegurança, i una sensibilitat creixent, podem fer projectes de reconciliació amb aquesta gran fauna, amb els óssos pirinencs, amb els llops arreu de Catalunya, amb les foques a la costa del Cap de Creus i del Montgrí, de Garraf, i del golf de Sant Jordi.

De fet, ja va passar amb les rapinyaires. Fins al 1960, a l'estat espanyol –també passaven coses semblants a la resta del món– hi havia la Junta de Extinció de Alimañas, que premiava amb diners cada cua de mamífer carnívor o pota de rapinyaire aportada als ajuntaments. Milers i milers d'espècies ara totalment consagrades i absolutament protegides varen ser perseguides i la seva mort era premiada per la llei. Per tant, veiem com, afortunadament, poden canviar les sensibilitats, les lleis i, amb això, l'estatus de les espècies.

Pel febrer del 2002, i de nou pel febrer del 2007, he tingut el privilegi de visitar la Costa de les Foques al Cap Blanc, just a la frontera entre l'antic Sàhara espanyol i Mauritània, on encara viu una colònia d'unes 160 foques mediterrànies, de les 500 que es calcula que queden al món. Fins fa uns quants anys, les foques eren perseguides i servien fins i tot per fer pràctiques de tir. Ara estan ben protegides i esperem no haver fet tard per iniciar-ne la recuperació i aconseguir fins i tot que tornin al Cap de Creus el 2014 (dins un projecte impulsat per la Fundació Territori i Paisatge) i abans a Cabrera i a Menorca, i que tornin a poblar el Mediterrani, com a símbol de qualitat ambiental i de civilització.

Estic convençut que qualsevol persona que contacti amb la tendra mirada d'una foca –potser per allò que dièiem al començament, que en el fons també som animals– no podrà evitar una profunda sensació d'atracció, d'enamorament de la vida salvatge, de la fauna, de la natura, del nostre hàbitat, en definitiva. D'això en diem seducció

ambiental, terme que vaig desenvolupar en la meua etapa de director del Parc Natural dels Aiguamolls, i que per a mi és la manera de sintonitzar amb la gent, de fer atractiu el missatge i, així, poder incidir en la necessària educació ambiental com a eina per conscienciar ambientalment la societat.

La seducció ambiental va ser totalment provada durant els projectes de reintroducció de la cigonya blanca i de la llúdriga als Aiguamolls de l'Empordà. A cada alliberament de llúdriga, per exemple, convocàvem els escolars propers. Quan s'obria la caixa i sortia la preciosa llúdriga, que a partir d'aquell dia viuria al riu del seu poble, la cara dels nens i nenes era d'íntima satisfacció. Segur que a partir d'aquell dia tenen una altra sensibilitat per la fauna i pel medi natural en general.

I això també ho estem fent al Centre de Fauna de Les Planes de Son, equipament de l'Obra Social de Caixa Catalunya gestionat per la Fundació Territori i Paisatge. Els nens i els adults tenen una altra visió del món natural un cop han pogut gairebé tocar un teixó, una geneta, una guilla, un cabirol, d'entre els animals imprimats i absolutament dedicats a la seducció ambiental.

El cas dels Aiguamolls de l'Empordà, l'estany d'Ivars i la muntanya d'Alinyà

Igual com va anar amb les rapinyaires, i ara amb els óssos, les llúdrigues i les foques, també hi ha espais que, de ser absolutament maleïts i objecte de tota mena de projectes de desaparició, com les zones humides, han passat a ser espais protegits amb la més elevada qualificació per part de la nostra societat.

Els Aiguamolls de la Badia de Roses i del Baix Ter anaven essent convertits en urbanitzacions, i va anar de ben poc que tota la badia de Roses fos un seguit de xalets per a turistes. Sortosament, el 1976 es va iniciar una campanya de defensa que, a l'octubre del 1983, culminava amb l'aprovació per unanimitat al Parlament de Catalunya de la llei de creació del Parc Natural dels Aiguamolls de l'Empordà, avui visitats i admirats per unes 200.000 persones cada any.

Igual va passar a l'estany d'Ivars, dessecat l'any 1954 en virtut d'unes lleis que premiaven la dessecació de les zones humides. En aquest cas s'ha de dir que en contra de la voluntat popular. El terreny de l'estany va quedar en propietat de l'empresa que l'havia dessecat i va ser posat en cultiu, però des del primer moment va ser reivindicat pels pobles veïns, com Ivars i Vila-sana, que finalment varen aconseguir que el 2005 es

tornés a omplir l'estany, amb un projecte modèlic on estan implicats els ajuntaments, el Consell Comarcal, la Diputació, la Generalitat, la universitat, i amb el suport de la Fundació Territori i Paisatge també. S'ha recuperat un paisatge, que és ben viu, gràcies al retorn de la flora i la fauna aquàtiques. Però, així mateix, s'ha recuperat el paisatge de la infantesa de moltes persones que ara, ja grans, tornen a l'estany amb llàgrimes d'emoació als ulls. Un altre bon exemple de recuperació, de reconciliació, de revitalització.

I finalment queda el repte de tornar a posar en valor el paisatge rural català, una bona part de país que ha quedat abandonat per la caiguda dels aprofitaments tradicionals. Des de Territori i Paisatge, juntament amb l'Administració i moltes altres entitats, estem impulsant projectes i conceptes com la Custòdia del Territori, Guardabosc, Projecte Roure, la Guia Verda, etc., que tenen com a objectiu revitalitzar uns espais abandonats pels aprofitaments tradicionals però creixentment usats per al lleure i vitals per al manteniment d'estructures territorials, paisatges i processos climatològics, hídrics i ecològics.

La propietat social (designació que reben les propietats de la FTP ja que són fruit de l'Obra Social, en aquest cas de Caixa Catalunya) de la muntanya d'Alinyà, la propietat més extensa que hi havia a Catalunya, amb 5.400 ha, és el principal lloc de prova de molts d'aquests projectes. Es tracta de revitalitzar socialment, econòmicament i ecològicament (les tres potes de la veritable sostenibilitat) una vall del Pirineu que també estava a punt de l'abandonament. Estem convençuts que, amb la col·laboració dels habitants de la vall i de la gent que se l'estima, i amb projectes de recuperació d'espècies, de ramats de races autòctones, amb una gestió forestal conservacionista, amb la potenciació de cultius tradicionals, amb un sistema de camins i itineraris per fer a peu, a cavall, amb bicicleta, i poder fruit de tot això, podem posar en valor Alinyà i totes les altres propietats socials i zones en custòdia del territori que tenim per Catalunya, i continuar conservant i augmentant el valor del patrimoni natural, i fer també que els humans siguem conscients d'aquest valor i de l'absoluta necessitat de la seva preservació.

Imagineu que deixeu una casa de la vostra propietat, plena d'un patrimoni cultural únic, a una família que considereu amiga i culta per tal que hi visqui i us ho mantingui. I al cap d'un quant temps descobriu que aquesta família ha guixat obres pictòriques originals, ha cremat partitu-

res i llibres únics, ha utilitzat escultures de fusta per al foc i de pedra per fer ciment, ha trencat ceràmiques centenàries, ha fos utensilis de metall antiquíssims... Tot això és el que estem fent a la Terra i a la seva biodiversitat. Entre tots ho hem d'aturar.

Esperem que l'espècie humana augmenti la seva sensibilitat cap a les altres formes de vida del planeta Terra. No ens podem considerar ni cultes ni racionals si no ho fem així. Tant de bo que tothom fos sensible a la bellesa de la natura, des de la petita i preciosa mallerenga blava, com la que fa un moment saltava de branca en branca a l'arbre davant del meu estudi, evocant-me precioses sensacions i records, a la mirada seductora de l'indefensa foca, que ens demana poder continuar vivint al seu hàbitat, a un lloc que per a ella és el seu únic patrimoni natural, que podem compartir, segur.

Assaig de mimologia forestal

PEREJAUME

Viu i treballa a Sant Pol de Mar. Combina pràctiques literàries i visuals. A mitjan anys setanta comença a exposar i es vincula a l'avantguarda històrica i a fenòmens ultralocals de la cultura catalana. La pintura, l'escriptura i les caminades, així com tantes altres activitats, han contribuït en la seva obra a una redefinició del paisatgisme, que esdevé una mena d'absolut on l'autoria apareix i desapareix amb un marcat sentit territorial. En són testimoni les exposicions «Postalera» (1984), «A 2.000 metres de pintura sobre el nivell del mar» (1988), «Fragments de monarquia» (1989), «Coll de pal. Cim del Costabona» (1990), «Girona, Pineda, Sant Pol i la Vall d'Oo» (1997) i «Deixar de fer una exposició» (1999). Més que no pas una evolució en les formes o els conceptes, la seva obra s'ha anat fent com un cos complex que combina les propostes teòriques amb la producció artística. En l'obra escrita se serveix d'una llengua rica i genuïna que és objecte i instrument alhora, com en Ludwig-Jujol. Què és el collage sinó acostar soledats? (1989), La pintura i la boca (1993), El paisatge és rodó (1995), Oïsmè (1998) i L'obra i la por (2007).

(Bosc instrumentat perquè els arbres tinguin la paraula, bosc preparat —a la manera del piano preparat de John Cage— perquè els arbres tinguin la paraula: assaig de transcripció del so d'un bosc, primer amb fressejadors enfilats a les branques, i després amb les branques sorollades pel

pas del vent. Donem a continuació el text transcrit.)

Un arbre s'adreça als humans.

Canvio verbalment les branques. / La veu d'una espluga de branques, / la veu tancant els arbres amb la boca / i tornant-los a obrir.

He procurat traduir en paraules aquests sorolls, / per empelt, / per cruixit, / però tot just si arribeu a llegir-ne les parts de so que cauen, / aquelles més feixugues que l'aire no pot portar / i li cauen.

L'arbre inacabat, l'arbre parlant, dret i inacabat / com una paraula que sona amb les lletres semiobertes. / Perquè el so també es fa llenya, / com si fos la paraula que portés robustes branques / i les parés a l'hàlit.

Flora i fauna de la paraula, / amb tota l'arbrissa i l'ocellada, / amb tots els cants i els voleteigs / sobre una voluntat molt fonda d'alfabet.

Que fan goig d'oïr expressions / no del tot sotmeses a l'afany dels homes. / Com ara les dels arbres que s'aixequen / fins a les riberes de la llum / i sonen en aquests vorals sinuosos, / perquè allà on arriba la llum / és allà on bufa l'aire.

Deixeu que s'expressi / l'enramada cavitat oral, / el so que emet el fremiment d'unes fulles / a mercè d'uns textos sobrehumans, / d'uns textos que respiren, distrets, / amb unes paraules fortes / que sonen en el vent sense sucumbir-hi.

Quina ufaníssima remor / l'ensotament d'una boca en els arbres, / negres de la fondària de gola, / negres d'un hàlit obscur, / perquè els arbres són terra que sobresurt. / Una galanor de rams i rames: / rames obscures sota rams de llum.

Una enramada branca de llum / amb l'aire que hi brota / fins on pot ser un so tendre, / fins allà.

Puc parlar, doncs, / o gairebé. / Un ordre de paraules / com aquest, / entre la coagulació i la fluència, / més fluvials que els troncs, / més coriàcies que l'oratge. / Que és pel so que l'aire i la branca es barregen / amb el so com una fruita que treu l'aire de l'arbre, / amb el so com un suc que l'aire n'espren. / Sento, pertot, que es revifen aires ben secs / i rebroten, / perquè la primera gran matèria de l'aire / és la seva narració contínua.

Conten que tots els vents del món / vingueren a posar-se en un arbre / perquè l'arbre els tingués en quietud. / I l'arbre no es movia / de tants de vents que hi reposaven, / que era meravella que l'arbre aniués / aquella quantitat celestial de forces.

Només he de dir la meua part, / la que em pertoca / d'una paraula plantada d'arbres alts i espessos, / amb les greses, les calcàries, les pissarres, / que fan verdejar tota la raça dels arbres boscosos, / feta amb l'esclat del sol i l'ombra de la terra, / sota el moviment i la immobilitat de l'escriptura de l'aire, / amb la força del cel que s'hi amolla.

Només he de dir els xerrics, els espinguets, les refilades, / de l'arbre viu en l'arbre acústic. / Això, / el so plantat / d'unes lletres que cauen com l'ombra / o la fruita. / La fruita que es podreix / i torna més fèrtil la terra. / Talment una paraula que vol ser fidel, / que vol ser exacta, / torna al soroll d'on prové.

M'emparaulo de dir, / de moure'm. / M'emparaulo amb la branca que sona / i assenyala, / que signa i designa, / que ja no sé si és l'aire que em mou / o bé ell que obeeix el meu gest.

De vegades hi ha un gest humà a l'aire / d'arbres que es mouen / tal com està previst als textos. / És el parlar complet: / sons i més sons, camí de perdre's. / Sons per anar-se'n cap on els vents els duquin, / cap on el pendent els cridi. / Segles i segles de feina, / de repassar els esborranys, / com una sencera voluntat forestal.

Sono i arello / inextricablement, / que no bastarien mil boques humanes / per fer el mateix so que fa el vent als arbres. / Un so repetit i tanmateix inanticipable, / com una única paraula a la qual tendísim.

No cal pas que us digui la voluntat / d'allenyar alguns renous fecunds, / que entrin, que s'afonin, / que no tot el so sigui passatger.

De so perdurable, però, n'hi ha cap? / Només un brogit que cruix, / un brogit rere un altre, / com si es trenqués el món de mica en mica amb cada so.

Condemna dels vents a xiular, / condemna sonora dels vents i els obstacles. / No hi ha cap decisió en la branca? / Cap? / Cap decisió en el buf?, cap intenció? / Cap consciència de parla, / o de capacitat de

parlar, / o de voluntat de parlar?

Moure com sonalls les sonores alzines, / els auditoris drets / de parets ensurides. / Moure-les / com si componguéssim un ram / sobre el mateix turó que els fa de gerro, / sobre una paraula que té grans arbres / i tota ella és coberta d'ombra, / amb la volta blava del crani / on el vent és la respiració / i el sol és la ullada / i els punts cardinals són els costats / i els dies i les nits són les plantes dels peus.

De vegades hi ha un gest humà a l'aire / i les branques escarneixen els homes, / com si la branca se sentís embriagada de la identitat d'algu, / potser algu a qui ha demanat la paraula.

Quasi un empelt / l'arbre humanal, / l'arbre amb la mà oberta, / amb els dits estirats / però dòcils al grapat d'aire.

L'arboricultura de sons: / quin artífex hi haurà / que em sabés aclarir el fullatge / i etsecallar les rames, / amb vista a un so determinat? / Quina vegetació i quin vent li calen al mot *or*? / I al mot *campana*? / De quin vent i quina vegetació és fet el mot *humà*? / I el mot *Corint*?

Què us he de dir / si els vents bufen, / ara d'un cantó, / ara d'un altre, / sense la més lleu intervenció / de cap element providencial. / O sí?

La tradició de les alzines parlants es remunta a l'antic santuari que Zeus tenia a Dodona (a la regió de l'Epir, prop de l'actual Ioànnina), on una alzina sagrada, amb el murmuri de les fulles produït pel vent, donava entenent els missatges del déu als seus sacerdots. El fet el recull Homer quan el déu «des de l'arbre diví d'encelat fullam» aconsella a Ulisses que torni a Ítaca. També Èsquil en el *Prometeu encadenat* es fa ressò d'aquesta alzina que parla «clarament i sense cap mena d'enigma». Segles més tard, Virgili, a les *Geòrgiques*, encara es meravella de «l'alzina, gegant dels boscos, amb el seu fullatge estimat de Júpiter». D'aleshores ençà, pel que sembla, les alzines han engolit el silenci dels déus.

Ara bé, si els arbres, les roques i el cel no tenen o no ens sembla avui que tinguin una veu divina, bo serà que els atorguem, almenys, una veu democràtica: alguna forma participada, parlamentària i política de veu. Per tal que els puguem cedir a ells la paraula i rebre'n el brogit. Ja ho diu Miquel Bauçà: «No parlàvem i era el cel.»

Donem forma als llocs amb els nens

PIHLA MESKANEN

Hèlsinki, 1970. Membre fundadora i directora de Arkki, Escola d'Arquitectura per a Nens i Joves a Hèlsinki. Treballa com a sòcia a Architects Meskanen & Pursiainen. Ha rebut diversos premis pels treballs arquitectònics fets a Finlàndia, on també dissenya interiors. Ha elaborat programes d'arquitectura dirigits als nens, així com exposicions per al públic infantil. «Espais» (Hèlsinki, 1994) consistia a mostrar als nens les qualitats tàctils de l'arquitectura i l'experimentació de l'espai amb tots els sentits.

«La manera teva i meva, la manera com els humans som a la Terra, és habitar», escriu Martin Heidegger a l'assaig *Construir, habitar, pensar*, del 1951. Per a Heidegger, habitar vol dir la manera bàsica com ens relacionem amb els nostres entorns. És a dir, com poble la Terra. Construir, en paraules de Heidegger, no es pot separar d'habitar perquè en forma part, és una manifestació d'habitar. L'objectiu de construir és habitar. Habitar i construir estan relacionats com a finalitat i mitjà.

Construir i donar forma al propi entorn ha estat i és una part essencial del fet de viure a la Terra. Avui dia, en aquesta societat moderna on la gent viu en ciutats condensades, les possibilitats d'influir de manera directa sobre el propi entorn han minvat. Influir i poder participar en els processos de planejament urbanístic s'ha tornat més complex. Perquè tots i cadascun de nosaltres tinguem la capacitat d'influir per igual en la societat del futur, penso que cal introduir l'arquitectura com a matèria educativa a les escoles. A continuació, parlaré d'alguns exemples de com s'ha enfocada la matèria d'arquitectura a Arkki, l'Escola d'Arquitectura per a Nens i Joves de Finlàndia.

Per parlar d'educació en matèria d'arquitectura, cal començar parlant d'arquitectura. Gairebé tot el nostre entorn físic quotidià és «arquitectura» o «entorn construït», des que l'home hi ha influït mitjançant les seves accions. Així doncs, l'arquitectura o entorn construït és una part manifesta de les nostres vides quotidianes. Afecta directament i indirectament les situacions socials, físiques i psicològiques de les persones. L'arquitectura ofereix escenaris excel·lents per al desenvolupament de les vides i accions dels éssers humans

però també pot restringir-ne els estils de vida i, per tant, afectar-ne l'entorn espiritual i social.

L'arquitectura, com a art, té unes característiques especials dins la gamma d'arts diferents. No és una «art lliure» sinó una «art útil» que enriqueix les vides de les persones proporcionant espais per a les diferents accions humanes. L'arquitectura és l'expressió profunda de com entenem la vida. És l'expressió dels nostres valors culturals. Aquest vincle indissoluble entre l'ésser humà i l'arquitectura marca els objectius bàsics profunds de l'ensenyament de l'arquitectura. És important no solament la millora en la qualitat de l'entorn futur sinó el fet que l'ensenyament de l'arquitectura proporciona mitjans per comprendre més bé l'estil de vida humà a la Terra. Ensenyar arquitectura també està relacionat amb qüestions d'humanitat i amb l'essència de l'existència.

Tal com diu el professor Kaj Nyman a *The language of houses* (1988), «l'arquitectura és un llenguatge poètic de la humanitat que té un impacte immediat en el nostre cos físic. Alhora, l'arquitectura és ciència, tecnologia i economia; en una paraula: cultura. L'arquitectura pot fer les paus amb la natura i la cultura, amb l'ésser humà i l'esperit.»

L'arquitectura és molt més que una suma de física, matemàtica, geometria, economia, sociologia i construcció. Comprendre a través dels sentits o «llegir» l'arquitectura és necessari per entendre l'entorn construït a fons. L'arquitectura no es pot avaluar o comprendre reduint-la a partícules purament visuals o geomètriques. Segons Juhani Pallasmaa: «L'arquitectura no es pot entendre i qualificar a través de formes sinó a través de les imatges, emocions i significats que aquestes formes evolucionen. L'arquitectura, amb més força que altres formes d'art, compromet la immediatesa de les nostres percepcions sensorials. El pas del temps, la llum, l'ombra i la transparència, els fenòmens del color, la textura, la matèria i el detall, tot plegat participa en l'experiència completa de l'arquitectura.»

Com percebem l'arquitectura?

La percepció és el procés d'adquirir, interpretar, seleccionar i organitzar la informació sensorial. Val a dir que no veiem les coses tal com són sinó tal com som, en funció de la nostra experiència personal. Experimentar l'arquitectura és la interacció entre els records sensorials i l'entorn. Juhani Pallasmaa també diu que «la qualitat artística de l'arquitectura no rau en la peça

física en si mateixa sinó en la ment de la persona que l'experimenta.»

Molts psicòlegs cognitius sostenen que, a mesura que ens desplaçem pels espais i llocs, creem el nostre propi model de com funciona el món. És a dir, sentim el món objectiu, però són les nostres sensacions les que representen percepcions i aquestes percepcions són provisionals. Tan bon punt adquirim nova informació, les nostres percepcions canvien.

De la mateixa manera que un objecte pot donar lloc a múltiples percepcions, també pot ser que no aconsegueixi produir cap percepció; si la percepció no té fonament en l'experiència d'una persona, és probable que aquesta persona no percebi literalment res. Penso que aquesta és la clau de l'educació en matèria d'arquitectura. L'ensenyament arquitectònic pot aportar possibilitats infinites als nens i joves a l'hora de crear els seus propis 3D-biblioteques d'observació de les meravelles de l'entorn construït—i, així, fa que es tornin sensibles a l'entorn construït.

Ensenyem arquitectura als nens, a Finlàndia

L'ensenyament de l'arquitectura és un tema de molta importància avui dia a les escoles de Finlàndia. Els problemes ambientals globals han activat la consciència sobre la importància de l'espai que ens envolta i sobre la importància de la qualitat de l'entorn construït. S'ha parlat molt de temes de responsabilitat i qualitat en relació amb l'entorn construït. En molts països, una de les mesures adoptades ha estat el desenvolupament de polítiques nacionals per a l'arquitectura, la cultura i l'entorn. Als països nòrdics, els governs han emprès polítiques arquitectòniques descentralitzades, amb disposicions especials que inclouen l'ensenyament de la matèria a les escoles.

La política arquitectònica finlandesa va entrar en vigor l'any 1998 i conté una part que emfasitza la importància de l'educació en matèria d'arquitectura a les escoles. Insta totes les ciutats finlandeses a dur a terme la seva pròpia política arquitectònica, que també ha d'incloure l'ensenyament de l'arquitectura als nens, els adults del futur. L'objectiu és proporcionar-los els instruments perquè utilitzin hàbilment l'entorn, siguin capaços de prendre decisions en el futur i potser esdevinguin dissenyadors del nostre medi futur.

A Finlàndia, la política arquitectònica nacional va fer sorgir la qüestió de quin havia de ser el paper dels centres d'ensenyament secundari en l'educació en matèria d'arquitectura. L'any 2006, el Consell

Nacional per a l'Educació va incloure arquitectura en els plans d'estudi dels centres d'ensenyament secundari. Jo mateixa era membre del comitè que en planificà els continguts. Ja feia temps que l'educació mediambiental era important a les escoles finlandeses, però l'entorn construït i l'arquitectura s'havien deixat de banda. Prou estrany, tenint en compte que hi ens passem la vida, en l'entorn construït. Tot i que és important protegir l'entorn natural, també ho és protegir el patrimoni cultural i l'arquitectura històrica que formen part del nostre entorn quotidià.

Afegir l'arquitectura als plans d'estudis de les escoles a Finlàndia és un gran pas endavant, però encara roman majoritàriament en forma de document de bones intencions que cal posar en pràctica. El pla d'estudis conté els temes que s'han d'ensenyar a l'escola però no proporciona als mestres el coneixement necessari sobre arquitectura o els mitjans per ensenyar-ne. El pas següent és afegir l'ensenyament de l'arquitectura als programes de formació del professorat.

Avui dia, a Finlàndia, també es pretén que la gent participi en el procés de decisió dels plans urbanístics d'habitatges i ciutats. Aquesta possibilitat es posa de manifest en la llei fina de la construcció, aprovada l'any 2000. Per poder participar en aquests processos, cal que els ciutadans estiguin familiaritzats amb el llenguatge i els conceptes utilitzats en el camp del disseny i planejament urbanístic. En algun moment, a gairebé tots ens ha tocat avaluar l'entorn i prendre una decisió que l'influirà. Sovint, aquestes decisions impliquen les nostres llars i els voltants immediats.

A Finlàndia existeix una àmplia xarxa d'escoles de belles arts, com ara de música, d'artesanía, cinema, dansa i teatre per a nens, que ofereixen opcions per a activitats postescolars. I l'ensenyament de l'arquitectura als nens, com a part de la seva educació artística, ja ha trobat el seu espai.

El 1993, el Consell Nacional per a l'Educació publicà el pla bàsic d'estudis per a l'ensenyament d'arquitectura com una de les disciplines artístiques que s'ensenyen en aquestes escoles de belles arts. Aquesta mena d'ensenyament a Finlàndia rep el nom d'educació bàsica en belles arts i es tracta d'una activitat postescolar, d'una afició. Està finançat amb diner públic o privat i els pares paguen una part de les quotes escolars. Les diferents disciplines artístiques s'ensenyen en institucions especials que normalment se centren en una d'aquestes matèries.

A Finlàndia hi ha una tradició de mig segle d'escoles infantils de música i d'un quart de segle d'altres escoles de belles arts. Per tant, va ser un pas natural reconèixer finalment l'arquitectura com una forma d'art independent, atès el gran impacte que provoca en la vida quotidiana i pel fet de ser l'escenari de les nostres accions.

Objectius de l'ensenyament de l'arquitectura

L'avançat programa d'estudis d'arquitectura en l'educació artística bàsica tracta de desenvolupar la comprensió que els nens tenen de l'entorn construït que requereix la societat moderna. L'objectiu és que l'alumne entengui la interacció entre l'ésser humà i l'entorn natural i construït. El contingut del programa cobreix tota mena d'entorn construït, des d'unitats individuals i edificis fins a entitats més grans, per ajudar els nens a analitzar i comprendre l'entorn i el món, per completar la seva educació general i fomentar les seves capacitats d'afrontar els reptes de la societat i aprendre a decidir. El patrimoni arquitectònic i el seu desenvolupament constitueixen el tema central. Els objectius de l'ensenyament de l'arquitectura als nens, d'acord amb el pla d'estudis finlandès, són:

- Ajudar els nens perquè desenvolupin més sensibilitat i comprensió envers l'arquitectura.
- Ajudar les persones a gaudir dels seus entorns immediats.
- Ajudar els nens a entendre la importància de l'arquitectura per als éssers humans.
- Aportar coneixement sobre la diversitat i singularitat dels diferents entorns.
- Ajudar les persones a entendre la seva responsabilitat envers l'entorn i fer créixer l'interès per influir-hi en el futur.
- Ajudar els nens a avaluar i reconèixer les qualitats de l'arquitectura.
- Ensenyar termes i conceptes que permetin que els nens comprenguin l'arquitectura i puguin mantenir-hi converses.

Arkki

L'Escola d'Arquitectura per a Nens i Joves és una organització sense ànim de lucre, fundada el 1993 per tres arquitectes: Tuuli Tiitola-Meskanen, Miina Vuorinen i jo mateixa. Cada any, Arkki organitza diversos cursos d'arquitectura per a vuit-cents alumnes entre tres i dinou anys amb vint-i-cinc arquitectes que treballen com a monitors. Arkki ofereix cursos principalment en tres localitats dins l'àrea metropolitana: Hèlsinki, Espoo i Vantaa.

Arkki disposa d'una Galeria d'Arquitectura que mostra exposicions canviants de projectes arquitectònics realitzats per nens i joves. Situada a la Cable Factory d'Hèlsinki, és un centre cultural molt viu que compta amb la presència de diversos artistes, organitza activitats culturals i inclou altres espais de belles arts. Arkki també ofereix cursos de formació per a l'ensenyament de l'arquitectura orientats a professors i personal d'escoles infantils. Arkki és l'única escola d'arquitectura per a nens al sud de Finlàndia i dóna cada any unes tres mil hores d'educació arquitectònica repartides en diversos cursos, de llarg i curt termini, centrats en diferents temes.

Els nens més petits, que tenen de tres a sis anys, s'apunten a les activitats arquitectòniques en grups formats per parets i fills, i els més grans formen part de grups de dotze persones. El tutor-arquitecte organitza l'entorn d'estudi i dóna suport als processos d'aprenentatge. Val a dir que, en els grups formats per parets i fills, els parets també aprenen nocions d'arquitectura i d'espai. És gratificant veure com les famílies surten de classe comentant temes d'arquitectura i mediambientals. La bona acollida dels cursos per part de les famílies es fa palesa en els comentaris que fan sobre el fet de començar a veure l'entorn d'una manera totalment nova. L'aprenentatge d'elements arquitectònics o de la terminologia de la construcció i l'arquitectura aporten a les persones els recursos per veure, entendre i avaluar l'entorn de manera real i parlar de temes que hi estan relacionats.

L'ensenyament de l'arquitectura pretén desenvolupar la capacitat dels nens de percebre, considerar, comprendre, conceptualitzar i avaluar el seu entorn. L'educació en aquesta matèria fomenta el desenvolupament de la identitat cultural individual que, al seu torn, fomenta el sentiment de pertinença als nostres entorns locals, al nostre país i a la humanitat. Aquest sentiment de pertinença és un factor important per cultivar el desig de participació i d'influència. La identitat local és un pas endavant en el camí cap a la consciència global i el desenvolupament sostenible.

No solament els arquitectes són responsables de l'entorn construït: les decisions sobre la planificació i edificació urbanes es prenen en diversos comitès polítics. Prendre decisions sobre l'entorn construït requereix molts coneixements i aquest és el motiu pel qual penso que l'ensenyament de l'arquitectura hauria de ser una part de l'educació bàsica a les escoles.

A l'escola Arkki, els nens s'inicien en els

diferents aspectes de l'entorn construït, l'entorn natural i la relació entre ambdós. Els elements bàsics de l'arquitectura, espai, llum i ombra, els colors, les formes, els materials, les estructures i la presentació visual amb diferents tècniques, així com els processos de disseny, es presenten en grups familiars reduïts, de dotze nens.

La fantasia com a mitjà per explorar

A Arkki, el joc i la fantasia s'utilitzen com a mitjà per descobrir els diferents fenòmens de l'arquitectura. L'aprenentatge es realitza a través de recerques, construccions i experimentacions amb materials diversos, sota una curiosa supervisió.

L'arquitectura és una forma d'art tridimensional que s'experimenta a través de tots els sentits. Per tant, penso que és important estudiar l'arquitectura de manera tridimensional. Els jocs espacials i els projectes de construcció imaginaris ofereixen als nens i als joves la possibilitat de viure experiències multisensorials i de descobrir i comprendre els elements de l'arquitectura a través de l'experiència personal. Els jocs en 3D inclouen la invenció de mons imaginaris, la creació d'espais, llocs i edificis, pobles i ciutats, la realització de diferents formes, l'alteració de les llums i ombres dels espais, la modificació dels colors, etc.

En arquitectura no hi ha respostes bones o dolentes sinó moltes realitats, visions i interpretacions paral·leles. L'educació que s'ensenya a Arkki estimula de moltes maneres la creativitat i una mentalitat oberta, i els projectes comporten descobertes i innovacions fantàstiques o reinterpretacions de l'espai i el lloc. Els jocs i les construccions en 3D donen possibilitats que són impossibles d'imaginar o d'estudiar només en dues dimensions. És important que cadascú dugui a terme els seus propis experiments i descobriments a fi d'entendre l'arquitectura i crear-hi una relació personal. Un dels objectius principals d'Arkki és que l'alumne desenvolupi una relació personal amb l'entorn, experimentant personalment un edifici, observant l'entorn construït i natural, i entenent els materials.

Alguns dels cursos més populars són les colònies dedicades a la construcció de cabanyes, en què l'arquitectura es descobreix a escala 1:1. La necessitat de construir cabanyes, sembla que cada nen ja la porta a dins. Una característica de l'ensenyament a Arkki són les colònies dedicades a la construcció de cabanyes, que inicien els nens en les tradicions arquitectòniques de diferents nacions i cultures. Fins al 2006 s'han organitzat 130 colònies i hi han par-

ticipat uns 2.800 nens.

L'ésser humà sempre ha construït refugis contra els elements hostils de la natura amb els materials que ofereix cada entorn. Podem aprendre tant dels avantpassats com dels nòmades actuals els mètodes de construcció simples i pràctics que s'han anat millorant al llarg de milers d'anys.

Durant les colònies de construcció de cabanyes s'explica als nens la història de les cabanyes desplaçables i els materials naturals, així com la dels seus habitants. També aprenen sistemes estructurals diferents, mètodes de lligams i nusos, i també a utilitzar tints amb colors naturals. Al llarg d'aquests cursos s'introdueix els nens en el *yurt* mongol, els *tipis* utilitzats pels indis nord-americans, la *tenda negra* utilitzada pels beduïns del Sàhara, la cabanya tradicional mesopotàmica, etc.

Un altre objectiu consisteix a presentar les tradicions de construcció del nostre propi país. En aquestes colònies, els nens aprenen a construir la cabanya tradicional fina o *kota*, cobertes de teula o de palla tradicionals i a preparar pintures ocre tradicionals, per exemple. Arkki vol oferir als alumnes l'oportunitat d'endinsar-se en cultures del passat i familiaritzar-se amb les tradicions constructores antigues, experimentant-les amb les seves pròpies mans.

A continuació detallaré quatre projectes del centre.

Projecte 1: "Possibles" mons de llum i ombra

La llum i l'ombra són dos dels components més importants de l'arquitectura. Normalment, els espais més poètics i més impressionants es creen modelant l'espai amb llum i ombra. La llum ens permet veure els colors i les ombres, veure les formes, les textures i les estructures. Es poden crear diversos tipus d'atmosferes utilitzant diferents maneres de dirigir la llum natural dins l'espai: la il·luminació indirecta, la llum filtrada, els reflexos de llum i la llum directa. La il·luminació artificial aporta opcions addicionals de crear i canviar fàcilment l'atmosfera d'un espai.

A Arkki hem dut a terme molts experiments amb llums i ombres, colors i escala, amb nens de diferents edats, de tres a disset anys. Un experiment que té bona acollida és l'anomenat «mons de possibilitat». En aquest experiment, els nens i joves tenen l'oportunitat de construir espais a escala 1:1 utilitzant materials lleugers fàcilment desplaçables. Per a aquest taller he dissenyat panells especials amb teixits opacs, translúcids i transparents estesos dins d'un

marc. Aquests panells es poden unir ràpidament i penjar del sostre. Per permetre també la creació d'espais orgànics i corbs, s'utilitzen cartró ondulat i teixits que pen- gen lliurement.

Aquests elements senzills ofereixen possibilitats infinites de crear espais i sèries espacials i recrear-los en formes noves ràpidament. Diversos aspectes de l'arquitectura es poden estudiar a través de l'experiència, posant-les en pràctica amb activitats dirigides. Canviant la posició d'una paret, per exemple, podem experimentar que un espai estret sembla petit o que un amb altura sembla alt; un sostre baix dona caliu o espais amb formes diferents transmeten sensacions diverses.

Les obertures translúcides i opaques són excel·lents per experimentar com la il·luminació pot canviar els espais. Una altra tasca és simular la trajectòria del Sol del matí a la nit i experimentar-ne els efectes dins els espais. S'il·lustren i s'estudien factors arquitectònics com ara l'orientació de les obertures i la transformació d'un espai pel moviment del Sol, així com la simulació dels diferents angles solars al llarg de les quatre estacions.

Aquests espais formen un laboratori, on s'estudien diverses maneres d'il·luminar des de l'interior, creant atmosferes diferents amb diverses làmpades o llums. La il·luminació artificial permet canvis ràpids en la quantitat de claror, en l'angle, la qualitat i el color de la llum. Es duen a terme experiments sobre els efectes de la il·luminació indirecta, filtrada i reflectida per crear atmosferes diferents.

Les llums de colors forts poden canviar el color de l'espai. Els retroprojectors amb pel·lícules acolorides són una manera fàcil de canviar el color ràpidament. Això permet que els participants provin, per exemple, com l'efecte que fa una habitació vermella corba difereix de la sensació que un té dins una habitació vermella cúbica, o com varia l'atmosfera en una sala cúbica tan sols canviant el color de la sala del groc al blau. Després es gaudeix molt parlant amb els alumnes sobre impressions compartides i personals, i la importància de la influència dels colors en l'arquitectura.

Les llums de colors també ofereixen moltes possibilitats a l'hora de dur a terme pràctiques cromàtiques. Llums amb colors forts creen ombres acolorides complementàries fàcilment visibles. L'estudi del cromatisme utilitzant múltiples llums de colors i descobrir les ombres d'un mateix en diferents colors, sempre és una tasca que agrada a tothom. Crear mons possibles fomenta la comprensió dels elements bàsics de l'ar-

quitectura. Alhora, proporciona el plaer de fer l'aprenentatge i les descobertes.

Es podrien convertir els futurs centres educatius en laboratoris de recerca gegants? Els edificis escolars i la seva arquitectura podrien fomentar experiments d'escala, formes, colors i materials, llums i ombres, il·luminació natural i artificial, energia solar, diferents recursos energètics, consum d'energia, física, matemàtica... Els centres escolars podrien ser transformables a fi de satisfer les diverses necessitats d'avui i de demà, no tan sols físicament sinó també pel que fa a l'ambient.

Projecte 2: Casa Tiukula

Es tracta d'una aventura conjunta entre arquitectes i escolars, amb l'objectiu de dissenyar la seu central a Finlàndia de Save the Children, l'ONG que lluita pels drets dels nens arreu del món, per millorar-ne les condicions de vida. La mateixa organització va ser la que va tenir la idea de fer participar els nens en el procés de disseny de la casa Tiukula. Quan van planificar la construcció de la nova seu a Käpylä, Hèlsinki, van pensar que seria interessant involucrar la gent jove en el disseny dels espais, atès que la casa seria destinada als nens i les seves activitats.

La construcció va ser encomanada l'any 2002 a Hannu Jaakkola Architects, els quals van recomanar l'escola d'arquitectura Arkki perquè participés en el procés de disseny com a mitjancera entre els alumnes i els arquitectes. Arkki oferiria assistència professional, tot implicant els nens en els processos de disseny. Jo mateixa vaig formar part de l'equip de planificació del projecte amb els arquitectes i dos representants de l'ONG. Abans d'implicar els nens en el disseny, es va haver de decidir fins a quin punt podrien participar en el procés a fi de garantir-ne l'èxit i evitar decepcions.

Dos grups d'alumnes d'Arkki van tenir l'oportunitat increïble de participar en aquest projecte de disseny: un grup de nens de deu a tretze anys i un altre de joves de catorze a setze anys. En la primera reunió amb ells, al gener del 2003, l'arquitecte Hannu Jaakkola els va presentar els esbossos i models de l'edifici Tiukula i els va explicar les seves idees del projecte. En aquest punt inicial es va decidir quina seria la tasca dels alumnes que hi participarien: podrien dissenyar el terra de mosaic de l'entrada principal, els murals dels passadissos de les oficines i els mosaics de les parets dels lavabos. Hi havia molta activitat de disseny per fer per als vint alumnes. La seva tasca definiria l'entrada principal i seria visible en cada espai públic de l'edifici.

Es van mostrar molt entusiasmats amb el projecte. El procés va començar fent associacions lliures entre tots i explicant històries a fi de buscar la temàtica principal per al nou edifici. En algun moment, es van sentir inspirats pel mar i així va ser com el món marí i la vida submarina van ser triats com a tema principal per al disseny dels joves artistes. La revista *National Geographic* va servir de font per explorar el tema.

La fase següent va ser visitar un aqüari per veure quin aspecte té el món submarí i fer més estudis sobre els moviments, colors, textures i formes de la fauna que habita els mars. Utilitzant llapis de colors, els nens van dibuixar esbossos durant la visita. Estaven entusiasmats amb la multiplicitat i la riquesa del món submarí i aquesta experiència va aportar molt bones idees i propostes artístiques. A continuació es van desenvolupar més aquests primers dibuixos utilitzant colors pastel i diferents mitjans.

Durant un any van examinar els animals i les plantes amb més precisió, fins a aconseguir-ne un resultat final versàtil, excel·lent. Entre el 2003 i el 2004 es va dissenyar el gran *art-mosaïque* del vestibul principal de l'edifici Tiukula, batejat *El secret de Neptú*. Al mateix temps que es realitzava el mosaic de l'entrada principal, els alumnes treballaven pintures individuals que serien la base dels murals contigus a la porta de cada oficina, situades als passadissos. Els motius d'aquestes peces artístiques també van girar entorn de la vida marina.

Durant tot el projecte, els nens van poder seguir els avenços del procés i van participar en tots els actes principals, com ara la col·locació de la primera pedra en presència del marit de la presidenta Halonen, la festa d'estrena de la casa, així com la cerimònia d'inauguració i una trobada amb la presidenta.

Però el moment més emocionant de tots va ser la primera visita dels alumnes a l'obra, un cop ja hi havien col·locat el terra de mosaic, perquè van apreciar com la feina de dos anys es convertia en una realitat. La joia i l'orgull són impossibles de descriure. Estaven molt impressionats amb tot el treball artístic que ells havien realitzat íntegrament. *El secret de Neptú* al terra de l'entrada principal, els mosaics a les parets dels lavabos públics i les seves empremtes artístiques a les parets de les oficines els van fer sentir-se molt orgullosos. Estaven sorpresos amb la grandària del treball artístic dut a terme. «Oh, que n'és de gran!», va exclamar un dels joves artistes davant *El secret de Neptú*. «És clar, és com fer una ulla-

da a les profunditats marines!», va respondre un altre jove company.

A la primavera del 2005 es va completar la casa i els joves dissenyadors van veure tot el projecte realitzat. Un cop acabat, es van fer fotos dels espais inloent-hi els joves dissenyadors. Els estudiants van poder compartir la seva història, així com els seus plànols i dibuixos de la casa, amb altres companys estudiants i els seus pares. També se'ls va entrevistar en moltes ocasions i van explicar la seva experiència a la premsa.

Ara per ara, Tiukula és l'únic edifici de tot Finlàndia nascut a partir d'una iniciativa conjunta, on la participació dels nens s'ha dut a terme mantenint aquest alt nivell d'exigència. Els arquitectes del projecte, Vesa-Jukka Vuorela i Hannu Jaakkola, han aconseguit amb èxit i professionalitat interrelacionar el treball artístic dels nens amb l'arquitectura de l'edifici.

Els membres de l'equip de disseny de l'escola Arkki van ser: Vanilla Aminoff, Nea Hukka, Annika Jaakkola, Volodya Mykhalevykh, Emilia Nordgren, Noora Nuotio, Janina Raikkala, Jasmin Skinnari, Juho Tuomainen, Laura Tähtinen, Tarmo Vento, Janis Wichmann, Martin Wichmann i Xin Yli-Rekola, juntament amb les arquitectes Anna Bevez i Sini Karelia Meskanen.

Projecte 3: Zona residencial Nupuri

El projecte Nupuri és un exemple interessant que involucra nens i joves en el procés de disseny d'una zona. El propietari del terreny és YIT, una gran empresa constructora de Finlàndia que farà tots els edificis d'aquest àmbit territorial. El pla director està encara en procés d'elaboració, a càrrec de la ciutat d'Espoo i una empresa de consultoria arquitectònica. El departament de recerca de la Universitat de Tecnologia d'Hèlsinki participa en el procés de disseny i, alhora, dirigeix un estudi sobre què esperen els usuaris o possibles residents d'aquestes zones residencials: el projecte de recerca OPUS (<http://opus.tkk.fi>), que està a l'altura dels reptes actuals del planejament urbanístic i la vida quotidiana, perquè intenta enllaçar les pràctiques de planejament amb el coneixement científic i l'experiència dels futurs interessats. Els elements desitjables del concepte de «planejament urbanístic com a procés d'aprenentatge» inclouen transparència del procés i interacció entre tots els agents clau. Els resultats pretenen beneficiar i satisfer els membres de la societat formada per les persones de l'àmbit públic i privat implicades en els processos de planejament urbanístic, disseny i construcció.

L'escola Arkki va participar en tot el pro-

cés, intentant esbrinar quins són els somnis i idees sobre l'habitatge ideal que tenen els nens i la gent jove. Deu grups de nens, un centenar en total, van formar part d'aquesta aventura entre el 2005 i el 2006. Els participants més joves tenien tres anys i els més grans, quinze.

Tots els grups havien de treure conclusions sobre què vol dir viure bé, què fa que una zona residencial sigui un bon lloc per viure-hi i com es fa un bon planejament a nivell d'arquitectura i habitatge. Els diferents grups enfocaren el tema des de punts de vista diferents, en funció de l'edat i les capacitats. En van sortir dibuixos, maquetes i treballs escrits que finalment es van reunir en una exposició. Aquest projecte es va realitzar amb un grup de nens de tres a cinc anys, acompanyats dels pares. L'enfocament que aquest grup va donar a la futura zona residencial de Nupuri es va centrar en com és la vida en una casa ideal. El projecte va començar analitzant les seves pròpies llars mitjançant dibuixos, fotografies i contes que van escriure els adults. Ells havien de decidir quina llar era bona i quines parts de les seves pròpies cases i d'altres que coneixien prendrien com a model per dissenyar una casa ideal.

El concepte era bastant ampli i no es van aplicar restriccions als nens. Només se'ls va suggerir que pensessin en el Sol i en la llum solar així com en els canvis d'estació, que són un repte important per a la construcció a Finlàndia. El mètode de disseny va ser la realització de maquetes en 3D. Cada nen començava a partir de les seves idees i somnis personals i els visualitzava en una maqueta construïda amb l'ajut del pare o la mare. Aquesta casa dels seus somnis també contenia la seva habitació o espai ideal, així com el pati.

Després de crear aquestes llars individuals, es passava a comentar amb els alumnes els espais exteriors i les àrees públiques, també mitjançant la realització de maquetes. Les cases ideals estaven disposades formant un poble amb barris, carrers i zones residencials units per espais públics amb diferents funcions. Un element inspirador per a tots els alumnes va ser el llac. L'element aigua formava part del disseny principal; un gran estany ocupava l'espai central al voltant del qual s'erigien totes les cases en formació orgànica, respectant el medi natural. Això va comportar la disposició orgànica també dels carrers. Pel que fa a les seves llars ideals, els alumnes es mostraven molt interessats pels colors dels espais i les estances, així com pels diferents materials. Els participants d'aquest projecte tenien d'entre set i divuit anys i esta-

ven repartits en tres grups d'edats diferents. La idea d'un refugi va sorgir d'ells mateixos. Van considerar que era important crear un espai definit, un lloc amb elements naturals bonics que donés pau a les persones que s'hi volguessin estar. Van sorgir moltes idees diferents, com ara fonts, ponts creuant petits rius, gloriets de jardí multifuncionals i combinacions de bancs i pèrgoles. Sovint s'entrellaçaven aquestes idees amb elements de la natura i construccions fetes per l'ésser humà, a fi de crear llocs i espais interiors, exteriors i a cavall entre uns i altres.

Una altra manera d'enfocar el planejament de la zona consistia a centrar-se en l'estil de vida i en els edificis individuals, una casa exemplar o una casa ideal. Els nens i els joves van començar amb els debats sobre quins són els ingredients que ha de tenir una casa ideal. Per a una àrea rural, una vil·la seria el tipus d'allotjament més adequat. Van pensar que les vil·les petites podrien crear un paisatge rural càlid i acollidor, entre els boscos i el llac. També van opinar que, per crear una atmosfera i una expressió úniques, una bona idea era realitzar una casa prototípica i a partir d'aquí aplicar-hi variacions per construir la resta del poble. Pensaven que aquesta flexibilitat permetria que les parelles construïssin primer una casa petita i l'engrandissin quan la família augmentés amb l'arribada dels fills. Alguns van començar el procés de disseny dibuixant plànols i variacions dels plànols. Uns altres es van estimar més començar dissenyant masses i volums, construint maquetes tridimensionals. Al final es van realitzar dibuixos en perspectiva per il·lustrar les idees i els dissenys.

Aquest exercici va continuar amb la construcció de maquetes més detallades de les cases dissenyades. Aquestes maquetes es van utilitzar per estudiar els dissenys més a fons i desenvolupar les idees, els espais, els detalls i els seus materials. Es pretenia que les maquetes fossin el màxim de reals possible.

Els participants van gaudir molt de tot el procés i el van dur a terme amb alegria, entusiasme i persistència. Es van adonar que les maquetes són una manera excel·lent de posar a prova les pròpies idees, desenvolupar-les i presentar-les als altres. Tanmateix, les maquetes es poden estudiar des d'angles diferents i aporten molta més informació que no pas un dibuix, que només mostra l'objecte del disseny des d'un únic angle. Però val la pena recordar que els dibuixos permeten visualitzar els voltants i mostrar idees que són

diffícils de construir en maquetes.

El pla del poble va començar amb l'estudi d'altres viles i ciutats existents. La primera tasca va ser analitzar els espais públics, les seves formes i grandàries, i com estan connectats els uns amb els altres. Després d'això, ens vàrem centrar en els espais semipúblics i les connexions entre els espais privats, semipúblics i públics, i com els habitatges els formen i els creen. Després d'estudiar-ne alguns exemples, els nens van començar a crear les seves pròpies maquetes de pobles en 3D, utilitzant exemples d'allò que havien vist i del que els interessava. Sèries de blocs de pisos, parcs, places, edificis públics, mercats, carrers, etc. Tenien en compte tant la forma, com l'escala i els materials, mentre creaven un poble a partir de variacions i combinacions de la casa prototípica. També van tenir en compte les necessitats dels residents mentre dissenyaven els espais públics, la situació dels carrers i les àrees públiques. Què cal perquè els cinc-cents habitants hi visquin bé?

Un mètode inspirador per aprendre a entendre les diverses necessitats dels usuaris va ser organitzar un taller de teatre, on cada alumne adoptava el paper d'un habitant del poble. Així es podia reflexionar sobre les necessitats dels diversos grups d'edat, gènere i professions en relació amb el planejament urbanístic del poble. És molt allixonador posar-nos en la pell dels altres i comparar-nos-hi.

El poble de Nupuri tenia una escola, una llar d'infants, diverses botigues, parcs i àrees d'esbarjo amb diferents usos possibles, com jugar al golf o muntar a cavall, i moltes idees de com utilitzar la casa pairal ja existent a la contrada. Els alumnes deien que es podia utilitzar com a cafeteria, restaurant, museu, centre juvenil, poliesportiu, etc. Tots van estar d'acord que valia la pena salvar i restaurar aquesta estructura. La façana que donava al llac va inspirar diversos dissenys, com ara saunes, embarcadors i zones de bany. Interessant va ser observar com els cotxes, els carrers i l'aparcament tenien un paper important en els debats, fins i tot entre els nens de quatre anys. Un grup de nens entre quatre i cinc anys van pensar que era important situar l'aparcament en una zona separada fora del poble i fer-ne el pla com si fos integrament de vianants o, si més no, restringir-ne el trànsit.

Els alumnes van pensar que la topografia canviant de la contrada és una part realment important del disseny d'un poble. Els més petits no van poder construir la topografia, però els adolescents opinaren que

les maquetes tridimensionals els ajudarien a imaginar els espais i àrees públics, els carrers i els parcs. Era més fàcil imaginar els resultats dels diferents dissenys si eren capaços d'investigar-los en tres dimensions.

Al final, els joves dissenyadors es van mostrar molt contents amb allò que havien aconseguit. Estan convençuts que els nous habitants serien molt feliços amb les seves idees. Al mes de maig del 2006, els resultats van ser presentats a totes les parts implicades en el procés de planejament i construcció. Els responsables del planejament urbanístic de la ciutat d'Espoo estaven interessats de debò en algunes de les idees que havien aportat els nens i van prometre incloure'n algunes en el pla director de l'àrea. Les idees van incloure centres de sauna comunes a la riba del llac, un element d'aigua al poble –potser un riu–, una granja connectada d'alguna manera a la llar d'infants i a l'escola que oferís la possibilitat als nens d'alimentar els animals i observar-ne la vida, també l'antiga casa pairal desenvolupant la seva utilització i la posada en pràctica d'algunes idees d'un emplaçament dels habitatges més orgànic i vinculat al medi. Tot i que no específicament en escala 1:1, les idees dels nens van girar a l'entorn de la qualitat de vida i els espais comuns. Sense cap mena de dubte van dissenyar una àrea on ells mateixos viurien feliços.

Durant el projecte, els estudiants van desenvolupar la seva consciència crítica de l'entorn construït, posant l'èmfasi en els entorns residencials i aprofundint el procés de disseny i el treball en equip a través d'una experiència directa. El projecte es va realitzar a l'escola Arkki entre el 2005 i el 2006, amb l'ajut de les arquitectes Niina Hummelin, Janne Inkeroinen, Sini Meskanen i Essi Vehkanen. El planejament urbanístic de l'àrea encara s'allargarà uns tres anys i la construcció continuarà fins al 2020.

Projecte 4: Pla director Hernesaari a Hèlsinki

Aquest projecte és una invitació de l'Oficina de Planejament Urbanístic de la ciutat d'Hèlsinki perquè els nens de l'escola Arkki participin en un concurs. Hi estan implicats tres estudis d'arquitectura. A més dels arquitectes participants, s'ha demanat a tres grups de ciutadans que presentin propostes per a una tasca assignada. Un d'ells és un grup d'immigrants, un altre és un grup de residents locals i el tercer és el nostre grup de nens.

Hernesaari és una àrea situada a la façana marítima del sud d'Hèlsinki, un antic

arsenal que serà traslladat a l'est de la ciutat. El projecte comença amb el planejament pedagògic a l'escola Arkki l'any 2005 i continua fins al juny de 2006. Les propostes a concurs són avaluades a l'agost del 2006 i es publiquen per generar un debat públic. Totes les propostes i el debat públic s'utilitzen com a punt de partida per la Oficina de Planejament Urbanístic d'Hèlsinki per realitzar el pla director de l'àrea.

A l'inici es va decidir que sis grups de Arkki (uns seixanta alumnes) participessin en aquesta aventura. S'hi van involucrar tots els grups d'edat, dels tres als disset anys. Els grups participants van començar aquest projecte amb una excursió per conèixer l'àrea.

El primer pas per a tots els grups d'edat va ser una exploració sensorial de l'àrea. L'exploració sensorial és una tècnica que sensibilitza les persones perquè experimentin l'entorn més profundament. També ens permet comprendre i analitzar les maneres com experimentem els espais que ens envolten. Concentrar-nos en un sentit cada vegada, ens permet sentir l'espai comú de moltes maneres noves i sorprenents. Però, sobretot, palesa el paper important de tots els sentits en una experiència arquitectònica, mitjançant un mapa d'olors, un mapa de sons, un de textures, un d'estructures, un de materials, un de la vegetació, un de formes i colors, i un mapa des del punt de vista d'una granota, d'un ocell o d'un detectiu.

Tot seguit, els més petits (de tres a sis anys) es van centrar a evocar les qualitats dels espais i els edificis a través de contes inventats. Inventaven contes de la història d'aquell indret i de la gent imaginària que hi havia viscut, i els pares ho enregistren. El nom Hernesaari (L'illa del pèsol) va suggerir històries molt estranyes d'una gent-pèsol i el seu món. Aquest exercici va fer que els nens tinguessin ben viva la imatge de la zona i va fer possible que hi donessin una atmosfera específica.

Aquest projecte es duu a terme amb l'ajut de les arquitectes Niina Hummelin, Paula Martikainen, Sini Meskanen i Salla Järvinen. És la primera vegada a Finlàndia que una oficina de planejament urbanístic d'una ciutat demana a un grup de nens que participin en un concurs o que dissenyin una nova zona residencial. És un viatge fascinant que, alhora, suposa el gran repte de donar suport als nens candidats durant el procés de planejament i contribuir-hi, com a arquitectes experts, compartint el nostre coneixement però sense influenciar-los en cap direcció prèviament establerta.

En pocs mesos sabrem com ens n'hem sortit.

La bona arquitectura i els entorns agradables són un dret bàsic de tots els éssers humans. Esperem que l'ensenyament de l'arquitectura porti a un coneixement més profund de la matèria i a la demanda d'un entorn millor

Conversa amb Pihla Meskanen

L'entrevista va ser coordinada per MANUELA GÓMEZ, directora del Centre de Recursos Pedagògics de Santa Coloma de Gramenet, i també hi van participar NÚRIA VIVES, professora de Filosofia, i MARIONA ROMAGUERA, dels Serveis Educatius de La Pedrera.

A La Pedrera intentem presentar als nens els conceptes de llum, espai i escala, tal com vostè fa, però a partir d'aquest edifici en concret. Per això voldria saber com ha evolucionat el projecte de l'escola Arkki des del 1993.

Bàsicament, funcionem com una activitat extraescolar, en grups d'un màxim de dotze nens i nenes, que faciliten el contacte amb el docent i l'orientació didàctica. Ara bé, també treballem amb escoles. En aquest cas, les escoles ens paguen un tant, però si treballem en un projecte, mirem d'aconseguir un finançament específic. Les activitats extraescolars les paguen en part el govern, en part l'ajuntament i en part els pares. L'import de la matrícula és de 165 euros per semestre, però hi ha beques per a tothom que no pugui pagar-lo.

Pel que fa a projectes, fa poc vam organitzar un taller anomenat Viewpoint amb sis-cents nens de Hèlsinki i altres ciutats. Els vam demanar que miresin la seva ciutat a través de càmeres que imitaven els ulls d'una granota, d'un ocell i d'un agent secret. El resultat es pot veure al web viewpoint.fi i ens va permetre celebrar una exposició al Museu de Fotografia de Finlàndia, que va col·laborar amb Arkki en el projecte i en el seu finançament. La idea que hi havia al darrere era la creació de programes per als docents sobre la utilització didàctica de càmeres digitals en l'estudi de medi ambient i l'arquitectura. Vam demanar als docents que emplenessin un qüestionari sobre l'experiència per intentar millorar-la i ara estem elaborant el material didàctic perquè se'l puguin baixar d'Internet i fer-lo servir per conèixer el medi.

El 1994 només comptàvem amb deu nens, l'any següent ja n'eren cinquanta i ara en són dos-cents cinquanta cada setmana, repartits entre dues ciutats, i tres-

cents als campaments d'estiu.

Com participen els pares en el projecte? Tenen reunions periòdiques amb ells?

Sí, hi tenim reunions trimestrals, perquè els pares no acaben d'entendre el que fem. Veuen les maquetes que fan els seus fills, i les troben lletges, però el projecte no és la maqueta sinó el procés de realització de la maqueta, els comentaris que intercanvien mentre la fan, i això és el que mirem d'explicar als pares. Durant l'elaboració de la maqueta, els nens aprenen els uns dels altres. Per això és important que l'adult vetlli pel desenvolupament del diàleg entre els infants.

Sembla com si parlés d'una comunitat d'investigadors. Es coneixen els nens abans d'arribar a l'escola?

La majoria no es coneixen d'abans, de manera que es van coneixent a mesura que treballen, però és molt variable, com també ho és la dinàmica del grup: el bon funcionament del grup depèn dels individus.

Els alumnes tenen entre tres i divuit anys, infants i adolescents. Treballen per grups d'edat? Quina diferència hi ha en la manera de veure l'entorn i l'espai entre els nens i els adolescents?

Treballem en grups d'una mateixa edat. Els temes que tractem són els mateixos, però la manera de fer-ho és molt diferent: amb els petits ens basem en el joc i l'experiment, sense donar-los vocabulari o terminologia. Els adolescents, en canvi, ja coneixen la terminologia, es pensen que ho saben tot i els sembla que jugar és una bestiesa; per això són un autèntic repte, perquè tenen por de desenvolupar la seva creativitat, que està molt més encotillada que la d'un nen de tres anys.

En aquests projectes participen professionals que no siguin arquitectes?

Hem desenvolupat projectes amb una companyia de teatre, però, per raons econòmiques, normalment hi ha un sol docent per grup, i és un arquitecte. D'altra banda, també fem sovint sortides i excursions, però els hiverns són llargs i freds, a Finlàndia!

Tenen una programació docent per als alumnes d'Arkki, però tenen també algun programa de formació per als mestres?

Sí, impartim formació als mestres, però no tenim un material escrit per a ells, sinó que els expliquem la nostra metodologia, veuen com l'apliquem, intenten aplicarla al seu centre i comentem el resultat. Curiosament, a Finlàndia l'ensenyament

es basa molt en la còpia, i als mestres els estranya que els nens facin coses diferents. És important treballar amb els mestres, perquè els nens tenen el mateix mestre cinc anys, i pot ser que no tingui ni idea de música, d'art o d'arquitectura. Des de fa dos anys, però, l'arquitectura forma part de les assignatures d'educació primària. Ara cal formar el professorat i treballar amb les facultats d'educació.

Crec que, tot i que el seu projecte sembla senzill, de fet és complicat, perquè treballen amb els sentits, parlen de qüestions tècniques, com ara llum, materials o estructures, i també de temes filosòfics: de com l'espai es converteix en un lloc, etc. Com s'ho fan per combinar tots aquests elements?

Quan estudiava arquitectura, vaig tenir Pallasmaa de professor, que em va ensenyar que l'arquitectura és una experiència dels sentits. A partir d'aquí vam construir la metodologia d'Arkki. També m'han servit els meus estudis a Itàlia, on es treballa la creativitat dels nens. Si fem servir arquitectes com a professors és perquè dominen el tema i només cal pensar en l'orientació pedagògica, perquè la majoria dels nostres arquitectes no tenen coneixements de pedagogia. Però al final tothom entén com volem que s'ensenyi a Arkki, encara que això vol dir que el professor ha d'estar alerta i administrar la seva energia, perquè l'energia és molt important per al grup. Hi ha un temps i un lloc per a cada cosa, i tu hi has de ser.

Es basen en la pràctica i deixen per després la reflexió teòrica. Comenten amb els nens el que fan?

Sí, sempre. Un cop enllestim el projecte, el comentem entre tots. I com que tothom parteix de coneixements diferents, tothom aprèn també coses diferents, encara que el projecte sigui el mateix. Després el comentem igual que ho fariem per explicar-lo als pares. El treball en tres dimensions és molt més fàcil per als nens que el dibuix. No tothom sap dibuixar l'espai, però sí que el saben construir. Per això realitzar maquetes és la manera de fer-los reflexionar.

És el mateix que feia Gaudí: maquetes tridimensionals a mà. Feia servir les mans en comptes de les matemàtiques, i canviava els projectes sobre la marxa. És molt interessant que els nens entenguin les formes tridimensionals quan les construeixen, i no amb explicacions teòriques. Sí, tot i que després també n'entenen la teoria. També expliquem l'escala a partir de

persones de mides diferents, cosa que facilita que els nens es projectin en la seva maqueta. La manera de veure un edifici canvia molt en funció de la persona, menuda o grossa, que s'agafi com a referència per a l'escala.

Nosaltres, en canvi, treballem l'escala a partir d'objectes existents. Vostès treballen també amb edificis famosos, com fem nosaltres amb La Pedrera?

No gaire. Hem visitat casernes de bombers i estacions de tren, per ensenyar als nens per què alguns espais estan fets d'una determinada manera, però no tenim gaires edificis històrics a Finlàndia; de fet, el 60% de les cases de Finlàndia tenen menys de cinquanta anys.

Com enfoquen el debat amb els nens? Planel·len les preguntes per endavant o deixen que la conversa segueixi el seu curs espontani?

Algunes poden estar planejades per endavant, però no volem inculcar-los les nostres idees, sinó que construeixin a partir de les seves. Si veiem que parlen d'un tema, plantejem una pregunta sobre el tema per fer-los reaccionar i, a partir d'aquí, anem concretant. A les aules també tenim revistes d'arquitectura i d'altres menes, que de vegades fem servir per al debat.

I si ningú no planteja cap pregunta? Com els motiven?

De vegades costa que parlin perquè tenen por d'equivocar-se. A més, culturalment, a Finlàndia som menys xerraires, més tímids. Per això de vegades el professor planteja preguntes que permeten anar a parar al tema. Es poden plantejar preguntes més directes, però podem començar d'una altra manera, per trencar el gel, i anar estirant el fil.

Potser ens fixem massa en la reflexió en comptes de l'acció, mentre que a Arkki treballen els conceptes d'una manera activa. Què passaria si no hi hagués aquesta reflexió?

Crec que comentar el que es fa forma part del procés d'aprenentatge, perquè el projecte en si, sense explicació, potser no s'entendria. Els nens són molt imaginatius i ens interessa anotar els seus comentaris per entendre el seu procés d'aprenentatge.

Deia que vol desenvolupar la consciència social dels nens. Hi ha cap manera de comprovar què en retenir, de tot plegat, els exalumnes al cap dels anys?

No ho hem avaluat.

Però, si els nens s'han estat a Arkki durant anys, en fer-se adults els deu deixar alguna empremta.

Sí, són més creatius, més oberts, aprenen a entendre la diferència...

Alguns dels exalumnes entren a treballar amb vostès?

Sí, en alguns casos, alguns alumnes han estudiat disseny o arquitectura i han entrat a treballar a Arkki, però no tothom que passa per l'escola estudia després disseny o arquitectura; aquesta no és la finalitat d'Arkki.

Reben alguna formació específica els professors d'Arkki?

Sí. Comentem en grup amb el professorat els projectes, encara que tenim una programació d'aula, per avaluar el progrés de cada classe i aportar noves idees i propostes, de manera que els nostres mètodes s'enriqueixen amb aquest debat permanent.

Vostès treballen tant arquitectura com urbanisme. Com trien els projectes?

A més del nostre currículum escolar, de tant en tant hi ha projectes puntuals que ens interessin, projectes arquitectònics reals que ens permeten aprendre el mateix, però d'una altra manera.

Trien vostès els projectes o els projectes els trien a vostès? Com i fins a quin punt respecten les institucions el punt de vista i la creativitat dels infants?

Després de catorze anys de sortir als mitjans de comunicació, la gent s'interessa pel que els nens d'Arkki poden oferir. D'altra banda, la llei determina que la població ha de participar en els projectes urbanístics, i «gent» ho són també els nens, de manera que per això hem intervingut en algun projecte urbanístic amb els nens, perquè els departaments de planificació no haurien sabut com fer-ho.

Sap si hi ha a Europa cap altra organització semblant a Arkki?

Arkki es troba en la línia d'oferta d'educació artística pròpia de Finlàndia. És clar que alguns pares no acaben d'entendre què se suposa que fan els seus fills a Arkki: educar-los en l'arquitectura no és el mateix que fer-los arquitectes. A Finlàndia hi ha una altra escola semblant, Lastu. A Gran Bretanya, hi ha el Lighthouse de Glasgow i alguna altra escola, però se centren més en projectes puntuals que no en un estudi continuat de l'arquitectura des dels tres als

divuit anys.

Aquí l'educació artística no té aquesta importància ni rep el mateix suport estatal. Quantes hores setmanals passen els nens a Arkki després de l'escola?

Dues hores per setmana, en un sol dia; en total, cent hores l'any.

Arkki és extraescolar, o sigui que els nens hi van perquè volen. Quin sentit creu que troben a l'arquitectura?

A Finlàndia la gent té una relació molt estreta amb l'entorn natural: tothom construeix cabanes, al jardí de casa o a fora; és una de les primeres coses que fan, ja de petits.

A Barcelona, en canvi, el contacte amb la natura s'ha trencat.

Aquí és més difícil.

La metodologia també és important; és la mateixa que es fa servir a l'escola?

La premsa es fa ressò del debat actual sobre pedagogia al nostre país. N'hi ha que insisteixen en l'ensenyament de ciències, que es pot avaluar de manera objectiva i fàcil, i d'altres, en canvi, insisteixen en l'ensenyament d'humanitats, perquè potencien la creativitat dels nens. El fet és que el nombre d'hores d'educació artística s'ha reduït. Ara bé, els procediments didàctics estan canviant, i ja no es recorre només a la classe magistral, sinó que es busca la interactivitat sobretot a través dels ordinadors, que permeten que els nens busquin la informació pel seu compte. També s'inverteix força en els equipaments escolars: sales d'actes, d'esport, etc.

A Catalunya, les lliçons encara són magistrals, tot i que les coses comencen a canviar. També els departaments d'educació dels museus fan molt per la formació artística dels infants. Tot depèn de com els vulguin aprofitar les escoles o les famílies, però els recursos hi són.

Els museus són perfectes per desenvolupar programes d'educació artística amb les escoles.

Encara que la gent ho desconeix sovint, els museus porten a terme una gran tasca d'alguns anys ençà. Ara cal que el professorat entengui que també es pot aprendre als museus i no tan sols a les escoles.

És una bona oportunitat perquè els nens coneguin els museus, ja que alguns pares no els hi porten mai. Així els nens aprenen que es pot obtenir informació de les diverses menes de museus: d'art, de ciència, de

biologia...

De vegades, els pares van al museu per acompanyar els fills i això fa que ells també descobreixin coses.

És tan difícil fer canviar els pares, que el millor és treballar amb els fills.

Quina diferència hi ha en la percepció de l'espai dels nens i la dels adolescents? Els adolescents solen veure la societat adulta com l'enemic; veuen també així els espais urbans i de l'escola?

Fa de mal dir. Crec que entendre que l'arquitectura consisteix, en el fons, en uns totxos que algú ha posat d'una certa manera, elimina en part la sensació d'hostilitat i d'anonimat que produeixen les grans ciutats. En el meu cas, estudiar arquitectura va fer que els edificis esdevinguessin vius, i això és el que vull que els passi als nens, que entenguin l'arquitectura a una escala més petita i més profunda.

M'encanta que es treballi l'arquitectura amb els nens, perquè, si no, de grans no tindran ni les eines ni la perspectiva necessàries per entendre-la i per entendre la relació amb l'espai i l'entorn.

Com a arquitecta, a mi també m'interessa, perquè de vegades els meus clients són incapaces d'entendre els plànols o l'espai, i això em crea problemes. En el fons, al llarg de la seva vida, la majoria de la gent ha de relacionar-se d'alguna manera amb l'arquitectura.

Hem parlat molt d'Arkki, però com és la feina que fa vostè com a arquitecta?

No he projectat gaires edificis, però sempre faig el mateix que amb els nens: procuro entendre com perceben l'entorn els usuaris. De vegades es descobreixen coses curioses: els espais per a nens solen ser de colors vius i variats perquè creiem que és com els agraden als menuts, però els nostres nens ens diuen que no els agraden gens ni mica, i que volen espais que els facin sentir tranquils, perquè l'entorn escolar ja els posa prou nerviosos. A més, els agraden molt la llum natural i els grans finestrals. Però crec que els arquitectes no els fan cas, i tot el que no utilitzen normalment ho apliquen a les escoles.

O sigui, hauríem de fer més cas dels infants.

Sí

El patrimoni a escena

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

Colombières-sur-Orb (Hérault), 1931. Va estudiar al Liceu Lakanal i a l'Escola Normal Superior de Saint-Cloud. És llicenciat en Lletres i diplomada en Història. El 1957 va publicar la primera novel·la, Lézard, i a casa de Jacques Tati va conèixer Pierre Étaix, amb qui començaria a treballar coescrivint els guions dels seus curtmetratges i llargmetratges. La seva col·laboració amb Buñuel va durar dinou anys, fins a la mort del director. També ha treballat com a dramaturg i adaptador de guions teatrals, sobretot amb Jean-Louis Barrault i Peter Brook. Ha escrit múltiples guions cinematogràfics, pel·lícules per a televisió, peces teatrals i d'altres obres literàries.

Estic molt content de trobar-me a Barcelona, una ciutat on vinc sovint. Fins i tot uns quants anys hi he dirigit uns tallers a la Universitat Autònoma. Vaig venir aquí amb Buñuel, amb Fernando Rey, que em va ensenyar ja fa molt de temps els secrets de Barcelona i els primers teatres on va treballar. En resum, hi ha quelcom del patrimoni català i espanyol que és dins meu. Jo mateix sóc nadiu del sud de França. Sóc occità, de manera que tenim relacions profundes. És una de les coses que m'havien acostat a Buñuel. Tots dos érem llatins, mediterranis, teníem en comú alguna cosa oculta però molt forta.

Per començar voldria dir que els homes i les dones viatgen des de fa temps, cada vegada més. El segle XX ha estat un dels grans segles, si no el gran segle de l'exili, exili voluntari o involuntari, i ha vist enormes proporcions de poblacions que s'han desplaçat per la superfície de la Terra. Comunitats senceres. A Irlanda, un país poc poblat i en plena explosió econòmica, he vist que els irlandesos havien fet anar-hi d'un sol cop dos-cents cinquanta mil polonesos, ara establerts a Dublín en barriades poloneses on tot ho tenen inscrit en polonès. És força estrany, però per què no? Tots nosaltres viatgem, anem arreu del món i, sovint, com és el cas dels polonesos, viatgem amb el nostre menjar, la nostra roba, les nostres creences, la nostra llengua. Viatgem també amb el nostre imaginari? Aquest és per a mi un dels interrogants més grans, potser fins i tot la qüestió número u de la meua vida: l'imaginari, allò que un pot dir-ne el patrimoni llegendari d'una comunitat humana, pot viatjar amb aquesta comunitat al mateix temps que els béns materials?

És una pregunta molt delicada, de seguida es veu que el perill rau en el que avui s'anomena el comunitarisme, és a dir, la parcel·lació dels imaginaris com si fossin béns materials. Parcel·lació que condueix inevi-

tablement a l'integrisme, i fins i tot diria que als integrismes –en plural–, que estranyament són cada cop més nombrosos. L'integrisme és allò que integra, allò que en principi hauria d'aplegar-ho tot en un sol corrent de pensament. I veiem que és exactament el contrari. Anys enrere vaig descobrir en el decurs d'una petita reunió a Bombai l'existència d'un integrisme zoroastrià. Vaig quedar absolutament estupefacte. Es tracta de la vella creença iraniana transportada pels parsis a la regió de Bombai, on té creients i practicants –banquers, homes perfectament cultivats, com nosaltres– que diuen: «Ahura Mazda és l'únic déu. Tota la resta són falsos déus» i coses així. És una disseminació incessant. Llavors, com sortir i fer viatjar l'imaginari? Per fer-ho, prendré l'exemple del *Mahabarata*, i d'altres si escau.

Tota la meua vida m'he vist guiat, i gairebé fascinat, per una noció que utilitzen els etnòlegs, que, com nosaltres, han de fer aquesta transmissió d'una manera ben diferent: la noció, que és el títol d'un llibre de Lévi-Strauss, és «la mirada allunyada». És evident que la mirada allunyada potser no té tan sols més perspectiva, més imparcialitat, sinó que veu les coses dins d'un conjunt que la mirada de més a prop no permet abastar. La mirada propera ens ofusca. La mirada allunyada ens permet veure-hi millor. És la vella tècnica simbòlica dels mosaics que data de l'època anterior a Crist. Imagineu una paret i un mosaic figuratiu. Acosteu-hi el nas: no veieu res més que els petits cairons. Cal que us allunyeu perquè el dibuix aparegui, perquè allò tingui un significat. És una cosa que sempre m'ha fascinat i que sempre he mirat de practicar, no pas dient que la mirada allunyada és millor, sinó dient simplement que és diferent. Cal que deixem de dir que els uns són millors que els altres, que tal tècnica es pitjor que tal altra. És diferent i, doncs, pot aportar-nos elements, reaccions, sensacions fins i tot, que la mirada de prop ens oculta.

Prenc per exemple Andrzej Wajda, amb qui vaig fer un film francès titulat *Danton*, que té lloc durant la Revolució francesa. M'havien proposat diverses vegades fer una pel·lícula francesa amb un director francès sobre la Revolució francesa i sempre ho havia refusat. Però el fet de treballar sobre el nostre patrimoni, sobre la nostra tradició, amb un gran director, en l'època que el comunisme encara triomfava a Polònia, em va aportar una mirada del tot inesperada, del tot extraordinària, perquè a Polònia existia una peça de teatre –i Wajda l'havia adaptada– que es deia *L'affaire Danton*, escrita

per una dona polonesa als anys trenta. Era una dona que, a cent vint anys de distància, s'havia enamorat de Robespierre i havia destrossat *Danton* en aquesta peça. Wajda l'havia recuperada, havia mirat de reequilibrar-la. Vam partir d'allà. Per tant, a dins hi havia a la vegada una dona i un polonès. Es tractava de dos elements que per a mi eren com dues mirades foranes que ens van ser extremament útils, fins i tot indispensables, a l'hora de pensar i realitzar aquella pel·lícula.

Podria parlar-vos durant una hora tan sols sobre *Danton*, sobre la història del film, però el propòsit no és aquest, ja que el *Mahabarata* és més llarg que no *Danton*. Senzillament, per prendre un exemple espanyol: la mirada de Buñuel sobre la burgesia francesa a les pel·lícules *El discret encant de la burgesia* i *El fantasma de la llibertat*. Es tracta d'una mirada que cap francès no pot tenir. És mirada espanyola. I més que espanyola, aragonesa. Els aragonesos són els més bretons dels espanyols. Una mirada aragonesa, amb mescla de mexicana. Una mirada molt particular de Buñuel. Mai cap francès no ha fet que els burgesos francesos de *El discret encant de la burgesia* siguin traficants de droga, assassins amb estrets lligams amb la màfia. I això passava perfectament. Era completament admès. Fins i tot un d'aquests burgesos pelava un ambaixador durant una reunió mundana d'una república imaginària de l'Amèrica del Sud. Totes aquestes mirades encreuades són apassionants. Però els dos exemples que us acabo d'esmentar són de grans autors sobre la meua tradició. Cal que el contrari sigui també veritat. Cal que la nostra tradició –espanyola, catalana, francesa...– faci una mirada sobre les altres. Aquest intercanvi és indispensable. El moviment no pot anar en un sol sentit, i m'acosto al *Mahabarata*, perquè en el *Mahabarata* es tractava no tan sols de la meua mirada sinó també de la de Peter Brook, nascut a Anglaterra però d'origen letó. Un esclau d'ulls blaus i cabells molt i molt rossos en aquella època, amb un mediterrani més aviat cepat, rabassut, de cabells i ulls foscos. El ros i el bru es van ajuntar per fer entrar en el patrimoni universal una obra profundament i gairebé únicament índia.

Com ho van aconseguir? Seria massa llarg d'explicar. Es va fer perquè el 1974, després d'uns quants anys de treballs preparatoris, vam obrir un teatre a París: Les Bouffes du Nord. Des del moment que el vam obrir –ho vam fer amb Shakespeare perquè, si més no, amb ell no s'arrisca res–, vam buscar un repertori. Què podríem pre-

sentar en aquest teatre que encara no hagués estat presentat mai? Vam parlar i buscar molt, fins i tot vam rellegir els textos fonamentals de Gordon Gray, Stanislawski, Antonin Artaud... Aquest, en *El teatre de la crueltat*, hi ha un moment que parla d'aquesta renovació indispensable de la inspiració teatral i pronuncia el mot «hinduista», «anar a buscar en les llegendes asteques i hinduistes». Per atzar vam trobar un home que es deia Philippe Lavastine, al qual haig de retre homenatge. Lavastine feia conferències sense tocar mai els temes anunciats. Per exemple, deia: «Parlaré de la reialesa a l'antic imperi iranià.» Hi anaves i no senties ni una sola paraula sobre l'Iran, perquè abans d'arribar-hi havia passat per mil camins, tots apassionants, i arribava al final dient: «Dispenseu, no he pogut abordar el tema.» Per això, ara m'estimo més passar de seguida al *Mahabarat*. Si no, encara ens perdrem...

Així doncs, vam trobar aquest home que ens va parlar del *Mahabarat*, que no coneixíem, que ningú no coneixia, per la senzilla raó que el text no existeix pas, o gairebé gens. I des del principi ens van sobtar dues coses: jo, que sóc guionista professional i novel·lista, sé des de fa temps que una bona història diu molt. No val la pena explicar una història per dir alguna cosa. No val la pena que dugui un missatge per lliurar, al contrari, això la redueix. D'aquí ve la meva aversió per la falla. Però des del moment que un té una bona història, aquesta explicarà quantitats de coses diferents segons les persones que la rebran. I el que primer ens va cridar l'atenció en el *Mahabarat* és que es tractava d'històries meravelloses i desconegudes a Occident. En canvi, quan escrius un *Danton*, ja saps que ell i Robespierre seran guillotinat.

Jo anava a casa de Lavastine cada vespre. Finalment, em va parlar una mica del *Mahabarat*. I un dia, a les tres de la matinada, Peter i jo, al carrer Saint-André-des-Arts, vam decidir fer-lo. Ens vam estrènyer la mà i ens vam dir: «Això, ho farem.» I de seguida, Peter em va dir dues frases essencials, que per a mi ho han estat. Val a dir que el *Mahabarat* és llarg com quinze vegades la Bíblia. Calen dues maletes grans per portar l'obra. És el poema més llarg del món. Per tant, teníem al davant una tasca absolutament gegantina. Llavors Peter em diu dues frases, en el seu estil més precís: «Saps? Ho farem quan ho farem.» Per tant, cal donar temps al temps. I després: «Serà tan llarg com sigui.» Jo ja tenia aquestes dues certes, en l'espai i en el temps, d'una certa llibertat. Però com fer-ho, quan un s'ha atribuït la feixuga responsabilitat de restituir

a la resta del món, en francès i en anglès, el que a l'Índia i no pocs països del seu entorn és absolutament fonamental?» El *Mahabarat* és el patrimoni mateix. És un poema èpic. Hi ha dos grans poemes èpics a l'Índia, el *Mahabarat* i el *Ramayana*, que d'altra banda és inclòs, resumit, dins el *Mahabarat*. Però, amb diferència, el *Mahabarat* és el més complex, el més ric, el que posseeix el més gran nombre de nivells i que conté al bell mig, com una joia, el text d'espiritualitat més cèlebre de tot l'Orient: la *Bagavadgita*.

Així doncs, això és el que teníem al davant. De bon començament vam dir-nos que abans d'anar a l'Índia, que coneixíem ben poc, aniríem a conèixer el poema. És a dir, abans d'anar a treballar amb els indis, ens familiaritzaríem amb el poema per no arribar-hi ignorants i dir-los: «Què és això del *Mahabarat*?» La mateixa cosa em va passar deu anys més tard, quan em van proposar fer un llibre amb el dalai-lama. Ell sabia que jo havia treballat a l'Índia però no sobre el budisme. Jo coneixia el budisme per contacte amb l'hinduisme. El *Mahabarat* és hinduista. I abans d'acceptar, vaig demanar set mesos de preparació intensa a París on, amb l'ajut d'assistents i especialistes, em vaig preparar en el tema del budisme. No aniria mai a trobar el dalai-lama per dir-li: «I doncs, el budisme, de què es tracta?» Seria arrogant i groller.

El mateix va passar amb el *Mahabarat*. Teníem la sort de disposar-ne d'una traducció gairebé completa en francès, feta per dos orientalistes bojos del segle XIX que van morir en el decurs de la feina, deixant-ne traduïts disset dels divuit llibres. A Bombai també en tenen una posterior versió completa en anglès feta per indis—mai per anglesos— cap al 1900. Així doncs, teníem aquestes dues versions i experts en sànscrit, perquè el *Mahabarat* és en sànscrit, és ni més ni menys l'obra mestra de la literatura sànscrita. De manera que, en primer lloc, vam decidir llegir-lo. Llegir el *Mahabarat* ens va ocupar un any només de lectura i prou, més un segon any de relectura, en què vam fer una lectura comparativa, mirant si hi havia escenes repetides, passatges que ens semblessin molts foscos a hores d'ara o, fins i tot, inútils. Hi ha un personatge que, en morir, dona consells per ser un bon rei a l'Índia antiga. Això dura quatre-centes pàgines. Això, avui, realment no és indispensable.

L'avantatge d'aquesta fórmula és que, quan vam arribar a l'Índia uns quants anys més tard, ho vam fer amb una certa modèstia. I la sorpresa dels indis era veure que coneixíem molt bé la història: el nom dels

personatges, els fets. Quedaven estupefactes, ja que ningú fora del subcontinent indi i dels països veïns no coneixia el *Mahabarat*, excepte alguns especialistes molt rars, professors de sànscrit. Això és el primer que jo diria: abans de llançar-se a una aventura, preparar-se bé. Aquesta preparació pot variar segons els casos. En alguns, és una lectura. En d'altres poden ser exercicis físics. Nosaltres vam fer dansa índia per habitar el cos a certes actituds. Els nostres gestos no són els mateixos, i els nostres gestos poden tenir una influència sobre el nostre pensament. En la gran tradició de tot el teatre oriental fins al Japó, la posició del cos és indispensable de bon començament, abans d'expressar el sentiment que sigui. A l'Occident és tot el contrari: comencem a analitzar intel·lectualment, a fer el que se'n diu un treball de taula, abans de demanar al nostre cos que interpreti el que el nostre esperit ha cregut comprendre. A l'Orient és al contrari, i un dels grans intents del treball de Peter Brook des de fa trenta anys és mirar d'aplegar aquestes dues tradicions.

Hi ha unes condicions indispensables per quan es vol fer viatjar un patrimoni, sigui el que sigui. I la primera d'aquestes és evident: De què es tracta? Què volem transmetre? Quina és la qüestió, en el *Mahabarat*? Quin és el sentit profund de l'obra? Abans que tota altra consideració, què és? Un poema èpic. Llavors, a casa nostra en tenim alguns exemples: els poemes homèrics, alguns aspectes de la Bíblia. Però a França i a Espanya no tenim poemes èpics antics. Se'ns han tallat les nostres cultures. La nostra cultura és a base de la tradició grecoromana, i la nostra religió, d'origen jueu. Cal admetre-ho, si a França, per exemple, vam tenir orígens celtes, els mites cèltics estan avui totalment oblidats.

Així doncs, de què es tracta en el *Mahabarat*? Trobem el que diu el poema. El *Mahabarat* té un autor que es diu Vyasa, algú que encara no sap escriure, però que és un gran poeta. L'ha compost tot. I en un moment del poema, algú li pregunta: «Per què has compost aquest poema?» I ell respon, molt precís: «Per inscriure el *dharma* al cor dels homes.» Així, almenys sabem per què el poema ha estat fet. El que no sabem és el sentit del mot *dharma*. Aquesta paraula ens és totalment estranya. És un concepte indi absolutament intradueïble a qualsevol llengua occidental i, després d'un cert treball sobre això, ens vam adonar que era totalment indispensable conservar la paraula a les versions francesa i anglesa. Però per a això—perquè no és qüestió d'emprar el mot *dharma* sense dir què significa, ja que el poe-

ma i el nostre intent perdrien completament tot l'interès-, vaig haver d'escriure tres escenes senceres que de cap manera no figuren en el poema, per explicar què és el *dharma*, per explicar-ho entre personatges, tan hàbilment com vaig poder, sense que el diàleg semblés informatiu, destinat als espectadors. Quantes vegades veiem una cosa així en pel·lícules dolentes, on dos personatges es diuen coses que saben l'un de l'altre, però que se les diuen per informar el públic. Això és el pitjor dels diàlegs. Per tant, ens vam veure obligats a trobar una manera d'explicar què és el *dharma*. El *dharma* té un doble significat. Per dir-ho molt breument, és l'ordre còsmic, l'ordre de les coses. Podríem dir-ne, allò que manté el món en ordre, allò que fa girar els planetes. Però al mateix temps, el *dharma* és una obligació personal per a cadascun de nosaltres. Tots tenim a la nostra vida un *dharma* per observar. Aquest *dharma* per observar, si és seguit i respectat col·lectivament, manté el cosmos en ordre. Aquesta solidaritat entre els *dharma* personals i el *dharma* còsmic és una particularitat única de l'Índia, un concepte molt antic, molt fort, molt profundament arrelat que, si el passes per alt, ho espatlles tot. Simplement, hem perdut el temps i l'hem fet perdre als espectadors. Així, era absolutament impossible fer aquest treball sense establir què és el *dharma* i fins i tot sense establir-ho d'una manera a la vegada molt concreta. Per exemple, en la gran batalla –perquè es desenvolupa a l'entorn d'una gran batalla, com en tots els poemes èpics, com a la *Illiada* d'Homer– no és que els combatents d'una banda estan en perill de perdre davant dels altres; és la vida sencera, el que està en perill. Quan dos grups humans amb armes terribles es troben, és la vida de l'univers, el que tot d'una es posa en perill. Al camp de batalla, diu Vyasa, «fins les herbes tremolen de por». Aquest sentiment de globalitat que no pertany de cap manera a Occident era per a nosaltres absolutament indispensable de retrobar i de mostrar.

A part d'aquest nus central hi havia adaptacions de condicions secundàries de tota mena. N'esmentaré algunes. En una obra de teatre presentada en francès a un públic francès o espanyol, algú es pot dir Dhristadyumna o Yudhisthira o Dhritarashtra? Un nom que no hem sentit mai, totalment estrany per a nosaltres, podrà identificar tal o tal personatge? Quan un actor pronunciarà el nom Dhritarashtra, el públic copsarà de qui es tracta? És una qüestió que sembla elemental –d'altra banda, ho és–, però resulta molt difícil de resoldre. En el guió, em va obligar a repetir diverses vegades el nom dels personatges en presen-

cia seva, a insistir tan hàbilment com podia, sense semblar que insistís, per aquesta identificació indispensable al teatre i al cinema entre un nom i un personatge. Si no, un es perd completament, no se sap de cap manera de qui parlem. Per a Dhritarashtra, que és un rei cec, moltes vegades que no era present, jo posava: «Dhritarashtra, el rei cec», així mateix, com si res, sense pensar.

El mateix passa en el cas de determinades nocions, no solament amb els noms propis. En la tradició hinduista, i també en la budista, la noció d'inconscient existeix. Està clarament expressada. Traduïda mot per mot, seria: els secrets moviments de l'*atman*, una altra paraula que no sabem quin sentit té, no la podem traduir directament, no voldria dir res. No es pot traduir per «inconscient» perquè per a nosaltres està lligat a la libido freudiana i aporta elements de la Viena de començaments del segle XX que no tenen res a veure amb el *Mahabarata*. Hi ha un gran perill d'invasió cultural per un mot: «inconscient». Així doncs, vaig buscar no sé quantes expressions per substituir-ho, ja que si un personatge manifesta: «Llavors, tu em dius això, però en els secrets moviments del teu *atman*, no penses això altre?», resulta impossible a l'escenari. I finalment, llegint altres textos... En aquella època teníem un projecte amb un meravellós escriptor africà, de nom Amadou Hampâté Bâ, que vaig conèixer molt. Era un projecte de film que mai no es va realitzar, amb un cineasta de Mali, Souleyman Cissé, l'adaptació d'un llibre d'Hampâté Bâ –us el recomano–: *Le fabuleux destin de Wangrin*. Tot llegint-lo, així, a estones perdudes, de cop i volta hi vaig trobar dues paraules franceses –estava escrit en francès directament per Hampâté Bâ–: el «cor profund». «En el teu cor profund». Ho vaig comentar a un Peter: «Vet aquí dues paraules ben simples que tothom comprèn i que mai no són utilitzades juntes, en francès.» I en Peter em va dir: «Sí, tens raó.» I vam utilitzar el cor profund. Però alhora, en Peter deia: «Quin problema per a la versió anglesa!» Perquè si en francès no és freqüent, en anglès, *deep in my heart*, és el pitjor dels clixés en totes les cançons d'amor. Aleshores calia trobar una altra cosa per a la versió anglesa. És amb aquesta mena de problemes, amb què topàvem cada vegada.

Diré alguna cosa de passada sobre el vocabulari. Ja que parlàvem dels noms propis, parlem dels noms comuns. Em referia al mot «inconscient». Però totes les paraules que utilitzem solen anar acompanyades d'una imatge. En el *Mahabarata*, si jo

pronuncio en francès el mot «aristocrata», ja no cal dir-ho, és evident. Fins i tot «noble» dóna la imatge d'un noble francès, d'un personatge de la cort de Lluís XIV o de Lluís XV. Dir *chevalier* hi introduirà una idea de l'edat mitjana; la paraula *javelot* (javelina o venable), la imatge d'un legionari romà. També la paraula *épée* (espasa) és impossible. En el *Mahabarata* hi ha profecies, com a totes les grans obres, i fins al darrer moment jo hi tenia la paraula «profeta». La vaig haver de treure, me'n vaig haver d'apartar, massa bíblica. És a dir, cada mot és portador d'imatges que no tenen res a veure amb l'obra que volem traslladar amb el seu patrimoni. És com una violació d'un patrimoni per altres patrimonis, utilitzant els mots com petites injeccions de verí. Per tant, em vaig fer llistes de centenars de paraules que em vaig prohibir d'utilitzar i, finalment, tenia quatre mots base, tots monosil·làbics, que formaven un petit quadrat. *Vie* i *mort*, és clar, perquè en totes les llengües tenen si fa no fa el mateix sentit; després, la paraula *coeur*, que en sànscrit, com en francès, té dos sentits: l'òrgan i el coratge. I tenia *sang*, que en francès vol dir el líquid sang i també el llinatge, la raça, la família.

Aquests quatre mots eren com el meu quadrat de base. Després vaig interpretar com vaig poder, escrivint sense gosar mai de violar el que en diria –el més important, potser– la part de l'Índia. Aturem-nos un moment aquí, perquè aquesta expressió val per a totes les transferències de patrimoni, en qualsevol sentit. Quan vam adaptar *La cerisaie* (*L'hort dels cirerers*) de Txèkhov, en un passatge... Us en donaré un petit detall, minúscul. «Me'n vaig», diu Maria, «me'n vaig a viure a tal indret». I algú li diu: «Ah, però és a penes a vint-i-cinc verstes d'aquí!» La versta és una mesura de longitud de Rússia que Txèkhov emprava de manera natural. Si jo poso vint-i-cinc verstes en francès, ningú no sabrà què significa, quina distància representa. El personatge vol dir que serà prop d'ella o lluny? No ho sabem. En aquest cas, doncs, va caldre posar-hi quilòmetres. Ningú no se'n va adonar, ningú no se'n va queixar, i suposo que passa el mateix en les versions espanyoles de l'obra. És un petit exemple sobre la part de la Rússia de Txèkhov. La part de l'Índia del *Mahabarata* ens va imposar una reflexió. Recordo que entre l'encaixada de mans, «Ho farem», i l'estrena de la peça, van transcórrer onze anys. Onze anys durant els quals vam fer altres coses, però sense deixar de treballar constantment en el *Mahabarata*.

Aquesta part de l'Índia es troba en primer lloc en el nivell de l'escriptura, ja que

hi ha un aspecte rondallaire en el *Mahabharata* –com en tots els poemes orientals antics i en tots els relats– que cal conservar absolutament. No es pot transformar el *Mahabharata* en una tragèdia de Corneille. És impossible. O en una peça de Lope de Vega. No és possible. Cal mantenir en l'escriptura alguna cosa pròpia del contista que dona vida a uns personatges. Això, a més a més, arriba a ser una preocupació constant de Peter Brook, que sempre diu als seus actors: «Heu de ser l'actor, interpretar-lo, i al mateix temps heu de ser el narrador del vostre personatge. En tot moment us podeu retirar i dir: "Aleshores ell se'n va anar", etc.» Algú diu: «Un rei es passejava a la vora d'un riu quan, tot d'una, va veure sorgir...» –continuem en el *Mahabharata*, on hi ha moltíssimes escenes eròtiques– «...va veure sorgir de l'aigua, regalimant, una dona meravellosa que se li acostà. Ell va caure de genolls...» –encara és el narrador– «...i li va dir...» En aquest punt, cau de genolls i es dirigeix a la dona. I aleshores, esdevé actor. Essent actor i actuant, en tot moment es pot tornar a convertir en el narrador que era. Aquesta actitud és la que anomeno la «part de l'Índia» en la mateixa escriptura. Vaig fer molts assaigs per saber fins a on podia arribar amb el narrador, en quin moment calia passar a l'escena teatral pròpiament dita, tal com la concebem, i en quin moment es podia contar tota la història simplement cantant-la.

Per divertir-vos un instant i mostrar fins a quin punt el *Mahabharata* pot ser extraordinari en els seus contactes amb el pensament dramàtic: Vyasa anuncia al principi que donarà a llum el més gran poema del món. Fins i tot diu que els qui el segueixin de cap a cap, a la fi seran transformats, seran uns altres. Així doncs, és un poema d'una pretensió extraordinària: ens farà millors. Quan s'embranca en el relat de les dinasties, hi ha dos reis joves acabats de casar amb dues princeses joves, encara no han tingut fills. Els reis cauen malalts i tots dos es moren, deixant vídues les dues princeses. Llavors allà hi ha un déu, Ganesha (el que té un cap d'elefant), que és l'escrivà de tot això, el que escriu, ja que Vyasa no sap escriure, i que li diu: «Bé, i llavors, com seguirà el teu poema, sense descendents? Has anunciat el més gran poema del món, i ja s'ha acabat?» Així, molt burleta. I Vyasa, que no pot pas desdir-se de la mort dels reis, respon: «Efectivament, què he fet?» També hi ha una dona, tota una família i un home que es diu Bhisma, un personatge molt important de la història, a qui la dona diu: «Escolta, Bhisma, cal que vagis

a fer uns nens a les princeses.» Però Bhisma, resulta que ha fet un vot formal i solemne de no tocar mai una dona en la seva vida, i protesta: «Aquest vot és el pilar de la meua existència, mai no el trencaré.» Bé. Aleshores Ganesha diu: «En aquest cas...» Tanca el seu llibre, recull el tinter i fa saber: «Me'n vaig.» Però la dona li demana: «No, no. Espera, espera», i es dirigeix al narrador mateix: «Vyasa, et toca a tu de fer els fills a les princeses.» I ell ho reconeix: efectivament, és l'únic home. Per tant, l'autor en persona serà qui entrarà a la cambra de les princeses, s'hi unirà i els farà els dos infants que seran els dos herois principals del poema. És doblement el pare dels seus personatges: els ha inventat i engendrat. Qui ho diria millor? És un cas únic en la història literària. Sé prou què hi ha a la segona part del Quixot, quan està tan descontent que les seves aventures hagin estat publicades i que es burlin d'ell, després que un imitador, contra el qual Cervantes està molt i molt disgustat, ha publicat el que fa passar per la continuació de les aventures de *Don Quixot*.

Aquí també es tracta d'un joc molt interessant entre literatura i realitat. Però el *Mahabharata* val molt més lluny, cosa que evidentment cal conservar, més que més perquè és un joc teatral magnífic. Quan Vyasa s'acosta a la primera princesa a la seva cambra... Vyasa és un eremita tot fatigós, molt brut, vell, horrible i fa pudor. I quan la princesa el veu arribar, tanca els ulls per no veure'l. Es deixa estimar, perquè cal que el poema continuï, i Vyasa, que està molt i molt furios, que és un personatge ben poc amable, li diu: «Has tancat els ulls quan m'has vist. Tindràs un fill, però et previnc, el teu fill serà cec.» És el Dhritarashtra del qual us he parlat abans, el rei cec. La segona princesa, ja assabentada, quan veu que se li acostava el mateix fatigós personatge, sap que no ha de tancar els ulls, de manera que els manté ben oberts, però no pot evitar d'empal·lidir –som a l'Índia, la pell és fosca– fins al punt que es torna tota blanca, esgrogueïda. I ell li diu: «Has empal·lidit, has perdut el color. Tindràs un fill, tu també, però es dirà Pandu», que vol dir «el pàl·lid». I Pandu serà el pare dels cinc Pandava, que són els herois principals del poema.

Això és per donar-vos una idea dels jocs subtils a què no es pot renunciar de cap manera, sobretot perquè són escenes meravelloses. A l'Índia hem vist interpretar el *Mahabharata* de milers de maneres, incloent-hi la dels narradors, sense cap element teatral. Hi ha sempre aquest plaer de contar, fins i tot d'improvisar el que manca al

poema. El mateix que ja deia de l'escriptura per a la posada en escena, és clar. Aquesta era la immensa i magnífica tasca de Peter.

Per al vestuari, d'altra banda, com encertat-lo? Ningú no sap si el *Mahabharata* té una base històrica. Si n'hi ha cap en el segon mil·lenni abans de Crist, no se'n treu com anaven vestits en aquells temps. De manera que era inútil fer un esforç historicista, que diguéssim, no serviria de res. I va caldre que Chloé Obolensky, la nostra magnífica encarregada de vestuari, trobés un estil per al conjunt de vestits. Per donar-ne encara un altre exemple interessant: durant tot el decurs dels assaigs vam treballar amb vestuari fals, els vestits de veritat encara els estaven fent, i amb un calçat que havíem encarregat a l'Índia, sabates de cuir marró, molt simple, a la mida del peu de cada actor –aprofitant l'avinentsa, Peter i jo ens n'havíem fet fer unes també–. Bé, vam fer tots els assaigs així i, de cop i volta, tres dies abans de l'estrena, Peter, que ja me n'havia parlat, em diu: «Hi ha alguna cosa que no rutlla.» Aquesta part de l'Índia es feia massa present, amb aquelles sabates punxegudes. I va demanar als actors que es descalcessin, que interpretessin amb els peus nus, tots, dones i homes, fins i tot en les escenes de guerra on és evidentment impossible batre's descalç. Mai no ens va fer ningú la més petita observació sobre el tema que els actors anessin descalços. Semblava una cosa natural per a tots els públics dels països del món on vam poder representar la peça.

També podriem parlar de la música. Per a nosaltres no era qüestió –cal assegurar-ho fermament– de fer cap espectacle indi. No n'èrem capaços. Som un centre internacional de teatre, teníem actors d'arreu del món: alemanys, britànics, francesos, l'italià Vittorio Mezzogiorno, un nord-americà, un japonès i una meravellosa actriu índia: Malika Sarabhai. Per tant, un actor alemany vestit més o menys de mongol, com es pot trobar amb la seva dona, que és una actriu índia, sense que quedi ridícul? És una qüestió del mateix ordre que la de les sabates. Es pot prosternar, pregar, posar-se un collaret de flors...? Tots aquests usos tan normals i corrents a l'Índia d'avui, que ens sabem de memòria, són possibles en un escenari teatral? No semblen folklòrics, artificials, ridículs, sobreafegits, etc.? És un treball constant i quotidià, el d'arribar a trobar la mesura justa. Naturalment, vam comptar molt amb l'ajut d'amics indis. Vam fer no pocs seminaris musicals, en particular amb un gran violinista indi que es diu Mani Subramanian, un personatge mera-

vellós, que va mirar d'iniciar-nos en una música molt complexa, molt subtil, molt més difícil de penetrar, tant més que no es pot escriure. No és cap música que pugui ser escrita. S'ha intentat, i molt, però ningú no ho ha aconseguit mai. Per sort, en el nostre grup hi havia un músic japonès molt i molt bo, Toshi Tsuchitori, que havia treballat a Calcuta, on fins i tot tenia deixebles, i va servir una mica d'enllaç entre els quatre o cinc músics de què disposàvem: un era indi, dos, iranians, i un altre, turc.

No era ben bé qüestió de transmetre el *Mahabarata* a França, sinó, com que teníem un grup que comprenia italians, alemanys, etc., de transmetre'l a través d'ells al major nombre de nacionalitats i cultures possibles, com ara les africanes –teníem molts africans entre nosaltres–. Des d'aquest punt de vista, explicaré què ens va passar una vegada amb un actor africà. Ens va ajudar molt a prendre una decisió de la mateixa mena que la de les sabates, quan es tenen actors que provenen de diferents escoles, com Ryszard Cieslak, malauradament desaparegut, que pertanyia a una escola d'interpretació molt particular, de la mateixa manera que l'alemany Matthias Habich en pertany a una altra. No s'han format de la mateixa manera. Són actors que van haver d'interpretar una obra com una orquestra que toqués a l'uníson, però venint de tècniques radicalment diferents. Yoshi Oida, el nostre actor japonès, és d'una família del *no*, del teatre *no* del Japó: una altra manera d'abordar qualsevol escena. I amb Peter hem fet enormes temptatives per mirar de reunir en un estil comú uns actors d'origens tan diferents.

Un dia –és una escena que Peter i jo recordem sovint, ja que és molt i molt il·luminadora– vam fer venir un actor africà que, des d'aleshores, actua sempre amb nosaltres. Es diu Sotigui Kouyaté. No havia estat mai a França, però ens havien dit que era molt bon actor –alt, un físic meravellós– i que parlava francès. És de Burkina Faso. Li vam pagar un bitllet d'avió per venir d'Ouagadougou a París en una nit, i de l'aeroport el van dur directament al teatre. Era la primera vegada que venia a Europa. Arriba al teatre, ens diu bon dia, prenem un cafè i parlem una mica... Sempre era jo, l'encarregat d'explicar què era el *Mahabarata*. Després, Peter li diu: «Potser farem una petita lectura», i agafa una escena ja escrita –érem al començament dels assaigs, no teníem els papers distribuïts– i col·loca l'actor africà davant de Matthias Habich, l'actor alemany. Cap dels dos no parlava en la seva llengua sinó en francès. I l'escena que

havien de llegir és una del *Mahabarata* en què un personatge que es diu Shakuni juga una partida molt important contra el personatge que Matthias interpretava. Però Matthias encara no sabia que Shakuni era el qui jugaria i, a la primera frase, diu: «Shakuni, ets tu, el qui jugaràs?» I ell li diu: «Sí, jo jugo en lloc del meu nebot.» I l'escena continua. Sotigui no coneixia res del *Mahabarata*, tret del poc que jo li acabava d'explicar. Cap idea de l'Índia, no hi havia estat mai. I s'asseu davant de Matthias, es posa unes ulleres petites, agafa el seu text i, quan Matthias li pregunta «Ets tu, el qui jugaràs?», li contesta «Sí, jo jugo en lloc del meu nebot» d'una manera tan natural, tan fora de tota mena de comportament intel·lectual, de tot pensament de dramaturgia, que Peter i jo –asseguts també cara a cara– ens vam mirar i ens vam dir: «És això!» Ell va ser el qui ens va donar la nota, com es diria en música, ens va aportar el to exacte, l'absoluta naturalitat de la situació al marge de tota mena de tècnica vocal, gestualitat, interiorització o exteriorització. Va ser preciós per a nosaltres, per aquest aspecte que ningú no li ho hagués dit, de la mateixa manera que Malika Sarabhai era preciosa pels gestos, les actituds i les poques paraules en hindi –*namasté* o altres– que es pronunciaven en algun moment de l'espectacle.

El que ara voldria dir per arrodonir-ho tot, que potser seria el més important referent a la transmissió del patrimoni, és que l'actitud principal que tenim comporta dos perills que s'han d'evitar constantment. Són dos perills absolutament contradictoris, d'aquí ve l'estretor del camí que cal seguir. El primer és el que, amb Peter, anomenem el «trampoli», o sigui, agafar una obra que ens sembla interessant dins d'una cultura, la que sigui, i divertir-nos-hi, saltar, botar, fer variacions, interpretar el *Mahabarata* amb texans, per què no?, o introduir-hi pallassos, tot el que es vulgui. Agafar una obra apassionant i jugar-hi per al nostre únic profit, és a dir, fer un número a propòsit d'aquesta obra –patrimonial, insisteixo, i essencial per a una gran part de la humanitat–. Si es tractés d'una obra paròdica sobre la qual uns altres ja fan números, tant se val. Però en aquest cas concret, el que ens havíem proposat era relativament important. Avui, el *Mahabarata* encara és la base de tota la civilització de l'Índia. No ens sentíem amb el dret de jugar-hi. Hi ha aquest primer perill, doncs, i de vegades és invisible, ja que un obeeix les seves pròpies tradicions, els seus propis costums de joc, el seu propi desig de farsa, de xalar, de ser irrespectuos, cosa que

de vegades és una qualitat en la realització teatral. Un dia, un director de teatre que havia destrossat una de les meves peces fins a un punt inimaginable, em va dir a la sortida –era a Rússia i anava completament begut–: «Tota posada en escena és un combat...» Li vaig respondre: «En aquest cas, era un combat entre el director i l'obra. I el director ha guanyat. L'obra ha estat destruïda.» Havia posat al darrere un trampoli i, en les grans escenes d'amor, els dos personatges, els dos desgraciats actors, havien de saltar-hi al damunt i dir-se les seves frases íntimes en l'aire. Ja veieu, de vegades això pot arribar molt lluny.

El segon perill és exactament el contrari, jo en diria la veneració. Consisteix a afirmar: «El *Mahabarata*, quina meravella! La *Bagavadgita*, però, és la veritat. Ve-t'ho aquí. La veritat ha estat dita una vegada i el que cal...» En lloc de la manca de respecte, practicar el respecte absolut, que és tan perillós com el seu contrari. La veneració consisteix a no mantenir cap distància davant l'element patrimonial que hem de transmetre, a tractar d'introduir-nos-hi, a convertir-nos en els més fidels dels fidels, encara més fidels en aquest cas que no ho han estat els indis. Aquesta actitud de veneració és sempre temible. El primer perill consisteix a dir: «Això, per a nosaltres, és una cosa que hem de comprendre molt fàcilment, el *dharma*, se'n fot. El *dharma*, el traduirem per "deure" o per "lleï", i en acabat, fins i tot no el traduirem, no val la pena, no en parlarem. Per quins set sous?» I l'altre consistiria a posar-hi *dharma* sense dir què significa. Com si el *dharma*, la mateixa paraula, fos una veritat suprema que es bastés a ella mateixa. Ja veieu, el camí entre els dos és extremament estret.

Una última paraula sobre el *Mahabarata*. Després de tots aquests esforços que us he comentat, em dic que tanmateix ha estat una aventura absolutament apassionant que ens va tenir en suspens, a Peter i a mi, al llarg d'onze anys. Recordo que, mentrestant, vam passar plegats les audicions de cantants per a la tragèdia de *Carmen*, un espectacle ben diferent, doncs. Un dia érem tots dos a Nova York, en una sala on se succeïen les *Carmen* i els Don José, i és molt fàcil quan s'hi està una mica habituat: en vint segons es veu si un cantant o una cantant convé al personatge, si la veu és interessant, però per cortesia has de deixar que cantin deu minuts. Això permet vuit o nou minuts de reflexió i Peter s'inclinava cap a mi i em deia: «Saps?, crec que en l'escena entre Karna i Madri caldria que...» El *Mahabarata* era sempre amb nosaltres. I hi és sempre, pel que fa a mi.

Peter potser l'ha oblidat una mica, però jo torno encara a l'Índia, un o dos cops l'any. Hi faig conferències sobre el *Mahabharata*, per extraordinari que sembli. Me'n demanen parer. A l'Índia he publicat un llibre sobre la nostra recerca del *Mahabharata*, i en aquest precís moment hi ha un director teatral indi que prepara una versió reduïda del meu treball per fer-la interpretar a l'Índia per un anglès i actors indis –la idea és força bona– vinguts de diferents estats del país. El *Mahabharata* pot aplegar actors que normalment no poden treballar junts: l'un parla el malaialam; l'altre, el bengalí; l'altre, el panjabi; unes llengües del tot diferents. Així, aquest projecte està en curs.

Voldria esmentar també que a l'oceà Índic hi ha una illa que forma part del territori francès, l'illa Reunion, on viuen comunitats tàmlils força importants que van deixar l'Índia al segle XVIII i no hi ha tornat mai més. Hi mantenen les seves tradicions, els seus cultes, a Reunion hi ha botigues amb petits bronzes de Shiva, de Vishnu, de Ganesha, etc. Caminen sobre el foc, celebren tot un seguit de cerimònies índies. I em van demanar d'anar –perquè parlen francès com jo, són francesos– a explicar-los el *Mahabharata*. Doncs va ser una de les coses més estranyes i més apassionants que he fet a la vida. Imagineu-vos el camí! Prové de l'Índia, passa per París i altres ciutats a través d'un grup de comedians amb un director anglès, i retorna a la minoria tàmlil de Reunion que em demanen que els expliqui el seu patrimoni. Una de les aventures més belles que m'han succeït mai. Era molt colpidor, entre ells n'hi havia que ploraven, tot escoltant les històries que els contava jo, però procedents del seu poble.

Una altra cosa és que, en el *Mahabharata*, no solament vaig haver d'escriure de la meva pròpia collita algunes escenes, com aquella que he dit per tal de definir el *dharma*, sinó que hi ha moments en què cal tornar a afegir elements al poema. Us en poso un exemple: en el *Mahabharata* hi ha un arma d'extermini que es diu *pashupata*, que només pot ser lliurada pels déus. D'una banda hi ha un personatge, Karna, que es retira al bosc prop d'un altre personatge extraordinari que es diu Parashurama, del qual se sap que posseeix el secret de l'arma, que no s'ha de revelar pas, pel risc que la vida no sigui totalment destruïda. Karna passa més d'un any al seu costat i esdevé el seu esclau, tan familiar que Parashurama li arriba a dir: «Demana'm el que vulguis i t'ho donaré.». Karna respon: «Dóna'm el secret de l'arma d'extermini.» Parashurama ha caigut en el parany i no pot refusar. El poema diu simplement «i ell

li va donar el secret», però l'autor que ho adapta al teatre o al cinema es veu obligat a trobar una manera de donar aquest secret. Aleshores vaig imaginar que Parashurama recull un tros d'escorça del terra del bosc, tant se val de quina mena, i li diu: «Té. Mira, el secret està escrit aquí al damunt. Aprèn-te'l de memòria.» I quan Karna pren l'escorça, Parashurama li aclareix: «Afanya't, el secret s'està esborrant. Vet aquí. S'ha acabat.» Doncs bé, aquest detall ha agradat tant als indis, que l'han adoptat i potser un dia figurarà, igual que d'altres, en noves edicions del *Mahabharata*. N'hi ha diverses versions: en tàmlil, en sànscrit, és clar, que és la base, però cada poble pot afegir-hi variants. Tal personatge es mor en una versió, no es mor en una altra o es mor d'una altra manera, etc. Per tant, potser he afegit a la meua manera algunes llegendes índies en aquest enorme conglomerat constituït de patrimonis. Si s'ha fet honestament, profundament –i és un munt de treball–, aquest camí del qual parlava, arriba un moment que podem inventar les llegendes dels altres, ja que hem esdevingut molt i molt propers.

Al principi parlava dels desplaçaments de pobles que tots coneixem, embarcacions que arriben al sud d'Espanya carregades d'homes que tenen un patrimoni en ells mateixos, encara que l'hagin oblidat. Què passarà en el futur amb aquests intercanvis, és molt difícil de dir. Si hi hagués un mot per definir el que he mirat d'exposar-vos, seria el mot «compartició». És a dir, nosaltres hem compartit alguna cosa. No hi va haver ni un indi que no ens digués al començament de la nostra empresa: «*Mahabharata is good for you*», ens ho deien gairebé tots. Ningú no ens deia: «El *Mahabharata* és patrimoni nostre. No hi teniu dret, de tocar-lo.» Ningú.

Una vegada –i això va sobtar molt–, jo feia una conferència a Bombai davant de tres-cents persones, tots actors i directors de teatre i de cinema, sobre el *Mahabharata*. Em plantejaven preguntes molt precises –perquè hi entenien– sobre tal o tal escena i la meua manera d'adaptar-la. Estaven tots contents, tret d'un vell braman que veia allà dalt vestit de blanc amb el seu cordó, barba blanca, així, molt tradicional, que estava realment furibund: em mirava i parlava amb els del costat, gens content. Al final va demanar la paraula: «Però per què adapteu el *Mahabharata*, quan voleu mostrar l'Índia a la resta del món?» –reteniu bé això–, «per què trieu el *Mahabharata*, que és ple de fratricidis, sang vessada, traïcions, crims de tota mena, en lloc del *Ramayana*, que és un conte de fades encisador?» Jo

no sabia pas què respondre, però finalment li vaig dir: «Escolteu, quan vosaltres voleu presentar Europa a l'Índia, per què agafeu Shakespeare, que és ple de fratricidis, etc.?» Llavors tota la sala esclatà a riure, havia posat de la mena banda tots els qui reien i vaig guanyar. Però és cert, i té a veure amb el que deia abans referent al respecte i la manca de respecte, que no s'ha de recular davant de res. En el *Mahabharata* hi ha coses horribles, canibalisme: un dels personatges, tanmateix sacrosant, esquinça el ventre d'un amic seu i se li menja els budells. Cal arribar fins aquí, no s'ha de recular davant de res. Sota el pretext de conveniència o de correcció, no es poden eliminar els punts més forts. I dins aquell ventre obert, una dona arriba i es renta els cabells en aquella sang, perquè el dia que es va declarar la guerra ella menstruava i el menstru d'aquesta dona té un paper essencial en el *Mahabharata*. Per primera vegada, i potser l'única en la història, una dona diu en el poema: «No em facis sortir davant de tots els parents,estic en els dies de la menstruació, no em llancis davant d'ells amb el meu vestit tacat de sang.» I per aquella sang menstrual reclama en venjança la sang vessada dels seus enemics! Eliminar aquestes coses està fora de lloc. De primer, perquè són molt fortes i molt belles, i sobretot perquè pertanyen a la substància mateixa de l'obra.

Acabaré aquí, amb aquesta noció de compartir, dient-vos, repetint, que avui, en el món en què vivim, els enemics de compartir són els integristes. Tenen un nom. Són els fonamentalistes que s'apropien sense cap justificació d'una tradició i la transformen, com els integristes musulmans transformen i traïxen ara la tradició islàmica, la tradició alcorànica i dels grans textos, reduint-la, asseccant-la, no retenint-ne més que alguns aspectes. Això és justament el contrari de l'actitud que hauríem de tenir. Perquè, reflexionant dos minuts, sobretot amb la llarga experiència que ja tinc i de la qual he mirat de donar alguns elements, és precisament el patrimoni, el que ens permet lluitar contra la perversió del patrimoni. No cal tenir por del patrimoni dels altres. Cal anar al fons i, al fons del patrimoni dels altres, hi trobem sempre una part de nosaltres mateixos. Per donar-vos en un exemple: Com imaginar avui que uns evangelistes cristians purs i durs puguin acceptar que uns indis adaptin la Bíblia? Mireu de respondre: com podrien acceptar que uns indis fessin amb la Bíblia el que nosaltres hem fet amb el *Mahabharata*? Un deixo amb aquesta pre-

gunta.

Encara quatre paraules finals per dir-vos que estic casat amb una dona iraniana. He treballat molt sobre la tradició musulmana, he traduït molt. Amb Peter Brook hem adaptat *La conférence des oiseaux* –us n’hauria pogut parlar tan llargament com del *Mahabarata*–, que és una obra d’Attar, gran poeta místic persa. Hem traduït i llegim junts, en les dues llengües, poemes de Rumi, qui segurament coneixeu. El sobrenom de Rumi –un dels més grans poetes que hi ha hagut mai– que es donava a ell mateix i que apareix al final de cadascun dels seus poemes, proposo que sigui el darrer mot. Perquè és també un patrimoni comú: tenim un patrimoni comú en el silenci

Conversa amb Jean-Claude Carrière

entrevista va ser coordinada per VÍCTOR MOLINA, catedràtic d’Estètica de l’Institut del Teatre de Barcelona, acompanyat entre d’altres per BARBARA BLOIN I ORIOL PUIG, estudiants del Doctorat interuniversitari en Arts Escèniques (Institut del Teatre, uab, ub, upc i upf).

A l’Iran hi ha vida cultural?

L’Iran és un país meravellós però amb un poder religiós que ningú no sap ben bé qui l’ostenta. Tanmateix, els negocis són totalment capitalistes. Quant a la cultura, és un país amb una activitat cultural intensa, especialment en cinema i teatre. En el teatre, a l’Iran es dona un fet extraordinari, que és que en gairebé cada presó hi ha grups de teatre i cada any hi celebren un festival. No són presos polítics sinó gàngsters. Les obres que representen narren la història dels herois, de la mitologia iraniana, i sempre plantegen un tema de debat molt interessant: si un gàngster pot representar el paper d’un sant. M’agradaria molt escriure l’escena del debat, els arguments a favor i en contra.

Una vegada un condemnat a mort havia estat triat per actuar, per la qual cosa va viure sis mesos més del que estava previst. L’endemà de la seva darrera actuació el van matar. És extraordinària, la barreja de teatre i vida. M’encantaria filmar-hi un documental, perquè seria l’oportunitat de veure les relacions entre la vida i el teatre, un problema més vell que el teatre mateix. L’actor es demana: «Quina part de la meua vida puc posar en el paper del meu personatge?» I l’espectador: «Quina part del personatge puc posar a la meua vida?»

Ha conegut altres teatres no occidentals a més del de l’Índia, com ara els de la Xina o de l’Extrem Orient?

Crec que gairebé tots. He treballat al Japó amb Nagisa Oshina, que va ser qui em va introduir en el *kabuki* i el *no*. Abans del segle xx hi ha quatre textos fonamentals, els quatre pilars de l’art dramàtic: la *Poètica* d’Aristòtil, el *Nàtia xastra*, un tractat breu del mestre Zeami i Boileau.

La *Poètica* d’Aristòtil parla de la catarsi, que és la base de l’experiència teatral d’Occident: anem al teatre per millorar-nos a través dels crims i els desastres de la tragèdia grega. Hi ha alguna cosa que rebem per tornar-nos millors.

El segon text, el més complet, és el *Nàtia xastra*, un tractat indi en què, per primera i crec que única vegada a la història, es narra l’origen del teatre com un mite de la creació del teatre pels déus.

El tercer és un tractat breu de Zeami, un mestre japonès del teatre *no* de la fi del segle XIV i inici del XV. Zeami és el número u perquè ha sentit perfectament la unió entre el teatre i la vida. En el seu tractat ens va llegir la famosa divisió del *jo-hai-kiu*, els tres temps de cada acció teatral. En el *no* hi ha tres dies, tres obres diferents: *jo*, el primer dia; *hai*, el segon dia, i *kiu*, el tercer dia. Però dins del primer dia hi ha *jo* i hi ha *kiu* també, i dins del matí del primer dia n’hi ha també tres, i hi ha *jo* i *hai* i *kiu* en cada frase i en cada rèplica.

I el quart gran document és, sens dubte, Boileau, que és l’art poètic de la tragèdia francesa, el més avorrit de tots.

El més avorrit, però on es diu una frase sorprenent: «Una regla principal del teatre és que no sigui avorrit.»

En efecte, però és molt difícil treballar amb els consells de Boileau, perquè també diu en un altre vers molt famós: «Res no és més bell que allò veritable. Solament el veritable és amable.» Però, què és el veritable? Perquè de vegades el veritable no és amable, el veritable que tenim a l’entorn és horrible. En aquest cas, la paraula *vrai* no té cap sentit, és totalment buida. En aquesta mateixa línia, Diderot, en la seva *Paradoxe sur le comédien*, parla de la raó com d’un déu suprem que cal obeir, però què és la raó? La raó no és la veritat. Un cop més, Shakespeare, no pas Diderot, té la raó.

Tres d’aquests quatre textos consideren que el teatre no està separat de la dansa. D’on creu que ve, això?

El motiu deu ser que el teatre va néixer de la dansa. No se sap del cert. Però sí sabem

que hi ha teatre arreu del món, inclòs el continent americà abans del descobriment. La tradició hindú és l’única que tracta de donar-hi una explicació. Diuen que, en un moment de la història del món en què tot anava malament, els déus, guiats per Indra, van proposar a Brama –el Creador– que inventés alguna cosa que fos objecte de joc, que ensenyés i que no costés d’entendre a ningú. Brama va tenir aleshores la idea del teatre i convocà Barata perquè escrivís obres de teatre; Barata va escriure una peça sobre la batalla original entre els deves i els asures, els de l’esperit i els de la matèria, i va invitar a veure l’obra a totes les criatures, inclosos els deves i els asures. Quan va començar l’escena de la batalla, començà també a la sala: els deves i els asures van paralitzar els actors i es van posar a matar-se. Indra va haver d’intervenir-hi i van aturar la representació.

Després, Barata va escriure altres obres. Un dia, Urvasi, una de les actrius, que era una apsara i tenia una història d’amor secreta amb un home de la terra, mentre interpretava el seu paper, en lloc de dir el nom del personatge va dir el de Purúravas, el seu estimat, que era una rei, i tots dos van començar a fer teatre. La història és una mica més complicada perquè, després d’un quant temps, Urvasi va abandonar l’estimat per tornar al cel. En fi, és un mite molt interessant, segons el qual el teatre va començar a la Terra com un secret que havia baixat del cel.

En tot cas, realitat i representació sempre estan en conflicte.

Sí, però la idea que mancava un objecte de joc expressa la facultat i el dret dels éssers humans a representar-se, a no ser el que són. Ni a la Bíblia ni al paradís cristià no diu absolutament res sobre el teatre. El teatre ha estat malleït des dels seus orígens perquè era una amenaça per als bons costums, perquè quan en teatre es representa la vida humana, no es pot eliminar cap de les formes de conducta presents a la vida.

Quan va entrar en el teatre i quina va ser la seva primera obra?

A vint-i-dos anys vaig publicar una novel·la que va tenir bona acollida, però sense èxit comercial. El meu editor, que tenia un contracte amb el director francès Jacques Tati per publicar dues novel·les basades en *Les vacances del senyor Hulot* i *Mon oncle*, em va demanar si volia competir amb altres autors joves escrivint un capítol de *Les vacances del senyor Hulot* i que Jacques Tati en triés el que més li agradés. Tati em va triar i em va rebre al seu

despatx. Aquell dia, Tati va cridar a Suzanne, la qui li feia els muntatges, i li va dir una cosa que va ser extraordinària per a mi: li va demanar que m'ensenyés què és el cinema. Suzanne em va ensenyar una màquina extraordinària, una moviola (parlem del 1957), em va ensenyar a fer-la anar i em va dir una altra cosa inoblidable: «Tot el problema és passar d'això a això», és a dir, passar de l'escrit a la filmació. I és que el cinema és un altre llenguatge, i per fer cinema, s'ha de dominar-lo.

Després de tres anys fent de soldat a Algèria, vaig començar a treballar amb Pierre Étaix i, després, amb Buñuel. A trenta-sis anys o trenta-set vaig escriure la meua primera obra de teatre. Els amics em deien que el teatre era una cosa del passat, que, amb les noves tecnologies, a la fi es moriria. Però jo no tenia cap altre argument a dir que el teatre m'agrada. Així doncs, el 1968 vaig escriure la peça, que va ser un gran èxit, i de seguida em vaig escriure una altra que va ser un gran fracàs. Però totes dues m'agradaven.

En aquella època, Peter Brook acabava de tenir un gran èxit amb *El somni d'una nit d'estiu*. El meu agent, que també era el de Peter, em va dir que solament en sabia que era en algun lloc de París que ni tan sols era un teatre i que allà, amb una col·lecta d'actors desconeguts, passaven el dia jugant amb bambús, pedretes i sons. En aquell moment, Peter era el número u del teatre arreu del món, però havia decidit començar una altra cosa de cap i de nou. Dos mesos més tard li vaig trucar per demanar-li si podia veure el que feien. Peter em va respondre que hi podia anar, però tan sols si hi participava. I així vaig començar amb ell, ara ja fa més de trenta-tres anys. La meua primera obra va ser el *Timó d'Atenes*. Però, a més de treballar com a dramaturg i com a autor amb Peter, el més extraordinari va ser compartir l'experiència de ser membre d'un grup de teatre i participar en els exercicis, en les improvisacions. Això és realment extraordinari.

També hi participava com a dramaturg?

Sí, fent de tot. Per exemple, per al *Mahabharata*, a Peter li va caldre gairebé un any d'audicions. Era molt difícil trobar un repartiment d'actors de tot el món, Peter sempre em demanava que participés en les audicions de les escenes acabades d'escriure, que ni ell no coneixia. Per a Peter i els seus assistents, allò era molt interessant perquè es tractava d'una audició doble, la dels actors i la de l'escena, i per a mi també, per veure si l'escena tenia res de viu,

d'interessant.

En els assaigs vam veure que la primera part del *Mahabharata* tenia un punt feble, alguna cosa que no funcionava. Hi havia dues escenes separades per una altra, i les dues escenes ens semblaven una mica llargues, avorrides però necessàries per a l'acció, i Peter i jo ho havíem intentat tot per tal de resoldre-ho. A la fi, la direcció de Peter va ser brillant i ningú no es va adonar del que hi faltava. Després vam decidir reescriure-ho i fer-ne un film molt més breu. Vaig tornar a fer de guionista i, en passar-ho al llenguatge del cinema, vaig trobar la solució per condensar les dues escenes en una.

Es contaminen els dos llenguatges en el guió cinematogràfic?

El cinema és un altre llenguatge. Va ser precisament en fer el film, que hi vaig poder trobar la solució. Un altre exemple de la diferència de llenguatges: fa sis anys o set, Skolimowski, un director polonès de cinema, va dirigir la seva primera obra de teatre a Varsòvia, i a la fi dels assaigs, quan ja es podia veure l'obra sencera, tothom sentia que no funcionava. Però ningú, ni ell mateix, no podia veure què hi faltava. Un dels assistents va filmar l'obra i, tan bon punt Skolimowski va veure el film, es va adonar del defecte. Va ser el terreny del cinema, que li és familiar, i la seva experiència de cineasta, el que li va permetre veure-hi l'error.

La proximitat de vegades ens amaga coses.

Sempre, els mosaics en són un exemple famós. Un altre exemple, el primer que hem fet aquí al començament ha estat establir una bona relació entre el qui parla –l'actor– i els qui miren o escolten. És absurd parlar de teatre de manera estàtica, trobo més lògic fer-ho a peu dret, caminant, sentint-te més lliure, ballant, fent gestos... Fer-ho d'una manera estàtica és com si en una escola de belles arts els expliquessin com s'ha de pintar i vostès ho escoltessin, en prenguessin apunts, però no dibuixessin ni pintessin. Seria totalment eixelebrat; és el mateix que parlar del teatre d'una manera immòbil, com si es tractés d'una conferència.

En la literatura oral, encara molt viva en els pobles no occidentals, el narrador és realment un actor?, i el públic?

Maurice Bénichou és un actor que té qualitats naturals de narrador. Va fer *La mort de Krixna* i un dia ens va dir a Peter i a mi que ens n'ensenyaria la primera sessió. Asseguts, Peter i jo miràvem Maurice amb

una admiració extraordinària, perquè és un talent particular: Bénichou està aquí, explicant una història, i aquí tens el personatge i, a la vegada, l'actor. De vegades, el personatge actua i, de cop i volta, l'actor mira el personatge... És una cosa molt misteriosa relacionada amb l'ànima humana, i és el somni de Peter: treballar sempre així. Però costa, perquè, de vegades, el narrador és solament el narrador, mentre que, d'altres, l'actor és solament un actor.

Ha treballat amb altres directors de teatre?

Amb molts. He treballat amb Jean-Louis Barrault, un home molt viu però de la vella escola, perquè era un director-actor, cosa que mai no podrien fer Peter o altres directors, com Chéreau. Ell ensenyava a actuar actuant, de manera que els actors imitaven el director. Això treu personalitat als actors, ja que són únicament imitadors.

I la seva experiència recent a l'òpera?

Ja és la quarta vegada i m'agrada molt. No tinc formació musical i l'única experiència que en tenia era el treball amb Peter Brook i *La tragèdia de Carmen*. Però em van demanar que escrivís un llibret i ho he fet amb Jona-than Harvey. L'interessant de l'òpera és que, a diferència del cinema i del teatre, on una sèrie d'escenes se succeeixen eliminant la precedent, l'òpera no és una dramàtúrgia de l'associació sinó una dramàtúrgia de la simultaneïtat.

Al final de *Les noces de Figaro* de Mozart, sis persones canten alhora coses diferents i l'única manera de vincular-ho és la música. La possibilitat de tenir dues accions o més en la mateixa imatge és realment interessant. És l'única manera, però s'han de saber certes coses, com ara que quan dos personatges han de cantar plegats, si tens res important a dir, s'ha de dir en les tres primeres paraules. La resta es perd.

Sempre es pot aprendre alguna cosa. Jonathan Harvey, que és budista practicant, em va proposar escriure una òpera amb ell i em va explicar que Richard Wagner volia escriure una òpera budista; Harvey coneixia el budisme a través de Schopenhauer i volia escriure la història d'Ananda i Prakriti com una òpera de Wagner. I hem trobat la idea per fer-ho: som a Venècia el darrer dia de vida de Wagner i a la seva habitació hi ha Wagner com a actor amb la seva muller, Cósima, i una altra dona que el va veure com a actor. De cop i volta, Wagner té un atac al cor i està a punt de morir, però en aquest moment, ens els tres o quatre segons entre l'atac al cor i el moment de la mort, arriba l'òpera. Wagner sent una música estranya que li desagradava, aleshores es

descorre una cortina i apareix un home vestit de roig, com els budistes, i tota la història de l'òpera és un regal per a Wagner a l'instat de morir. Em va agradar molt aquesta idea d'un darrer regal per ajudar-lo a morir, a passar a l'altre món. Wagner és l'únic que veu i sent el que succeeix. És realment teatral perquè Wagner és, ahora, personatge i espectador. És el mitjancer entre nosaltres, el públic i l'obra.

I aquesta síntesi tan estreta s'adapta al llenguatge de l'òpera?

Sí, però no és cap òpera. No tracto d'imitar la música de Wagner, sinó que, pel que he vist, ja que els assaigs no han acabat encara, és la seva pròpia música.

Ara refaig una obra també musical que vaig fer l'any passat. Es tracta de *L'arlésienne* d'Alphonse Daudet, un melodrama del segle XIX que dura tres hores. Daudet va demanar a Georges Bizet que n'escrivís la música, però Bizet no n'estava satisfet perquè la música estava fragmentada. L'obra de Bizet no s'ha pogut sentir mai sencera. I he escrit un conte eliminant-hi els aspectes massa melodramàtics i amb una mirada actual, amb certa distància. Parlo de Daudet i ho faig amb seixanta músics. Tinc el director d'orquestra, és clar, que m'indica quan he d'enraonar i quan he de parar. Ja he fet alguns assaigs i funciona. El teatre sempre pot inventar formes noves i aquesta n'és una: sóc Jean-Claude Carrière relatant, em presenten com sóc, però no sóc jo sinó un narrador en un decorat d'algun lloc del sud de França, cantant la història d'Alphonse Daudet.

En el cinema, en canvi, s'ha de treballar molt, però és interessant. Cal concentrar-se durant cinc o deu minuts; tres, quatre, sis preses i, després, dues hores de feina tècnica. En el teatre és diferent.

També està involucrat en un museu d'art oriental. Són col·leccions seves?

Sóc membre del Patronat del Museu Guimet. No són col·leccions meves, però és interessant participar en la vida d'un museu i conèixer-ne els problemes, les adquisicions... Té poc a veure amb el teatre, però el museu també té un auditori on es fan representacions teatrals. Em van demanar que contés el *Mahabarata* totalment de memòria, en una hora i mitja, i també vaig enregistrar un disc del *Mahabarata* en francès.

Parlant de discos, hem vist que Hanna Schygulla i Juliette Gréco han cantat cançons seves.

Hanna Schygulla i jo vam viure junts uns deu anys i Juliette Gréco ha estat des de

fa molts anys un dels meus ídols.

Gréco i jo vam fer un disc junts i, en la celebració del seu vuitantè aniversari, va cantar tres cançons meves. Quan jo tenia setze anys, pagava per veure Juliette Gréco i ara ella canta les meves cançons.

Amb Hanna Schygulla tenim un projecte d'espectacle que he escrit per a ella i tres músics. És una dona que narra la història d'una altra dona que un dia va a un escenari de teatre a fer una cosa i, de mica en mica, s'adona que ha perdut la memòria i que tan sols la pot recuperar si canta. Mèdicament és possible, i és cert que la música ajuda a recordar. No cal dir que les dues dones són la mateixa

Habitar el món

JOAN MANUEL DEL POZO

Doctor en Filosofia per la Universitat de Barcelona. Conseller d'Educació i Universitats de la Generalitat de Catalunya del maig al novembre del 2006.

JAN MASSCHELEIN

Membre del consell de la Facultat de Psicologia i Ciències Educatives per a la cooperació i el desenvolupament de la Katholieke Universiteit Leuven.

PIERO SACCHETTO

Llicenciat en Filosofia per la Universitat de Torí. Participa del 1995 al 2001 en el projecte «Comenius», en escoles d'Itàlia, Catalunya, França i Portugal, per apropar els nens al món de l'art.

ANGÈLICA SÁTIRO

Filòsofa, graduada en Pedagogia per la Universitat Estatal de Minas Gerais (Brasil). Des dels anys vuitanta és educadora, autora de més de cinquanta llibres i multitud d'articles sobre educació, filosofia, creativitat i art.

Eulàlia Bosch. La nostra intenció sempre era que aquesta taula estigués a les mans de filòsofs, a les mans de pensadors, de pensadors que estiguessin realment vinculats a l'educació en formes diverses, potser –tal com ha dit un dels ponents– per fugir de tota mena d'integrisme, per fugir de tota mena de veritat única a la qual ens haguem de doblegar tots plegats. Veient les vostres cares, i havent-les vist durant tots aquests dies, em sembla quasi ridícul haver de fer aquesta advertència, però sempre és bo, per a nosaltres mateixos, saber que el que diem és un trosset –com deia en Sargatal–, l'últim segon de la histò-

ria de la Terra. Això ens deixa també en una situació molt més confortable.

Ens acompanyen avui eminències tals com Joan Manel del Pozo, que, a part que la seva trajectòria en el món de l'educació és coneguda de tothom, és l'amic que tinc que ha passat per més estadis diferents, estadis, miniestadis i grans estadis de l'educació. Jo el vaig conèixer abans de tots aquests estadis, quan encara pensàvem que faríem amb la nostra vida. I d'ell he après una cosa que aquests dies ha estat importantíssima, el retorn a la filologia, aquest món de les paraules amb què ens expliquem el que passa. Amb les paraules –com deia Jean-Claude Carrière– hi ha tants continguts que es transmeten sense dir-se, que val la pena que algú ens recordi què volen dir les paraules que fem servir habitualment. I en qualitat de filòsof del llenguatge, l'he convidat en aquesta taula.

Al seu costat, Piero Sacchetto. Aquest pintor que es va interessar per l'educació i que, com més bon pintor és, també és millor educador i que ha estat capaç d'afrontar no tan sols una escola sinó una ciutat sencera. Primer Bolonya i ara Ferrara.

Al seu costat, Angélica Sátiro, amiga de l'ànima. Si Piero ha estat capaç de fer-se seva una ciutat, Angélica ha estat capaç de fer-se seu un país. I vull presentar-la amb el que trobo absolutament magnífic i del màxim respecte, i és que va poder contestar a una pregunta de la ministra d'Educació de Guatemala, la pregunta següent: què podem fer amb els més pobres dels pobres d'aquest país perquè la força que representen sigui una força patrimonial de tots?

Jan Masschelein és el nostre últim convidat. Celebro molt que Jorge Larrosa, amic seu de molts anys i col·laborador en els seus projectes, l'hagi portat en aquesta taula. Li agraeixo a ell, i també a en Jan, que hagin volgut compartir amb nosaltres aquesta experiència. Així com deia que Piero Sacchetto és un pintor, Jan és un viatger que ha fet del viatge la seva llició magistral de filosofia de l'educació, l'ha portat fins als seus estudiants i, una vegada més, hem recuperat la idea del viatge per sobre de la idea del mer turisme.

Les preguntes que havíem volgut formular per a aquesta taula a l'hora de preparar-la eren sobre el que us havia anunciat el primer dia: aquesta concepció del patrimoni com a resultat d'una mirada nova sobre el món es pot ensenyar? Però preguntat així, de sobte m'ha semblat bastant «Rottenmeier» i he decidit que preguntaria les coses amb les paraules de les persones que hem sentit aquests dies. I he

improvisat unes preguntes que són les que ens aniran guiant, sempre sobre temes que aquests dies han estat els nostres i sobre els quals ells ara mateix hauran de reformular allò que volien dir. Déu ens empari a tots!

La primera pregunta és sobre la intervenció del professor Navarro Baldeweg quan parlava d'Altamira, parlava de la naturalesa sedimentària de la pedra, de com la pedra anava integrant la història, les coses que havien passat, com la pedra es podia llegir. Després, el nostre amic Sargatal va posar molts exemples sobre el tema i ara mateix, entre l'emoció continguda i el desig que aquestes sessions acabïn bé, em semblava molt que aquesta idea de naturalesa sedimentària de la pedra, de la memòria de la pedra, podria servir de metàfora per al concepte d'educació, on sembla que les coses es van dipositant en un cert espai interior, en un cert lloc propi. Per tant, volia preguntar als ponents si aquesta impressió meua –que l'educació és alguna cosa sedimentària i que parla d'un espai interior que, segons Carrière, s'escriu a l'escorça però que desapareix quan no ho llegeixes ràpidament–, si aquesta idea de l'educació els és útil i si, d'alguna manera, té algun lligam amb la seva activitat. Joan Manel, m'agradaria que comencés per dir si aquesta idea d'educació com a fons de sediment d'informació, d'emoció, d'idees i de moments dona lloc a alguna cosa que tingui a veure amb el que entens per educació i amb la teva pròpia activitat com a filòsof del llenguatge.

Joan Manuel del Pozo. En part accepto, i en part no, la idea de l'educació com a sedimentació. Diria que l'accepto en la mesura que, sens dubte, en el procés d'evolució d'una persona, l'educació permet acumular, diguem-ho ràpid, materials. Però a diferència de l'acumulació que es dona en la roca, que és estrictament mineral, en el nostre cas és una sedimentació orgànica i, per tant, en permanent transformació des del moment el material s'hi aplega.

I això lliga molt amb l'etimologia de la paraula 'educació'. L'etimologia sol ser recreativa i a vegades directament falsa, però sovint també il·lustra. I la paraula 'educació', contra el que diu la llegenda urbana, no ve de *ducere*, que significa treure. Diu: «És que l'educació consisteix a treure el nen de l'estat de l'animalitat i portar-lo a l'estat de la cultura.» Si fos així, no diríem 'educació', diríem 'edució', igual que 'producció', 'reducció', 'inducció', 'seducció', que vénen del llatí *ducere*, que vol dir portar o conduir. No ve d'aquí sinó d'*educare*, que

és una etimologia molt més planera i modesta i que vol dir péixer, alimentar. *Educare*, al seu torn, ve d'*edo*, que en llatí vol dir menjar, i *educare* significa donar el menjar al nen.

Mireu si n'és, de modesta, la noció d'educació! Però és molt més rica que l'altra de l'edució, perquè el que diu és que, quan eduquem algú, li proporcionem allò que necessita per al seu creixement. En el fons de la idea de péixer i d'alimentar hi ha la idea d'impulsar el creixement, d'impulsar-lo fins al punt que aquell que creix és autònom i es pot buscar l'alimentació tot sol, que és el que passa en la natura. I aquí hi hauria una analogia molt directa entre això tan civilitzat que és educar i allò tan humil que és l'ocell que porta uns cucs al niu perquè el seu pollet pugui menjar.

Educar és, sobretot, donar aliment. I aquest aliment se sedimenta. El que passa és que se sedimenta d'una manera radicalment diferent al procés mineralògic, perquè aquí sí que hi ha una transformació permanent. I a mi em sembla que aquest és un punt extraordinàriament interessant per reflexionar educativament sobre el patrimoni. Perquè el patrimoni és, sens dubte, un dipòsit d'aliment, per dir-ho ràpid, des del qual s'ha d'anar proporcionant oportunitats de creixença i d'autonomia a la persona que s'educa i que ella ha d'anar assimilant i transformant, de tal manera que amb el patrimoni es mantingui una relació dialèctica que és que, en part, ens sentim obligats a mantenir-lo i, en part, a modificar-lo. Si no fos així, negaríem la nostra condició històrica. Perquè, de fet, el nostre patrimoni ha estat permanentment modificat, encara que a vegades tendim a momificar-lo i a fer-lo tancat com una pedra.

Piero Sacchetto. Jo no em trobo tan còmode amb la idea de sedimentació perquè dona una idea de coses que estan *fermes*, que no es mouen. Els treballs d'aquests dies a la trobada, al contrari, han proporcionat contínuament una mobilització del pensament i una multiplicació dels punts de vista. I el risc de l'educació és que sigui pensada com una estratificació d'informació. El que trobo més important és el concepte que treballo amb les mestres, el moviment que hem d'introduir entre les informacions. Això és el que diferencia un ordinador i un professor o una mestra.

La postmodernitat ens donarà moltes informacions immediates, però no podrà ensenyar a aprendre ni ensenyar a pensar. És un risc pensar el discurs sobre el patrimoni com un discurs que afegeix coses a

activitats que es fan a l'escola: «Bé, demà farem també lliçó sobre el patrimoni», cosa que no em sembla correcta.

Angélica Sátiro Respecte a l'analogia que suggeriu amb el tema de les pedres, proposo una analogia en dos aspectes. El primer, l'espai interior. En el cas d'un projecte que tenim a Guatemala, tractem d'ajudar que els joves percebin el seu espai interior –qui són, quin potencial tenen– i, a partir d'aquí, que puguin somiar un altre futur que no sigui solament conseqüència del passat ple de massacres, pobresa i discriminació, que siguin capaços de descobrir aquest diamant brut. I aquí entra l'analogia amb la pedra. Jo vaig néixer en una regió que es diu Minas Generales, o sigui, que sóc del món de les pedres. I un diamant brut no deixa de ser diamant perquè sigui brut. A dins té el seu espai interior, el seu valor. Dins seu es pot veure la seva bellesa. Mentre és brut no es veu tant, encara que aquesta bellesa sempre està guardada allà dins.

En aquest sentit es refereix la meua primera analogia: educar, per a mi, és ajudar d'alguna manera aquests diamants, veure que, encara que estiguin en estat brut, en algun moment tenen la capacitat d'emetre la seva brillantor perquè es vegi des de fora.

La segona analogia és que, mentre l'Eulàlia parlava de les pedres, jo m'he recordat dels jardins xintoistes, o japonesos, els que la gent munta amb pedres, ¿veritat? Les pedres en són l'element fonamental: tiren aigua a la pedra perquè estigui sempre bonica, però el que més tracten de fer són composicions d'aquestes pedres, o sigui, pedres juntes, compostes de tal manera que creen una sensació d'harmonia i de bellesa.

I aquí torno al projecte a què em referia abans. Al mateix temps que tractem d'ajudar els joves a veure el seu diamant brut, el seu potencial intern, el seu espai interior, també els ajudem a formar part dels altres, a compondre's amb els altres, a desenvolupar el concepte que anem utilitzant que es diu «creativitat social». Aleshores la resposta està en el fet d'ajudar-los a somiar qui poden ser, somiar el seu projecte de vida i el seu projecte de nació –una nació més justa, més democràtica, més humana– i veure de quina manera, amb la seva creativitat, poden ajudar a construir el seu país. En aquest sentit va l'analogia amb el jardí: fer composició amb les altres pedres per formar un entorn més harmoniós, més interessant i més bonic, perquè, en el cas dels joves de Guatemala, són fills d'una guerra civil molt recent. És un país

jove amb alts índexs de pobresa, extrema pobresa, i es tracta d'ajudar-los a veure com poden superar-ho, traient a fora la seva brillantor i component amb els altres una altra societat possible.

Jan Masschelein Dispenseu, respondré indirectament a la pregunta de la Lali. El que jo faig és anar deu o quinze dies amb estudiants a ciutats que acaben de passar una guerra o algun conflicte, generalment just després o durant el conflicte, com ara Sarajevo, Belgrad, Tirana o Kinshasa. D'això, en dic *pràctica*, i com s'ha esmentat anteriorment, potser hi hauríem d'anar a *educare*. De totes maneres, m'estimo més mantenir-me en el terme *educere*. No vull discutir si l'etimologia és correcta sinó agafar la idea que *educere* és sortir al món.

Aquesta és la idea que vull que prevalgui, el que tracto de fer amb els estudiants és que surtin al món, guiar-los pel món, allargant-los una mà en certa manera. Allargar una mà per tenir el valor de sortir, oferir-la, presentar-la com un regal –perquè penso que l'educació sempre té alguna cosa a veure amb la generositat–, de tal manera que els ofereixo una ciutat, una ciutat a on podem anar. I per a mi, aquesta ciutat és el món, i és al món, sens dubte, on el patrimoni és present. Però el que també m'interessa del patrimoni és la seva forma, la manera com està en el nostre present. I crec que aquest patrimoni –responent a la pregunta sobre les pedres– potser és mort en cert sentit. Això és, en cert sentit no té res a dir, no té res a dir-nos; hem perdut el testament en aquest cas. I sense el testament, no sabem com s'ha d'entendre o interpretar-ho. De fet, és una idea que he agafat de Hanna Arendt. Encara tenim tots aquests sediments, però ja no sabem com llegir-los.

I també és per aquesta raó que, quan dic que anem a les ciutats, no és que les vulgui llegir, el que vull és traçar-ne el mapa. En el cas de la ciutat també podem dir que és com llegir el llibre del món. I jo no vull llegir el llibre sinó traçar-ne el mapa. Com que ja se n'ha parlat durant les conferències, ho puc relacionar amb el que s'ha dit sobre la cartografia i coses semblants. Per a mi no significa representar res ni recollir res que representi alguna cosa. No es tracta de descriure res, ni tan sols d'imaginar-ho, sinó simplement de copiar-ho. Traçar el mapa d'una ciutat és copiar-la, i la manera de copiar una ciutat és caminant-hi.

Us diré què faig concretament amb els estudiants. Posaré l'exemple de Sarajevo, que és en una vall, amb la part bòsnia i la part sèrbia, i la ciutat va estar en guer-ra

fins al 1995, com bé sabeu. El que vam fer va ser traçar-hi línies arbitràries, des d'una part a l'altra, i vam demanar als estudiants que recorreguessin aquelles línies, nit i dia, registrant el que hi veien, el que hi sentien i, és clar, els efectes que els feia i el que pensaven del que hi veien i sentien.

Ara us llegiré una citació de Walter Benjamin, qui ja ha estat esmentat anteriorment. Es refereix a això de caminar i copiar, diu: «El poder d'una carretera és diferent quan hi camines o quan la sobrevoles amb un avió. En el mateix sentit, el poder d'un text és diferent quan és llegit o quan és copiat», d'aquí trec la idea que caminar és una manera de copiar. «El passatger d'un avió solament veu com la carretera apareix en el paisatge, com s'allarga d'acord amb les lleis del terreny que l'envolta. Tan sols qui hi camina a peu pot sentir la força que transmet i com el paisatge mateix, que solament és un pla desplegat per al qui vola, l'assabenta de les distàncies, els miradors, les clarianes i les perspectives a cada costat, com ara un comandant que desplega soldats al front. Únicament el text copiat», i Benjamin es refereix literalment a copiar un text, «inspira l'ànima de qui el copia, mentre que el simple lector no descobreix mai els aspectes nous del seu interior que el text li obre, el camí obert enmig de la selva que es tanca per sempre més al seu darrere. Perquè el lector segueix el moviment de la seva ment en el lliure vol del somni diürn, mentre que el qui el copia se sotmet a les seves ordres.»

Es tracta de l'ordre literal de reproduir el text. Solament copio les lletres, una per una, com si estigués copiant una línia. Quan camino, també ho faig per una línia arbitrària, simplement estic copiant. Per a Benjamin, aquest caminar i copiar són activitats buides, una activitat, com podeu veure, que no té cap objectiu; no té cap fi, és buida en aquest sentit. No es tracta de la vacuïtat del lleure ni la del temps lliure; aquest caminar no és el del *flâneur*. El que ell diu és: aquell que gaudeix del lleure fuig de la *fortuna*, el qui abraça la vacuïtat cau sota el seu poder. Per tant, el poder que em dirigeix quan camino o copio, en el sentit en què ell ho veu, és una activitat buida, estic a les seves ordres. Però hi ha les ordres de la *fortuna*, que ens ofereix possibilitats.

I crec que el que passa aquí és que copiar i caminar, l'art de copiar i el de caminar, en realitat és la suma d'exercicis –com esmentava el ponent anterior– per estar amatent, per prestar atenció. Simone de Beauvoir va dir una vegada que l'únic objectiu de l'educació és l'atenció, *prestar atenció*, ser capaç de prestar atenció. I això també impli-

ca –o es podria traduir així– ser present en el present. Hi ha dos aspectes: significa que és possible que la *fortuna* em dirigeixi, però que cal ser-hi. Si no hi sóc, si no hi estic involucrat, no faré res, no succeirà res, solament ho llegiré com el somniador diürn, etc. Ho llegiré, no em passarà res, no em transformarà, no m'inspirarà o, si més no, no existirà aquesta possibilitat.

Crec que en aquesta idea sobre l'atenció hi ha un doble aspecte que també existeix en l'origen de les paraules: *atenció* és diferent d'*intenció*. *Atenció* és exactament detenir la *intenció*. És no tenir intenció de res, però tractar de ser-hi de tal manera que les coses em puguin fer alguna cosa, no pas que jo tingui intencions vers les coses, projectant-me en certa manera sobre les coses, però sí que hi ha la possibilitat d'estar-hi vinculat, podríem dir. Aquest és el primer significat de l'atenció, ser present. En anglès, atendre significa ser a prop, però també vol dir tenir cura, ser-hi, assistir a una reunió, i també atendre un pacient, tenir-ne cura.

El segon element és el francès *attendre*. Té alguna cosa a veure amb una certa manera d'esperar. I esperar no és solament assegurar i esperar. En els exemples de Benjamin, esperar és caminar i copiar, un fa alguna cosa. No es tracta simplement de seure. És possible fer alguna cosa per esperar. Crec que els projectes que miro de dur a terme amb estudiants tracten d'això. Procurem caminar sobre línies arbitràries a través de ciutats, a través del patrimoni, si voleu. Tallem el patrimoni amb una línia, com si la línia de text fos literalment una línia que hi ha en un lloc i la copiem. I l'exercici és caminar al llarg de la línia, mantenint la disciplina de copiar-la, i aquí és on un ha de fer alguna cosa, s'ha de fer. L'atenció no és res que s'aprengui, l'atenció no és cap competència sinó, més aviat, una habilitat, i es produeix, una vegada i una altra, fent alguna cosa, fent alguna cosa d'un mateix, fent alguna mena d'exercici amb un mateix.

Això és el que tracto de fer amb els estudiants, començant per aquí, procurant pensar què veiem, en comptes de veure què pensem. No és veure el que pretenem veure sinó a l'inrevés. Començar a pensar des de la nostra capacitat d'atenció, des del nostre estar amb les coses, i reconstruir a partir d'aquí.

EB. Gràcies, Jan, moltes gràcies per això que dius i pels conceptes que poses sobre la tau-la. En realitat, quan parlaves de caminar com copiar i insisties tant en el terme 'copiar', m'has fet recordar Giacometti, una exposició magnífica que vam veure a La

Pedrer, que tenia un catàleg també magnífic, on Giacometti explicava: «Vaig cada dia al Louvre, tinc tot el Louvre al cap i continuo havent-t'hi d'anar cada dia a copiar.» I ho acompanyava amb aquella insistència seva: «Porto cinc anys començant cada matí un nou dibuix del cap de Diego. Per què mai no podré fer el cap de Diego?»

És a dir, el tema de portar el caminar a prop del copiar em sembla una aportació teva que valdria tota aquesta conferència. La vull lligar amb una idea que ha anat sortint en contextos diferents, que era la idea de les llums i les ombres. Em sembla que Navarro Baldeweg va ser el primer que va començar a parlar de la llum i de com deixava entrar la llum als seus edificis, i després Ciraj Rassool s'hi va referir molt quan parlava de les coses absents, d'aquest lloc sobre el qual treballa, i que tot el que hi ha és una memòria absent que s'ha de retornar.

Voldria fer servir també aquesta analogia per parlar un moment, o per demanar-vos si podríeu comentar una mica el que serien les llums i les ombres de l'educació, aquest concepte de responsabilitat que va lligat a l'educació, d'ètica subjacent al terme 'educació', aquesta possibilitat que l'educació toqui llums i toqui ombres. Voldria veure si podríem parlar un moment de quines són aquestes llums i aquestes ombres de l'educació, que les unes mai no neguen les altres, sinó que han d'anar funcionant en paral·lel.

JMdP. Certament, de les moltes coses que es poden dir de l'educació, de les moltes maneres d'entendre-la –i que durí una noció oberta d'educació, que sempre serà millor que no una noció dogmàtica i tancada–, una d'elles és que l'educació és una exigència ètica de primer ordre. Perquè si entenem per ètica la mateixa construcció humana, educar és precisament capacitar els altres –els altres petits, principalment– perquè construïxin ells, a base de l'alimentació que se'ls proporciona, el seu propi projecte, la seva pròpia personalitat.

És interessant, lligant-ho amb el patrimoni, remarcar l'origen que en grec –no en llatí, però en grec– té la paraula 'ètica'. En llatí, com sabeu, és 'moral' i té un origen únic, *mos*, que vol dir costum. Però en grec es reconeixen dos sentits a la paraula *ethos* que dona lloc a la paraula 'ètica': un dels sentits és *ethos* com a llar, com a espai on es desenvolupa la vida, i l'altre sentit és *ethos* com a tarannà, com a manera pròpia de ser. Diríem que, feliçment, en aquesta paraula hi ha un doble contingut que a mi em remet a la idea de patrimoni i educació en com-

binació.

El patrimoni seria justament la llar –entenguem la llar desconnotada dels aspectes pastorals, en el sentit més seriós i més positiu de la paraula–, llar feta per generacions anteriors, que han elaborat amb el seu art, amb el seu gust, amb les seves ganes, amb les seves necessitats, un espai on la persona nova és acollida. És bo que aquesta persona nova conegui la llar de la qual parteix? És imprescindible perquè, sense el sentiment de pertànyer a un espai amb un perfil determinat, és impossible construir després el perfil propi. De tal manera que jo diria que l'educació hauria de ser el resultat d'un joc dialèctic entre l'*ethos* entès com a llar i l'*ethos* entès com a projecte humà individual. El patrimoni representaria aquesta part de passat, de passat estratificat i consolidat, d'espai comunitari on és acollit l'individu i sense el qual l'individu tampoc no es pot projectar. L'exemple més clar el tenim en *L'enfant sauvage*: l'individu que ha viscut sol al bosc romandrà sempre bestial, no s'humanitzarà. Per tant, evidentment, l'espai llar és l'espai imprescindible perquè es pugui desenvolupar un projecte nou.

Ara bé, si aquest projecte nou només reproduïx de manera mimètica i tancada allò que hi ha a la llar, aquesta persona no té llibertat, aquesta persona no té perfil propi. Per tant, tots estem convidats, a la vegada, a partir d'un espai, diguem-ne llar, on s'acumula patrimoni respecte al qual nosaltres hem de prendre la partida i separar-nos-en i, eventualment, transformar-la, perquè la nostra dimensió històrica ens obliga a transformar-la. Hauríem de procurar passar cada un de nosaltres com a projecte humà, havent aprofitat el nostre patrimoni i haver-lo donat a la generació futura canviat, perquè, com les generacions anteriors, tenim dret a crear patrimoni, és a dir, a transformar la llar.

PS. Em sembla important no solament pintar sinó posar sobre la taula el punt de vista particular de la meua feina. Crec que no és inútil destacar que treballa amb mestres que s'ocupen de nens molt petits, d'un a tres anys a les escoles bressol i de tres a sis anys a les escoles infantils. Això vol dir que les paraules «patrimoni», «creació» i «educació», i també la metàfora de l'estratificació que s'ha proposat abans, poden significar uns contextos, objectius, tasques o estratègies molt específics i molt diferents d'altres; per exemple, quan es treballa amb estudiants d'escola secundària. Trobo que aquesta és una diferència important que cal subratllar, perquè ara em preguntava:

què és el patrimoni per a un nen de cinc anys? Què ha estratificat fins ara al seu cervell? Una mestra que treballa amb nens d'aquesta edat, quina mena de responsabilitat té de transmetre o, més ben dit, de donar a conèixer el patrimoni? I com ho pot fer, suposant que sigui possible fer-ho? Es tracta de preguntes que mereixerien un temps de reflexió molt més llarg del que està previst per a aquesta taula. De totes maneres, m'ha semblat bé suggerir-les.

No podria ser, em pregunto, que els mateixos nens han de ser considerats patrimoni? I també ho han de ser els serveis educatius per als més petits. Trobo que no és una qüestió insignificant. Per a mi, els infants i els serveis educatius han de ser considerats per la comunitat d'un barri o d'una ciutat, per poc o molt important que sigui, com un patrimoni que mereix la mateixa atenció que posem a les obres d'art penjades en un museu, controlant-hi l'humitat de l'aire, protegint-les dels visitants massa entusiastes o potser massa satisfets. A la ciutat de Ferrara, on treballa, tenim en marxa un projecte amb el propòsit d'involucrar la ciutat, les comunitats locals, els mestres, els pares, els tècnics, el món de la cooperació, en un procés de reapropiació i resignificació dels serveis educatius pre escolars, en una lògica de patrimoni, de consideració d'un patrimoni.

Perquè un patrimoni existeix realment quan una mirada intencionada el descriu, el descobreix i el destaca de l'ordinari, quan un llenguatge l'habita amb les seves paraules i obre possibilitats, moltes possibilitats, diferents possibilitats de compartir. He parlat d'una mirada intencionada i vull afegir-hi una mirada animada per una passió intensa i fins i tot utòpica gairebé, conscient de la seva responsabilitat. Parlem de la responsabilitat educativa, la responsabilitat d'un mestre, d'un professor, d'un pedagog, d'un formador, de la qual no ens podem apartar.

Es tracta d'una responsabilitat que neix d'una pregunta d'ajuda, de suport en la cerca d'una significació del món i de les diferents possibilitats de trobar-lo, conèixer-lo i habitar-lo; una cerca de significació, o de significats, que constitueix el procés de construcció d'una identitat individual i social, pública i privada, fort i sòlida, però també capaç de passar per universos de significats sense perdre's i esbocinar-se. És una mica, almenys m'ho ha semblat, el que relata Eduardo Galeano del petit Diego Kovadloff. És una citació que m'agrada molt: «Diego no conecia el mar. Su padre, Santiago Kovadloff, se lo llevó a descubrirlo. Se fueron hacia el sur. El mar se encontraba más

allá de las dunas esperándolos. Cuando padre e hijo, después de un largo camino, alcanzaron, al fin, aquellos cúmulos de arena, el mar estalló delante de sus ojos. Y fue tanta la inmensidad del mar y tanto su fulgor que el niño se quedó mudo de belleza. Y cuando por fin alcanzó hablar, temblando, tartamudeando pidió a su padre: «¡Ayúdame a mirar!»»

AS. Què haig de dir després d'això? M'ho has deixat molt difícil! Quina bellesa, no? Jo voldria dir que una part del principi del projecte de Guatemala, del qual he vingut a parlar, és que el patrimoni és la joventut. Que no és que ells hagin d'aprendre el patrimoni cultural del seu món, principalment perquè vénen d'un món bastant destrossat, una guerra civil molt recent, han vist com assassinaven els seus pares, com torturaven els seus avis, cada dia veuen crims al carrer, miren cap a l'horitzó, intenten veure cap a on van i no troben el rumb. Aleshores no els pots dir: «Tindrem cura del vostre patrimoni.» Els has de dir: «Sou el patrimoni», i els has d'ajudar a veure que són el patrimoni, i dir-te: «Els haig d'ajudar a veure el mar que són, el mar que són ells.»

Aquest projecte, que actualment implica 125.000 joves entre setze i divuit anys de Guatemala, tracta d'ajudar-los a veure's com a patrimoni, que entenguin que són capaços i poden crear –ho han de fer!– un altre futur possible. Quan dic «ho han de fer», ho dic en el sentit ètic, en sentit d'*ethos*, i torno al company de taula per remarcar la importància de desenvolupar aquest *ethos* en el seu doble sentit: com a llar interior, el diamant en brut, i com a llar exterior i acció externa davant dels altres. Fer una composició, com la del jardí, tornant al que esmentava abans. I el cas és ajudar-los a veure que poden crear marcs desitjables per a viure, i que el futur no és necessàriament conseqüència lògica del passat; que quan la humanitat va evolucionar, va ser fent salts com els de la granota, va fer un salt qualitatiu, com diuen els físics. El treball que miren de fer, doncs, és desenvolupar la capacitat creativa dels joves perquè aprenguin a fer aquest salt, perquè es considerin agents creadors del seu futur i del futur del seu país. En aquest sentit, patrimoni és la seva capacitat creativa, i l'obra d'art és la seva vida. Han d'aprendre a veure la seva pròpia vida com una obra d'art, i la humanitat, la humanitat del seu país en aquest cas, com el gran projecte creatiu que poden construir.

Jo he trobat molt interessant el que explicava en Jan, molt suggeridor, oi?, això de caminar sense intenció i apropiat-se,

copiar i «mapejar» la ciutat. M'ha semblat molt interessant. Me n'aniré molt estimulada, amb això. Però el que faig no té res a veure amb això. El que faig és ajudar la gent a tenir «intenció», més exactament: tractant de veure quin és el seu propòsit a la vida, què entenen de la visió de la seva vida i del món, i com poden ser de manera conscient agents creadors de la seva vida personal i de la seva vida col·lectiva; com a ciutadans, de quina manera recreen la seva societat perquè sigui un lloc i un camp, un espai, un temps compartit i possible de viure'l, i de quina manera aprenen a transformar misèries en bellesa, desastres en possibilitats.

El que intento amb la capacitat creativa humana és que la gent entengui que no és solament conseqüència lògica del que va passar. Amb joves de divuit anys que han vist assassinar els seus pares i diuen que l'únic que esperen és ser assassinats també, no puc callar, els haig de dir: «És possible una altra cosa, ja veurem quina», i ajudar que surti d'ells. Han d'aprendre a veure el mar de la vida. De fet, és tornar a veure el tema de la vida com a valor, desenvolupar una cultura de la vida i ajudar-los a veure com han de valorar la pròpia vida i la dels altres.

Tornant als llums i les ombres, i aquí acaïbo, crec que es tracta d'ajudar-los a enfonsar arrels en els matins, que també és una imatge poètica, veritat? És a la foscor de la terra, que s'enfonsen les arrels, no?, però enfonsar arrels en els matins és un exercici d'esperança, d'imaginació ètica i de ciutadania creativa. O sigui, cada matí què és? És un inici del dia, una expectativa que vindrà un altre moment. Enfonsar les arrels en els matins és superar la nit fosca de l'existència. En el cas d'aquesta gent, és el millor que poden fer: despertar l'endemà d'una història plena de massacres i desastres, de falta de respecte pels drets civils i d'un estat de dret dèbil. Han de superar aquesta nit fosca i veure que és possible enfonsar les seves arrels en els matins.

JM. Voldria dir alguna cosa més si encara tinc temps. En primer lloc, valoro molt el que dieu, tot i que m'he perdut una mica perquè no he escoltat totes les xerrades. De manera que ja em dispensareu si m'equivoque. Aquesta situació a què us referiu, aquesta pobresa, caldria que ens ho penséssim perquè és la situació d'una gran majoria, no pas d'una minoria. Dic pobresa no solament en el sentit de pobresa física, sinó que, d'alguna manera, no hi haigures per donar. Penso que, si vaig a ciutats com són ara Kinshasa o Tirana –crec que,

bàsicament, estan en la mateixa situació–, no és per voler veure els altres, almenys no solament per això, sinó perquè crec que aquestes condicions són en realitat les nostres condicions. Cert que la nostra experiència no és la mateixa, però en certa manera crec que ens hem empobrit, ja no sabem com llegir, de manera que no sabem què tenim. Hauriem de començar pel que jo en dic copiar, o començar pel que tenim.

Torno a la qüestió sobre la imatge, perquè aquí tenim la clàssica pregunta sobre educació. Com es llegeix la imatge? Com llegim el que veiem? No cal dir que hi ha un missatge de fons, de manera que se'n poden fer diverses lectures: correctes o incorrectes. Ahir vaig recordar un altre film de Rossellini –no *Viaggio in Italia* sinó *Europa '51*, potser el coneixeu alguns–, on la Bergman viu en un entorn molt ric, amb una família molt benestant, i ella es perd pel món perquè, d'alguna manera, es comença a interessar per altres coses, pels suburbis de Roma concretament. I es comença a comportar d'una manera que la prenen per esbojarrada, els de la família, si més no, i els qui representen la societat: jutges, sacerdots, policies i, no cal dir, els pedagogs i psiquiatres, que troben que el seu comportament és propi d'una dement. I un psiquiatre li dona el test Rorschach, aquella mena d'imatges que has de dir què hi veus, i li pregunta què hi veu i ella li respon que no res. Evidentment, no interpretar-hi res és inconcebible, no és possible no llegir-hi res, en això. I crec que demostra alguna cosa de la posició que adoptem com a pedagogs o psiquiatres, volem que ens diguin què es llegeix en aquestes imatges, i crec que no s'hauria de preguntar què llegeixes sinó què hi veus. Començant per aquí, potser podríem arribar a algun lloc. No es tracta de llegir un cop més.

I torno a l'aspecte de l'*ethos* que heu esmentat. Perquè crec que aquesta escena és precisament el que cal per a un *ethos* –que per a mi es relaciona amb aquest caminar i aquest copiar, amb aquest ser al món d'avui, podríem dir-ne–, denominat d'una manera precisa per Michel Foucault com l'actitud moderna. I què és l'actitud moderna? És l'actitud, diu, del poeta de la modernitat, Baudelaire, i la caracteritza precisament com atenció extrema. I una altra vegada marca la diferència entre *flâneur* i el qui presta una extremada atenció. Així doncs, l'*ethos*, l'actitud de la modernitat, és aquesta atenció a què es refereix en un altre lloc; tenim el poeta de la modernitat, extremament atent al present, al que succeeix en el present, i tenim el periodista, el periodista

radical. Aquesta és l'altra figura; un cop més, no és el *flâneur* sinó el periodista radical. I dir radical és molt interessant perquè, en química, radical és l'element aïllat que no està lligat a res però que es pot vincular amb coses noves i diferents. Ser radical és, en certa manera, no estar lligat a res però tenir una ampla possibilitat de vincular-se, de ser portat a un altre lloc, de ser recupeat.

Tornant a la teva imatge, m'agradaria començar des de la idea: què és el que has vist? Descriu les lletres, digues què hi veus. Fa només deu o quinze dies que jo era a la Xina amb estudiants belgues que ni parlaven xinès ni el podien llegir. Vam anar a Shen Zen, un indret al sud de la Xina on no hi ha forasters, gairebé ningú no parla anglès ni cap altra llengua estrangera. I doncs, què fer? La primera idea, és clar, és que, si no podem llegir xinès, com l'hem d'entendre? I crec que és una actitud errònia, es pot començar pel que veiem i pel que escoltem. Encara que no ho entenguem, tenim el so. Descriu-me el so, descriu les línies que veus. Tot i que els caràcters xinesos no es puguin llegir, es pot llegir la línia. Es pot veure si és negra, si es transforma en blanca o si és petita. Per aquí es comença, aquest és el punt de partida que tenim. Crec que això és pobresa, és la mateixa pobresa: no entenem, no hi ha res... I no, sempre hi ha alguna cosa per on podem començar.

EB. Gràcies, Jan. Ara voldria centrar-me en el temps i, per tant, voldria fer una última ronda en la qual us donaria un parell de minuts a cadascun. Amb això tancaríem la taula rodona.

Deies ara mateix: «Demanava als estudiants que em descrivissin el so, perquè no podien llegir.» I això m'ha fet recordar el que havíem parlat amb Jean-Claude Carrière al llarg de la preparació d'aquestes jornades. Jo li deia que, per a mi, el *Mahabharata* era una paraula estranya en un llibre de literatura, difícil de pronunciar i difícil de retenir. Jo la vaig aprendre així: 'mahabharata'. I m'agradaven molt les hacs, com un sospir. M'agradava, però era una paraula molt estranya, era un so molt estrany. Em va quedar com un so molt estrany que només va començar a existir d'una altra manera quan la combinació Jean-Claude Carrière i Peter Brook la van fer aparèixer d'una altra manera. Però a mi m'agradava l'altre so, i quan sentia el que els altres havien après –que no sé quin és millor o pitjor–, em desagradava molt perquè 'maha-barata' tenia significat, però a mi m'agradava 'mahab-harata'. Aleshores, la meua última pregunta és com es pronun-

cia per a cadascú de vosaltres la paraula «educació».

JM. Bé, podria tornar al punt a què em referia. Penso que educació s'hauria de desenvolupar de tal manera que oferís una mena del que en diria *pedagogia pobra*, una pedagogia que és cega, sorda i muda. Però que també és molt generosa perquè ofereix temps de lleure en el sentit que he mirat d'explicar. És a dir, no temps lliure o temps ocupat per la feina o per les coses que un ha de fer. Així doncs, cal ser generós i, de fet, acceptar una certa *impossibilitat*, començar a partir d'aquí, no pas intentant arribar enlloc. A on hem d'anar? Ja no ho sabem.

AS. M'agrada aquesta taula tan creativa, perquè no sabem què ens preguntaran, i m'encanta treure analogies de la màniga. Però en pensar com sona la paraula «educació», em sona a esperança. Crec que educar és escriure una carta al futur i creure que el futur la rebrà. I estar-te aquí, des d'aquí, esperar t que la carta arribi. No se sap bé a qui ni on ni de quina manera, però confiant que arribarà. Per a mi, educar és això.

Tornant a les pedres, connectant amb això de l'esperança i escriure cartes al futur, que per a mi és el present com ara, crec que educar és com ajudar que creixin las heures –es diuen heures, oi?– en les clivelles de les pedres. La pedra és tot el que ja som, el que ja tenim –la nostra història, el nostre patrimoni, el nostre *background*, bo o dolent–, però educar és fer que les heures surtin dels forats per buscar el sol, buscar la llum, buscar el futur que sempre ens sobrepassa. Perquè els educadors eduquem per al futur al qual no arribarem. Però sí que sabem que algú arribarà. Per a mi és això: un gran exercici d'esperança i un gran exercici d'ajuda perquè la vida creixi on sembla que la vida no pot créixer.

PS. En aquest ping-pong d'improvisació, crec que el so de l'educació pot canviar si substituïm l'*horror bacui* per l'*horror pleni*. És a dir, per raonar, reflexionar, per pensar sobre el pensament, cal temps, un temps que hem de sostroure a alguna cosa, no podem pas fer-ho tot. Ens hem de preocupar de no afegir res a res, i no de fer menys coses per interrogar-nos més sobre les que es fan. És un canvi de perspectiva i de so, d'acció important que permet una cosa fonamental per a mi, una activitat indispensable, irrenunciable avui dia: parlar amb els nens, més que no parlar-los, a ells; pensar juntament amb ells, més que no en lloc seu.

JMdP. Com que ens preguntes sobre la sonoritat de la paraula «educació», i sonoritat parla de rima, crec que és adient –puix que el tema de les jornades, o de la trobada era justament educació, patrimoni i creació– dir que, òbviament, educació i patrimoni no rimen, tot i que aquests dies han lligat molt bé. En canvi, recurs sí que rima amb discurs. I voldria dir-ne el següent: el patrimoni en l'educació, en el millor dels casos fins ara –i jo he col·laborat a fer-ho a Girona, amb l'ajuda d'algunes persones presents a la sala, a les quals agraeixo molt tota la seva aportació–, hem fet del patrimoni un recurs en l'educació. És hora que fem del patrimoni un discurs en l'educació.

JM. Perdona, em dones un minut més? Perquè tinc la resposta perfecta, m'havia oblidat que la tenia aquí mateix. És una cosa que vaig trobar a Kinshasa... Imagineu Kinshasa. Crec que és un lloc encara pitjor que el lloc on ets. Realment és la fi del món en tot sentit, però allà hi ha l'escola perfecta. *C'est l'école parfait*. Va ser allà, als carrers de Kinshasa. Caminant pels carrers de Kinshasa tens *l'école parfaite*. I crec que és absolutament correcte, que és l'escola perfecta, perquè el que demana l'escola perfecta és disciplina i zel. Això és el que significa disciplina. És el que tractava de dir sobre mantenir-se a la línia. I no sabem on va, no sabem què en sortirà, però en aquestes condicions l'únic que tenim és disciplina i zel. Aleshores és l'educador, el qui tracta de ser fidel a la disciplina i al zel. No ofereix cap mena de resposta ni res de semblant, però manté l'atenció d'algú. Això és el que crec que hauria de ser l'escola perfecta.

EB. Moltes gràcies a tots. Voldria acabar amb unes paraules de Blaise Pascal: «No ens limitem mai al temps present. Recordem el passat. Anticipem el futur com si ens semblés que triga massa a arribar, com per apressar-ne el curs. O recordem el passat como per aturar la seva ràpida fugida. Som tan imprudents que anem errants en uns temps que no són els nostres i fugim cegament de l'únic que ens pertany. I és que, d'ordinari, el present ens fa mal.»