

T E X T O S
O R I G I N A L S
E N C A T A L À

EDITORIAL

Els poetes expressen, en totes les cultures, els sofriments, les esperances i els somnis dels pobles. Els poetes saben dir, amb paraules sàviament combinades, el que sent la gent del carrer i que de vegades costa d'explicar. La poesia permet burlar-se de la repressió, de la timidesa, de la inefabilitat. A les terres catalanes, els nostres poetes han contribuït decisivament a fer estimar la nostra llengua tantes vegades perseguida. També han contribuït a alliberar-nos de la submissió a les pesades circumstàncies culturals i polítiques que voldrien fer-nos renunciar a una part dels nostres drets com a poble. La poesia ens ha ajudat a creure i esperar un futur de dignitat plena. El poeta troba la manera de convertir alguns impossibles en possibles. Miquel Martí i Pol, el poeta viu en llengua catalana més llegit actualment, exerceix aquest alt servei amb una gran modestia, amb una claredat expressiva molt notable i amb una qualitat literà-

ria excepcional. Ens plau presentar, en aquest número, les seves respostes a la nostra entrevista, i algunes mostres de la seva poesia. Miquel

Martí i Pol ha escrit sobre el nostre poble, sobre la vida i la mort, sobre l'amor i sobre la pau. Tota la seva poesia manifesta una enigmàtica

pau, una serenitat profunda i una paradoxal joia de viure.

Fèlix Martí
director

PARAULES PER LA PAU

Només perdura allò que bastim amb esforç i creix en l'esperit dels homes i dels pobles fins a esdevenir l'àmbit on tota veu ressona. Així la pau, que es guanya tenaçment cada dia pel desig de voler-la més que tota altra cosa i és el mirall que fa possibles tots els somnis. Parlo de pau en pau, des d'aquest temps que em toca de viure i de sofrir, des de la meua altura d'home senzill que creu que la pau és possible, des de l'amor profund al poble i a la llengua que m'han fet el que sóc i em serveix i m'impulsen. La tarda és un espai de lentituds perdudes que se m'adorm als ulls plàcidament i clara. D'aquest silenci estant proclamo l'esperança, la pau no és un do ni un cim inassolible sinó el recomençar de moltes primaveres, la voluntat i el risc d'estimar i de comprendre. Tota la vastitud dels anys i el seu misteri ressona en les paraules que escric perquè serveixin

de bandera i d'escut, de fita i de disseny. Més que amb l'eco estrident de timbals i trompetes que senyoreja edats i vulnera silencis, més que amb tot l'aldarull dels cants victoriosos que ofeguen el lament dels desvalguts i els febles, i més que amb el menyspreu groller dels prepotents que es proclamen hereus de totes les riqueses, falquem l'ara i l'aquí, convençuts i solemnes, amb un anhel de pau que encengui les mirades. Pensem en el futur des de l'ara que esclata dins i fora de tots, i fem amb les paraules un reducte de llum que en preservi la força. Vulguem la pau en pau, sense cap mesquinesa, perquè en l'ordre del temps només creix i perdura tot allò que bastim amb esforç, i fecunda la sang i l'esperit dels homes i dels pobles.

Miquel Martí i Pol

MUSEUS

EL MUSEU TÈXTIL DE TERRASSA

La història d'aquest museu és força singular i notablement interessant —vista ja amb una certa perspectiva— com a exponent de la mentalitat de les classes dominants durant la postguerra del nostre país. El Museu Tèxtil va passar una etapa que podríem dir-ne de gestació —entre els anys 40 i finals dels 60— per a néixer, el 1970, com a suma de diverses col·leccions privades posades sota un sostre i una gestió compartida per l'Ajuntament de Terrassa i la Diputació de Barcelona. És, per tant, un museu de formació recent, però marcat des dels orígens per una filosofia molt endarrerida: posseir els objectes més valuosos (en el sentit d'exòtics, cronològicament i culturalment parlant) i posseir-ne molts. Això explica que ens trobem amb un fons immens, bàsicament de sedes —en una comarca i un país fonamentalment llaners— i que està molt mancat de documentació, ja que als col·leccionistes no els havia interessat la informació precisa sobre la procedència i l'origen de cada peça.

També cal dir que és un dels pocs museus catalans que compta amb un edifici fet especialment per a ell, tot i que això —segurament per les mateixes raons de desconnexió amb el que s'estava fent a tot el món en aquell moment— no ha estat cap avantatge ni per les condicions de conservació ni per als espais d'exposició, excessivament rígids. Això, però, és passat. Passat que pesa, indiscutiblement, però que no sols permet la transformació sinó que fins i tot, com a repte que és, la fa més atractiva. El Museu Tèxtil es troba avui immers en una forta activitat de cara endins i de cara enfora, en intentar mantenir el difícil equilibri entre la feina necessària de conservació i documentació, la de prendre part activa dintre del sector tèxtil, i la de ser un lloc atractiu per al públic no professional. El Museu té una bona col·lecció de teixits egipcis de la baixa romanitat i l'alta edat mitjana (els anomenats "coptes"), una mostra excel·lent de robes procedents dels tallers àrabs d'Al-Andalus —particularment dels se-

gles XIII, XIV i XV— bellíssims exemplars de velluts i brocats del renaixement mediterrani, i un conjunt notable —la part més important quantitativament parlant— de brocats, domassos i tot tipus de teles dels segles XVII i XVIII. A continuació, la indumentària pren el protagonisme, tot cobrint els segles XVIII i XIX, mentre que el s. XX es troba tot just representat per alguns models d'alta costura i una sèrie de mostraris de la indústria local. La política actual d'adquisicions, naturalment, s'ha decantat per cobrir aquestes èpoques més recents, i sobretot per documentar el tèxtil autòcton. S'han incorporat també algunes peces de maquinària, les indispensables per a fer comprendre la complexitat del procés tèxtil. Entenem, però, que la tasca del museu no acaba aquí. Tenir un bon fons no és més que un punt de partida. D'un costat cal que aquest fons sigui accessible i consultable amb facilitat per part de dissenyadors, fabricants, professors i alumnes de les escoles tèxtils, investigadors, etc. Per això, s'està treballant en la constitució d'u-

na base de dades amb imatge, que permetrà arxivar els nostres objectes juntament amb els d'altres entitats, per tal de poder-los utilitzar alhora. I per això, també, el Museu està vinculat a l'European Textile Network (ETN) i s'ha compromès amb la iniciativa, sorgida de diferents organismes de la comarca del Vallès, de formar un Centre d'Excel·lència Tèxtil, on es concentraran les distintes opcions i els nivells de formació en aquesta especialitat. La participació del Museu Tèxtil en la formació és important. En un panorama laboral on, cada cop més, les persones passen fàcilment d'una empresa a l'altra, molta gent es troba treballant en una indústria tèxtil sense saber com es fa el teixit o com es fila. Aquestes persones necessiten una preparació global i ràpida, que no trobaran en l'ensenyament de formació professional. El Museu els pot oferir uns cursos pràctics, i d'altres més dirigits a fomentar la cultura tèxtil de dissenyadors, artesans, mestres, etc. Aquests cursos es realitzen en col·laboració de la Universi-

tat Politècnica de Catalunya i dels professionals, i cal dir que sempre han tingut una acollida excel·lent. El tèxtil, però, no és un àmbit tancat. Contràriament al que pugui semblar, tot el món pot explicar-se a través d'un tros de roba. El teixit pot servir igualment per explicar geografia, economia, tecnologia, matemàtiques, química, història o el medi natural. Per això, el nostre centre compta amb una aula-taller on els mestres que ho desitgen, ajudats per una persona del museu, treballen els temes prèviament decidits amb els seus

alumnes. El Centre de Recursos Pedagògics de Terrassa ha estat una bona ajuda en aquest sentit, i cada vegada hi ha més nois i noies treballant a les sales. D'altra banda, de cara al públic en general, el museu no vol limitar-se a presentar teixits. Cal trobar uns temes que donin atractiu a tot el que s'exposa, i cal canviar-los periòdicament perquè hom tingui ganes de tornar. Les peces del museu poden complementar-se amb altres de l'exterior, i els teixits poden relacionar-se amb ceràmiques, amb mobles, amb

pintures, amb qualsevol altre material que permeti contextualitzar-los i que ajudi a entendre millor ambients i èpoques. Al capdavant, tot objecte no és sinó un pretext, una manera de visualitzar una idea que és el que en realitat es vol comunicar. En aquesta línia s'ha preparat la primera producció pròpia del Museu, inaugurada recentment: l'exposició "La Seda: Llegenda, poder i realitat", que serà itinerant, la qual ha merescut la categoria de Projecte Associat al programa de la UNESCO "Rutes de la seda, Rutes del diàleg". A més, el Museu és

la seu oficial de la Comissió de la Ruta de la Seda, que promou itineraris culturals basats en la seda i fomenta la recerca en aquest camp. Com sigui, el Museu no ha volgut renunciar a caminar endavant i comprometre's a fons amb tot allò que representa una millor rendibilitat i una comunicació constant amb organismes semblants de tot el món.

Eulàlia Morral i Romeu

INSTITUCIONS

EL FOMENT DE LES ARTS DECORATIVES (FAD)

El Foment de les Arts Decoratives és un lloc on es parla i es polemilitza sobre l'art modern i el disseny contemporani gairebé tots els dies de l'any, a la mitja nit. També és un lloc on s'organitzen, des de primers de segle, complicades manifestacions de promoció dels oficis artístics, de l'art avant-guardista i del disseny, probablement, més innovador.

Aquesta activitat, intensa, sàvia i cordial, té un secret que una hora o altra caldria revelar; el FAD ofereix, primordialment, un servei cultural obert a la comunitat, que cada promoció de socis mira de renovar.

El clima i les olors, les parets i els sostres de la venerable institució, presenten un embolic creixent d'adherències i condensacions difícils de destriar: el cerimonial i la fonètica són noucentistes, els detalls, l'oxidació i una certa enyorança semblen modernistes, la coloració i la temperatura dels projectes s'acosta bastant, encara, als deliris i els plaers del moviment modern; estricte de gamma però optimista en la imaginació d'un present racional i agosarat en la construcció sentimental del futur. També hi ha algunes incorporacions irisades recents que, donat el seu caràcter latent i misteriós, tothom cuida, per satisfer el propòsit de la renovació i, molt especialment, el disseny insaciable de la curiositat.

Els hereus dels oficis gremials són els primers a bastir la forma, els topants i la diversitat visual de la ciutat moderna, l'estil i el confort dels nous hàbitats, la seducció de la indumentària individual, les imatges de ficció de l'escenografia, la il·lustració i la decoració dels esbarjos públics, la

metàfora dels jardins i de les joies, i la tipologia dels objectes industrials. Els artesans i les indústries artístiques de primers de segle, escultors, ebenistes, forjadors, pintors, guixaires, argenters, tant podien reproduir models establerts en els seus catàlegs i repertoris immemorials, com proposar creacions originals integrades, generalment, en un context arquitectònic o urbanístic. L'artesanat modernista conserva i desenvolupa alhora, pràcticament sense escindir, la capacitat de creació artística i de realització de les obres decoratives, sumptuàries i funcionals.

La revolució industrial, però, ha comportat també la divisió del treball de moltes pràctiques artístiques de consum. El disseny i la fabricació massiva i automàtica dels productes, són, irreversiblement, moments relativament independents d'un procés seqüencial complex.

El bells oficis han deixat de ser la decantació refinada i culta d'un sistema de producció hegemònic i han esdevingut, principalment, un referent conceptual, matèric i procedimental, riquíssim de possibilitats, de la creació artística singular i de la recerca plàstica contemporània.

Els projectistes en joies, ceràmica i textilitària, els ebenistes, tallistes i repujadors del FAD de la primera hora, són ara els socis artistes, dissenyadors i industrials que, des de camps i discursos molt diversos, sintetitzen, alguna vegada, els valors, la tensió i la metodologia de la tradició en projectes i realitzacions actuals.

Tot i que la majoria de socis professionals i estudiants del FAD són artistes renovadors dels bells oficis i les belles arts, dissenyadors de les dis-

tintes especialitats, arquitectes i enginyers, el FAD compta amb historiadors, crítics i professors. Afeccionats interessats en el desplegament dels objectius culturals de l'entitat, empreses col·laboradores i el suport de les institucions públiques i privades de Catalunya i d'Espanya.

Els quasi mil dos-cents socis de la institució representen la garantia de la seva pluralitat, independència i continuïtat.

Els estatuts del FAD estipulen l'autonomia jurídica de les associacions membre que integra. Actualment les associacions del FAD són les següents:

- Associació d'activitats artesanals i d'investigació plàstica (AAIPFAD).
- Associació de directors d'art, dissenyadors gràfics i il·lustradors (ADGFAD).
- Associació de disseny industrial (ADIFAD).
- Associació interdisciplinària del disseny de l'espai (ARQ-INFAD).
- Associació d'orfebres (ORFEBRES FAD).

El mateix FAD i les altres associacions desenvolupen el seu propi programa d'activitats i de finançament. Es pot ser soci del FAD sense pertànyer a cap de les associacions mencionades, però els socis de les associacions membre ho han de ser també de l'associació generadora, la qual ostenta funcions de coordinació i de representació general.

Els socis del FAD que ho desitgin poden proposar la fundació d'altres associacions i la creació d'activitats inèdites.

El Foment de les Arts Decoratives, que s'acosta als cent anys d'existència, ha propiciat accions molt avan-

çades i significatives pel progrés i la difusió de la cultura de l'art i del disseny. El moment d'extraordinària efervescència que ara viu és, indubtablement, la conseqüència del seu dinamisme històric i per haver seleccionat amb rigor el nivell i l'interès general de les actuacions. Les activitats que actualment tenen major projecció ciutadana són les següents:

- Premis FAD d'arquitectura i d'interiorisme. Instituits l'any 1958, distingeixen les millors realitzacions de cada anualitat dins l'àmbit territorial català.
- Premi Sebastià Gasch de music-hall i arts parateatrals, instituits l'any 1976.
- Trofeus LAUS de disseny gràfic, instituits per l'ADGFAD l'any 1964.
- Premis DELTA de disseny industrial, organitzats per l'ADIFAD des de l'any 1961.
- Medalla ADI, guardó per a estudiants de disseny industrial.
- Premis HABITACOLA per a estudiants de disseny d'interiors, convocats per ARQ-INFAD.

El FAD i les seves associacions són sovint requerits com a òrgans consultius. Les publicacions, cursos, conferències, exposicions i debats que continuament es produeixen a la seu de l'entitat subratllen l'actitud oberta a la recerca i al debat que ha de permetre a la institució seguir treballant intel·ligentment el proper segle.

Santi Giró

LA IDENTITAT DEL DISSENY CATALÀ

La dècada dels vuitanta ha suposat una afirmació definitiva del disseny català gràfic i industrial. Juntament amb l'arquitectura, especialment la propiciada pel Jocs Olímpics de 1992, el disseny s'ha transformat en un dels trets identificadors de la personalitat internacional de Barcelona. Aquesta realitat no és fruit d'un atzar sinó que és el resultat de trenta anys de treball continuat d'una indústria i d'uns professionals dedicats a la pràctica del disseny, que sempre l'han entès com un fet cultural al servei de la comunitat.

Allò que ha posat d'actualitat el disseny català arreu del món és l'exposició *Design in Catalonia* (presentada a Milà, Nova York, Tòquio, Stuttgart...); les revistes i publicacions italianes, franceses, alemanyes i japoneses que li han dedicat monografies o l'exposició dedicada a les *Capitales européennes du nouveau design: Barcelona, Milan, Paris, Düsseldorf* presentada recentment al Centre de Creació Industrial (C.C.I.) del Centre Georges Pompidou de París.

Davant aquest fenomen de projecció internacional, sorgit d'un país de poca demografia, una reduïda extensió territorial i un desenvolupament industrial mitjà com és Catalunya, hom es pregunta quins són els trets diferencials que donen personalitat pròpia a aquest disseny.

És indiscutible que el nostre disseny no solament és un fenomen del mercat, la indústria o el consum, sinó que parteix d'uns antecedents molt concrets: una desenvolupada i generalitzada tradició artesanal, que compta encara amb excel·lents homes

d'ofici: una xarxa industrial de nivell petit i mitjà, ben utilçada i interessada per incorporar les novetats tecnològiques, i, sobretot, una arrelada cultura artística que es reflecteix en totes les manifestacions de la vida quotidiana, bé siguin privades o públiques. L'adopció del concepte del disseny s'ha produït d'una manera espontània a mesura que les arts i els oficis han donat pas a la penetració de la indústria i a les necessitats pròpies d'una societat de massa instal·lada a les ciutats.

Pel que fa a la ciutat de Barcelona, el darrer gran esclat dels oficis d'art i del disseny pre-industrial es dona el 1890 amb el Modernisme —la versió catalana de l'"Art Nouveau"—, quan arquitectes, decoradors, cartellistes, escenògrafs i ceramistes, entre d'altres, viuen un dels moments de més eufòria artística que ha produït aquest país, conscients del fet que les arts decoratives comencen una nova era i han d'establir la seva aliança amb la indústria per a sobreviure. Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Masriera, Homar, Apelles Mestres, Alexandre de Riquer, són els grans protagonistes d'aquest corrent que posteriorment es manifestarà en les agrupacions professionals, especialment en el FAD (Foment de les Arts Decoratives), fundat el 1903, que durant la segona meitat d'aquest segle impulsarà, a través de l'ADIFAD —l'Associació de Dissenyadors Industrials del Foment de les Arts Decoratives—, la difusió del disseny i el seu millor coneixement.

Si fins als anys setanta els nostres dissenyadors i els nostres industrials viatjaven a l'exterior amb el propòsit

de veure, aprendre i comprar patents per a produir a través de la seva petita estructura industrial, a partir dels anys vuitanta, amb un nivell econòmic més elevat i un desenvolupament molt més afiançat, comença a aparèixer una manera catalana de dissenyar que es diferencia de l'alemanya, la francesa, l'escandinava, la nord-americana i revela una certa proximitat al model italià.

Tant a nivell creatiu com conceptual, el disseny català és fruit d'una evolució social i industrial estretament vinculada a una vida quotidiana austera i pràctica, però sempre marcada per la qualitat estètica. Els criteris funcionals i els criteris artístics s'interrelacionaran constantment. D'una banda existirà una escola més racionalista, d'arrel bauhausiana, que avantposarà l'esquelet, l'estructura, les línies de resistència a qualsevol altre component, tot seguint una tradició que ve del romànic i del gòtic locals. De l'altra, la línia impulsada pels corrents artístics, per la força de la forma entesa com un valor autònom.

Superada la fase del "design povero", característic dels anys seixanta, de marcat caràcter neoartesanal i materials nobles, hem entrat en una fase on les noves tecnologies i els nous materials s'han aliat amb un acusat sentit del gust que tracta de compatibilitzar l'estètic, el tecnològic i el comercial.

El disseny dels anys vuitanta a Catalunya és un disseny de la maduresa, creat en llibertat i des de la llibertat, que barreja els valors d'una personalitat mediterrània amb l'esperit de l'avantguarda i que surt a la concurrència internacional sense com-

plexes. S'ha alliberat dels purismes que exigien fredor, neutralitat i predomini de la funció sobre la forma, propis del "good design", per actuar de ple en el denominat "new design". Qui millor ha analitzat aquesta transició és el director del C.C.I. de París, François Burkhardt. Segons ell, aquest nou disseny es dona en unes societats més cultes, econòmicament més estables, més refinades en la selecció dels seus objectes quotidians, que es volen personalitzar a través del disseny i que manifesten una exigència especial en les qualitats tècniques, ergonòmiques, econòmiques i funcionals dels productes.

Trencat l'estàndard uniformitzador que exigia l'estil internacional d'arrel racionalista, el nou disseny europeu aposta per les característiques específicament nacionals, regionals o metropolitanes, fins al punt que es parla més d'un disseny napolità, milanès o florentí que d'un disseny italià.

En conclusió, el disseny català és vist des de l'exterior com un disseny poètic, iconoclasta, ple d'imaginació i sentit de l'humor, que, sense oblidar els imperatius funcionals, integra la inspiració provinent de l'art (Miró, Dalí, Picasso), la iconografia dels còmics, els simbolismes zoomòrfics, el valor de la imatge i la dimensió comunicativa.

Si durant moltes dècades la forma ha estat al servei de la funció, ara sembla com si aquesta s'hagués revelat per a adoptar una dimensió més lliure, poètica i informal, com els modes de vida propis d'aquest fi de segle.

Daniel Giralt-Miracle

EL DISSENY INDUSTRIAL

El disseny industrial es desenvolupa a partir d'un teixit industrial, comercial i cultural molt complex. Donada la seva peculiar història i situació geogràfica aquest teixit es va anar formant a Catalunya molt abans que a la resta de l'estat espanyol. La Revo-

lució Industrial no creà una indústria del no-res, sinó que la transformà allà on ja existia, és a dir a la perifèria i vora el mar, allà on havien florit amb més o menys fortuna les antigues manufactures del XVIII. L'especialització històrica, la tradició, els recursos naturals així com el trans-

port per mar de primeres matèries han acabat prefigurant un mapa en què el nord de la Península ostenta la primacia de la indústria siderúrgica mentre que el llevant s'ha especialitzat en la indústria de transformació i els béns de consum, tals com teixits, mobles, papers i maquinària. Un cu-

riós mapa industrial en què els centres de poder polític han estat tradicionalment dissociats dels centres de poder econòmic.

Aquesta petita dissertació és necessària per comprendre l'actual eclosió del disseny industrial a Catalunya, car aquest no s'ha produït per gene-

ració espontània sinó que és un fenomen llargament gestat en un context socio-econòmic bastant peculiar. El procés d'incorporació dels artistes a les tasques de creació industrial s'inicià a Catalunya durant el Modernisme i gràcies a la confiança que una sèrie d'empresaris deposità en els arquitectes, decoradors, ebenistes, vidriers i ceramistes. L'obra de Gaudí i els seus contemporanis va deixar un llegat cultural i una empremta imborrable en la cultura visual catalana i no és exagerat afirmar que el seu esperit és viu en moltes obres dels dissenyadors actuals.

Els esdeveniments històrics i polítics que Catalunya va viure durant quasi mig segle no van afavorir precisament el desenvolupament d'una cultura industrial normalitzada. Aquest problema va ser agudament viscut pels propis dissenyadors i per una sèrie d'arquitectes progressistes que malgrat les traves i problemes que oposava el franquisme van ser capaços de crear una cultura del disseny i una infraestructura institucional que va servir de base per a l'ulterior desenvolupament del disseny industrial català. En efecte, tot i que aquest ha saltat a les pàgines dels informatius internacionals molt recentment, a Barcelona hi ha institucions que compten amb més de vint-i-cinc anys d'existència, que gaudeixen d'una enorme vitalitat i que li confereixen la seva indiscutible capitalitat en aquest àmbit.

El 1960 es creà la primera associació de dissenyadors industrials dins del Foment de les Arts Decoratives, ADIFAD. Avui en dia l'ADI compta amb centenars de socis i fa una tasca eminentment cultural: organitza conferències, exposicions i debats i convoca bianualment els Premis DELTA de Disseny Industrial per als millors productes de fabricació recent. Els Premis DELTA tenen una gran reputació i tradició dintre i fora de Catalunya i el seu atorgament constitueix un gran esdeveniment social i ciutadà. També bianualment, l'ADIFAD atorga la Medalla ADI als millors projectes rea-

litzats per a estudiants de disseny. El 1973, va crear-se a Barcelona la Fundació BCD, Barcelona Centre de Disseny Industrial, amb l'objectiu de promocionar el disseny en el sí de la indústria. Al llarg de la seva vida, el BCD no solament ha treballat per a l'empresa privada sinó també per a l'empresa pública i ha jugat un important paper en la promoció interior i exterior del nostre disseny. En efecte, en col·laboració amb el govern català, el BCD ha organitzat importants exposicions itinerants que han servit per donar a conèixer el nostre disseny més enllà de les nostres fronteres i edita anualment l'Anuari del Disseny a Catalunya, una obra que té sempre una excel·lent acollida dins el món professional i en el mercat exterior.

Més recentment, el 1978, es constituí l'Associació de Dissenyadors Professionals amb l'objectiu de defensar els interessos professionals dels seus associats, donar a conèixer les seves prestacions i serveis, contribuir a normalitzar les relacions amb l'empresa i preparar el terreny per a l'entrada al Mercat Únic. No cal dir que totes aquestes institucions esmentades gaudeixen des del seu naixement de ple reconeixement internacional i són membres de ple dret de l'ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) i el BEDA (Bureau of European Designers Associations).

A diferència de les primeres generacions de dissenyadors, que provenien del món de l'arquitectura o eren autodidactes, els joves actuals poden cursar estudis especialitzats en diferents centres. Durant els anys seixanta es van crear les actuals escoles de disseny industrial. L'escola Elisava i l'escola EINA van sorgir de la iniciativa privada i han estat sempre escoles específiques de disseny, en canvi l'escola Massana i l'escola Llotja eren escoles públiques d'arts i oficis, ja existents, que van incorporar els estudis de disseny industrial als seus programes, aproximadament durant la mateixa època. Durant aquesta última dècada la demanda de places

escolars ha crescut enormement i el nombre d'estudiants de disseny industrial a Barcelona es elevadíssim, entre d'altres raons perquè la ciutat atrau a joves que provenen d'altres països.

Els mitjans de comunicació han jugat un paper importantíssim en la normalització i divulgació del nostre disseny. Aquest és un tema que ha començat a ser habitual a les planes dels diaris, els quals li dediquen columnes fixes i apartats en els suplementos dominicals. Pràcticament totes les publicacions especialitzades s'editen a Catalunya i la seva difusió augmenta dia a dia. La revista *ON* ja fa temps que va sobrepassar el centenar de números editats i és una publicació altament reconeguda per la seva tradició i professionalitat. En canvi la revista *Ardi* ofereix una informació de caire més avantguardista i propera a corrents de disseny més heterodoxes. Al marge d'aquestes publicacions de gran difusió, també se n'editen d'altres d'àmbit més restringit com *Temes de disseny* publicada per l'Escola Elisava o la col·lecció de disseny de l'editorial Gustavo Gili ambdues dirigides específicament al món professional.

La petita i mitjana empresa productora d'articles de consum (mobles, llums, teixits, vaixelles, etc.) ha estat tradicionalment el principal client del disseny, el qual generalment és dut a terme per estudis i professionals externs, prefigurant així el caràcter de disseny "d'autor" que de vegades se li critica. Tanmateix el ventall de sectors actualment preocupats pel disseny s'està ampliant molt i no són poques les empreses que tenen els seus propis equips integrats, els quals fan una feina altament especialitzada, però més anònima i no tan reconeguda. Tampoc hem d'oblidar que, amb el desig de donar una millor imatge i servei, l'administració pública ha generat i genera projectes de gran envergadura, sobretot en l'àmbit del transport (ferrocarrils, metros, autobusos, senyalització), que signifiquen un im-

portant esforç professional i tecnològic.

Els factors que han afavorit la insòlita popularització del disseny industrial a Catalunya i que han determinat el seu reconeixement internacional són múltiples i variats i en aquest sentit podríem parlar d'una feliç confluència en un moment històric molt determinat: aquell que culminarà amb la celebració dels Jocs Olímpics de 1992 i l'entrada al Mercat Únic Europeu.

En efecte, l'admissió d'Espanya a la Comunitat Europea ha tingut un important paper dinamitzador per al comerç i la indústria catalanes i encara el tindrà més la supressió total de les barreres duaneres prevista per a l'any vinent. Coneixedores del repte que els espera, un bon grapat d'empreses, especialment les del sector del moble, han fet un important esforç de reconversió i actualització, empren dissenyadors habitualment i concorren plegades a les fires internacionals, on són notícia per l'originalitat i peculiar estètica dels seus productes.

Fruit de la unió entre cultura i indústria no cal dir que, per al disseny català, les tendències i avantguardes estètiques dels anys vuitanta han estat altament dinamitzadores, la qual cosa ha significat la liquidació de l'ortodòxia racionalista i l'abandó d'uns cànons estètics excessivament rígids, amb els quals la nostra cultura mediterrània i la nostra innata tendència a l'individualisme no s'hi va sentir mai realment identificada. És evident que el nostre disseny participa de les essències de la cultura llatina i presenta certes concomitancies amb el disseny italià. Tot i això, molts observadors coincideixen en afirmar que vist en la seva globalitat presenta un curiós i difícil equilibri entre la creativitat més arrauxada i l'estilització més subtil fruit d'una singular i heterodoxa assimilació dels corrents internacionals de les últimes dècades.

Isabel Campi

DOSSIER

AL VOLTANT DEL DISSENY DE MOBILIARI URBÀ

Durant el mes d'abril de 1991, va muntar-se a la Rambla de Catalunya de Barcelona una exposició amb el títol genèric de "Disseny de Mobiliari

Urbà". Va ser una exposició organitzada pel Servei d'Elements Urbans de l'Ajuntament de Barcelona i formava part del conjunt d'activitats que es van organitzar per la "Primavera

del Disseny, 1991", que en aquesta primera edició tenia el lema de "Les idees es venen".

Era un lema ambigu per tot el que pot significar d'intercanvi de productes,

d'idees, d'alternatives i de propostes, però que valorava per damunt de tot la idea, la creativitat i l'avantguarda. També constata la relació que ha d'existir entre dissenyadors i

empreses, i aquests amb la societat, tot evitant l'autocomplaença dels autors o el conformisme dels usuaris. És conegut l'interès demostrat per les institucions des dels inicis dels 80 en les actuacions als espais urbans, les quals han comportat un replantejament del tractament de l'espai lliure de les ciutats del nostre país. Aquestes actuacions han portat paral·lelament nous dissenys de mobiliari urbà amb un alt nivell creatiu que en la majoria dels casos formaven part dels projectes i dificultava la seva extrapolació a la resta de la ciutat i, sobretot, a la ciutat construïda. Molts d'ells, però, han servit de base a dissenyadors i empreses per convertir-los en elements seriatos i, per tant, en objectes que milloren el paisatge urbà.

Podríem dir, doncs, que la necessitat de les administracions per actuar a l'espai públic amb projectes contemplats des d'una nova política de fer ciutat, ha sigut el motor que, amb la participació d'arquitectes, dissenyadors i empreses, ha fet que el mobiliari urbà hagi entrat en una dinàmica creixent.

Les exigències del progrés i la complexitat del fet urbà comporten l'aparició de noves activitats i nous serveis en l'espai públic, les quals provoquen inevitablement la seva invasió amb nous elements. Aquesta

demanda crea una veritable especulació de l'espai públic; demanda excessiva que supera la capacitat que ofereix la ciutat dins uns límits acceptables de confort i claredat urbana. La selecció dels elements de l'exposició es varen fer valorant la creativitat i l'economia del disseny com aspectes fonamentals que el mobiliari a la ciutat ha de tenir davant d'aquesta especulació que està comportant la reiteració i la densificació d'elements. Apostem per aquells objectes que destaquen les idees i la simplicitat del disseny i que exclouen els valors iconogràfics i de les modes.

Els elements que estaven col·locats físicament en l'exposició eren dotze, dels quals tres eren dels arquitectes Helio Piñón i Albert Viaplana. Tots tres produïts en formigó moldejat i amb una simplicitat formal i una idea generadora aclaparadora. El banc "Banc-u" pensat des de la secció transversal, en què una làmina contínua es va adoptant ergonòmicament mitjançant corbes, línies inclinades i el pla de terra, és una peça que té totes les parts d'un banc —respatller, seient i suport— tractats per igual pel que fa a material i continuïtat. El dibuix del llapis és el que ho fa tot. En el cas del llum "Llum-i" es tracta d'un projector camuflat que il·lumina una superfície pètria que a mesura que la llum es debilita per la distància

al focus, la pedra redueix la seva superfície. Al final, la llum i la pedra desapareixen. Finalment, la barrera "Gat-o", és un element separador del pas dels vehicles i de protecció dels vianants que apareix com una elevació del mateix paviment en forma de llom de gat espantat.

Hi havien també dues làmpares: la "Lamparaalta" (Delta de Plata ADIFAD 1984) de Beth Galí i Màrius Quintana, i la "Lampelunas" (Delta D'Or ADIFAD 1986) de J. Antonio Martínez Lapeña i Elias Torres. Totes dues recuperen la llum reflectida per l'espai públic, tot produint un efecte màgic en les pantalles reflectores il·luminades que queden suspeses a l'aire, creant a la vegada un moviment ingràvid, encara més acusat en la composició arborescent de la "Lampelunas".

L'aplic "Macaya" (Delta de Plata ADIFAD 1990) de M. Luisa Aguado i Josep M. Julià, llum per empotrar de forma circular i en fundició d'alumini, amb una resolució dels problemes de fabricació i del vandalisme, molt delicada i eficient. El "fanal Pep" de Jordi Henrich i Olga Tarrasó, que simplifiquen totes les parts habituals d'un fanal (lluminària, columna i base) en un sol element integrador de forma lleugerament troncocònica invertida. La pílona "Benidorm" i la barana "Moncloa" del grup de dissenyadors

valencians *La Nave*, que amb formes molt simples de fosa de ferro i un passamà d'acer inoxidable, aconsegueixen una integració intel·ligent i atrevida en qualsevol paisatge urbà. El banc "Montseny" de Leopoldo Milà, amb una concepció més clàssica que utilitza el ferro fos i la fusta amb formes netes.

Per últim, dos elements dissenyats pel Servei d'Elements Urbans: el gual de vianants i el de vehicles. Amb unes mides ajustades al màxim per invadir al mínim l'amplada de les voreres i fets en granit per resoldre homogèniament les interrupcions de les vorades granítiques de la ciutat. Són elements d'urbanització comuna de la ciutat que intenten donar un grau de qualitat urbana a partir d'un nivell determinat per a tota la ciutat.

Aquest és el comentari o explicació d'una exposició que voldríem tornar a repetir periòdicament, amb nous muntatges, per tal d'anar copiant, i així conèixer millor, els moments que va vivint el disseny del mobiliari urbà i també, per tant, més directament els moments de la ciutat. Desitgem que les ciutats no necessitin viure només els moments de grans transformacions urbanes per dedicar una major atenció al mobiliari.

Màrius Quintana

DOSSIER

L'EVOLUCIÓ DEL DISSENY D'INTERIORS

Quan un estranger arriba a Barcelona, és inevitable que un dia o altre acabi visitant alguns dels locals de moda que han donat justa fama a la ciutat. L'excursió als anomenats "bars de disseny" s'ha convertit en un itinerari turístic gairebé tan indispensable com la visita a la Rambla. Però el que se cerca en aquests locals, la seva principal atracció, no és només un bon ambient o la qualitat de la beguda, sinó, per damunt de tot, l'original interiorisme que els caracteritza i que ha convertit els locals nocturns de Barcelona en els capdavanters del disseny. Aquest fenomen, que va tenir el seu auge durant els anys vuitanta, s'ha exportat amb èxit a Catalunya i a tot l'Estat espanyol.

Per què Barcelona? Potser podria parlar-se de la tradició del Modernisme —que fins avui mateix ha mantingut en botigues, cases particulars i clubs privats el gust pels detalls i una

especial sensibilitat per la distribució i ornamentació dels interiors—; també podríem recordar el contacte més directe que ha tingut la ciutat amb les avantguardes històriques —moviments com el GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània) foren pioners en la introducció del racionalisme—; o, si més no, l'escat d'eufòria nocturna i creativa dels anys següents a la transició política que s'expressà en una recerca quasi desesperada de la modernitat.

Els canvis començaren a produir-se, de fet, cap a finals dels anys seixanta i principis dels setanta. Fou aleshores quan un col·lectiu de professionals, entre els quals destaca Federico Correa, crea un nou concepte, l'interiorisme, que pretenia dignificar el que abans s'entenia com a decoració, i que pressuposava una intervenció global en l'espai.

Tanmateix, el "boom" de l'interioris-

me va començar més tard, a mitjans dels setanta, i sempre tingué com a capdavanters els bars barcelonins. Un dels pioners fou el bar *Zig Zag*, dissenyat per Alicia Núñez, Ramon Olives i Antxon Gómez, que va iniciar, l'any 1976, el que s'ha anomenat l'ona freda. A partir d'aquí, la creativitat dels dissenyadors s'ha manifestat en tendències molt diverses que van de l'exquisidesa i funcionalitat del 33 i el *Zsa Zsa*, dissenyats per Daniel Freixes i Vicente Miranda, a la duresa i estètica freda del *KGB*, d'Alfredo Vidal, o l'*Otto Sutz*, de Guillem Bonet, Alicia Núñez i Jordi Parcerissa.

Tot i les diferents propostes, hi ha quelcom de comú en gran part d'aquests locals, el que Juli Capella considera el més característic del disseny barceloní: "el gust pel detall". Un bon exemple n'és el *Nick Havanna*, d'Eduard Samsó, considerat un dels temples del disseny actual. Les seves

petites barres mòbils, una gran pantalla amb monitors de vídeo, el pèndul que oscil·la al sostre, el tamboret "Frenesi", la cabina amb teletips informatius, l'originalitat dels lavabos, el mateix "look" dels cambrers... Tot en conjunt és un gran aparador del que vol dir disseny d'interiors a Catalunya. Aquest detallisme i sofisticació, els trobem també en altres locals com el *Bijou*, de Gabriel Ordeix i Tonet Sunyer; l'*Snooper*, de Santiago Roqueta, Carles Riart, Oleguer Armengol i Víctor Mesalles; el *Gambrinus* d'Alfredo Arribas, amb la col·laboració de Xavier Mariscal, o el *Tic Tack Toe*, de Manuel Ibarguengoitia i Maria del Mar Nogués, entre molts d'altres.

De fet, durant la darrera dècada, una gran part dels interioristes catalans es van trencar el cap cercant sempre el més original, el més sorprenent, el més espectacular. Exemples reeixits d'aquest esforç són el *Velvet* i el *Network*, el primer d'Alfre-

do Arribas i el segon dissenyat conjuntament per Arribas i Eduard Samsó. Aquests dos espais tenen en comú la inspiració cinematogràfica que sobrepassa de molt la mera funcionalitat. Aquesta tendència, però, gairebé està tocant fons. El que s'ha denominat hiperdisseny ha tingut la seva màxima expressió en el bar *Las Torres de Avila* d'Alfredo Arribas i Xavier Mariscal. D'aquest local, obert ara fa un any, s'ha dit que té el major percentatge de disseny per metre quadrat de tot el món.

Ningú no dubta que el que tenim fins ara és més que interessant, però sigui pels excessos o pel fet que l'esclat creatiu no pot manifestar-se amb aquest ritme durant més temps, perquè el públic s'ha cansat o perquè la multiplicació d'imitacions per tot arreu ha esgotat i fet envellir ràpidament el que fa poc era avantguarda, el cas és que l'interiorisme dels locals nocturns es troba, en aquest inici dels

noranta, en un moment d'estancament i recerca de nous camins.

Com a exemple curiós, recentment s'ha obert a Barcelona un club privat, el *Cercle Comtal*, situat en un antic edifici modernista. Entre els seus socis, hi figuren coneguts dissenyadors i arquitectes, però el seu interior, una curiosa i exquísida combinació de modernitat i Modernisme, té poc a envejar en elegància i comoditat al tradicional *Cercle del Liceu*.

Però, és clar, no tot han estat bars. Les botigues també han aportat el seu granet de sorra a l'evolució del nou interiorisme català. Exemples com la Joieria *Joaquim Berao* de Barcelona, de Tonet Sunyer i Tomàs Marató, demostren com la modernitat ha sabut combinar la funcionalitat i l'originalitat. El fet és que en aquest sector, el seny i la racionalitat comercial ha predominat sobre l'espectacularitat, i els nous locals es caracteritzen per unes intervencions quasi invisibles

—estructures geomètriques i funcionals, materials poc cridaners, escassetat de mobles, desaparició de l'aparador com a tal, discrets jocs de llums, que aprofiten com a principal element decoratiu el mateix gènere a la venda.

Un dels pioners en aquest camp fou Eduard Samsó. Les seves intervencions a les sabateries *Zas o Bis de Bis* en són un bon exemple. Interioristes com Fernando Salas, Pepe Cortés o Alfredo Arribas —amb una comentada intervenció a la botiga de roba *Furest*—, entre molts d'altres noms de merescut prestigi, també han marcat la seva empremta en aquest camp. L'exemple, fins i tot s'ha estès arreu fins a crear un nou estil de botiga que ara ja s'ha fet familiar a tothom.

D'altres apartats han resultat ser menys creatius. Si l'interiorisme privat és encara, en general, en fase vegetativa, les intervencions a llocs de

treball es mantenen en unes directrius tradicionals que, en el millor dels casos, utilitzen criteris estrictament funcionals. Hi ha notables excepcions, com algunes intervencions realitzades a sucursals bancàries i també a la seu del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya a Barcelona, però tanmateix del que no hi ha dubte és que l'avantguarda encara es troba als carrers.

Per aquell foraster de qui parlàvem al principi això no deixa de ser una avantatge. El millor i més representatiu de l'interiorisme català actual es pot visitar tranquil·lament mentre comprem unes sabates o fem una cervesa. El que veurem serà divers, contradictori i eclèctic, però per aquí sembla ser que va el futur.

Catalina Serra

DOSSIER

LA MADURESA DEL DISSENY GRÀFIC

Sembla ser que els darrers temps, caracteritzats per una allau de canvis insospitats, han portat el món del disseny a les primeres planes de la premsa i —el que pot ser més simptomàtic— a les converses quotidianes tot propiciant la irrupció de termes i conceptes no sempre ben païts. Podrien haver aparegut, doncs, tot un seguit de malentesos relacionats a conceptes com els de la notícia, moda o modernitat del fenomen, que comportarien una visió trivialitzada i superficial, ben allunyada de la complexitat del món professional.

La vella arrel llatina de *signo* ens permet intuir l'essència de l'ofici, centrada en organitzar de determinada manera tot un conjunt d'ingredients, en base a un fi concret i predeterminat, principalment d'ordre funcional i simbòlic. Per tant, l'essència del disseny gràfic rau en la possibilitat d'articular tots els elements substancials al món de la imatge per tal d'assolir la representació visual d'un significat i fer-lo entenedor al seu destinatari.

Tot plegat ens porta a pensar que no tot és tan nou sota la capa del sol i que, lluny d'improvisacions, el disseny gràfic català, com el de la resta de països europeus, és hereu de tot un seguit de tradicions i processos que, a partir del segle passat, han anat configurant la professió.

El moviment que, a partir de William Morris, lluità per la dignificació dels productes industrials, quallà fortament a Catalunya on, ja al segle XVIII, s'havia fundat l'Escola Gratuïta de Disseny a Barcelona, sota els auspicis de la Junta de Comerç. La revolució modernista aglutinà aquests esforços amb excel·lents resultats en el camp de les arts gràfiques, la il·lustració i el cartellisme.

Al segle XX, va aparèixer la figura d'un nou professional que, deslligat del procés físic de producció, organitza el producte com un tot coherent. Però si l'ofici és relativament nou, no ho són pas les tradicions que recull: la dels antics cal·lígrafs i tipògrafs, la de l'estampa popular i religiosa, la dels dibuixants industrials, i les incursions dels artistes plàstics en el camp de la il·lustració i el cartellisme.

El moviment noucentista i el posterior art-decò saben lligar les aportacions de les avantguardes artístiques amb la vella tradició de l'obra ben feta, en una sorprenent dinàmica trencada només per la Guerra Civil que, tot i que aturà el procés, ens deixà una quantiosa producció cartellística d'indubtable interès. La postguerra, però, ve marcada per l'exili de destacats professionals i, també, per l'exili interior dels que restaren, obligats a una producció gairebé anònima, limitada, més que per la censura, pel desert cultural imperant.

Amb la lenta recuperació econòmica, es revitalitzà lentament l'activitat publicitària, obrint pas a tímides propostes de renovació. Els anys seixanta marquen un període de represa que permet la fundació de l'Agrupació de Grafistes dins el Foment de les Arts Decoratives (FAD), l'any 1961, on un grup de professionals, independents inicien un procés heroic de dignificació i divulgació del grafisme, intentant posar-lo al nivell de qualitat i consideració de la resta dels països occidentals.

Aquesta dècada veu el naixement de les primeres escoles especialitzades en l'ensenyament de l'ofici. Cal reconèixer, en aquest sentit, l'esforç enorme dels primers professors, de formació autodidacta, els quals sense deixar la pràctica professional lluitaren per bastir un cos més o menys estructurat de coneixements. Així, varen néixer l'Escola Elisava, la Secció de Grafisme de l'Escola Massana i l'Escola Eina. I tot això coincideix, és clar, amb un tímid procés d'obertura del país, i amb la represa de la vida cultural que adoptarà, en no poques ocasions, postures de resistència catalana i democràtica.

El món editorial i la producció cultural esdevindran camp de proves per als nous valors de l'ofici.

Els anys setanta entren en escena amb un món professional gairebé de tot normalitzat, que actua en tots els

camp del grafisme, que deixa de ser minoritari i compta amb una demanda consolidada, àmplia i intensa a tot el país. El canvi veritable vindrà, en efecte, amb el restabliment de la vida democràtica, que emplenarà els carrers de sigles i cartells, en una cursa que compta, ja des dels darrers anys, amb la col·laboració de destacats dissenyadors. La llibertat de premsa permet el sorgiment de noves publicacions, en què la imatge gràfica juga un paper diferenciador, donant pas a un procés de clarificació tipogràfica i de reordenació de continguts. El món editorial multiplica la seva activitat, tot iniciant un procés d'organització i sistematització de la seva imatge gràfica.

Paral·lelament, la publicitat comercial ha assolit un nivell de maduresa i creativitat reconegudes per diferents premis internacionals.

Amb aquesta nova actuació del grafisme i la publicitat, l'administració pública esdevindrà un dels primers anunciants del país. La reordenació dels espais públics comportarà canvis importants en el paisatge urbà, en els quals la senyalització d'edificis i xarxes de transport assoleixen nivells de gran qualitat. La imatge corporativa, ja consolidada al món de l'empresa, irromp en el domini públic, en personalitzar serveis públics i les revitalitzades fundacions culturals.

En conclusió es pot parlar d'una certa

majoria d'edat de la situació professional, amb una colla de punts a destacar:

- Reconeixement públic i extensió de la demanda social que porta a una certa normalització de les relacions disseny-societat.

- Consolidació i creixement de les associacions professionals com són l'Associació de Dissenyadors Professionals del Foment de les Arts Decoratives (ADGFAD).

- Vint-i-cinquè aniversari dels Premis Laus, promoguts per l'ADGFAD i creació del premi Laus-Generalitat de Catalunya (1990).

- Existència d'organismes com el Consell Superior de Disseny o la Fun-

dació Barcelona Centre de Disseny (BCD), interlocutors amb l'administració, i promotors del disseny i la seva relació amb la indústria.

- Oferta notable en el camp de l'ensenyament, tot i la manca d'un seriós reconeixement oficial de les titulacions.

- Existència d'una àmplia oferta editorial específica i consolidació d'una premsa professional, amb revistes com *Ardi* o *Adgràfica*.

Cal dir, amb tot, que si d'una banda la sensació de "descoberta" de disseny gràfic català es deu en part al procés de la seva normalització –i al protagonisme assolit en les darreres fites que, com els Jocs Olímpics, cen-

tren les expectatives ciutadanes–, també és cert que ha aconseguit trets diferencials que el doten d'una personalitat i un grau de qualitat molt notables.

En pocs anys, Barcelona ha esdevingut una de les capitals del disseny. D'alguna manera, s'ha aconseguit fusionar un desitjat eclecticisme, fruit del coneixement de les avantguardes que en art i disseny han configurat el segle, amb una personalitat pròpia, de profundes arrels mediterrànies, en què el gest, el traç i el color obren pas a noves poètiques.

Com a tot arreu, el grafisme català compta amb figures, prou conegudes gràcies a les grans mostres oficials o

a les publicacions especialitzades. Amb tot, cal trencar una llança en favor de la resta del col·lectiu professional, el que lluny dels grans aparadors conforma l'univers visual de cada dia. Perquè a casa nostra, fins al bitllet del metro o la publicació més modesta tot ha estat organitzat, estructurat, per algun professional.

Si tot això ja comença a no ser notícia, potser sí que vol dir que la imatge gràfica i el país han assolit finalment la majoria d'edat.

Sebastià Duatis

DOSSIER

SOBRE L'ENSENYAMENT DEL DISSENY

Parlar sobre l'ensenyament del disseny al nostre país en un espai tan breu comporta algunes dificultats. No és fàcil fer un repàs a aquest fenomen sense caure en un reduccionisme excessiu ni en un historicisme pesat. Per això hem optat de plantejar-ho a partir d'una conversa amb un dels més qualificats promotors i protagonistes de l'ensenyament del disseny. L'elecció ha estat fàcil, ens hem decidit pel professor i teòric Jordi Pericot, una de les persones que coneix més a fons la història i l'actualitat del món de l'ensenyament dels disseny al nostre país en els seus vessants públic, privat i d'especulació teòrica. Pericot passà per la pràctica artística –des d'un vessant eminentment experimental i racionalista– com una fase més de l'especulació personal al voltant del fenomen de la imatge. Format en el camp de la filosofia, més concretament, de la filosofia del llenguatge, ha estat professor de Teoria de la imatge a la Facultat de Ciències de la Informació de la Universitat Autònoma i director de l'Escola de Disseny Elisava. Actualment és catedràtic de Disseny a la Universitat de Barcelona i director del Servei de Publicacions Elisava. A més, recentment, ha elaborat els plans d'estudis de la nova Escola Superior de Disseny Tèxtil i de la futura Escola Superior de Disseny de Productes Industrials.

Per començar li vàrem fer una pregunta de contingut general i de fons. Es tractava de saber si es pot ensenyar a dissenyar. El nostre entrevistat creu que és el mateix que preguntar

si es pot ensenyar a raonar. D'entrada, sembla clar que les persones han de tenir una predisposició al raonament dissenyístic. A partir d'aquí, es poden introduir una sèrie de metodologies que facilitin aquest raonament. Vint anys enrera, l'ensenyament del disseny era més fàcil perquè es basava en resoldre problemes de tipus ergonòmic, de materials o funcionals, que eren bàsicament quantificables. Aquests problemes es poden resoldre a través d'un procés lògic deductiu. Però, des del moment en què, en les premisses de disseny, introduïm valors culturals i comunicatius tot esdevé més complicat. Ja no tenim punts de referència ni podem fer raonaments apodíctics.

Allò que pot fer una escola és donar les bases perquè l'individu dissenyador adquireixi una maduresa que li permeti raonar en termes de disseny. I en aquest procés de maduració s'ha de donar prioritat a l'escala de valors i als models culturals de la societat a la qual s'adreça el dissenyador. Sobre si encara hi ha models teòrics a l'hora de programar continguts o establir metodologies, Pericot creu que de la mateixa manera que per a estudiar idiomes és necessari el coneixement profund d'un d'ells, en el disseny hauria de passar una mica el mateix. L'alumne hauria de tenir un punt de referència sobre el qual poder començar a investigar. Les escoles, en una primera fase, han de donar una possible metodologia del disseny. Però aquesta metodologia no ha de ser dogmàtica sinó un punt de partida que s'ha de posar en crisi seguidament. El disseny s'ha d'intro-

duir en la contínua mobilitat del nostre entorn. Per tant, cada situació requereix una metodologia i una forma de tractament inèdits. L'única constant és la necessitat de reestructurar-ho tot sense donar per vàlids els models anteriors.

Respecte a les relacions entre teoria i pràctica, pensa que l'ideal seria que no anessin separades, que l'una i l'altra formessin part de la mateixa praxi. Que poguéssim aplicar la teoria a la pràctica al mateix temps que la pràctica generés una teoria. Si una escola de disseny parteix d'una teoria, i pretén aplicar-la, no farà res més que un disseny repetitiu i estàndard, que no respondrà a les necessitats futures i, per tant, no serà un mètode prospectiu. Però, si hem de caure en algun defecte prefereix que la reflexió sobre la pràctica prevalgui per sobre de l'aplicació d'una teoria. Per al nostre entrevistat, hi ha dos precedents fonamentals que cal citar si volem referir-nos a la història del disseny al nostre país. Un és el GATCPAC –Grup d'Arquitectura i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània, creat a finals dels anys vint– com a punt de partida i, l'altre, el Grup R, –associació d'arquitectes (1951-1961)–, en ple franquisme.

Pel que fa explícitament a escoles de disseny, hi ha el precedent efímer de l'Escola d'Art i Disseny que va promoure el Foment de les Arts Decoratives (FAD). Però la primera escola de disseny pròpiament dita fou Elisava, que va començar el 1961.

Posteriorment, va haver-hi una escissió a Elisava i es va crear Eina. En

aquesta època comença també l'ensenyament del disseny a l'Escola Massana i, molt més tard, també es va introduir a l'Escola d'Arts i Oficis. Les referències històriques i els antecedents internacionals dels quals parteixen aquestes escoles –i concretament Elisava– són l'experiència de la Bauhaus a través de l'Escola d'Ulm. Per tant, es tracta d'una referència totalment racionalista. Tot i això, cal dir que, més endavant, aquest referent bauhausià va ser qüestionat i es va optar per una línia més estructuralista i mecanicista que participava de la moda de la semiòtica.

L'any 81, el disseny s'intentà incorporar a la Universitat a través de la Facultat de Belles Arts. La concepció del disseny a Belles Arts és àmplia i global, és a dir, no es fa la diferenciació entre disseny gràfic, industrial o d'interiors. Es posa més èmfasi en el procés i en la metodologia que no pas en les tècniques.

Molt recentment, ha aparegut l'Escola de Disseny Tèxtil de Sabadell, que forma part d'un projecte d'Escoles Superiors més vinculades a la indústria que no pas a l'ensenyament. Els pressupostos públics provenen del Ministeri d'Indústria espanyol i de la Conselleria d'Indústria de la Generalitat de Catalunya i, a més, compta amb el suport de les corporacions empresarials.

La creació de l'Escola Superior de Disseny Tèxtil respon exclusivament a un concepte del disseny vinculat a les formes de producció industrials i està orientada, sobretot, a formar individus que coneixin les necessitats, la

cultura i la tecnologia dels possibles mercats europeus.

Una institució que, a judici de Pericot, mereix una menció especial és l'Escola Elisava. Al seu parer, es tracta de l'escola que actualment funciona amb més professionalitat. És, també, la pionera i la que té una experiència més llarga.

Elisava ha incorporat, darrerament, diversos cursos de postgrau, un servei de publicacions —és especialment destacable l'edició de la revista *Temes de Disseny*— i un centre de docu-

mentació que ja està en una fase avançada.

Respecte al nivell que té l'ensenyament del disseny al nostre país, creu que, en aquests moments, està en una bona situació internacional. Per a Pericot, Barcelona i Catalunya no tenen res a envejar a les escoles d'Itàlia, de França i, fins i tot, d'Anglaterra. En aquest sentit, creu que, a Alemanya es troben en un nivell més avançat. La inversió oficial, la infraestructura de què disposen, el professorat i el concepte general de disseny fan que la

situació sigui envejable i es converteixi en un punt de referència.

Sobre les possibilitats de futur, Pericot endevina dues tendències. Una seria la que defensa, per exemple, la Universitat Politècnica de Barcelona. Es basa en creure que el disseny i el seu ensenyament s'han d'anar introduint en tots els estudis i les pràctiques professionals per tal que cada una tingui una preocupació pel propi disseny. L'altra tendència defensa tot el contrari. Proposa que el disseny vagi adquirint un corpus teòric i pro-

fessional diferenciat per tal que pugui emancipar-se d'altres disciplines i proposi alternatives pròpies. Personalment creu que el disseny, en lloc de diluir-se en les diferents pràctiques professionals, ha d'esforçar-se a crear la seva pròpia àrea de coneixement i acabar essent una matèria amb tot el bagatge teòric i pràctic específic que la defineixin.

Abel Figueres

ESPORTS

DRAGONS, EL NOU SÍMBOL ESPORTIU

La primera Lliga Mundial de Futbol Americà era una incògnita. La pretensió dels seus organitzadors era la d'internacionalitzar un dels esports més espectaculars però alhora més típicament americà. Anys abans s'havia volgut crear una lliga europea que va ser un gran fracàs. Ara, posats a fer-ho tot de nou, els homes de la poderosa National Football League nord-americana (que són els que estan darrera de la World League) van apostar per la solidesa. Van buscar patrons per a cada equip, els quals uniren a la capacitat econòmica una forta presència en la vida pública de cada ciutat. Van decidir que els equips estarien integrats bàsicament per professionals americans, al costat dels quals destacarien uns pocs valors locals triats a través d'una anomenada "Operation Discovery". Van pactar amb les grans cadenes de televisió la transmissió dels partits. I van decidir que jugarien plegats equips dels Estats Units, el Quebec i Europa: Sacramento (Califòrnia), Birmingham (Alabama) i San Antonio (Texas) integrarien la divisió americana de l'oest; Montreal, Nova York, Orlando (Florida) i Raleigh-Durham (Carolina del Nord) formarien la divi-

sió americana est. Finalment la divisió europea la integrarien Frankfurt, Londres i Barcelona.

La resposta del públic als Dragons de Barcelona (que aquest ha estat el nom triat per a l'equip) era una incògnita. A Catalunya fa quatre anys que es practica el futbol americà a nivell afeccionat i actualment existeixen més de vint equips d'aquest esport. Però per a la gran majoria de la població, "touch-down", "quarterback", "wide-receiver" o "fumble" eren paraules sense sentit aparent. Des d'aquest punt de vista es pot dir que els Dragons han estat la gran sorpresa d'aquesta temporada esportiva en una Catalunya carregada de triomfs en els altres esports: en futbol (l'europeu, el "soccer"), en handbol, en bàsquet, en ciclisme, en tennis... Una mitjana de trenta mil espectadors per partit ha situat els Dragons com el segon equip de la capital catalana, només per darrera del Barça de futbol, el F.C. Barcelona, una de les més grans institucions esportives d'Europa, que reuneix, al seu estadi, 120.000 espectadors.

Aquest rècord de públic no ha estat, però, només numèric. Els Dragons han pogut arribar a la gran final de la Lliga gràcies a l'extraordinària ac-

tuació que tingueren durant la temporada regular. A més, però, els dirigents de la World League han decidit atorgar a l'equip de Barcelona el premi a la millor afecció i han qualificat Barcelona com la ciutat-revelació de la lliga.

El colorisme dels supporters i l'immediat arrelament de l'equip ha sorprès a tots, començant pel patró del Dragons, Josep Maria Figueres, fins fa un any president de la Cambra de Comerç de Barcelona. Figueres i el seu fill Romà han estat l'ànima d'una maniobra en la qual pocs van creure d'entrada. Dins el terreny de joc, el responsable principal de l'èxit ha estat l'entrenador Jack Bicknell, el qual després de dirigir durant una dècada el Boston College, ha sabut armar un equip molt compenetrat que ha ofert un joc vistós i espectacular. Un joc que ha estat ràpidament reconegut a fora de Catalunya gràcies a les transmissions televisives dels partits, que assolien una audiència potencial de 370 milions d'espectadors. L'ABC i USA Network als Estats Units, TSN al Canadà, RDS al Quebec, Eurosport a tot Europa (juntament amb les televisions alemanya, britànica i catalana) TV9 a Austràlia i la segona i la quarta cadenes a la Unió Soviètica s'han

encarregat de popularitzar les curses de Bo Boo Palmer o els llançaments de pilota, cap a la línia d'anotació, de Toni Rice i Scott Erney.

Això i els símbols de Catalunya. La senyera de les quatre barres, la bandera catalana, ha estat flamejada massivament a l'estadi Olímpic de Montjuïc en els partits dels Dragons i els comentaristes de les televisions estrangeres han hagut d'explicar més d'una vegada el significat d'aquelles pancartes enarborades al públic en què es demanava, ben sovint en anglès, la llibertat de Catalunya. I milions de persones han vist com Els Segadors, l'himne nacional català, s'entonava junt a l'himne dels Estats Units abans de començar un partit dels Barcelona Dragons a la capital de Califòrnia.

La primavera pròxima es jugarà la segona Lliga Mundial de Futbol Americà, a la qual podrien incorporar-se nous equips europeus i japonesos. Mentrestant una afecció jove i nova espera impacient l'hora d'un nou kick-off dels Dragons a l'estadi Olímpic de Montjuïc.

Vicent Partal

CARLES PUJOL: EL VÍDEO COM A QUARTA DIMENSIÓ DE LA PINTURA

Carles Pujol (Barcelona, 1947) és, en el nostre país, "un pioner de l'ús artístic de les vídeo-gravacions i de les vídeo-instal·lacions", tal com ens recorda Antoni Mercader. Però, malgrat que això és cert, aquesta qualificació pot donar peu a possibles malentesos que caldrà aclarir.

Pujol és un dels artistes que, durant la dècada dels setanta, es va decidir a utilitzar mitjans diferents dels estrictament pictòrics o escultòrics. Aleshores, fins i tot, hi havia qui tenia la gosadia d'anomenar *alternatius* aquests nous recursos expressius.

La utilització heterogènia de mitjans empenyeren la majoria a fugir del país per tal de trobar més comprensió, més ajuts i més possibilitats per al seu treball de les que tenien aquí. Pujol va ser dels pocs que no anà a raure a París o a Nova York, sense que això signifiqués haver de claudicar dels seus plantejaments ni de les seves pretensions. És lògic suposar que aquesta circumstància s'afegí, de manera feixuga, a les dificultats inherents a l'activitat que desenvolupava. Ara, després de setze anys de la primera instal·lació no estrictament pictòrica, ha assolit un nivell d'expressió d'una gran complexitat i riquesa. Les seves intervencions són curulles de suggerències i de descobriments que estimulen la percepció, la sensibilitat i el pensament.

L'última instal·lació que ha dut a terme porta per títol *Sense Espai* i ha estat presentada al Palau de la Virreina de Barcelona. Es tracta, precisament, d'una intervenció a i amb l'espai d'aquest cèntric edifici barceloní. "Ara potser caldria dir que l'artista va explicar a l'escriptor com pensava tombar les columnes i travessar les parets del Palau de la Vir-

reina", escriu A. Munné-Jordà al catàleg. I, efectivament, a *Sense Espai*, Pujol escull fragments de columnes, d'arcs, de parets, de racons, etc. i els reconstrueix en una altra posició relativa i amb uns altres materials. El resultat són unes grans peces descontextualitzades que ocupen, travessen, s'ajueuen o resten suspeses a l'espai de les sales.

Però a la instal·lació també intervenen i es juxtaposen altres formes d'expressió. A través d'una bateria de monitors podem repassar detingudament —i de molt més a prop que des del punt de vista que ens permet la posició i l'escala del nostre cos— racons, parets, cantoneres, sostres, arestes o canvis de pla que, vistos a través de la pantalla, adquireixen un efecte pictòric.

Una vídeo-gravació explica —a través d'un procediment infogràfic— com a partir de fragments arquitectònics aquests objectes han esdevingut tridimensionals mitjançant diverses evolucions i projeccions a l'espai.

La instal·lació no oblida, tampoc, la utilització de textos i de sons. En definitiva, una gran varietat de mitjans que, com diu l'autor, tenen "la visió, com a recurs d'exploració preferent, però no gens allunyada de l'audició".

Carles Pujol començà pintant i encara es defineix com a pintor: "el plantejament de les meves instal·lacions és pictòric". La seva concepció de la pintura ho abraça tot perquè "l'espai és la meua tela". Com a conseqüència intervé en aquest espai amb tots els mitjans que té al seu abast. I crea efectes i sensacions visuals que li permeten retrobar "la pintura" com a tema i com a expressió.

La història de la seva pintura —ens recorda Teresa Camps— "és ara per

ara menys coneguda que la seva trajectòria com a artista del mitjà vídeo". El cert és que entre 1968 i 1981 desenvolupà una tasca pictòrica que, en moltes ocasions, era paral·lela a les vídeo-instal·lacions i a les vídeo-gravacions.

La utilització del vídeo com a mitjà és, probablement, el que li ha donat més projecció internacional. Ha participat en nombroses mostres, biennals o exposicions, en què han seleccionat els seus treballs o ha estat convidat a realitzar una instal·lació.

Això li ha permès ser present a Buenos Aires, Antwerpen, Copenhagen, Vila Nova de Cerveira, Madrid, Sao Paulo, París, Bucarest, Ljubljana, Karlsruhe, Montbéliard, Nova York, Los Angeles, Bologna, La Haia, Mèxic D.F., Donostia o Berlín, ciutats estrangeres que organitzen manifestacions o trobades que tenen com a motiu principal o mitjà d'expressió fonamental el vídeo.

Tot i aquest reconeixement, però, Pujol no és exactament un vídeo-artista. A això ens referim al començament quan dèiem que aquesta qualificació portava implícits certs malentesos que caldria aclarir. I no és exactament un vídeo-artista perquè el seu plantejament no és macluhanià. És a dir, per a Pujol el mitjà no és el missatge sinó un element del qual se serveix a l'hora d'expressar-se i transmetre sensacions a l'espectador. Pujol utilitza "el vídeo com un altre element més, com un tipus de pinzell". Per a ell el vídeo "és un ull-màquina que veu allò que l'ull humà no podria veure".

A *Islamey* (1983-84) les imatges del monitor donen coherència i cohesió a una figura plana i a una forma tridimensional que es troben separades a l'espai. A *Moviment* (1984) la pan-

talla es converteix en un espai pictòric que capta conjuntament els moviments d'uns llistons de color negre i les seves ombres projectades en una pantalla. El resultat n'és una pintura mòbil. A *Velázquez* (1985) i a *Las Meninas* (1986) la càmera fa les funcions de l'ull del famós pintor en una instal·lació que escenifica metafòricament el conegut quadre.

A les vídeo-gravacions, l'efecte pictòric és encara més accentuat. Podríem dir, una altra vegada, que es tracta gairebé de quadres i pintures en moviment. En moltes ocasions, aquest efecte s'aconsegueix amb l'eliminació de l'espai i de la perspectiva fins a assolir una planor que coincideix amb un punt de vista molt determinat i amb l'enquadrament de la pantalla. Podríem recordar, per exemple, *Homenatge a Eric Satie* (1976) o *Suite* (1985).

Algunes vegades les instal·lacions tenen uns elements espacials i tridimensionals que adquireixen el protagonisme principal i que deixen en un segon pla el vídeo. Aquest és el cas de *Reflex* (1986), on un gran marc sembla reflectir-se en un mirall de pany de paret quan en realitat es tracta d'una sala allargada que insinua una separació al mig. Allò que sembla ser el reflex no és res més que un altre marc real que continua la perspectiva del primer.

És per tot això que ens sembla que Carles Pujol utilitza el vídeo com a quarta dimensió de la pintura. Una pintura que té, com a temes fonamentals del seu llenguatge, l'espai, el temps i el moviment, sense oblidar la importància que el so i el text tenen en la nostra cultura.

Abel Figueres

LA NOVA ARQUITECTURA DE L'AEROPORT DE BARCELONA

En molt poques ocasions, al llarg de la història apareixen noves tipologies arquitectòniques. Els aeroports constitueixen una d'aquestes novetats aportades pels avenços tècnics del segle XX: grans sales per rebre els passatgers i dirigir-los ordenadament cap als avions. O a la inversa: autèntiques portes urbanes, la primera imatge que el visitant rep quan arriba a la ciutat. En un aeroport hi conflueixen dos móns i escales: la dels passatgers i la dels enginyers aeronàutics.

En el terreny de l'arquitectura d'aeroports, es va produir a Espanya un canvi qualitatiu quan el 1987 Aeropuertos Nacionales, organisme dependent del Ministeri de Transports, va encarregar la remodelació de l'aeroport de Sevilla a Rafael Moneo i el de Barcelona a Ricard Bofill. Amb això, davant la sorpresa d'enginyers, tècnics i especialistes, s'apostava per l'arquitectura com a l'instrument capaç d'atorgar qualitat i unitat a un organisme tan complex, tot superant l'anonimat i la fredor de la majoria d'aeroports.

En el cas de Barcelona, calia resoldre els seus majors problemes existents: dispersió i falta d'unitat del conjunt, poca capacitat per rebre passatgers, posició massa remota dels avions, etc. El condicionant més important era conservar la majoria d'edificacions existents, en realitzar les obres per fases mentre es mantenia l'aeroport en funcionament.

L'elecció de Ricard Bofill tenia el seu risc. El seu Taller d'Arquitectura ha realitzat una obra molt irregular, amb evidents fracassos, com el conjunt residencial de Marne-la-Vallée, a prop de París, on una aparença de

palau gegantí amaga en realitat vivendes mínimes, poca qualitat constructiva, espais lliures inútils, alçàries de blocs autènticament especulatives i un ús imprecís de l'anacrònic llenguatge classicista.

En aquest cas, en canvi, en la primera obra que inaugura a prop de Barcelona després de molts anys, Bofill ha sabut treure el major partit a les possibilitats formals i tecnològiques de l'arquitectura. Amb la seva proposta, s'intenten resoldre de forma directa i contundent distintes qüestions: aconseguir un contenidor funcional en el seu interior, que sigui adequat per relacionar-se amb els avions, i que sigui atractiu a la vista, tant des de terra com des de l'aire.

Per això, Bofill ha tingut molt clar quines són les dues funcions essencials d'un aeroport: permetre el moviment i afavorir l'espera. A cadascuna li ha atorgat uns espais adequats: una llarguíssima rambla longitudinal i quatre grans mòduls d'embarcament de forma triangular.

L'eix longitudinal o rambla coberta permet no solament connectar els quatre nous mòduls, sinó que articula la majoria d'edificis ja existents. Al llarg de l'eix s'hi van situant els innumbrables serveis que aquestes petites ciutats de fugaços habitants internacionals necessiten. La claredat de l'eix facilitarà l'orientació dels viatgers. Les façanes de mur cortina el converteixen en un mirador de les pistes de vol. Les columnes clàssiques, amb una presència moderada, marquen el ritme d'aquest gran espai lineal.

Les sales d'espera, de planta triangular, configuren un àmbit on es detura el moviment de l'eix contigu. Amb una capacitat per a 1.500 per-

sones cadascuna, les sales permeten tant l'accés directe des del primer pis, a través dels "fingers" o passarel·les telescòpiques —que arribaran a un total de 24—, fins als avions que estiguin connectats al triangle o des de la planta baixa als autocars que acompanyen a la pista.

La proposta de Bofill té la qualitat de la simplicitat i posseeix un ulterior avantatge: aquest esquema lineal podria ampliar-se en el futur.

Tot això està organitzat en dos nivells. El de la planta baixa, que té menys alçada que el pis superior, amb un caràcter gairebé tel·lúric, serveix d'accés des de l'exterior, per a l'adquisició de bitllets, facturació i recollida d'equipatges. La planta elevada, on es desenvolupa la rambla, serveix d'eix de moviment i recinte des d'on embarcar i realitzar els transbordaments i es manifesta, amb una major alçada en una escala intermèdia entre la terra i l'aire.

Aquest esquema lineal, amb les quatre grans àrees, permet que en cadascuna d'elles apareguin espais a doble alçada que actuen com a grans vestibuls d'entrada i que faciliten, fins i tot, plantar-hi palmeres a l'interior.

La realització per fases ha permès inaugurar, al gener de 1991, el primer cos del pont aeri i al mes de maig posar en funcionament la terminal internacional, preveient la inauguració paulatina de les altres àrees al llarg de 1991. El cos del pont aeri té la qualitat d'afegir un volum semicircular que genera el citat doble espai just a l'entrada, connectant visualment els dos nivells. En el mòdul de vols internacionals també es crea un cos a doble alçada que disposa en el seu exterior de les marquesines

que manquen en el mòdul del pont aeri. Pel que fa a les façanes, destaca la seva pulcritud i simplicitat, a base d'una estructura d'acer que suporta dos plànols de vidre, que se situa entre ells. Els mateixos tubs de climatització passen per l'interior d'aquest doble acristallament. Sens dubte, en aquesta solució hi han tingut un paper cabdal els assessors, en especial l'enginyeria d'Ove Arup a Londres. Aquesta façana de vidre —transparent al nivell baix de la gent i fumada a tota la resta—, per la seva homogeneïtat i tersa linealitat en unes parts i curvatura en unes altres, posseeix un gran atractiu. L'espai interior és sempre ampli i amb vistes a l'exterior. Potser el menys convincent és que sobre un terra de marbre vermellós —traverti—, els volums baixos de les separacions, serveis i torres d'ascensors, estiguin recoberts de marbre blanc; això tendeix a fer-los pesants. També sorprèn que els capitells de les columnes entreguin, en realitat, amb un sostre falç.

Per altra banda, s'ha de reconèixer que tot el mobiliari —bancs, suports d'informació, baranes, pavellons, etc.— respon a un adequat i senzill disseny funcional, no exempt de capacitat imaginativa.

Barcelona és a punt de tenir, per tant, un aeroport amb una identitat definida, que integra importants millores funcionals, formals i tècniques, en un edifici que, a més, és el que sembla: el modern aeroport d'una gran ciutat mediterrània. Falta comprovar, un cop acabat del tot, que funcioni bé.

Josep Maria Montaner

ENTREVISTA

MIQUEL MARTÍ I POL, POETA DEL POBLE

A la seva vila natal, Roda de Ter, Miquel Martí i Pol viu als seixanta-dos anys un dels moments més àlgids de la seva

carrera literària. Tremoloses les mans i segura la seva escriptura, fràgil la veu i clares les seves paraules, el Premi d'Honor de les Lletres Catala-

nes 1991 fa més de trenta anys que sublima la teràpia de fabricar poemes per alliberar les tensions. Rera la sensibilitat d'un somriure

constant i la mirada delicadament escrutadora, hi ha l'home que va deixar estudis als catorze anys per treballar a les oficines d'una fàbrica de

filatura, i que als dinou va contraure una tuberculosi pulmonar que l'obligava a passar un any al llit. En aquells temps havia iniciat unes primeres provatures poètiques que van culminar amb la publicació de *Paraules al vent* (1954), premi Óssa Menor. Paulatinament, van aparèixer una sèrie de reculls on el compromís amb la situació política i social catalana aniria lligada íntimament amb la seva reflexió humana. *El poble* (1966) i *La fàbrica* (1972) apleguen els poemes d'aquesta etapa, on el poeta-obrer es fa ressò de l'ambient que l'envolta.

L'any 1970, una esclerosi múltiple el condueix a una reclusió progressiva i a una manca d'autonomia física, que queda estabilitzada l'any 1975. Aquesta dècada dels setanta consolida Martí i Pol com un dels grans poetes de la literatura catalana, gràcies a una poesia directa, contundent i fràgil alhora, on manipula hàbilment el paral·lelisme entre la pròpia malaltia, la seva nació oprimida i la debilitat de l'ànima humana.

Sentiments que identifiquen plenament el poble amb el poeta, com aquests versos de *Vint-i-set poemes en tres temps* (1972), que el cantautor Ramon Muntaner va musicar posteriorment i on les limitacions físiques de l'autor —la veu trencadissa, incapacitat per caminar, les dificultats per fer l'amor o les mans tremoloses— agafen un doble sentit com a entrebancs que obstaculitzaven les llibertats d'un país en dictadura:

No demano gran cosa:
poder parlar sense estrafer la veu,
caminar sense crosses,
fer l'amor sense haver de demanar permisos,
escriure sense pautes.

O bé, si sembla massa:
escriure sense haver d'estrafer la veu,
caminar sense pautes,
parlar sense haver de demanar permisos,
fer l'amor sense crosses.

O bé, si sembla massa,
fer l'amor sense haver d'estrafer la veu,
escriure sense crosses,
caminar sense haver de demanar permisos,
poder parlar sense pautes.

O bé, si sembla massa...

La seva poesia eixamplà matisos, fidel, però, a les obsessions que ja marcaven la seva obra. "No em repeteixo. Dic només coses semblants", advertia a *L'home insòlit* (1978). El punt més culminant de la seva obra el trobarà amb *Estimada Marta* (1978), el llibre més popular, del qual s'han venut més de 35.000 exemplars. I les seves postures es radicalitzaven en un altre dels seus millors reculls, *L'àmbit de tots els àmbits* (1981): "un sol mot: som. La resta és pura anèc-

dota". El grau de compromís del poeta amb el lector és elevat, i els seus versos seran identificats sovint com a càntics de lluita, com un cronista dels sentiments d'una època on tímida-ment treien el cap les primeres llibertats democràtiques:

Convertirem els silencis en or
i els mots en foc. La pell d'aquest retorn
acumula la pluja, i els afanys
esborren privilegis. Lentament
emergim del gran pou, hores
amunt,
i no pas a recer de cap malastre.

Convertirem el vell dolor en amor
i el llegarem, solemnes, a la història.

Pocs anys després, la mort de la seva primera dona significava un altre punt d'inflexió en la trajectòria vital i, conseqüentment, literària, que es reflectiria en la tristesa i la tendresa del *Llibre d'absències* (1985). Immers en la solitud, tancat en el seu món de Roda de Ter, Miquel Martí i Pol es convertí en un expert del silenci, "perquè el silenci fa més densos els records, i més íntim el temps que ens és donat per viure'ls".

Amb el pas dels anys, Martí i Pol no sols ha resistit amb resignació la cruesa del destí, sinó que a més a més ha impregnat d'una malenconiosa vitalitat els seus últims poemes, publicats a *Temps d'Interluni* (1990), que demostren la plena activitat actual del poeta, en part encomanada per l'energia de la seva companya Montserrat.

Fa alguns mesos, Miquel Martí i Pol va passar una temporada a casa del seu amic i popular cantautor Lluís Llach, a la vila empordanesa de Parlavà. Allí va compondre els poemes que han format el seu últim recull: *Suite de Parlavà*, que apareixerà el proper novembre. A banda, tots dos artistes havien pensat en la possibilitat de fer una col·lecció conjunta. Precisament, Llach va ser un dels nombrosos músics que, durant la dècada dels setanta, va musicar les lletres de Martí i Pol, juntament amb Ramon Muntaner, el grup Coses, Joan Manuel Serrat, entre altres. El poeta rebel va aconseguir d'aquesta manera una major difusió i encara més força per connectar amb el poble.

Per arrodonir aquest any, se li ha concedit el màxim guardó de la literatura catalana, el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes, per la gran capacitat de comunicació amb el seu temps i el seu poble. El poeta viu més llegit del país ha obtingut un reconeixement públic unànim.

—La vostra trajectòria literària va iniciar-se amb la publicació de *Paraules al vent*, que va rebre el premi Óssa Menor l'any 1953. Al 1991 heu estat guardonat amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. ¿Creieu que aquests dos premis han significat el descobriment d'una promesa i el re-

coneixement d'un consagrat, respectivament?

—No crec que el premi Óssa Menor significués el reconeixement d'una promesa, o, si de cas, em sembla que ho va significar per a molt poca gent. De fet, la publicació, de *Paraules al vent* l'any 1954 va passar gairebé desapercebuda; és clar que aleshores se'n parlava poc de poesia catalana, als diaris, però només recordo haver llegit una crítica, a "La Vanguardia" em sembla, que no era pas gaire engrescadora. Per altra banda, em recordo que, dos o tres dies després de la concessió del premi, en Miquel Arimany i en Josep Pedreira em van acompanyar a casa d'en Carles Riba, i que aquest, que ens va rebre molt amablement junt amb la seva esposa, en preguntar-li jo, tímidament, què li havia semblat el meu llibre, em va dir que en recordava un sonet i un cant a la pàtria, però que a ell li hauria agradat que el premi l'hagués guanyat en Manuel de Pedrola, que aquell any també concursava, "pel que significava pel país". A mi la resposta em va deixar bastant parat. Després l'he anada entenent una mica més. Però encara no la comprenc del tot. No, no crec que en aquells moments se'm reconegués com a una promesa, a mi, i tampoc no penso que el Premi d'Honor sigui el reconeixement a un escriptor consagrat. Consagrat, per qui? La feina era fa tot fent-la, deia la meua padrina, i jo, més bé o més malament, vaig fer la meua feina des del meu poble, que això, pot semblar que no, però hi ha gent que encara ara no ho entén. Entre els dos premis, però, sí que hi ha, per a mi, unes semblances i uns paral·lelismes: ni aquell ni aquest no me'ls esperava, i tant l'un com l'altre m'han proporcionat una gran alegria.

—La vostra obra està en plena activitat, a diferència d'altres escriptors guardonats amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Fa poc va aparèixer *Temps d'Interluni*, al novembre sortirà *Suite de Parlavà*. Com algun crític ha manifestat, ¿es pot parlar d'un renaixement de la vostra obra, tant per la vostra activitat com pel reconeixement públic?

—Em sembla que s'ha exagerat, en això de remarcar tant que la meua obra no estava acabada; i no ho dic per mi sinó pels altres guardonats. Sense necessitat d'acudir a la llista dels que m'han precedit, recordo una colla d'autors que, en rebre el Premi d'Honor, estaven en plena producció: Pere Quart, Salvador Espriu, Pere Calders, Vicent Andrés Estellés, Josep Maria Llompart, i d'altres. No entenc per què se'm destaca a mi, que ni tan sols no sóc el que l'ha rebut més jove, atès que pel març vaig complir seixanta-dos anys. Deixant això a banda, però, penso que un cert renaixement, molt relatiu, és clar, de la meua obra poètica potser

si que hi és, tenint en compte que del 86 al 89 en vaig escriure molt pocs, de poemes, i ara sembla que em surten amb més facilitat. És clar que dir-ne un renaixement, d'això, potser és excedir-se, però en fi, admetem-ho. Ara bé, si aquest renaixement anirà acompanyat d'un reconeixement públic, no ho sé; tant de bo, és clar, ja ho veurem.

—Escriveu arran de l'edició del volum primer de l'*Obra Completa* que éreu una mica reaci a publicar els vostres poemes de joventut per la seva "ingenuïtat" i fins i tot "pedanteria". Per altra banda, la poesia compromesa o social que caracteritzava bona part dels vostres primers llibres ha perdut protagonisme dins de la vostra obra amb el pas del temps. ¿Creieu que la poesia té data de caducitat?

—La bona poesia —bona de debò, vull dir—, no. Baudelaire, Rimbaud, Poe, Mallarmé, Auden, Pound, etc., i Ausiàs, Jordi de Sant Jordi, Carner, Riba, Ferrater, o Kavafis, o Rilke, o Montale, o T.S. Eliot, o Ungaretti, etc., no poden de cap manera tenir data de caducitat. El que passa és que de bona poesia —bona de debò, insisteixo— se'n fa relativament poca. Jo he dit una colla de noms, i la llista podria ser molt més llarga, és clar; amb tot, insisteixo en les dues afirmacions: la bona poesia no té data de caducitat, i de bona poesia se'n fa poca. Una altra cosa són les modes, els moviments que regeixen, estranyament, la sensibilitat col·lectiva. Sortosament, però, la bona poesia està per damunt del vaivé momentani i de vegades arrauxat de la vida. Gairebé m'atreveiria a dir que una de les representacions més genuïnes de la idea d'eternitat es troba en la bona poesia. I això ens hauria de fer reflexionar, perquè, entre d'altres coses, vol dir, al meu entendre, que l'essència de l'home es manté quasi inalterable. Per a mi, llegir bona poesia és una magnífica lliçó d'humilitat. —La condició humana individual ha adoptat progressivament un paper més important en la vostra obra en retrocés de la col·lectiva. ¿Quina relació pot tenir el procés d'obertura democràtica amb l'evolució temàtica de la vostra obra?

—No em sé imaginar el poeta deslli- gat de la circumstància vital en què viu immers. Allò de la torre de vari sempre m'ha semblat un recurs que, com a màxim, potser reflecteix el moment de l'escriptura i que, en conseqüència, és aplicable a qualsevol disciplina artística. Contràriament al que alguna gent pensa, doncs, crec que els poetes toquem molt de peus a terra, per dir-ho d'una manera entenedora, perquè la pràctica de la poesia ens obliga a estar permanentment atents als canvis, a les mutacions, i ens exigeix un rigor i una coherència que no admeten defallances. És en aquest sentit, entès d'una manera àmplia, que crec que el pro-

cés d'obertura democràtica ha incidit en la meua obra. A més a més, però, en el meu cas, cal afegir-hi unes circumstàncies individuals, prou conegudes i molt característiques i intenses, que han acabat de propiciar el canvi. De totes maneres, no em sé ni em vull pensar aïllat del meu temps i de la meua gent. M'esforço per viure amb plenitud i només si ho aconseguixo sabré infondre vitalitat i autenticitat a la meua poesia.

—Tal com s'estudia en els manuals d'història de la literatura catalana, ¿fins a quin punt el marxisme va influir en tota una generació d'escriptors catalans dels seixanta, i en vós concretament?

—No m'atreveixo a fer una valoració global. Personalment, vaig començar a llegir Marx quan vaig estar malalt de tuberculosi, als dinou anys. No presumeixo pas d'haver-lo llegit a fons ni bé. El meu avantatge, però, si es pot dir així, potser ha estat pertànyer a una determinada classe social —l'obra— i conèixer el que en diem explotació capitalista de primera mà. Quan a finals dels anys cinquanta una bona part dels poetes escrivien poesia social, la meua, segurament menys acurada tècnica-ment, tenia el valor afegit de l'autenticitat; i cal remarcar que l'autenticitat, és a dir, el valor testimonial, era molt important en aquella poesia. El menyspreu actual pel marxisme em costa d'entendre'l. Si Marx no hagués existit hi hauria un buit molt important a la història de la filosofia, i aquest buit també hauria afectat la història de l'art.

—Difícilment podem trobar una obra poètica on convisquin tan íntimament lligats vitalisme i pessimisme. ¿No són incompatibles ambició i resignació?

—El paral·lelisme/vitalisme/ambició, pessimisme/resignació no m'agrada. D'altra banda, a mi em sembla que el que hi ha sobretot en la meua obra és vida viscuda, experiència, per dir-ho amb una paraula que tampoc no m'engresca gaire. Qualsevol procés d'interiorització exigeix un risc previ, unes acceptacions, uns refusos. La vida és aquest moviment de vaivé, i potser el dinamisme intern de la poesia prové de l'assumpció reflexiva de totes les incongruències entorn de les quals ens anem edificant.

Encerts i desencerts són la trama i l'ordit del nostre viure, i tots dos són inevitables, tots dos són necessaris. Poetitzar-los no vol pas dir només transcriure'ls en vers, sinó sentir-los com a substància del nostre ésser, com a esquelet de la nostra reflexió, com a motor del nostre moviment. No sé si me'n surto, però jo intento exprimir cada moment de la meua vida, i m'esforço a casar contraris aparents que, de fet, no són més que invencions retòriques amb una sola funció vàlida: l'explicativa.

—Sovint els vostres poemes utilitzen la segona persona per expressar els

vostres propis debats interiors. ¿Per què utilitzeu com a recurs literari aquest diàleg de tu a tu?

—Moltes vegades he dit que el meu vici major és pensar. M'interrogo constantment. Sempre ho he fet, però ara que la meua situació m'obliga a passar qui sap les hores sol, encara més. Necessito un interlocutor. No puc comprendre que hi hagi algú que visqui sense qüestionar la vida i, en conseqüència, qüestionar-se a si mateix sense parar. D'aquí, penso jo, deu venir aquesta característica de la meua poesia. D'altra banda, enfrontar-me dia rera dia amb aquest tu, força sovint incòmode i reptador, em permet d'universalitzar les meves sensacions, de compartir-les, de relacionar-les entre si, d'analitzar-les fins a l'esmenussament. Gairebé diria que m'acarnisso amb mi mateix, és a dir, amb aquest tu amb el qual tinc costum de dialogar, i que mai no se sotmet, i m'exigeix amb un rigor implacable una coherència que potser sense aquest recurs no seria capaç d'intentar assolir.

—“Mireu-me bé: sóc l'altre”, recitava a Vint-i-set poemes en tres temps. Què en queda d'aquella dualitat?

—El mateix que quan vaig escriure aquest vers que acabes d'esmentar. La dualitat íntima, entesa com una recerca de la pròpia identitat, és anterior al vers, és clar; sempre ha format part de mi, i tenir-la en compte segurament que pot ajudar a comprendre la presència d'aquest “tu” de què parlava no fa gaire. Amb tot, a l'abril de 1970 aquesta realitat es va diguem-ne materialitzar, se'm va fer present d'una manera física i no m'ha abandonat ni m'abandonarà, per anys que visqui.

—A través de la descripció de les sensacions produïdes per la vostra malaltia heu mostrat les malalties de la societat i les de la mateixa condició humana. Aquesta multiplicitat de sentits en els vostres versos, ¿ha estat sempre conscient?

—Sempre he procurat que la poesia ressonés dins de mi mateix i, fins allà on és possible, també he procurat que aquest ressò fos perceptible pels que em llegien o m'escoltaven, de manera que el poguessin compartir, o, fins i tot, fer-se'l seu. Ja he dit que no entenia allò de la torre de Babel i també he parlat de la necessitat d'un interlocutor per intentar d'universalitzar la pròpia experiència. Entenc la poesia com un intent de comunicació, com un acte amorós. Això no obstant, la peculiaritat de les limitacions a què m'ha sotmès la malaltia que em té tenallat fa més de vint anys, i el paral·lelisme que es podia establir amb les circumstàncies sociopolítiques que vivia —i en certa manera encara viu— en aquell moment Catalunya, em va fer accentuar molt més aquesta tendència que deia. En aquells últims anys, doncs, el procediment ha adquirit una nova dimensió

i ha esdevingut molt més conscient i, sobretot, molt més dens de significació.

—¿Com valoràrieu la importància de conceptes com destí, atzar i sort dins de la vostra poesia?

—Destí i atzar són referències inevitables en la meua poesia d'aquests últims anys; sort, potser no tant. Amb els dos primers conceptes gairebé sempre intento manifestar o subratllar una ambivalència. La seguretat absoluta em fa escriure perquè aboca al totalitarisme, actiu o passiu, m'és igual. Destí i atzar, i en certa manera sort, són mots que, més que definir, suggereixen i que, en conseqüència, permeten moltes lectures. La identificació, en aquest cas i al meu entendre, els dona una dimensió i els confereix una quasi inexplicable densitat.

—Heu construït una poesia neta amb un llenguatge entenedor i directe on heu mostrat despullats de qualsevol retòrica els vostres sentiments. ¿Creieu que qualsevol decoració o ficció embruta la poesia?

—Depèn de la vinculació que hi hagi entre expressió poètica i sentiment, o, si es vol, entre expressió poètica i vida viscuda. La poesia, com qualsevol art, té un component artíficiós. La concreció dels mots no permet certes vel·leïtats, però, així i tot, sense artífici no hi hauria poesia. Ara bé el lirisme se sol generar en l'experiència i, en el meu cas concret, a mi em repugna l'engany i fins i tot l'ocultació. Per a mi, la decoració o la ficció són perfectament vàlides si estan al servei de la idea. Això fa possible l'equilibri entre intenció i forma. Si aquest equilibri es trenca, el poema coixeja.

—¿Manteniu el significat dels vostres versos del recull “Capfoguer”, publicat dins Estimada Marta: “No em demanéssiu pas que corregeixi res d'allò que he escrit”?

—En el sentit de no renunciar a res del meu passat, el mantinc plenament. M'angunieja la pressa actual, l'afany de consumir quasi sense degustar, el desig gairebé immoderat de futur. Potser és una conseqüència de l'edat. Sóc ben conscient que tinc més passat que futur i m'hi aferro, al passat, procurant de no caure en l'enyor elegíac. D'altra banda, en el meu sistema de treball la correcció dels textos hi té un paper absolutament marginal. Treballo els poemes en el silenci; després els escric i gairebé mai no els corregeixo.

—“En cada mot m'hi jugo l'existència” és un altre dels versos definitius dels mateix llibre. ¿Escriure per sobreviure? ¿Quina part de dolor i quina part de plaer us comporta el fet d'escriure?

—No sé si és lícit relacionar el fet d'escriure amb el plaer i amb el dolor, tot i que, tant de plaer com de dolor n'hi ha de moltes maneres. Personalment, no recordo haver-me

sentit mai veritablement angoixat, al moment d'escriure; si de cas, m'hi he sentit quan vull expressar alguna cosa i no trobo les paraules que em satisfacin, o quan, mesos o anys després d'haver escrit alguna cosa, la rellegeixo. Escriure, per a mi, és alliberar-me d'una tensió. Però més tard, almenys en el meu cas, la tensió es manifesta de nou i un altre cop exigeix una resposta. Potser és aquest joc el que ha generat la imatge d'escriure per sobreviure. No sé pas, tanmateix, si hi ha algú que veritablement necessiti l'escriptura per sobreviure. En tot cas, jo no sóc d'aquests; escric per una necessitat diguem-ne intel·lectual, i és aquesta necessitat la que avala l'afirmació de jugar-me l'existència en cada mot, atès que m'esforço a donar una intensa plenitud a tot el que escric.

—Heu estat un dels poetes més musicats pels cantautors de la Nova Cançó, i fins i tot vós mateix vau arribar a cantar alguns dels vostres poemes. ¿Què en penseu de la interpretació que, per una banda, els músics, i per l'altra, el públic, van fer dels vostres poemes?

—La meua curta etapa de cantautor va ser molt gratificant i en conservo un excel·lent record. D'altra banda, no he gosat mai jutjar una cançó en funció del fet que la lletra sigui meua. Tot poema té la seva música. En afegir-n'hi una altra es genera un producte nou, i jo m'esforço tant com puc a jutjar exclusivament aquest producte. De totes maneres, és indubtable que l'ajut dels cantautors ha afavorit extraordinàriament la difusió de la meua obra. Ha estat un canal inesperat i de gran abast.

—Casa vostra ha estat un petit centre de peregrinatge poètic per molts escriptors que han volgut compartir amb vós converses, paraules, inquietuds i textos, tal com remarcava recentment el poeta Valerià Pujol. Amb aquestes trobades i les seves habituals lectures, ¿com veieu l'estat de la literatura catalana actual?

—No m'atreveixo a formular un judici perquè els coneixements de què disposo són molt limitats i acusen greus mancances. Llegeixo força, però es publica molt més del que sóc capaç de llegir. D'altra banda, sortosament l'oferta s'ha diversificat i cobreix molts camps en els quals seria grotesc que jo opinés. En termes generals, només m'atreveixo a dir que el panorama em sembla prou interessant com per considerar que es pot ser cautelosament optimista de cara al futur.

—S'ha dit que existeixen poetes “martipolians”, almenys en els primers tantejos poètics de molts escriptors. ¿Està d'acord en el fet que heu creat escola? ¿Què sentiu quan llegiu poemes dels vostres “alumnes” inspirats en els versos que heu escrit?

—Al meu entendre, el mestratge d'un poeta no és un fenomen de repercus-

sió immediata. Es pot sentir admiració per algú i es pot, evidentment, intentar de copiar amb més o menys traça la seva manera d'expressar-se. D'això, però, no en diria crear escola. Per a mi, crear escola és influir decisivament no tan sols en l'estil sinó en el pensament. En aquest sentit, estic ben convençut que no tinc ni tindrè mai la categoria suficient per crear escola. He llegit, és clar, crítiques en les quals es diu d'algun autor que "martipoleja", però em sembla que això no passa de ser un fenomen mimètic. D'aquí a cinquanta o cent anys es podrà dir si he creat o no he creat escola; ara no.

—Miquel Martí i Pol ha despulat la seva vida en poesia. ¿Creieu que hi ha alguna cosa que no pugui ser expressada en poesia?

—És molt generós considerar que he despulat la meua vida en la poesia. A mi em sembla que ningú no ho diu tot de si mateix, ni en poesia ni en cap altre terreny, si més no perquè, de fet, tampoc ningú no ho sap tot de si mateix. Agustí Bartra deia que els poetes no tenien cap necessitat d'escriure la seva autobiografia perquè

ja estava inscrita en la seva obra, i em sembla que la frase no era original d'ell, sinó que venia de més enllà. De fet, però, crec que la intimitat que revela la poesia, pertany a un camp semàntic molt peculiar i específic. Alguna vegada he dit que el millor de mi figurava en els meus poemes; i ho he dit perquè ho crec així. Amb tot, l'experiència vital que es manifesta en la poesia no deixa de ser l'alambració de l'experiència viscuda dia a dia. En aquest sentit crec que amb la poesia es pot dir tot, però s'ha de dir, necessàriament, d'una manera poètica.

—Paral·lelament al seu ofici de poeta, Miquel Martí i Pol ha traduït escriptors com Neruda, Racine i Flaubert. Ara fa temps que no s'hi dedica, però "aquests dies m'han proposat de traduir un poeta francès que estimo molt i estic considerant la possibilitat d'acceptar. Em fa por, tanmateix, perquè seria una feina molt difícil. De totes maneres, la dificultat sempre estimula".

Apassionat per la lectura, "per culpa de les meves limitacions físiques disposo de molt poc temps. La meua

manera de llegir ha estat sempre desordenada i anàrquica, potser com a conseqüència del fet de ser autodidacte. Per això prefereixo considerar que, més que unes lectures concretes, el que més m'ha ajudat ha estat l'acumulació de lectures. Durant anys, per a mi, tot era fonamental; ara sóc més exigent".

La música li és una companya fidelíssima. "No sabia treballar amb música, però en puc escoltar prop d'un parell d'hores cada dia i, si mai me n'he de passar, em fa molta falta. Algunes imatges dels meus últims poemes delaten aquesta quasi devoció. També em costa molt de prescindir de la musicalitat a l'hora d'escriure. M'agrada molt que el teixit del vers respongui a unes ressonàncies musicals. Tant escrivint-lo com llegint-lo em sento més a prop d'aquest inefable que en diem poesia."

Pel cap de Martí i Pol sempre roden nous projectes, encara que "aquests últims mesos he escrit poc, en part perquè he estat enfeinat amb coses que no podien esperar. Aquest estiu em vull prendre un temps de reflexió, d'una banda per decidir si accepto o

no la traducció del poeta francès que esmentava anteriorment, i també per assajar de replantejar-me alguns aspectes de la meua poesia als quals potser intentaré de donar un aire diferent". El poeta de Roda de Ter ha vençut aquella agonitzant lluita interior que l'havia fet dubtar del seu futur literari, ara fa deu anys, al *Primer llibre de Bloomsbury*: "No sé si podré escriure gaire més, ja que l'esforç de suportar aquest pes dels anys que encara no he viscut m'abaltirà potser i em farà insípid".

I ara, atent a totes les qüestions, sembla que repeteixi les paraules que va escriure dins el seu llibre *Estimada Marta*: "Amb gent de molt diversa procedència, desconeguts tots ells, passo les hores en amable conversa. Polidíssim, escolto els seus raonaments, m'esforço per copsar-ne els detalls i penetrar-ne ben bé el sentit. Preguntes i respostes van i vénen, urgents a voltes, lentes a vegades. Jo només pregunto".

P. Blay/M. March

CINEMA

UN CINEMA CATALÀ OBERT A EUROPA

Per al cinema català, la dècada dels noranta s'ha inaugurat amb un extraordinari afiançament del gènere de la comèdia. El 1990, l'estrena de *Boom, Boom*, "opera prima" de Rosa Vergés, va significar un unànime reconeixement de públic, crítics, professionals i institucions, ben palès a través dels diversos premis que li han atorgat tots aquests sectors. El 1991, una nova comèdia, *Què t'hi jugues, Mari Pili?*, de Ventura Pons, s'ha imposat entre el públic com un producte comercial capaç d'ocupar llocs significatius en el rànking de taquillaatge, al costat de les produccions nord-americanes d'èxit.

El triomf d'aquestes dues darreres comèdies catalanes permet constatar la tendència dels espectadors a donar plena confiança a productes que van a la recerca d'un model d'entreteniment més o menys homologable amb el cinema comercial d'altres països, sense renunciar en cap cas a uns senyals d'identitat nacional indiscutibles. Es tracta, en definitiva, d'un cinema que va a la recerca d'una normalitat absoluta pel que fa a la relació amb el seu destinatari més

proper, a la vegada que es planteja la possibilitat d'introduir-se de manera natural en altres mercats. No és casual, en aquests sentit, que *Boom, Boom* hagi estat realitzada en règim de co-producció amb Bèlgica, i que *Què t'hi jugues, Mari Pili?* també disposi de distribució internacional. En realitat, ambdues comèdies són la continuació d'una vocació del cinema català que Jordi Balló, Ramon Espelt i Joan Lorente ja van assenyalar en el seu llibre *Cinema català 1975-1986*: el fet que és, fonamentalment, un cinema de gèneres. D'aquesta manera, Francesc Bellmunt —possiblement el director més regular i constant de la passada dècada— ha conreat la comèdia per a expressar des del seu interior les aspiracions i problemàtiques de les generacions més joves, a través de films com *L'orgia* (1978), *La quinta del porro* (1980), *Pa d'àngel* (1984), *Un parell d'ous* (1985), i *La ràdio folla* (1986), abans d'abordar els "thrillers" *El complot dels anells* (1987) i *Un negre amb saxo* (1988), i tornar finalment a la comèdia amb *Rateta, rateta* (1990).

L'aportació de Bellmunt va ajudar a afiançar la comèdia com el gènere

català amb més possibilitats d'incidència entre el públic, tot i que sovint a través d'un humor fet pel broc gros, amb una assumida vulgaritat en la presentació visual i en la creació de personatges. En contrast amb aquesta tendència, Rosa Vergés, a *Boom, boom*, aposta pel tractament contingut i subtil en una comèdia romàntica de construcció impecable. El mateix rigor en la construcció del guió s'observa a *Què t'hi jugues, Mari Pili?* malgrat que en aquest cas les situacions tendeixin a una major desmesura. Però els fils que lliguen aquesta rapidíssima comèdia d'embolics han estat perfectament controlats gràcies a l'extraordinari talent comediogràfic de què fa gala el seu jove guionista Joan Barbero.

L'afiançament d'aquest tipus de comèdia com a gènere comercial per excel·lència, contrasta amb la incertesa amb què es mou un altre gènere de gran tradició a Catalunya —el thriller— que ha comportat paral·lelament tot un cinema urbà sobre la marginalitat. Entre les produccions de finals dels vuitanta, podem parlar de films com *Material urbà* (1987) de Jordi Bayona, *Sinatra* (1988) de

Francesc Betriu, *Massa vell per morir jove* (1988) d'Isabel Coixet, o *Putxa misèria* (1989) de Ventura Pons, els quals sense partir d'una intriga policial tenen en comú la voluntat d'entrar en territoris marginals i paradoxals, ben oposats, per cert, a les visions plàcides però més aviat insípides de la ciutat a *Bar-cel-ona* (1986) de Ferran Llagostera, o de la carretera a *Una nit a Casablanca* (1986) de Toni Martí.

Aquest cinema comercial de gènere ha acabat imposant-se als films de caràcter històric, o a les adaptacions de grans obres de la literatura catalana, durant uns anys molt freqüents pels realitzadors. Entre les adaptacions més recents cal assenyalar *Laura* (1986) de Gonzalo Herralde, a partir de la novel·la de Miquel Llor, transformada en un despulat melodrama passional, o *La punyalada* (1989) de Jordi Grau, segons l'obra de Marià Vayreda, on el director aprofundeix en el caràcter primitiu i tel·lúric dels personatges i les situacions. Un altre cas pot ser l'adaptació de *La teranyina*, novel·la històrica de Jaume Cabré, portada al cinema el 1990 per Toni Verdaguer.

Tota aquesta producció de caràcter comercial no pot fer oblidar, però, la paral·lela vocació experimental que el cinema produït a Catalunya ha mantingut, sobretot pels films realitzats als anys seixanta per l'Escola de Barcelona. Un director més o menys vinculat a aquest moviment, Pere Portabella, ha tornat a aquest tipus de cinema amb *El pont de*

Varsòvia (1990). D'altra banda, Jordi Cadena i Manuel Cussó s'han aproximat als universos poètics de J.V. Foix i Joan Brossa en els seus respectius films *És quan dormo que hi veig clar* (1988) i *Entreacte* (1989). També cal citar Gerard Gormezano, que ha aconseguit amb *El vent de l'illa* (1987) una suggestiva aproximació al paisatge de Menorca en temps de

l'ocupació anglesa. I Manuel Hueriga que amb *Gaudí* (1988) es llança a una reconstrucció d'època que obre interrogants interessantíssims sobre les fronteres entre la imatge documental i la de ficció. I cal dir que productes tan diferents com *Boom*, *Boom* o *Gaudí* coincideixen en el desig d'integrar-se, a través de nous models de co-producció, en un espai

audio-visual europeu, on el cinema català —ja sigui de caràcter comercial o experimental— comença a demostrar la seva voluntat d'ocupar un lloc.

Xavier Pérez

LLENGUA

FRANCESC DE B. MOLL: L'HOME PER LA PARAULA

La mort del filòleg Francesc de Borja Moll, el dia 18 de febrer de 1991, em retornà la memòria d'un temps descaramentament difícil per a la llengua i la cultura catalanes. La memòria d'una època de continuada lluita, de tenacitat indestructible, que Francesc de B. Moll va protagonitzar amb aparent moderació, però amb la fermesa d'una voluntat rigorosa que mai no va vincular-se davant la persecució, davant l'estúpida ignorància d'una societat —diuen que no n'hi ha d'altra en el món com la nostra— que infravalora i minoritza el patrimoni cultural i lingüístic que li és propi. L'obstinada resistència de Moll portà el signe de l'impuls heretat d'aquell mestre, manacorí il·lustre, home de combat, Mn. Antoni M. Alcover, l'activitat del qual concentrà una capacitat de treball i un entusiasme exemplars. El secret de Moll fou la dedicació impertorbable i continuada a l'estudi i a la difusió de la llengua catalana. Una constància que mai no va conèixer ni una sola fissura. Ell mateix explicava, en ser proclamat

doctor honoris causa per la Universitat de Barcelona, el 1975, que el seu era un doctorat laboris causa.

La permanent dedicació a la llengua catalana i a la cultura que es manifesta en aquesta llengua se sintetitza en una sentència llatina que posà a l'anagrama de l'editorial Moll i que exemplifica admirablement el seu estil de vida, la voluntat tenaç dels seus treballs i dies: "Dura tamen molli saxa cavantur aqua". És dura la roca, però l'aigua acaba, tanmateix, per socavar-la.

Contra la duresa implacable de la roca, la persistència resistent, decidida de l'aigua que, tot i que és blava, llavors la roca i l'aniquila.

Francesc de B. Moll fou, sobretot, un estudiós de la llengua, un lingüista, un lexicògraf. Si Moll hagués viscut en un país normal —vull dir en un país en què no hagués estat necessària la continuada lluita cultural per la supervivència—, hauria estat un prestigiós professor universitari i la seva contribució a la ciència filològica hauria esdevingut un patrimoni valorat per tothom.

Però la realitat social i cultural en què Moll hagué de dur a terme la seva aventura lingüística fou d'una inclemència dura. Moll treballà enmig d'un gran silenci imposat a cops de fusell. S'havia decretat la mort de la llengua a la qual dedicava fervorosament la vida. I era necessari embranchar-se en una batalla secreta, quasi íntima, en la qual cada paraula, cada fitxa del "Diccionari" eren una petita victòria.

El treball científic fou de primeríssim ordre. S'havia format amb lingüistes de prestigi internacional: Bernhard Schödel, de la Universitat de Hamburg, i Meyer-Lübke, de la Universitat de Bonn. Assistí a congressos i publicà articles teòrics a revistes de gran influència en el camp de la Filologia Romànica.

Quedava, llavors, el combat social per la llengua. Es tractava de reconstruir la funció pública de l'idioma. La tasca de Francesc de B. Moll com impulsor de cultura és d'una magnitud extraordinària: fundador de l'Obra Cultural Balear, editor —molts d'autors mallorquins hem publicat els

nostres primers textos a l'editorial Moll, primer a la col·lecció Les Illes d'Or, després a la biblioteca Raixa—, divulgador de les rondalles de Mallorca, recollides i recontades per Mn. Alcover, a través de l'edició popular i la narració radiofònica, col·laborador als periòdics sobre temes lingüístics..., sempre atent a clarificar les raons que impulsaven la seva lluita, dirigida a la dignificació de la llengua catalana.

Les paraules foren la raó profunda de la seva vida. I les paraules són allò que defineix els homes.

Aquests últims anys, incapacitat per la malaltia, torbada la memòria, Francesc de B. Moll vivia una vida fictícia: assistia a congressos imaginaris, a les reunions de la secció filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, pronunciava conferències... I inventava paraules. Paraules noves que sorgien inesperadament de la imaginació del filòleg, belles tanmateix, indesxifrables.

Gabriel Janer Manila

OPINIÓ

CANVI CLIMÀTIC?

Un hom pot llegir sovint a la premsa frases com: "Les condicions climatològiques foren la causa dels accidents de trànsit..." Aquesta notícia fa que haguem de precisar que per *clima* cal entendre el resultat final del balanç produït

en repartir-se l'energia solar absorbida pel planeta, entre els continents, els oceans i l'atmosfera. Es tradueix en valors mitjans —pràcticament constants durant alguns decennis— de les variables meteorològiques, acompanyats de variacions estacionals i

de fluctuacions irregulars i més ràpides. El clima és, doncs, el temps a llarg termini. El terme *climatològic*, en canvi, és inaplicable a fenòmens de curta durada.

Ara bé, caldria escatir la situació respecte al canvi climàtic, donat que ac-

tualment és molt comuna la idea que el clima està canviant i que, a més, el seguit d'anys càlids durant el decenni de 1980 sembla recolzar aquesta creença. Què hi ha de veritat?

De fet, el clima sempre ha estat canviant. Durant el període quaternari es

produïren un nombre de variacions quasi-periòdiques i períodes glacials amb intervals d'uns 100.000 anys. La temperatura mitjana durant els períodes glacials fou de 6 a 8 °C més baixa que la dels nostres dies.

Ha pogut observar-se que, al llarg del segle passat, hi hagué un cert escalfament, però amb fluctuacions apreciables. Els canvis climàtics, doncs, no són insòlits. S'havien produït lentament i, avui, la impressió general és la d'un canvi ràpid.

Cal convenir que el clima s'ha mantingut, essencialment, invariable durant els darrers 10.000 anys, a causa de l'efecte natural anomenat *efecte hivernacle*: l'atmosfera terrestre, gairebé transparent a la radiació solar, absorbeix gran part de la radiació infraroja que emet la Terra. Així, aquesta energia —que altrament es perdria a l'espai— és retinguda pel sistema terra-atmosfera que, d'a-

questa manera, s'escalfa. L'import de l'efecte és d'uns 33 °C. Pensem que, sense atmosfera, la temperatura mitjana de la Terra seria de -18 °C: un planeta molt més inhòspit.

Els gasos atmosfèrics responsables són els que absorbeixen l'infraroig: diòxid de carboni (CO₂), vapor d'aigua i metà (CH₄). Malgrat que poc abundosos, aquests gasos són components naturals de l'atmosfera.

Com sigui, cal dir que la combustió de carburants fòssils ha incrementat, contínuament, el contingut de CO₂ a l'atmosfera: ha passat, de l'any 1850 al 1989, de 280 a 352 parts per milió (ppm); és a dir, ha suposat un augment del 25 %. D'altra banda, el metà també ha augmentat, en passar de 0,75 a 1,5 ppm, un 100 %. A més, nous gasos d'hivernacle (halocarburs), aliens a la composició de l'aire, s'han incorporat a l'atmosfera a causa de processos industrials. És

previsible, doncs, una intensificació de l'efecte hivernacle i, en conseqüència, es produirà un escalfament global del planeta. Ens trobem, en altres paraules, davant d'un canvi climàtic provocat.

Gràcies a l'estudi de les representacions físico-matemàtiques de l'atmosfera ("models") i a l'ús dels millors ordinadors —l'extrapolació és insuficient— ha pogut establir-se el càlcul següent: si es duplicués el contingut de gasos d'hivernacle, la temperatura mitjana global ascendiria entre 2,5 i 5,2 °C; això, però, en funció de la latitud tenint present que la temperatura aniria en augment si s'incrementés l'alçada d'aquesta.

Tot plegat, a la fi, comportaria una redistribució de les pluges arreu del món. I tot un seguit d'altres efectes s'evidenciarien al llarg del primer terç del nou segle.

Per posar a prova aquest resultat,

cal dir que l'augment de temperatura s'ha calculat, amb els esmentats "models", des de l'inici de l'era industrial. Els resultats obtinguts varien entre 0,5 i 1,3 °C, mentre que l'augment observat és de 0,5 °C. És una situació precària: el "senyal" (o missatge que ens interessa, en aquest cas la variació de temperatura) és de la mateixa grandària que el "soroll", o fluctuació superposada.

Tant si hi ha canvi climàtic com si no n'hi ha, fóra bo de prendre determinades mesures beneficioses: aturar l'actual disbauxa energètica, millorar l'ús i la distribució de l'aigua, reforçar i continuar la recerca sobre els models atmosfèrics.

¿No fóra prudent d'iniciar, des d'ara i amb força, aquestes accions quan encara hi som a temps?

Manuel Puigcerver