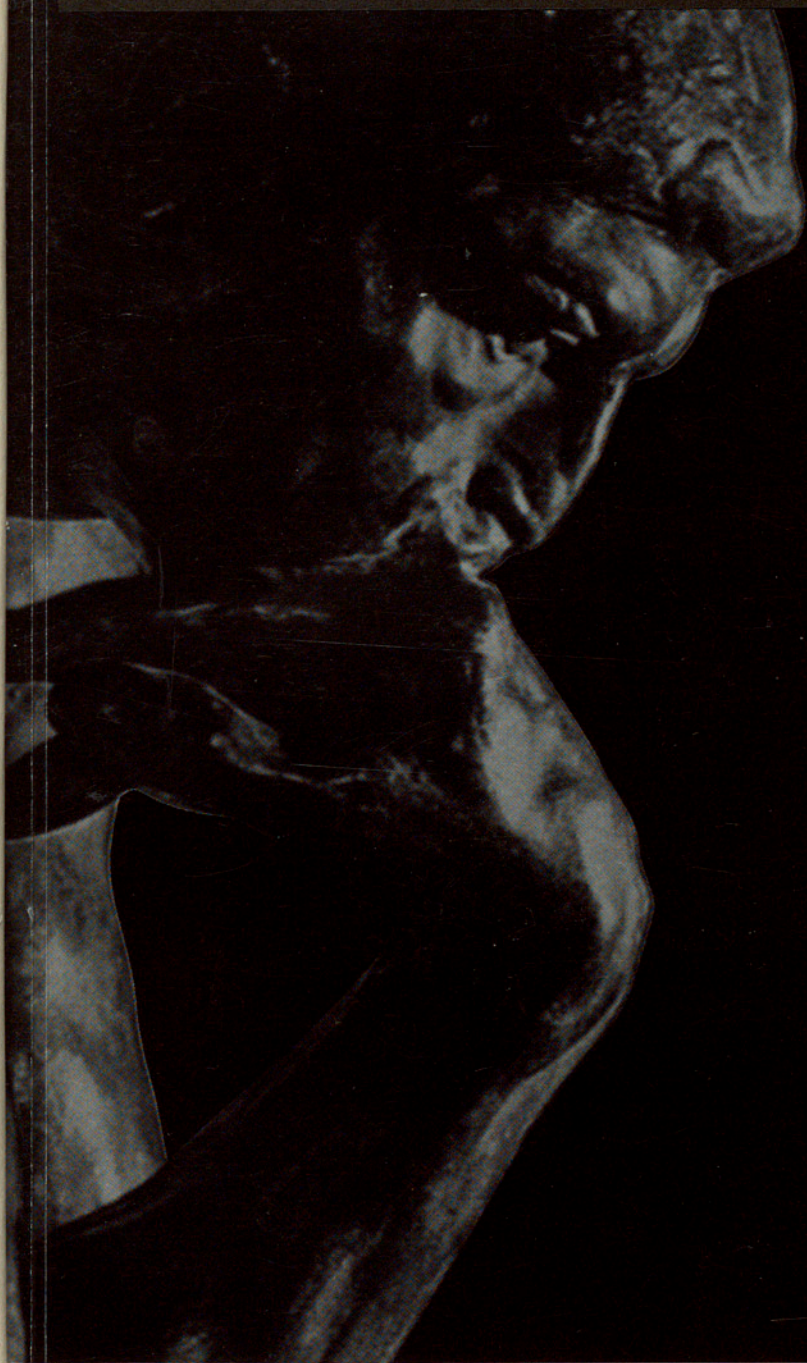




Diputació de Barcelona

ARREL



FEBRER 1987. NÚMERO 17. PREU: 250 P_{TES} • DOSSIER: *La cultura, un valor en crisi?*. Diversos autors, des d'òptiques diferents, ens acosten a les realitats culturals. ■ EL TEATRE LLIURE: *Deu anys de treball continuat*. ■ PRIMERS 100 ANYS DEL PALAU GÜELL. ■ LLIBRES. ■ Premis Tasis Torrent i Rosalia Rovira 1986.





EDICIÓ:
Diputació de Barcelona, Plaça de Sant Jaume, 1.
08002 Barcelona.

REDACCIÓ:
Gabinet de Premsa, Plaça de Sant Jaume, 1.
08002 Barcelona. Telèfons 301.38.40 i 301.36.90.

PRODUCCIÓ
Carrer del Bisbe Irurita, 4. 08002 Barcelona.
Telèfon: 302.21.28.

DIRECTOR:
Joan Brunet i Mauri.

CONSELL DE REDACCIÓ:
Josep Ametller, Francesc Borda, Albert Broggi, Joan Brunet i Mauri, Josep Maria Carbonell, Jordi Font, Joan Mauri, Antoni Zabala i Marc Soler (coordinador).

FOTOGRAFIA
Toni Catany i Xavier Garrió.

DOCUMENTACIÓ:
Grup de Documentació del Gabinet de Premsa de la Diputació de Barcelona.

ASSESSORAMENT LINGÜÍSTIC:
Oficina de Català de la Diputació de Barcelona.

DISSENY GRÀFIC
Ricard Badia

CONSELL DE REDACCIÓ:
Josep Ametller, Francesc Borda, Albert Broggi, Joan Brunet i Mauri, Josep Maria Carbonell, Jordi Font, Joan Mauri, Antoni Zabala i Marc Soler (coordinador).

COL·LABOREN EN AQUEST NÚMERO:
Joan Rigol, Josep Ametller, Salvador Giner, Eduard Delgado, Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Carandell, Jaume Casals, Lluís Crespo, Eduard Bru, Josep Serret, Joan Rovira, Claudi Esteve Fabregat, Josep Corredor Matheos, Carles Bidon-Chanal, Fabià Puigserver, Francesc Burguet, Jordi Teixidor, Miquel Porta Perales i Xavier Gassió. Per a les fotografies: Xavier Gassió, Pep Ros Ribes i l'arxiu de l'Avenç

COMPOSICIÓ:
Fotocomposició Llovet, S.A.

FOTOLITS:
Cromoarte.

IMPRESSIÓ:
Printcolor
Sabadell

DIPÒSIT LEGAL:
B. 16.299-1981.
ISSN 0211-562 X.

Aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ésser reproduïda, emmagatzemada o transmesa —ni totalment ni parcial— de cap manera ni per cap mitjà, tant si és electrònic com químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia, sense la prèvia autorització de la Diputació de Barcelona.

EDITORIAL

CULTURA	5
El meu pacte Joan Rigol	6
Hipòtesis de la decadència sobre el futur de la cultura catalana Josep Ametller	13
El pacte cultural o les tribulacions de la cultura oficial	24
Planificació, distribució i ús de la cultura en l'exercici democràtic Eduard Delgado	29
El neguit de la cultura i la cultura del neguit Salvador Giner	36
El paradís perdut fet de pedra Maria Aurèlia Capmany	40
«És divertit»! o la cultura insolidària Josep M. Carandell	43
La filosofia obligatòria Jaume Casals	49
La cultura als temps de la «High-Tech» Lluís Crespo	56
El paisatge ardent Eduard Bru	69
Per una concepció essencialista del fet cultural Josep Serret	72
Valors socials de la ciència. Intent d'aproximació Joan Rovira	77
La imatge actual de la cultura Josep Corredor-Matheos	84
De Galileu a Einstein, o la història del desencant dels temps moderns Carles Bidon-Chanal	89
El fenomen cultural, principal categoria dels comportaments humans Claudi Esteve Fabregat	97
EL PALAU GÜELL	
El primer centenari del Palau Güell Xavier Gassió	105
ALS 10 ANYS DE LA FUNDACIÓ DEL TEATRE LLIURE	
Una experiència entre la utopia i la realitat Fabià Puigserver	114
Lliure per molts anys, Lliure! Francesc Burguet i Ardiaca	118
El teatre català, deu anys després Jordi Teixidor	123
LLIBRES	
Obras Completas d'Alfons Comín, volums I i II Josep Ametller	128
Summerhill d'A.S. Neill Miquel Porta Perales	130
Emili o l'educació, de Jean Jacques Rousseau Josep Serret	131
L'Església i el regionalisme i altres textos (1887-1889), de Josep Torras i Bages Miquel Porta Perales	133
El futur del català, una radiografia sociolingüística, de Joan Tudela Josep Ametller	134
COMUNICACIÓ	
Premis Tasis Torrent i Rosalia Rovira	135

La cultura catalana ha entrat en una etapa de maduresa, si per maduresa entenem llibertat, democràcia i autonomia. Però també la cultura catalana es troba en una fase de crisi i de crisi greu. I això, que en principi podia semblar una contradicció, no ho és pas. Tota cultura es qüestiona de forma permanent, s'interroga sobre els seus valors, sobre les respostes que dona tant als vells com als nous problemes i, en definitiva, esdevé un marc de debat en el qual els homes viuen la gran aventura del pensament.

La crisi de la nostra cultura és especialment greu per raons força evidents, malgrat que costi que determinats sectors acceptin aquesta realitat. La nostra ha estat una cultura protegida, mitificada i sacralitzada en la mesura que és una cultura feble, aïllada i, molt probablement, sobrevalorada. I d'aquesta realitat ens adonem ara, quan ja som a les Comunitats Europees i ens hem de relacionar amb la resta de les cultures del nostre continent, sense que ens serveixin les excuses de sempre.

Però també la cultura europea pateix una gravíssima crisi que podria significar, fins i tot, la seva desaparició. Fa uns anys, el debat que podríem anomenar de la nova cultura es va cloure amb una clamorosa victòria d'aquells que Umberto Eco anomenava «integrats». Eren anys d'optimisme i d'utopia en els quals semblava absurd dubtar de la bondat del progrés. Tota novetat era benvinguda i als representants de la vella cultura que gosaven criticar la modernitat se'ls marginava ràpidament al racó de la nostàlgia, del conservadurisme i, fins i tot, de la reacció.

En aquests moments, en canvi, un debat similar donaria resultats ben diferents. Ja fa temps que sonen els timbres d'alarma als circuits intel·lectuals d'Europa. Tenim un greu problema de colonialisme cultural...

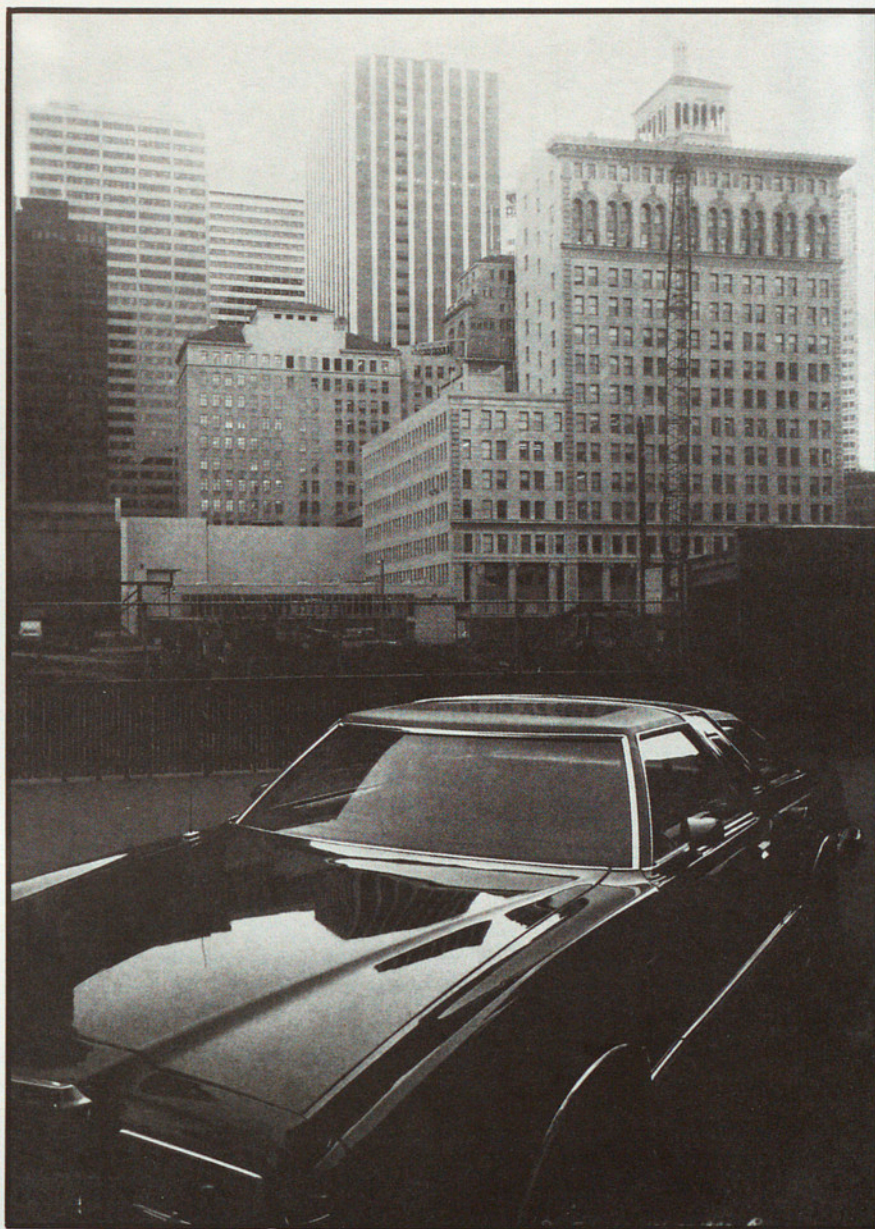
Al costat de la crisi dels mecanismes tradicionals de transmissió de la cultura es detecta una altra crisi més preocupant: la de la creativitat i la de les minories productores de valors i coneixement. Pensem sinó que, en molt poc temps, han fet fallida —per dir-ho d'una manera ben gràfica— el marxisme i gran part del pensament progressista, la gran renovació que va suposar la psicoanàlisi i, en general, tota la gran tradició de la il·lustració. Les ideologies «dures» —emprant una expressió de moda— semblen definitivament jubilades i no sembla pas que hi hagi, per ara, cap signe de naixement d'un nou pensament veritablement important. Per alguns il·lustres escriptors tot això vol dir, comptat i debatut, que la cultura europea ha donat ja tot allò que podia donar de si. Altres, en canvi, menys pessimistes, esperen encara un renaixement i una nova volada de les idees i dels valors que tant estimen.

Catalunya, a la llum d'aquest panorama, s'ha integrat a Europa en un moment delicat. En un moment en què a més de la crisi cultural n'hi ha molts que pensen que Europa ha perdut també el tren de les noves tecnologies i de la veritable independència política, econòmica i militar. Europa podria acabar, segons aquestes veus, convertida en una mena de reserva turística i monumental del món: una nova Grècia per als nous amos del món.

És ben paradoxal que aquesta gran crisi europea coincideixi amb un moment que pot qualificar-se de feliç en la història contemporània del vell continent. Per primera vegada la pau en el continent sembla perfectament garantida i han estat donats passos importants i irreversibles en el camí de la unitat, i el potencial econòmic, científic i tecnològic és encara molt important.

Tota aquesta complexa realitat ens permet pensar —com diu Alain Touraine— que la crisi actual no ha estat encara guanyada ni perduda. Que encara som a temps a superar-la i obrir una nova etapa de creativitat per a Occident. Però cal tenir en compte, això sí, que no ens queda gaire temps per actuar i que ens correspon a tots nosaltres, a la nostra generació d'europaus, decantar el procés cap a un sentit o cap a l'altre.

Amb una contribució modesta, però ens sembla que rigorosa, l'ARREL vol incidir en aquesta necessària reflexió des de Catalunya i per a Catalunya i contribuir, en la mesura de les nostres possibilitats, a fer de la cultura catalana una manifestació estimable de la nova Europa.



Amb aquest número, l'ARREL inicia una nova experiència, centrada en el camp de la il·lustració gràfica. Es tracta de donar a conèixer l'obra de diversos artistes per mitjà de reportatges prou amplis que, tot i que poden no tenir cap mena de relació amb els continguts habituals de la revista, permetin una lectura alternativa, en aquest cas visual, al discurs textual. En aquest sentit, doncs, l'ARREL no fa sinó seguir l'experiència d'altres revistes, especialitzades o no, tant europees com nord-americanes. Aquesta nova sèrie s'inicia amb una mostra del fotògraf Toni Catany.

JOAN RIGOL I ROIG

EL MEU PACTE

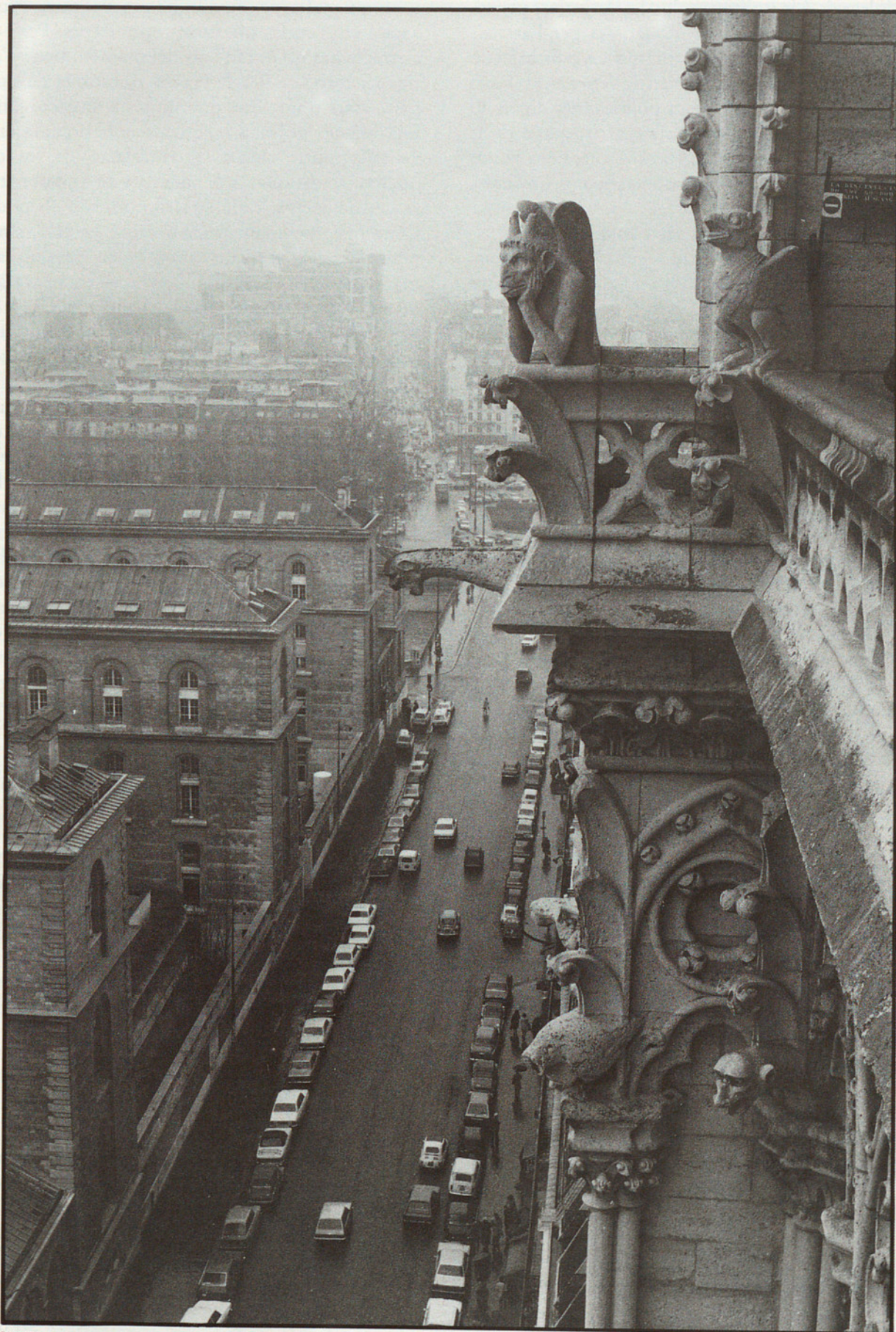
Fa fa més d'un any, el 14 d'octubre de 1985, se signava el Pacte Cultural al saló de Sant Jordi, sota la presidència del molt honorable president de la Generalitat. De fet, el document signat per totes les administracions catalanes que tenen una responsabilitat en el camp de la cultura porta per títol «Acord-marc entre les institucions catalanes per a la coordinació de llur política en relació a les entitats culturals bàsiques». Tothom, però, l'anomena «Pacte Cultural», perquè un dels objectius que es proposa és cercar una línia de complementarietat i ajuda en comptes d'una competència pel pur protagonisme polític en el camp de les grans institucions culturals. Així acabava una etapa llarga de negociació, que havia tingut moments en els quals semblava estar en perill l'assoliment d'un acord, i en començava una altra que intentava posar en marxa els acords presos i potenciar el diàleg, l'ajuda mútua i la complementarietat en la tasca dels serveis culturals.

El president Pujol havia preconitzat aquesta línia d'actuació, especialment el dia que guanyava per segona vegada les eleccions autonòmiques; ja havia estat desenvolupada anteriorment com a «idea bàsica» d'actuació política per en Josep M. Castellet en el seu llibre *Per un debat sobre la cultura a Catalunya*; i jo mateix l'havia preconitzat en el meu llibre *Crisi i país*, l'any 1982, entre d'altres.

Tal vegada, un dia valdrà la pena d'analitzar els avatars que va sofrir el text abans d'arribar a ésser definitiu. Algunes de les afirmacions són, havien d'ésser, al meu entendre, molt genèriques, ja que no es podia concretar més. Manquen encara a hores d'ara lleis importants que defineixin el marc de les administracions públiques a Catalunya i això dificultava la precisió jurídica en el text del Pacte Cultural al mateix

temps que facilitava enormement la posta d'obstacles en la seva negociació. No és, en opinió meua, un text que cerqui per sobre de tot la precisió jurídica, sinó més aviat la voluntat política. I és des d'aquesta perspectiva de voluntat política que cal interpretar-lo com a tal. Penso que fins avui ningú ha volgut desvirtuar aquesta voluntat política en nom d'argücies basades en pseudo-interpretacions jurídiques. En tot cas, sovint veiem en els mitjans de comunicació els retrets de voluntat de compliment o d'incompliment del Pacte, però s'assumeix sempre com a un punt de referència bàsic i fonamental entre les administracions en el camp de la cultura.

No em pertoca a mi, seria una manca de delicadesa, jutjar si es fa bé o no el seu desplegament polític. En tot cas, no és aquest l'objecte d'aquest escrit. El que em permeto recordar és que el Pacte Cultural es va fer, entre d'altres raons fonamentals, per vertebrar una política comuna d'administració catalana; no pas per esmicolar aquesta política en un repartiment polític de «poder». No vull, per tant, entrar avui en l'anàlisi del procés fins a arribar a l'acord, ni tan sols en un judici d'actuació posterior a la firma. Intento tan sols expressar quina era la meua intencionalitat política al promocionar, juntament amb d'altres, aquest acord. I desitjo fer-ho des d'aquesta perspectiva perquè sempre he pensat que la meua feina era «política» fonamentalment. Hi ha sempre el perill, per part dels homes polítics, de refugiar-se, quan no es té un programa polític, en la defensa dels interessos corporativistes del sector que t'encarreguen d'administrar; és l'èxit fàcil, la demagògia. Però la suma d'actituds d'aquest estil no porta la reconstrucció política d'un país. Per això vull posar ara més de manifest els criteris polítics meus que em portaven a la formulació del



PARIS 1977

Pacte Cultural. Als polítics, se'ns ha de jutjar, penso, per la política que fem, com els artistes per l'art, els metges per la medicina. I els resultats d'un polític en un país en reconstrucció política s'han de veure en si el país té progressivament una dinàmica política més digna. El Pacte Cultural té valor per si mateix; al marge de la intencionalitat política dels seus promotors. Però potser val la pena saber quin ànim m'impulsava a formular-lo.

la mobilització d'un fet constituent

Al discurs que vaig fer a Vic el juliol de 1984 deia: «Hem de recordar com la cultura a Catalunya esdevé l'element constituent d'un país que no té Constitució». Parlar de cultura a Catalunya no és parlar d'un fet qualsevol o d'un aspecte sectorial del país com tants d'altres, per importants que siguin. Si alguna cosa ens cohesiona, als habitants d'aquest poble, i ens distingeix i ens «personalitza» respecte d'altres, és la nostra cultura. Entesa en el sentit més ampli del terme. Altres nacions que han tingut una evolució política més privilegiada han pogut tenir institucions derivades del seu Estat (exèrcit, duanes, diplomàcia internacional, banc emissor de moneda), que han facilitat que la seva cultura no hagi estat usada d'una manera tan explícita com la nostra com a element cohesionador i identificador de la nostra col·lectivitat. És en aquest sentit que a Catalunya, comparant-ho amb d'altres indrets, també la cultura és quelcom més.

Per altra part, a manca d'aquestes institucions estatals, és prou atractiva la idea política de fonamentar també la nostra cohesió en la dinàmica cultural, en la creativitat de les relacions interpersonals per tal que sigui precisament això el fonament de la recerca de la nostra pròpia i específica sobirania com a poble. Des d'aquesta peculiar situació política de Catalunya, no és estrany que emergeixin com a fets polítics fonamentals aspectes que en d'altres indrets no ho fan. Per mi aquest és un dels reptes polítics més importants si evitem caure, per un fals mimetisme, en unes institucions devaluades pel comportament dels polítics que es configuren com a tals només pel desig d'administrar el poder que donen els ressorts de l'Estat. Per mi, un país que no té ni exèrcit propi ni banc d'emissió de moneda, etc., ha de basar la constitució del seu govern polític —si vol avançar— en allò que té de debò. I el que tenim de més específic és un territori i una cultura. És clar, com més endavant penso dir, que no és una cultura unívoca, uniforme i unitària. Però tenim un comú denominador. I aquest és el fet que ens pot convertir en constituents políticament, si aconseguim aquesta unitat bàsica sobre la qual es basa la diferència, el consens o la confrontació posterior.

un estil polític constructiu

Sobre els fets constituents polítics d'una nació no s'hi pot jugar amb sectarisme partidista. I amb la cul-

tura, a Catalunya, no s'hi ha jugat (lleis de Normalització, etc.) en les qüestions importants. Però del que es tracta ara no és tan sols del manteniment d'aquesta treva i respecte per les grans qüestions culturals del país, sinó d'intentar que aquesta situació dinamitzi una relació política positiva i cohesionada en tot el ventall polític català. Si la relació de les diverses opcions polítiques a Catalunya es fonamenta en el poder de derivació de l'Estat, com són els poders autonòmics, fàcilment podem caure en el parany de la neutralització mútua a l'interior de Catalunya, de tal manera que ens perjudiqui en la nostra necessària fortalesa en les relacions amb l'exterior. No és en la polèmica sobre un poder «derivat» que construirem la nostra sobirania; i poca cosa aportarem a la col·lectivitat política des d'aquest posicionament.

Per això, quan es tracta d'intentar formular aquest «comú denominador» que és la receptivitat de cada força política i l'aportació de les altres, és necessari un estil polític creatiu i magnànim: el creador del catalanisme polític modern, en Prat de la Riba, mai es va fixar en el color polític dels seus col·laboradors (Pompeu Fabra, Campalans...). Només així es podia fer el que ell va fer. I ajuntant l'esforç unitari de les diverses administracions catalanes —basat en la seva capacitat d'unir-les—, va començar a establir un model d'administrador polític català. De la inèrcia d'aquesta línia d'actuació encara en vivim avui, com a imatge.

En els moments de reconstrucció política no podem tenir el trist luxe que les nostres tot just recuperades institucions polítiques sentin l'embat de l'erosió pròpia de la fatiga política de les nacions amb llarga tradició de sobirania nacional. La nostra vida política no s'ha de circumscriure únicament al suport a la societat catalana en la seva pròpia tasca de societat civil —de vegades, la competitivitat partidista en aquest sentit obeeix a pur electoralisme—, sinó que ha de reconstruir el marc de la seva pròpia i específica activitat política. Quan es tracta de cercar el «comú denominador» en l'activitat política, totes les forces polítiques avaluades per les urnes s'han de reconèixer entre si com a necessàries.

en cultura no hi ha monopolis

Sempre he pensat que la manera d'afirmar el futur de la nostra cultura era que ella mateixa pogués afrontar i digerir els reptes del present de la pròpia societat catalana. Altrament, el futur de la nostra cultura correria el risc d'esdevenir «curiosament antropològica». L'actual crisi de la societat occidental on estem inserits en l'àmbit econòmic, polític i cultural és d'una tal magnitud, que ningú, avui per avui, té la clau de volta per interpretar-la. En la mesura que la nostra cultura sigui objecte de reflexió des dels diversos àmbits ideològics, serà present, com a tal, en el concert dels interrogants que planen sobre el món



MALLORCA 1977

d'avui. Ben mirat, la iniciativa cultural sempre se situa, com a creativitat, en els aspectes fronterers de les seguretats convencionals. Per tant, la defensa de la nostra cultura, paradoxalment, necessita ésser assumida des de la problemàtica societatària més actual. La composició del Consell Assessor de Cultura que vaig nomenar obeïa a aquesta inquietud. És més, el «comú denominador» apareix més factible d'obtenir quan homes diversos d'ideologies contradictòries es plantejaven els interrogants d'un present i d'un futur que no està a l'abast de cap seguretat prefixada. A l'esmentat discurs de Vic deïa així: «La cultura catalana demana avui, abans que res, que es dugui a terme una anàlisi interrogadora sobre la seva societat i una autocrítica sobre els seus pressupòsits habituals. Les imatges de Catalunya abundin, encisadores o lúgubres, però escassegen les notícies de Catalunya, els desentranyaments rigorosos de la realitat del seu present. Enmig del rebombori de mites nacionals, Catalunya encara és mal coneguda...»

Des d'aquesta perspectiva global del concepte «cultura» és possible una convocatòria ampla i pluralista on el llegat històric no esdevé artifici per a ningú, sinó bagatge comú per al consens o la dissensió sobre l'anàlisi del present. És per això que he vist el pluralisme com la màxima garantia de compartir el llegat cultural que ens ve de la nostra història com a poble. No cal dir que aquest mateix llegat no és unívoc, sinó també plural.

la llengua, el signe de la nostra realitat cultural

Un dels èxits més grans de la política catalana actual ha estat el consens en la llei de Normalització Lingüística. És precisament per causa de la unanimitat aconseguida que ha esdevingut un fonament tan ferm en la convivència cultural del país. Si s'hagués volgut ésser més expeditiu i no s'hagués cercat tan aferrissadament la unitat, no s'hauria assolit la importància que avui té aquesta norma. Aquest seria per mi el paradigma del comportament polític. La llengua ha d'esdevenir el signe del nostre comú denominador cultural. Assolit des de la fermesa i la llibertat; des de la fidelitat i la comprensió.

El Pacte Cultural, lògicament, havia de refermar aquesta unitat política. Per això era bo que des de la instància unitària de totes les administracions catalanes es marqués com a objectiu: «La llengua catalana, malgrat els esforços que es fan des de diversos sectors per consolidar-la, es troba en una situació molt precària, i cal una voluntat eficaç per garantir que el català se salvi com a llengua de ple ús.» (Pacte Cultural, A) Principi general; o bé: «Intensificar conjuntament esforços i recursos en el procés de normalització lingüística i, en concret, establir que la xarxa de Centres

Impulsors de la Normalització Lingüística abasti, al més ràpidament possible, les zones amb major nombre de població immigrada, sobre la base de la cooperació entre la Generalitat de Catalunya i els ajuntaments, d'acord amb el que diu l'article 26 de la llei de Normalització Lingüística» (Pacte Cultural, C) Acords concrets, núm. 3).

La conjunció de totes les administracions catalanes, que alhora són reflex del divers ventall polític del país, no pot només ajudar a fer més operatius els acords parlamentaris sobre aquesta matèria, sinó que fa més sòlida la unitat política en defensa de la llengua; és a dir, incloure la defensa de la llengua en el marc d'un acord cultural més ampli i plural permet la integració de més gent en aquesta lluita.

vertebració política o «totum revolutum»

Sovint se'ns havia acusat de la política de la «repartidora» com a un estil de subvencionar indiscriminadament i amb intencionalitat fora d'objectius prioritats culturals preestablertes. No era cert. Però si el Pacte Cultural es convertís després en uns *statu quo* de conjunció d'interessos divergents i contraposats de tipus administratiu i polític, podria esdevenir, per degradació, una plataforma o excusa per exigir exclusivament recursos financers d'una administració a l'altra; reduint la Generalitat a una «repartidora» per a les altres institucions. Allò que hem fet per vertebrar i coordinar els recursos de Catalunya d'una manera eficaç i com a corresponsabilització política de potenciar la nostra cultura podria esdevenir tot el contrari. La lletra sense l'esperit mata. El Pacte Cultural no era un pacte financer, de «si hi poses diners, t'hi deixo ser; si no, no». Precisament era també el fet de la manca de diners suficients que aconsellava la formulació del Pacte.

Però, per altra banda, calia entendre que era necessari córrer el risc de la «cohabitació» política, en el camp de l'administració política dels serveis culturals per tal d'enfortir les institucions culturals catalanes. Per si sola, cap administració garanteix uns recursos suficients. En canvi, així enfortides, la Generalitat, com a màxim organisme polític de Catalunya, podia tenir el paper vertebrador. Primer cal invertir en confiança política en el futur, en la cultura, per tal de fer-ne la lligada político-administrativa posterior. Si es queda a mig camí d'aquest plantejament —com tota inversió mig feta— només se'n reben les contradiccions, però no els avantatges d'una aposta en favor d'una acció coordinada envers les grans institucions culturals. Si els diversos serveis administratius de la cultura es coordinen i aquesta es potencia a tot Catalunya, la Generalitat és l'administració directament beneficiada d'aquest enfortiment. I amb ella, lògicament, totes les altres.



MALLORCA 1977

cal ésser un poble culte per defensar la pròpia cultura

Quan penso que la cultura, com a fet social, pot esdevenir un dels eixos més importants per formular una política substantiva per a Catalunya m'estic referint a una cultura «global». És a dir, aquella cultura que no es defineix únicament pels seus trets diferencials envers les altres, sinó com aquella cultura que pot aportar els factors creatius suficients per poder assumir tots els elements que les altres cultures li poden aportar de positiu. En definitiva, si la societat catalana és una societat interdependent d'altres societats del seu entorn més ampli, la cultura pròpia d'aquesta societat nostra ha d'assumir l'enriquiment de les altres. El català, com a cultura, necessita obrir-se a les aportacions universals comunes a la nostra àrea. I la nostra diferència cultural creativa no ha d'actuar en un clos tancat, sinó que ha de tenir l'empenta suficient per no tenir por de perdre identitat en el seu «apropiar-se» els valors universals de la cultura. En aquest sentit cal que aprofundim en la millor tradició de la nostra cultura, que sempre s'ha distingit pel fet d'ésser plataforma d'obertura a les cultures més potents del nostre entorn. És amb aquesta sensibilitat universal que la cultura catalana s'enforteix, ja que és això el que permet a tots els catalans assumir com a tals qualsevol activitat cultural, sense haver de distingir si traspassen o no traspassen els límits de les «fidelitats» o de les «toleràncies».

El Pacte Cultural se circumscriu bàsicament a les grans institucions culturals donat que aquestes són, per una banda, organismes que permeten entroncar la nostra activitat cultural amb la de les cultures del nostre voltant més desenvolupades (grans museus, biblioteques, institucions musicals, teatrals, etc.) i, per l'altra, són el punt de referència a l'hora d'aixecar el nivell de qualitat cultural de les nostres activitats. Cal ésser conscients que una endèmica mancança de formació cultural bàsica en els nivells d'ensenyament obligatori ens obliga a un esforç constant per tal que la cultura de qualitat impregni la nostra vida social.

Si ens poguéssim organitzar administrativament a Catalunya en el camp de la cultura, *tamquam tabula rasa*, probablement ho fariem diferentment de com es marca en el Pacte Cultural. Però el Pacte és fruit d'un possibilisme i d'uns avantatges i unes servituds històriques. I des d'aquesta perspectiva té uns elements clarament positius: la implicació de les diverses administracions en la corresponsabilització per a les institucions culturals bàsiques pot esdevenir una font de capil·laritat social en la incidència d'aquestes institucions en els diversos àmbits sociològics. I això només es podrà assolir si el Pacte Cultural no es queda, en el seu esperit, a mig camí. O és que les administracions catalanes hem d'estar permanentment discutint-nos qui té competències o drets adquirits sobre cadascuna

d'aquestes institucions, com a eix del gran debat cultural?

com a conclusió

He dit que la vigència del Pacte està per sobre de la intencionalitat política de qualsevol dels seus promotors. Sempre he pensat que la millor manera que té un polític de servir la cultura és fer de polític amb el màxim de competència i dignitat. Jo vaig intentar assolir-ho d'aquesta manera: per mitjà d'aquest Pacte Cultural.

JOAN RIGOL I ROIG

JOSEP AMETLLER

HIPÒTESIS DE LA DECADÈNCIA SOBRE EL FUTUR DE LA CULTURA CATALANA

la cultura catalana avui: estat de la qüestió

La cultura catalana ha estat, durant molts anys, una cultura que s'ha caracteritzat per la seva marginació política i, al mateix temps, per la manca de mitjans de distribució de masses. Lluny de l'Administració i dels pressupostos, la vida cultural catalana ha superat problemes de supervivència elementals gràcies, per un cantó, a la vitalitat de la llengua i de la tradició oral i també gràcies a l'existència d'un diguem-ne voluntariat cultural que ha treballat «per salvar-nos els mots». Al mateix temps, Catalunya ha comptat amb el suport i el prestigi d'alguns creadors d'anomenada internacional que han alimentat la molt necessària confiança en la seva pròpia capacitat. La combinació d'aquests tres elements ens ha permès com a catalans travessar el desert i arribar a l'oasi somiat de la democràcia i l'autonomia amb un bagatge cultural que podem considerar satisfactori. S'havia salvat el que és fonamental —la llengua, la consciència de la identitat nacional catalana i les parets mestres d'una futura estructura cultural— i, posats en aquest punt, només es tractava de desenvolupar lliurement els vells projectes de normalització cultural.

Paradoxalment, la somiada trobada entre la cultura catalana de la diguem-ne resistència i el marc estatutari i democràtic no ha estat, ni de bon tros, tan ràpida i feliç com s'esperava. La marginació política de la cultura catalana funcionava —ara ho veiem prou bé— com una mena de pantalla que ens impedia veure'n la complexitat actual i que concentrava la nostra atenció i els nostres esforços en la preservació del foc sagrat. Ara que aquesta flama sembla definitivament fora de perill i que podem, doncs, dirigir la nostra atenció a altres punts del paisatge, ens adonem sobtadament

d'unes novetats fonamentals que han ocorregut aquests darrers anys i que afecten notablement el nostre concepte tradicional de Catalunya com una cultura. El fet immigratori, per exemple, se'ns presenta ara sota una llum desconeguda. S'havia dit que el corrent migratori andalús cap Catalunya havia estat planificat amb l'objectiu polític d'ofegar dos possibles focus de subversió a Espanya: el representat pel nacionalisme català vençut i el que constituïa Andalusia amb la seva tradició de revoltes camperoles. Per part d'alguns, d'un signe ideològic com de l'altre, aquesta hipòtesi de treball s'havia acceptat tant com una mostra més de l'anticatalanisme radical del règim franquista i de la seva voluntat de destruir Catalunya atacant fins i tot les seves bases demogràfiques i idiomàtiques. Tot el que canviava la imatge de la Catalunya ideal era automàticament considerat com sortit dels laboratoris ideològics de la Secretaria General. La decadència de la CNT, per exemple, i el creixement de les Comissions Obreres també va merèixer l'anàlisi d'alguns ideòlegs importants del moment (Raimon Galí) com una prova més de la perversitat dels nostres victoriosos enemics. Fins a un cert punt, era ben natural i potser psicològicament necessari d'utilitzar aquesta mena de propaganda i aquesta si més no insuficient anàlisi del fet immigratori per continuar amb entusiasme la lluita per la recuperació de Catalunya. La democràcia, però, amb la seva inevitable dosi de lucidesa, ens obliga tanmateix ara a fer una nova anàlisi de la situació. L'encontre a Catalunya d'aquests dos col·lectius vençuts pel franquisme que eren el proletariat agrari andalús i la classe mitja nacionalista catalana no va ser, certament, planificat ni executat per cap estratègia de camisa blava. Fou un fenomen sòcio-econòmic inevitable que mai no sabrem si es fonamentava, com han

afirmat alguns, en una fonda afinitat d'aquests dos grans enemics del règim del general Franco.

evolució del fenomen migratori

De totes maneres, el que ara ens interessa és considerar objectivament quina ha estat l'evolució política del fenomen migratori i, per als nostres efectes, quina en serà la síntesi, units per un mateix règim agressor i reunits bàsicament per tota una corrua de circumstàncies econòmiques, socials i psicològiques. En primer lloc cal tenir com una dada positiva l'absència de lerrouxisme i de conflictes entre les dues comunitats lingüístiques. Malgrat que n'hi ha hagut certs intents ben coneguts (PSA a Catalunya, *Manifiesto de los 2.000* i altres), s'han imposat la prudència popular i també la de dos partits d'esquerra, el PSUC i el PSC, als quals segurament s'haurà de reconèixer algun dia l'esforç que han fet per encarrilar correctament el problema i les factures que en algun cas encara paguen. Això s'ha de dir o, més ben dit, s'ha de defensar en un moment que surten a la llum pública veus i moviments que proclamen inequívocament la seva voluntat de provocar un conflicte cultural a Catalunya entre la comunitat que parla en castellà i la que parla en català. Això vol dir que el problema no s'ha resolt del tot i que cal estar preparats, molt especialment ara que ha fracassat tan espectacularment l'operació reformista, per a nous intents de reescalfament del conflicte que, afortunadament, no es produí. Si en els primers temps de la transició democràtica foren certs intel·lectuals castellans i certs polítics meridionals els que buscaren beneficis en la provocació de conflictes artificials, aquesta vegada potser seran uns altres que tractaran d'encendre el foc amb les poques brases que queden al braser. El que compta, però —al marge d'operacions polítiques més o menys artificials i no gaire preocupants en aquest moment—, és la veritable evolució del problema de les dues comunitats a Catalunya.

Per començar, podem considerar dos fenòmens evidents i contradictoris. Existeix en amplis sectors de la població immigrada el que en podem dir una integració sense assimilació ni renúncia dels propis orígens culturals. Per un altre cantó, també sembla cert un retrocés d'aquest procés d'integració en certs sectors de la joventut castellanoparlant com a conseqüència, fonamentalment, de l'atur que els nega les condicions d'integració que tingueren els seus pares i de la nova cultura àudio-visual que tendeix a dissoldre, segons la seva lògica comercial, tot el que siguin signes diferencials, de la mena que siguin. Per als fonamentalistes de la cultura catalana, per als que no accepten de cap manera una Catalunya amb dues llengües, no cal dir que tots dos fets són radicalment negatius i justifiquen plenament la mobilització radical que preconitzen i desitgen. Per a altres escoles de pensament, es tracta de dos fets completament dife-

rents —l'un positiu, l'altre negatiu— que demostrin clarament el que sempre ha estat molt clar des d'una perspectiva d'esquerra: que l'evolució cultural va molt lligada a l'economia i que la veritable integració de catalans d'origen i dels catalans d'adopció està lligada a una certa reforma social i econòmica que acabi —o si més no redueixi— les injustícies socials ben poc europees que encara pateix la nostra societat.

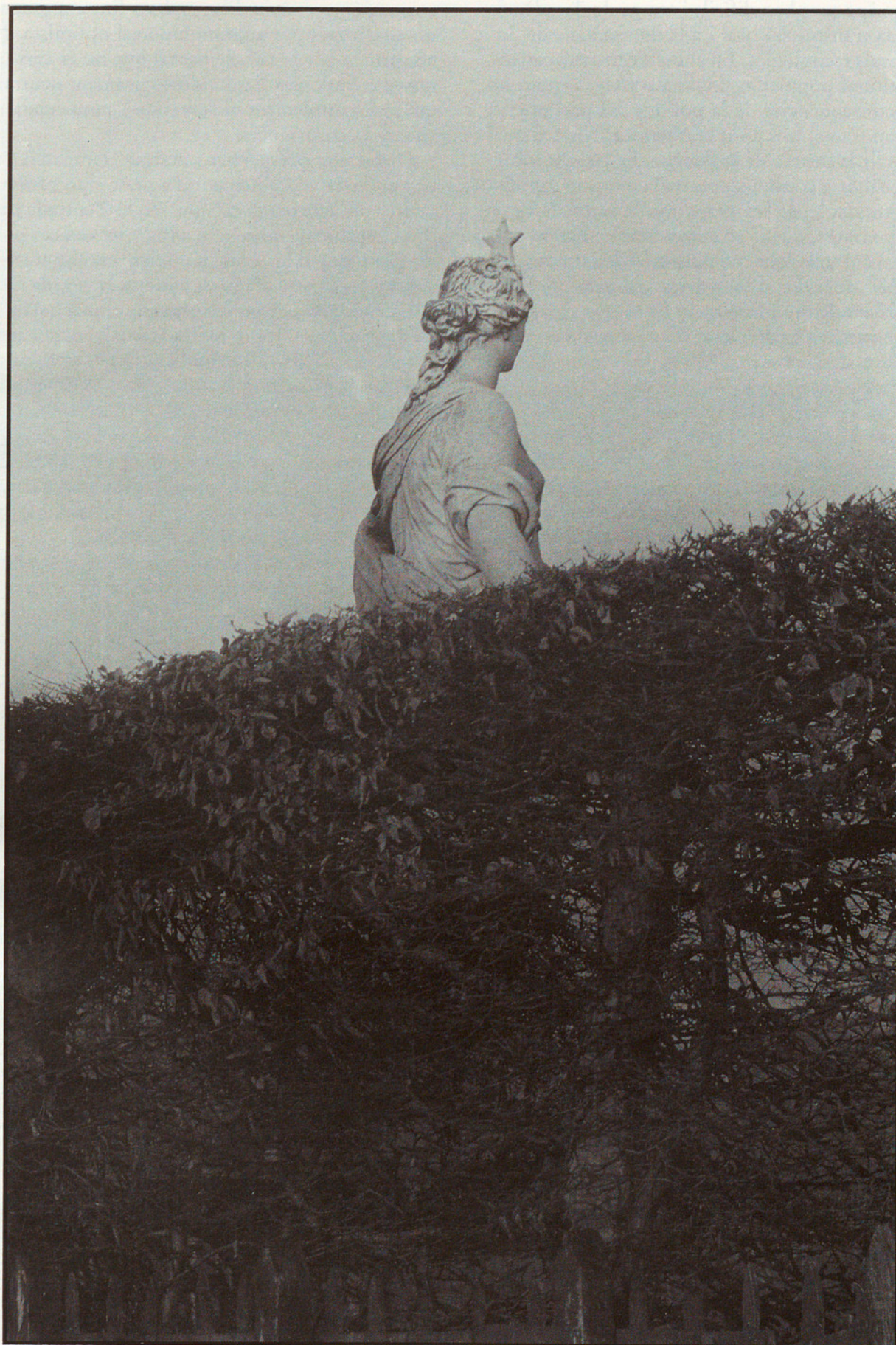
La integració sense assimilació és, segurament, tot el que es pot esperar i, al mateix temps, tot el que legítimament es pot exigir a un sector de població que, per dir-ho metafòricament, es vol sentir catalana però exactament de la Plana de Vic. Un sector de població que ha renunciat al retorn a la seva terra nadiua per allò que la pàtria no és tant la terra dels pares com la dels fills, però que, al mateix temps, sent la necessitat de recrear una nova identitat que respongui als seus orígens i a la seva nova situació social i cultural. Un fenomen com el de la Fira de Barberà del Vallès és, en aquest sentit, ben revelador d'aquesta nova identitat cultural que tracten de fer-se aquests nous catalans. Fan una fira d'abril que és un record i al mateix temps una crítica de la que van conèixer a la seva terra. Record de la seva cultura i de la seva manera de viure i crítica d'una estructura social que els negava l'entrada al recinte.

En canvi és molt preocupant la proliferació a Catalunya de *ghettos* de joves en què es detecta un retrocés en el procés de catalanització. Són *ghettos* de la generació de l'atur, de la droga i la televisió: tres factors convergents que treballen eficaçment per la destrucció de tot signe d'identitat i de diferenciació. A aquesta generació, exclosa en gran mesura del procés de producció, se li nega també, en el cas de Catalunya, la inculturació que, en circumstàncies en certa manera més greus, havien aconseguit els seus pares.

Una política cultural catalana que vulgui treballar amb una certa perspectiva històrica s'ha de plantejar seriosament el problema de la immigració a partir d'aquestes dues evidències: en primer lloc, no es pot reconstruir la societat i la cultura catalanes segons els models anteriors a un fet d'aquesta importància històrica. No cal dir que el reconeixement d'aquesta realitat no implica pas la renúncia a una política de normalització del català, que avui no és rebutjada per cap sector social i que respon a la necessitat de compensar tots els prejudicis que ha sofert la nostra cultura i la nostra llengua en els anys de la dictadura. En segon lloc, s'hauria de dedicar una especial atenció als sectors joves que pateixen el problema de l'atur que, com ja hem dit, també comporta conseqüències negatives per al procés de normalització del català.

la cultura catalana i l'analfabetisme televisiu

Sense el suport de l'Estat, sense Universitat i sense mitjans de comunicació de masses, la cultura catalana



VERSAILLES 1976

ha superat èpoques ben difícils i temps de decadència gràcies a la transmissió oral i a la inexistència de poders culturals tecnològics. En aquelles circumstàncies, la vida cultural popular es conservava viva i quasi no patia las conseqüències de la política cultural oficial. Aquest panorama, fins a un cert punt idíl·lic i al qual hem d'agrair la puresa de la llengua, ha estat terriblement trasbalsat a conseqüència de la irrupció rapidíssima i formidable de les grans multinacionals de la cultura de masses, que destrueixen sense misericòrdia les petites cultures que no tenen, evidentment, els mitjans per dotar-se d'indústries culturals pròpies. Aquest procés de mundialització de la cultura, que va iniciar el cinema, s'ha accelerat d'una manera espectacular aquests darrers anys amb resultats que, cada vegada amb més unanimitat, són qualificats de desastrosos pels experts en sociologia de la cultura. Les noves generacions perden en proporcions esgarrioses el costum de la lectura i, en general, tots els hàbits de consum cultural que es practiquen a les nacions cultes occidentals. Els estudis fets pels organismes internacionals i per les institucions competents ens parlen d'una davallada important en els nivells mitjans de la població escolar, i això pot obligar fins i tot a una reforma a la baixa dels programes escolars, massa exigents, segons sembla, per a les generacions educades en el consum de productes àudio-visuals. Una vegada més, la tecnologia s'ha avançat a la reflexió sobre la tecnologia i, també una vegada més, s'han imposat novetats a la societat sense preveure'n les conseqüències socials i de tota mena que se'n segueixen.

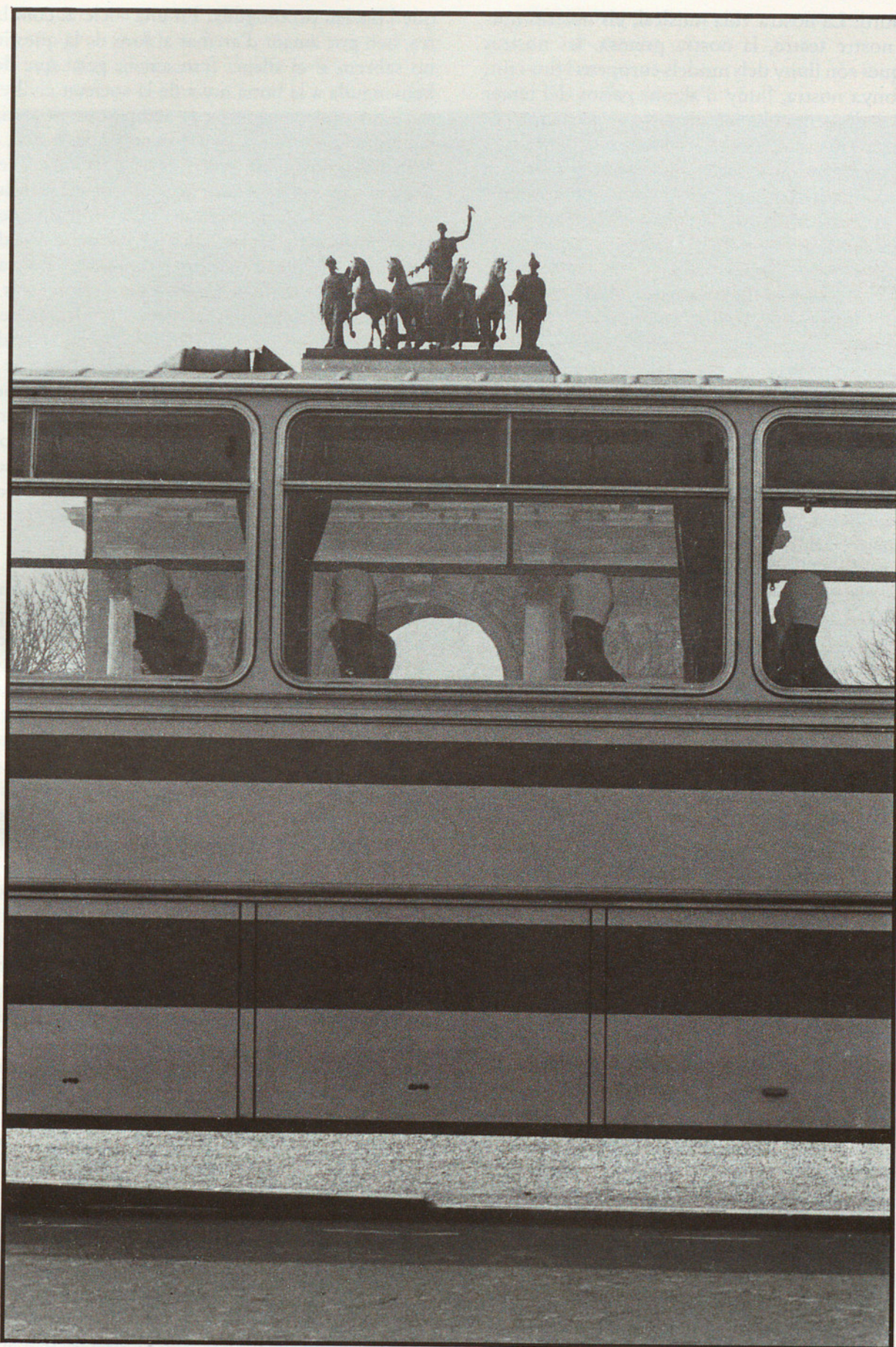
En altres temps —quan els canvis eren molt menys importants i molt més espaiats en el temps—, la societat podia perfectament fer la necessària tasca de síntesi entre la tradició i el progrés. Però aquesta higiènica operació ja no es pot fer en un moment en què els ritmes de canvi cultural han adquirit grans velocitats. Tampoc no sembla, per altre cantó, que hi haigut hagut gaire interès per part dels promotors dels nous negocis culturals a investigar les conseqüències d'aquestes importantíssimes alteracions de la vida dels pobles. La civilització publicitària que vivim i patim i que obliga fins i tot el president dels Estats Units a sotmetre's a les condicions de les empreses patrocinadores d'actes considerats patriòtics (el cas del centenari de l'estàtua de la Llibertat, «Miss Liberty», n'és un bon exemple) ha estat edificada sense cap mena d'anàlisi, de crítica ni, òbviament, d'autocrítica. Les televisions privades, que es caracteritzen arreu del món pels seus ínfims nivells culturals i de qualitat artística, ens són imposades pels mercaders de sempre en nom de la llibertat... de lucre. Una certa ingenuïtat progressista ha estat còmplice d'aquesta decadència cultural que comença a imposar-se a tot l'Occident. S'ha considerat que el progrés tècnic sempre és excel·lent per naturalesa i que, en tot cas, porta en ell mateix la capacitat de

correcció necessària. Els resultats fins ara aconseguits no confirmen pas aquesta hipòtesi optimista. I no la confirmen per la raó elemental que no és cert que les noves tecnologies siguin ideològicament neutrals. Estan indiscutiblement al servei de l'anomenada indústria de la consciència.

Des d'una perspectiva catalana, tanmateix, el que ens importa veritablement d'aquest gran problema és veure com una petita cultura —que d'entrada pateix el doble problema de la seva antiga persecució política i de l'impacte d'un gran fenomen immigratori— pot sobreviure dintre d'aquest marc cada vegada més universal que defineixen les grans multinacionals culturals occidentals. Josep Maria Castellet explicava no fa pas gaire que fins i tot una cultura com la castellana —amb ampli suport demogràfic— pateix aquest colonialisme ideològic. Avui, deia en Castellet, el castellà concretament i la cultura castellana en general no són uns productors autònoms que ens imposin els seus productes, sinó, molt sovint, simples intermediaris entre la cultura anglosaxona hegemònica i les petites entitats nacionals, com Catalunya.

La mundialització de la cultura i el seu control des dels grans centres de producció presenta dos aspectes essencials: el fet polític evident de la concentració de la cultura de masses en molt poques mans de signe ideològic molt concret i la substitució dels vells modes culturals pels quals es defineix la tecnologia àudio-visual. Tots dos fets són preocupants i tots dos posen en perill la continuïtat de la cultura catalana, com no han deixat de remarcar darrerament molts experts en matèria cultural. La relativa —i esperem que reversible— decadència d'Europa es manifesta també en la incapacitat d'articular una resposta forta a aquest aspecte del poder dels Estats Units. Només França, segurament, durant el govern dels socialistes i per mitjà del ministeri de Jack Lang, ha aixecat la veu d'alerta i ha posat en marxa una política cultural prou ben articulada fins al punt d'obligar la dreta a no desfer —com era el seu projecte inicial— el programa cultural esmentat. En altres països europeus, la manca d'una voluntat política de fer i defensar una cultura europea autònoma no significa, d'altra banda, el triomf definitiu de la cultura nord-americana. La realitat cultural de molts països europeus encara és prou forta i la sensibilitat popular prou diferenciada per conservar les velles tradicions culturals o promoure productes culturals amb personalitat pròpia.

El problema, en canvi, presenta caires dramàtics en el cas de les petites cultures, com la catalana, que, tot just sortides de la nit de la dictadura, es troben amb aquest repte inesperat i formidable. Cal tenir també en consideració que, per molt que alguns sectors ens vulguin comparar amb els suïssos, la realitat és que els paràmetres que defineixen la nostra vida cultural no són pas, en absolut, comparables amb els habituals als paï-



PARIS 1977

sos del nord. La nostra vida musical, els nostres museus, el nostre teatre, la nostra premsa, les nostres biblioteques són lluny dels models europeus i fins i tot, per vergonya nostra, lluny d'alguns països del tercer món que dediquen molts més diners que no pas nosaltres a l'educació i la cultura. Els dèficits que patim són, doncs, francament molt greus; els reptes, gegantins, i —el que dramatitza encara més la situació— el temps de què disposem, molt poc, si volem conservar viva la cultura catalana.

la feblesa de la societat civil davant el repte cultural

Catalunya, segurament la realitat nacional sense Estat més important d'Europa, ha mantingut la seva identitat cultural, com ja hem assenyalat, gràcies al voluntarisme d'unes minories i a la força de la transmissió oral. A aquests factors, cal afegir-hi l'acció d'una classe dirigent burgesa que es va responsabilitzar, fins a un cert punt, de la vida cultural catalana. El fruit d'aquest esperit és davant els nostres ulls i forma una part molt important del nostre patrimoni artístic. Aquesta empenta cultural de la classe dirigent catalana sembla que es va perdre, com tantes altres coses, amb la desfeta de 1939. En la mesura que aquesta classe dirigent donà suport al vencedors, en la mesura que també fou vençuda i, probablement a causa de les dificultats insalvables en aquells moments per organitzar-se de bell nou com a classe amb vocació política i social, la burgesia catalana deixa de ser, com a classe dirigent catalana, i es tanca en els seus afers privats. Ernest Lluch va demostrar fa anys, aquesta diguem-ne dimissió o feblesa de les classes altes catalanes en un article a *Serra d'Or*, on comparava l'aportació del sector social esmentat a la Universitat de Navarra, per un cantó, i a l'Òmnium Cultural, per l'altre. Una comparació definitivament escandalosa. Mentre l'aportació catalana a la Universitat de l'Opus Dei es pot calcular en milers de milions, el paper fet per aquesta mateixa classe en la promoció de la cultura catalana que en aquells temps quasi monopolitzava l'Òmnium resulta purament simbòlic.

La democràcia i la restauració de la Generalitat no sembla que hagin mogut la nostra burgesia a canviar d'actitud. Continua essent una classe passiva que només surt a la llum pública per defensar els seus interessos, certament legítims, però sense ambicions culturals ni polítiques.

En un determinat moment de la transició, certs grups intel·lectuals catalans van llançar a la circulació, ben abonats per certs mitjans de comunicació, el concepte de «societat civil» com a solució definitiva dels problemes de la cultura catalana. La veritat és que l'esmentada campanya sobre les excel·lències de la societat civil esdevingué un patètic foc d'encenalls i que ben aviat fou retirada de la circulació pels mateixos

que l'havien promoguda. En una societat com la nostra, ben poc amant d'arribar al fons de la qüestió, mai no sabrem si el silenci francament gelat que donà la benvinguda a la bona nova de la societat civil era degut que aquesta senyora fa temps que no estiuja a Catalunya, perquè és morta i enterrada, o que, entretinguda en coses més divertides, va decidir no respondre a les apassionades sol·licituds que li feien des dels grans diaris de Catalunya. Resulta en forma negativa la campanya de la «societat civil» pel procediment habitual del silenci administratiu, ningú no va tenir humor ni voluntat per treure les conseqüències oportunes de l'afer. Tanmateix, potser valdria la pena reflexionar una mica sobre la *débâcle* de la crida a la societat civil catalana. Es podria aventurar, per exemple, que aquesta societat civil adormida no té per costum respondre les cartes que li envien els anomenats intel·lectuals; que espera —pacientment— propostes més serioses provinents de gent una mica més solvent, tant des del punt de vista econòmic com des del punt de vista polític.

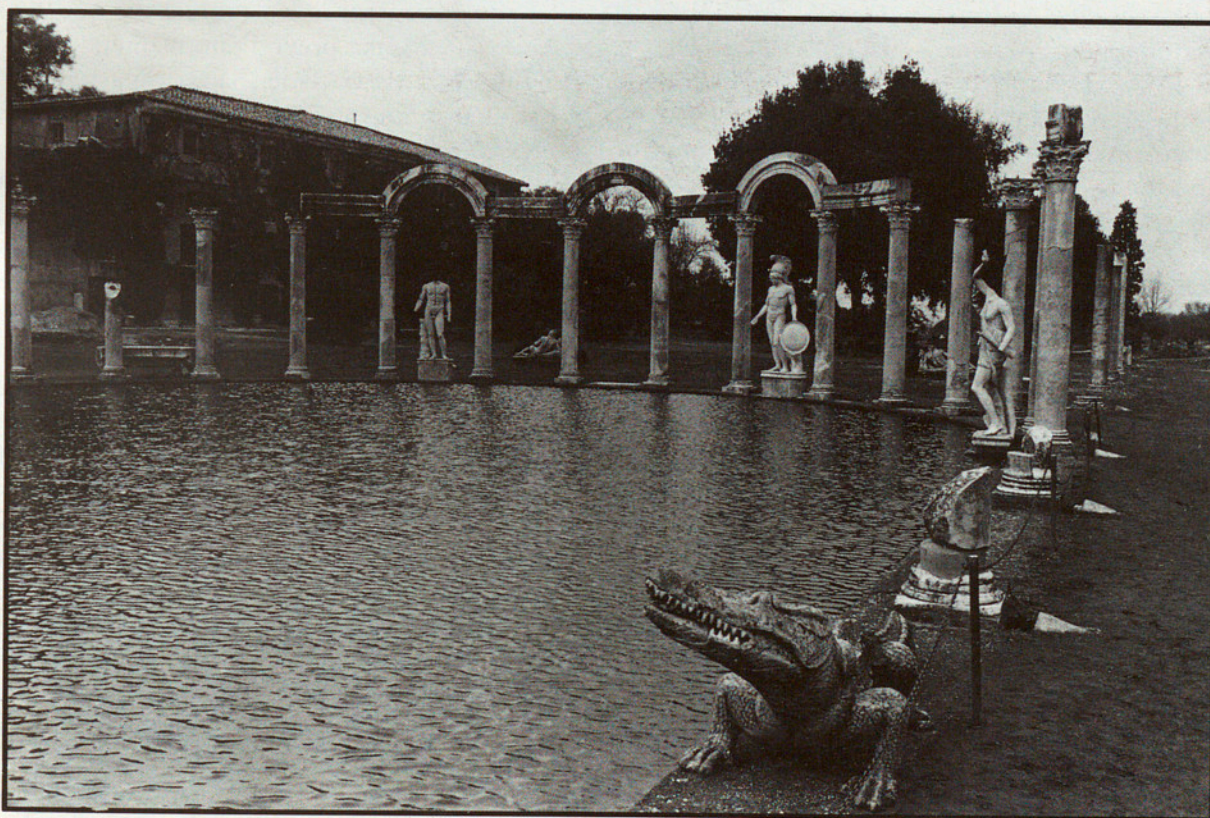
els silencis de la «societat civil»

Si això fos cert, voldria dir, com diuen alguns propietaris de llengua verinosa, que els veritables poders de Catalunya no volen de cap manera la competència d'una societat civil catalana que faria ombra al poder únic que es vol aixecar a Catalunya i que es precipita en el binomi Generalitat-hegemònica i partit-hegemònic. Una altra possible interpretació d'aquest inquietant silenci de la desitjada «societat civil» seria de considerar que, veritablement, el que resta de la societat civil catalana no se sent en forma per presentar-se en aquesta espectacular *rentrée* a què la convidaven els seus admiradors més apassionats i que, en aquestes circumstàncies, prefereix l'elegància de l'anonimat més que no pas les prestacions prematures en societat. En tot cas, cal concloure que la societat civil catalana no s'ha presentat al *rendez-vous* a què la cridaven certs intel·lectuals, de la mateixa manera que tampoc no es va presentar en l'ocasió solemne de la restauració de la democràcia i de la Generalitat. La medicina legal acostuma a ser molt escrupolosa i demana tota mena de proves per signar un certificat de defunció, però des d'unes perspectives una mica més casolanes fa temps que no es compta amb aquesta dama tan retirada de la vida mundana des de la victòria del general Franco.

A partir d'aquesta lamentable manca de puntualitat per part de la senyora «societat civil catalana», el poble de Catalunya —que és el que ens resta, encara que tingui el vici de parlar en castellà— s'haurà de preguntar què és el que vol fer i què és el que espera dels molt honorables poders que el governen. Per aquest cantó, la veritat és que tampoc no ens arriben gaire bones notícies. Diuen, el supervivents de la derrota,



ITALIA. VILLA ADRIANA. 1970



VILLA ADRIANA. ROMA. 1970

que, temps era temps, a Catalunya hi havia un formidable moviment popular perfectament capaç d'oferir una alternativa cultural —ultra naturalment la revolucionària— als plantejaments oficials promoguts des de Barcelona. En els darrers anys del franquisme, molts van creure que una nova versió d'aquell llegendari moviment animat per la CNT estava a punt de manifestar-se davant la societat catalana, acollit aquesta vegada pels no menys llegendaris PSUC i Comissions Obreres, que, en la seva maternal determinació de ser el partit nacional popular de Catalunya, oferia aixopluc tant als rectors progressistes com als fills idealistes/oportunistes de la burgesia catalana. Per un moment (indubtablement històric) va semblar que, amb la punta dels dits, es tocava, el definitivament inassolible model del Partit Comunista Italià. Catalunya podria ser perfectament l'Emilia-Romagna espanyola i oferir, sobre aquesta roca, un model creïble i popular de nova cultura. No cal pas ara insistir gaire ni en l'exercici de la nostàlgia ni tampoc en el no menys saborós de la crueltat. De la mateixa manera que la societat civil catalana no s'ha dignat a presentar-se a la seva cita amb la democràcia, l'autonomia i Europa, la possibilitat d'una diguem-ne cultura d'esquerres s'ha esvaït per molt de temps. Els historiadors-testamentaris s'encarregaran un dia d'explicar a les generacions venidores les raons d'aquesta doble catàstrofe i d'altres naufragis la causa dels quals és prohibit de conèixer a les generacions no feliçment vivents, com és el cas de la Banca Catalana i d'altres.

Sense els seus dos padrins anunciats —la societat civil i el moviment popular— la cultura catalana s'haurà d'armar de valor per albirar la possibilitat-resignació de signar capitulacions amb un tercer pretendent mai convidat a taula fins ara: els anomenats poders públics: Generalitat, Diputacions i *tutti quanti*. En una paraula: el pacte cultural.

la darrera alternativa cultural per a Catalunya: el pacte cultural

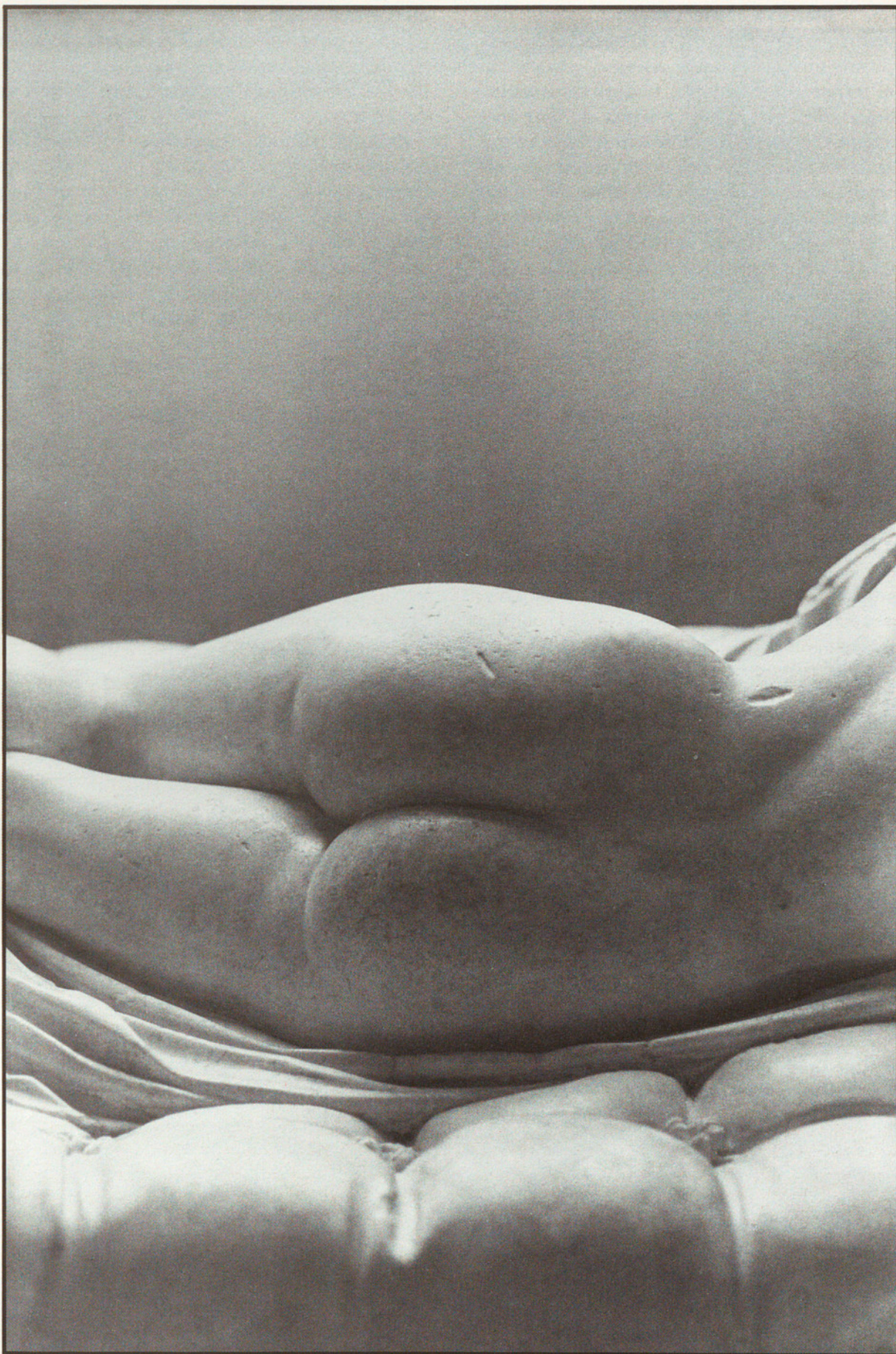
La política cultural catalana s'ha de fonamentar —com d'alguna manera hem intentat demostrar— en la constatació de certs fets elementals que obliguen molts a l'hora de definir el que hauria de ser la cultura a Catalunya si volem que d'aquesta realitat se'n parli en un futur no gaire llunyà: el fet de la immigració com a determinant d'una nova estructura social i cultural per a Catalunya; la poderosa influència de les grans multinacionals de la cultura, amb el seu menyspreu habitual per tota mena de fets diferencials de la mena que siguin; la decadència perillosa dels vells models culturals de signe humanístic i literari com a conseqüència de la utilització no racional dels nous mitjans de comunicació tecnològica; la crisi de la societat civil catalana per raons històriques, econòmiques i polítiques, que es resumeixen, en definitiva, en

la coneguda incapacitat de Catalunya per ser protagonista de la seva pròpia història i de la d'Espanya; la crisi del moviment obrer i, en general, del moviment associacionista que hauria d'haver estat la columna vertebral d'una certa cultura nacional popular catalana; i en darrer terme, però no pas per raons d'importància objectiva, la petitesa del mercat cultural català, que fa impossible qualsevol aventura cultural d'una certa volada que no estigui protegida per l'administració pública; un mercat cultural molt feble —tant des del punt de vista de la producció com des de la perspectiva del consum— que convida perillosament que les grans empreses culturals de fora de Catalunya considerin seriosament la possibilitat d'introduir-se en el mercat català com ja ha succeït en certs sectors veritablement importants de la cultura catalana. Finalment, hi podem afegir la no per prou coneguda menys greu manca d'elementals infraestructures culturals.

Aquest panorama, veritablement anguniós, que és el natural de tota política cultural catalana, es complica definitivament si considerem el fet que a Catalunya les principals institucions que tenen alguna cosa a fer en el camp de la cultura no han definit encara adequadament la coordinació de les seves competències respectives i que per raons polítiques evidents no sembla pas gens fàcil que es pugui definir a Catalunya una política cultural que, a partir dels fets comentats en aquest treball, tracti de donar resposta a les demandes mínimes que la societat catalana presenta a les seves diferents administracions. No cal dir que això planteja un problema previ i ampliament debatut arreu d'Europa: la conveniència, la capacitat i la legitimitat de promoure cultura des de les instàncies polítiques.

És aquesta una vella polèmica que es renova constantment a mesura que nous elements es fan presents en el debat. Periòdicament alguns intel·lectuals signen manifestos contra l'existència dels ministeris de cultura. Les forces polítiques de dreta acostumen a practicar, tan bon punt recuperen el poder, un esport a què són especialment afeccionades; suprimir el ministeri de Cultura.

Es comprèn perfectament si considerem que, de ministeris de cultura, la dreta, en certa manera, en té força, que li donen els naturals beneficis econòmics i culturals que de cap manera no pot aconseguir des d'un departament oficial sotmès sempre, malgrat tot, a certs criteris elementals d'objectivitat i de servei públic. L'esquerra, per part seva, fidel a les seves tradicions i també a les seves necessitats, acostuma a ser partidària del ministeri de cultura i a vegades fa —com en el cas dels socialistes a França i dels comunistes a l'Ajuntament de Roma— veritables esforços per renovar la cultura i posar-la en la mesura possible al servei de les majories.



PARIS LOUVRE, 1977

ofensiva conservadora

Actualment assistim arreu del món occidental a una impressionant ofensiva conservadora i ultraliberal que, en el terreny de la cultura, té dues característiques bàsiques. Per un cantó, es tracta de despullar definitivament l'Estat i l'administració pública en general de totes les competències que en matèria de cultura han anat acumulant als llarg dels temps. En segon lloc, sembla evident que estem en presència d'una veritable contrarevolució cultural que tracta d'una manera força barroera de restaurar en el poder velles ideologies i mitologies que semblaven definitivament superades. Podríem resumir aquesta campanya ideològica de la dreta tot dient que el laïcisme —amb tot el que comporta de llibertat de pensament, de pluralisme ideològic, religió i moral i de preeminència dels valors de la racionalitat i l'humanisme va essent ferotgement combatut i fins foragitat de la cultura occidental. Al costat d'aquesta batalla ideològica, que porten a terme a *tambour battant* les majories morals occidentals, també assistim a la progressiva marginació de la cultura i a la instauració d'un model de cultura com és el cas nord-americà, centrat en els valors tecnològics i amb un comportament gravíssim d'autèntic analfabetisme des de la perspectiva de la cultura diguem-ne humanística. Fins i tot les élites socials i culturals resulten víctimes d'aquest procés general de canvi cultural. No cal dir —o potser sí que cal, pels

que pensen que la cultura és una realitat separada de la vida— que fenòmens com l'increment de la criminalitat, de les toxicomanies, de la violència i de les malalties mentals responen perfectament a aquest nou model cultural.

Com és natural, a Catalunya aquest debat encara està per començar. Ningú no parla d'aquestes qüestions, que omplen les pàgines de la millor premsa occidental. La vida cultural catalana s'ha provincialitzat extraordinàriament aquests darrers anys i tot sembla reduir-se a l'avorrida batalla entre Madrid i Barcelona i entre convergents i socialistes. Tanmateix, considerem que de cap manera no es pot iniciar una operació d'una certa ambició —com el pacte cultural— sense tenir en compte tots els condicionants que hi entren en joc.

No és possible un veritable pacte cultural entre les diferents forces polítiques catalanes sense una voluntat clara de considerar la cultura com un «domini reservat» al marge dels interessos immediats dels partits polítics i, al mateix temps, obert als veritables protagonistes de la vida cultural, que són, evidentment, els creadors de cultura, per un cantó, i el poble, per l'altre, que ha de manifestar clarament —a partir de les opcions diverses que se li ofereixin— quin és el tipus de cultura que necessita i prefereix.

JOSEP AMETLLER
Periodista



MILAN 1970

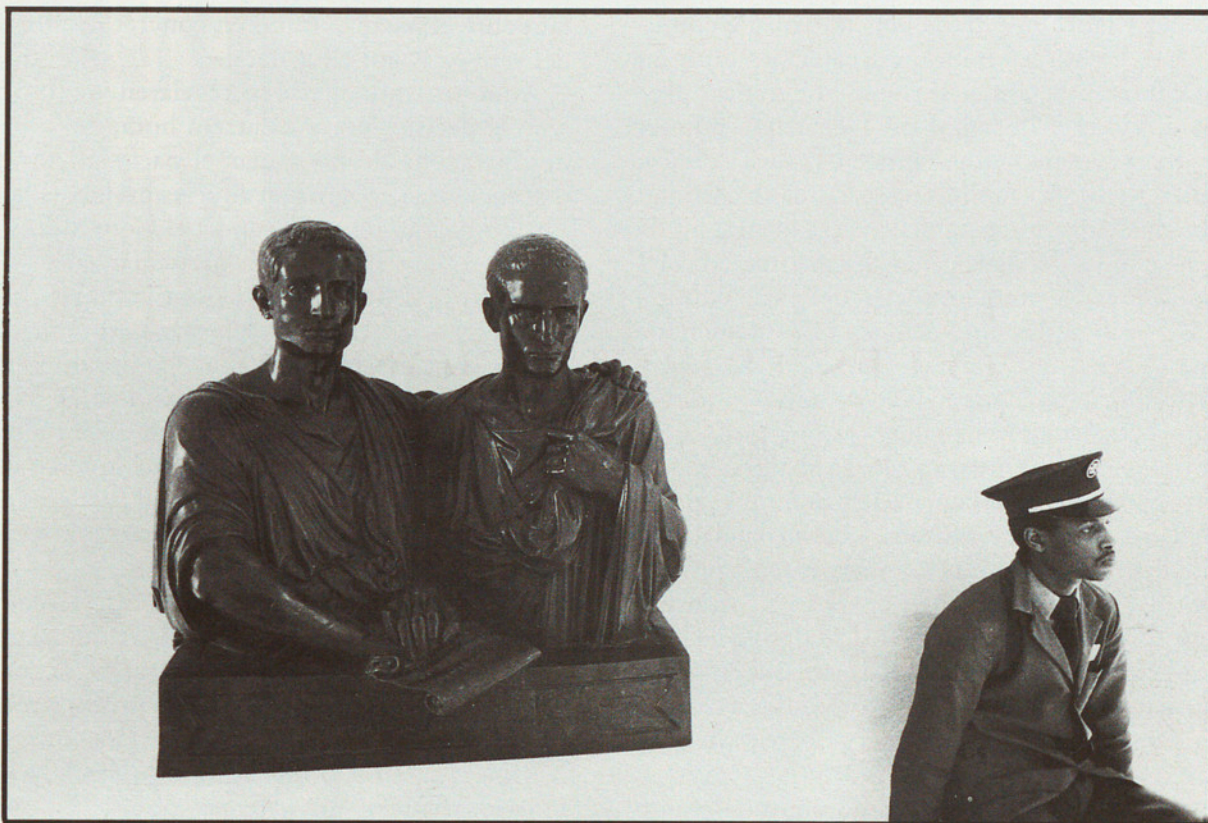
EL PACTE CULTURAL O LES TRIBULACIONS DE LA CULTURA OFICIAL

La necessitat d'una entesa entre les diferents administracions i forces polítiques catalanes per realitzar una política cultural coordinada es fonamenta, evidentment, en un acte de realisme. La naturalesa de la vida cultural demana, en primer lloc, el suport dels seus veritables protagonistes: els creadors de cultura, els intel·lectuals i els artistes, que són els que produeixen la cultura. Aquest col·lectiu de creadors de cultura necessita, tanmateix, el suport de les institucions públiques per tal de portar a terme els seus projectes i programes culturals. A partir d'aquesta constatació essencial, es manifesta la necessitat i la urgència d'una coordinació rigorosa i profunda entre totes les institucions que tenen competències en el camp de la cultura. Molt més a Catalunya, on gran part del patrimoni cultural públic pertany als ajuntaments i les diputacions. Aquestes institucions han anat construint al llarg dels anys una xarxa important d'institucions i serveis culturals i, com és natural, tenen la voluntat legítima de continuar la tasca començada amb plena autonomia de competències.

Aquesta realitat indiscutible sembla que va costar una mica de ser reconeguda per la Generalitat, que, durant tota l'etapa del conseller Max Cahner, va defensar una política cultural de signe essencialista, que pretenia marginar totalment els ajuntaments i les diputacions. Es pretenia, en definitiva, monopolitzar la cultura institucional catalana per la via de la submissió de totes les institucions locals a les directrius de la conselleria de Cultura. Aquesta política va demostrar ben aviat la seva inviabilitat i va topiar amb la legalitat vigent i amb la legítima i natural resistència de les institucions implicades a sacrificar la seva autonomia en el camp de la cultura.

El nomenament del senyor Joan Rigol representa —ultra el reconeixement d'un important error polític— un intent de recuperar la iniciativa en el camp cultural, tan essencial per a la societat catalana. Des del primer dia, el nou conseller de cultura manifestà la seva voluntat de crear un organisme —el Consell de Cultura— que aplegués representants de prestigi de tots els sectors del món cultural català. Aquest primer pas seria completat tot seguit per un veritable pacte cultural entre totes les institucions catalanes que intervenen en l'administració de la cultura. «Fa falta —diu el senyor Rigol en una de les seves primeres declaracions a la premsa— racionalitzar l'oferta cultural que rep el ciutadà, ja que el que és important no és la "cultura de la Generalitat" o la "cultura de l'ajuntament", ans la cultura catalana».

Aquesta voluntat de fer una política cultural unitària, que des del primer moment manifestà el senyor Rigol, es concretà ràpidament amb la constitució del Consell Assessor de Cultura, en el qual era palesa la voluntat de pluralisme ideològic i d'ampla representació de la intel·lectualitat catalana. A aquest consell, s'hi incorporaren el filòsof Eugeni Trias, l'escriptor i editor Josep Maria Castellet, l'historiador Josep Termes, el director de *La Vanguardia* i professor de Filologia Romànica Francesc Noy, l'escriptor i regidor de cultura de l'Ajuntament de Cornellà Ignasi Riera, el periodista i professor de Filosofia Josep Ramoneda, el poeta Xavier Bru de Sala, l'arquitecte i fundador de l'ADI-FAD Antoni de Moragas Gallissà, l'ex-secretari del Consell Executiu Joaquim Maluquer, l'escriptor Jaime Gil de Biedma, Joan Carreras, ex-director de l'Enciclopèdia Catalana, l'escriptor Josep M. Espinàs, el professor de Filosofia Pere Lluís Font, l'escriptor Manuel Vázquez Montalbán, el pintor



PARIS, LOUVRE. 1976



BARCELONA 77

Albert Ràfols Casamada i l'arquitecte Ignasi de Solà-Morales.

Des del primer moment, la nova política cultural del conseller Rigol fou rebuda pels mitjans de comunicació i per les forces polítiques catalanes amb un quasi unànime entusiasme. En una conferència pronunciada a Vic el 9 de juliol de 1984 i que pot ser considerada la presentació solemne de la seva política, el conseller Rigol es manifestava totalment partidari del pluralisme cultural, de la neutralitat ideològica de la seva conselleria, del diàleg entre les institucions i les forces polítiques i —en definitiva— del pacte cultural entre la Generalitat, les diputacions i l'Ajuntament de Barcelona.

Que la política de Rigol anava «de debò» i que no es limitava —com temien alguns— a una política de gestos, es va confirmar quan va retirar, malgrat gaudir de majoria absoluta al Parlament de Catalunya, el polèmic projecte de Llei de Museus, que havia elaborat l'equip de l'ex-conseller Max Cahner. Aquest projecte tenia com a objectiu principal posar sota l'autoritat de la Generalitat tots els museus de Catalunya de propietat pública, considerats nacionals, fet que implicava, per exemple, que l'Ajuntament de Barcelona i també la Diputació perdessin una gran part del seu patrimoni.

Constituït el Consell Assessor de Cultura —amb les darreres incorporacions del pare Batllori, Josep Ainaud de Lasarte, Josep Ballarín, Jaume Lorés i Modest Prats—, es va procedir ràpidament a la creació de sis comissions que s'encarregarien d'estudiar els següents assumptes: a) possible creació d'un Centre Cultural de Catalunya vertebrat sobre un futur Museu d'Art Contemporani; b) relacions exteriors i projecció europea de la cultura catalana; c) anàlisi de la situació actual de la creativitat cultural a Catalunya, amb la pretensió d'interrelacionar l'anomenada «altra cultura» amb les expressions de la cultura popular; d) anàlisi del consum cultural a Catalunya, amb especial dedicació a la indústria de la cultura i la cultura audiovisual; e) universitat i cultura, i f) normalització lingüística.

signatura del pacte cultural

El gran moment de la política d'entesa cultural promoguda pel conseller Rigol amb el suport de la resta de les forces polítiques catalanes fou la signatura solemne, presidida pel President de la Generalitat, del pacte cultural, el 14 d'octubre de 1985. Les negociacions havien estat llargues i complicades, però finalment, la negociació entre el conseller senyor Rigol i el senyor Obiols, en la seva qualitat de líder de la principal força del govern local a Catalunya, havia donat els seus fruits i tot feia pensar que la política cultural catalana havia entrat definitivament en el camí de la coordinació i de l'entesa entre les diferents adminis-

tracions i forces polítiques. La veritat, però, és que ben aviat es varen manifestar les primeres dificultats i, en definitiva, els dubtes i la vacil·lació de la Generalitat sobre el pacte cultural en concret i sobre la gestió del senyor Rigol en general.

Aquestes dificultats es revelaren de forma clara amb la decisió, presa a darrera hora, de la Diputació de Tarragona de no signar el pacte. El fet que una institució que governa en aquests moments la mateixa força política que dóna suport al Consell Executiu de la Generalitat renunciés a participar en la signatura demostrava a bastament la poca voluntat política de Convergència i Unió de defensar i promoure el pacte cultural per damunt de les inevitables diferències.

El poc entusiasme amb què Convergència i Unió participaren en el pacte es posà de relleu ràpidament per mitjà de les fortes crítiques que hi feren certs sectors d'aquests partits. L'oposició al pacte es fonamentava, segons els parlamentaris convergents, en quatre motius.

El primer era la presentació del pacte com un fet consumat. Es criticava també el fet que un membre del Consell Executiu de la Generalitat negociés amb el dirigent d'un partit polític —el primer secretari del PSC, Raimon Obiols. En certs sectors convergents es considerava, amb molta irritació, que s'havia premiat innecessàriament un adversari polític. Pel que fa als continguts de l'acord, els diputats de CiU consideraven que impliquen una renúncia a la política cultural nacionalista en benefici de la propugnada pels socialistes. Sempre segons els diputats de CiU oposats a la gestió del conseller Rigol, un altre aspecte negatiu del pacte cultural era el reforçament de les diputacions concretament la de Barcelona, i la preferència per la cultura elitista de Barcelona sobre la popular de comarques.

crisi del consell executiu: dimissió del conseller Rigol

Les dificultats creixents del conseller Rigol per continuar la seva política cultural i el pacte van precipitar que finalment presentés la dimissió irrevocable. En els darrers temps, es comentava en els cercles polítics l'evident pèrdua de confiança que patia el conseller per part del president de la Generalitat i la clara oposició d'amplis sectors dels partits de la coalició a la seva política. Finalment, la congelació dels pressupostos de la Generalitat col·locava la conselleria de Cultura en una situació especialment delicada, ja que no podia fer cara als compromisos que havia pres en el pacte amb vista a la realització d'un programa d'inversions culturals.

Com és sabut, la Generalitat va defensar en tot moment que no hi havia crisi de govern en el sentit polític de la paraula i que es tractava, tot simplement, de canvis de persones que no implicaven de cap manera



PARIS, 1976

modificacions importants en la política seguida fins en aquell moment. Per part seva, el nou conseller de Cultura, senyor Joaquim Ferrer, va demanar la continuïtat dels membres del Consell Assessor i va manifestar la seva voluntat política de complir el pacte signat.

Naturalment, la lectura que se'n va fer des de la premsa i des dels diferents partits de l'oposició era totalment diferent. Semblava evident a tothom que era la política iniciada pel conseller la que no havia estat aprovada per les forces polítiques que governen i que ara es tractava de buidar de contingut el pacte cultural signat. De fet, la clau de la situació radica, com és natural, en el capítol pressupostari. Era condició implícita del pacte l'uropeïtzació dels pressupostos de Cultura de la Generalitat, assolint al menys el 3% del pressupost global de la Generalitat, d'acord amb els mínims assenyalats pel Consell d'Europa. Amb la pròrroga dels pressupostos continuava vigent l'1,4% del pressupost global per a Cultura, nivell veritablement tercermundista i a una distància inexplicable de les administracions locals catalanes, que es mouen entre el 3 i el 7%.

Una de les conseqüències immediates de la dimissió del conseller Rigol fou la desaparició de fet del Consell Assessor. Encara que el nou conseller semblà en principi interessat a mantenir-lo, la dimissió d'un gran nombre dels membres en féu inevitable la dissolució. El senyor Ferrer va substituir-lo en alguna mesura amb la constitució de tres comissions encarregades, respectivament, del desplegament cultural, la relació amb les altres cultures espanyoles i la modernitat.

primera reunió dels signants del Pacte Cultural

El 20 de febrer de 1986 es van reunir, per primera vegada des de l'acte de la firma, els representants de les institucions compromeses en el pacte cultural. En una conferència de premsa posterior a la reunió, el conseller Ferrer va manifestar la seva confiança en la incorporació de la Diputació de Tarragona al pacte. De fet, sembla que algun dels acords aprovats en aquesta primera reunió permeten la participació de la diputació esmentada. El primer acord pres va consistir a encarregar formalment a la Fundació Jaume Bofill la redacció del «llibre blanc» sobre els equipaments culturals a Catalunya, que haurà d'estar llest abans d'acabar l'any. També es va nomenar una comissió de seguiment, que precisarà el contingut del «llibre blanc». Una segona comissió va ser encarregada dels estudis locals. Es tracta d'un dels punts fonamentals del pacte, ja que significa un acord per evitar la distribució discrecional i clientelista de les ajudes a la cultura. En la reunió es va acordar finalment desenvolupar el punt cinquè del pacte, que preveu plans de coope-

ració «per dur a terme diverses actuacions concurrents».

Sense cap mena de dubtes, el pacte cultural ha representat en aquests darrers temps l'intent més seriós de construir una política cultural sobre bases serioses i amb garanties de neutralitat i pluralisme ideològic. L'acolliment que ha rebut dels sectors més nombrosos i prestigiosos de la intel·lectualitat catalana demostra clarament fins a quin punt era esperat aquest pacte i com es considerava una peça important de la nova cultura democràtica a Catalunya. Els mitjans de comunicació per part seva, també manifestaren, al marge de les naturals preferències ideològiques, la seva satisfacció per l'acte de prudència política que fou la signatura del pacte. De fet, resulta quasi impossible imaginar-hi una alternativa seriosa i això explica, segurament, la «mala salut de ferro» de què gaudeix el pacte, malgrat totes les dificultats i les evidents reticències de certs sectors polítics partidaris d'una política cultural de confrontació i clarament decantada pel conreu d'un cert essencialisme catalanista, que treballaria, en definitiva, contra el procés d'integració social i cultural que ha conegut afortunadament el poble de Catalunya aquests darrers anys.



PARIS, LA COMEDIE, 1977

EDUARD DELGADO I CLAVERA

PLANIFICACIÓ, DISTRIBUCIÓ I ÚS DE LA CULTURA EN L'EXERCICI DEMOCRÀTIC

la cultura: conflicte i consens

Un dels indicadors més significatius de la maduresa democràtica d'una societat en procés de modernització és la solvència de les seves polítiques culturals: l'exercici democràtic en la planificació, distribució i ús de recursos per a l'expressió individual i col·lectiva. No es tracta tant d'una ciència de govern com d'un art de la convivència que com tot acte creatiu té la seva disciplina i el seu ofici. Si s'entén el desenvolupament socio-econòmic com un objectiu coherent es fa necessari disposar d'un model de desenvolupament cultural que hi faci d'encaix i suport. Els coneixements, les normes, els valors, els símbols i signes d'una societat no són negociables en ells mateixos, però cal que la societat es doti dels espais socials i dels recursos per fer-los expandir i evolucionar. Aquesta hauria de ser la comesa de les polítiques culturals, una tasca complexa, contradictòria i arriscada però ineludible tant si es contempla des de la perspectiva dels poders públics com si s'afronta des de la iniciativa del cos social. Per això es pot parlar d'indicador de la maduresa democràtica, car la gestió del conflicte i el consens només comencen a donar fruits com a resultat d'una densa pràctica de la tolerància i la imaginació en llibertat.

Pensar una política cultural no és solament planificar una despesa o promoure unes pràctiques d'art i lleure. Vol dir en primer lloc analitzar el veritable paper de la cultura en la nostra societat i en cada comunitat concreta per tal d'identificar la seva incidència econòmica i política; una incidència que no s'entén en la seva complexitat si no es té en compte que la cultura ha estat i és idioma de confrontació d'interessos. La lluita pel control dels mitjans de significació no és un substitut de la lluita social sinó que n'és un complement.

S'ha dit que avui és tan important la propietat dels mitjans de comunicació com la dels mitjans de producció i es defineix el segle XX com un segle condicionat primordialment per un imperatiu cultural.

Les lluites socials de la cultura no es produeixen solament dins d'una societat, sinó també entre diverses societats en una confusió d'interessos, centres de poder, estratègies i aliances de complexíssima estructura. Des de les grans indústries multinacionals de la consciència fins a la rivalitat entre entitats recreatives d'un poble, vivim molt directament enmig de grups socials i d'interessos en conflicte que s'enfronten a través del llenguatge ritual de la cultura. Aquest fet no és nou; totes les societats han utilitzat el camp dels rituals i dels símbols com a arena on es dirimeixen determinats aspectes dels seus conflictes.

Tanmateix poques són les èpoques de la història del món occidental en les quals el factor cultural hagi tingut un paper tan central com ara, sobretot per l'estreta interrelació entre aquest factor i l'econòmic. Deixant al marge les indústries culturals tradicionals (edicions, espectacles...), avui trobem una notable presència en el context econòmic de les noves indústries culturals; sobretot l'àudio-visual i el mercat del lleure. Tampoc no és sorprenent que els analistes econòmics assignin al sector de la cultura i el lleure un dels creixements més importants dels propers anys, especialment pel que fa a la capacitat d'ocupació. Ara bé, més enllà dels factors directament econòmics, hi ha el creixent impacte indirecte que la presència cultural va adquirint en el conjunt del desenvolupament.

Damunt la base de paradigmes extrets de l'anàlisi de societats del Tercer Món, s'ha reforçat el bagatge teòric que posa de relleu l'anomenada «dimensió cultural del desenvolupament». Els factors de la identi-



PARIS, 1977



VERSAILLES 1977

tat, la confiança en la capacitat creativa, la riquesa associativa i unes xarxes poderoses de comunicació donen a un país una base ampla per al seu desenvolupament. Es parla de la precondició cultural per al desenvolupament en un sentit que té a veure amb l'educació i l'alfabetització, però que sobretot es refereix a la consciència cultural. Aquestes consideracions s'apliquen avui a moltes anàlisis de la crisi en la societat postindustrial. Molts economistes sostenen que per sortir de la crisi en les regions europees de desenvolupament estancat cal que es replantegin la seva fesomia cultural.

Malgrat l'evidència de la relació entre cultura i desenvolupament, l'aplicació de criteris conseqüents en la planificació econòmica i social és escassa. Tanmateix, com veurem més endavant, els criteris econòmics van trobant una via de penetració en el pensament cultural; malauradament, però, aquesta via no s'adreça a l'ideal del desenvolupament social global sinó a criteris de finançament i rendibilitat.

Al costat de la incidència econòmica dels factors culturals cal considerar també en un lloc central la incidència política. La cultura és una arma de consens; probablement una de les més econòmiques i accessibles. Quan la força dels escons parlamentaris o les lleis del mercat esdevenen insuficients per garantir un consens social que avaluï uns objectius de convivència, la cultura passa a jugar un paper cada dia més important. Més enllà dels programes de partit i dels interessos institucionals, les propostes culturals desbloquegen sovint la relació entre la col·lectivitat i el seu projecte històric. Allà on no arriben les lleis de la participació política hi ha la realitat de la presència cultural. Des de l'organització dels Jocs Olímpics o la celebració d'una gran exposició antològica d'art fins a la sortida al mercat d'un *single* d'un grup desconegut o la creació d'una associació de barri, hi ha un repertori de consensos socials propiciats per una inquietud cultural.

La societat que vol reinventar constantment la seva quotidianitat ha de defensar un flux variat de llenguatges expressius. La riquesa d'aquesta cultura no es mesura solament pels seus assoliments formals sinó per la capacitat de generar alternatives de convivència. És amb aquests criteris que s'hauria d'avaluar en última instància la solvència d'unes polítiques culturals i per aquesta raó cal donar un nou impuls al debat dintre del país i en relació amb aquells països que han tingut una oportunitat més dilatada per fixar objectius i experimentar estratègies.

les polítiques culturals a debat

La dècada dels 80 està resultant prolífica en debats sobre polítiques culturals. Arreu d'Europa es reprenen els grans temes sobre gestió i intervenció cultural, aquesta vegada incorporant-hi nous protagonistes;

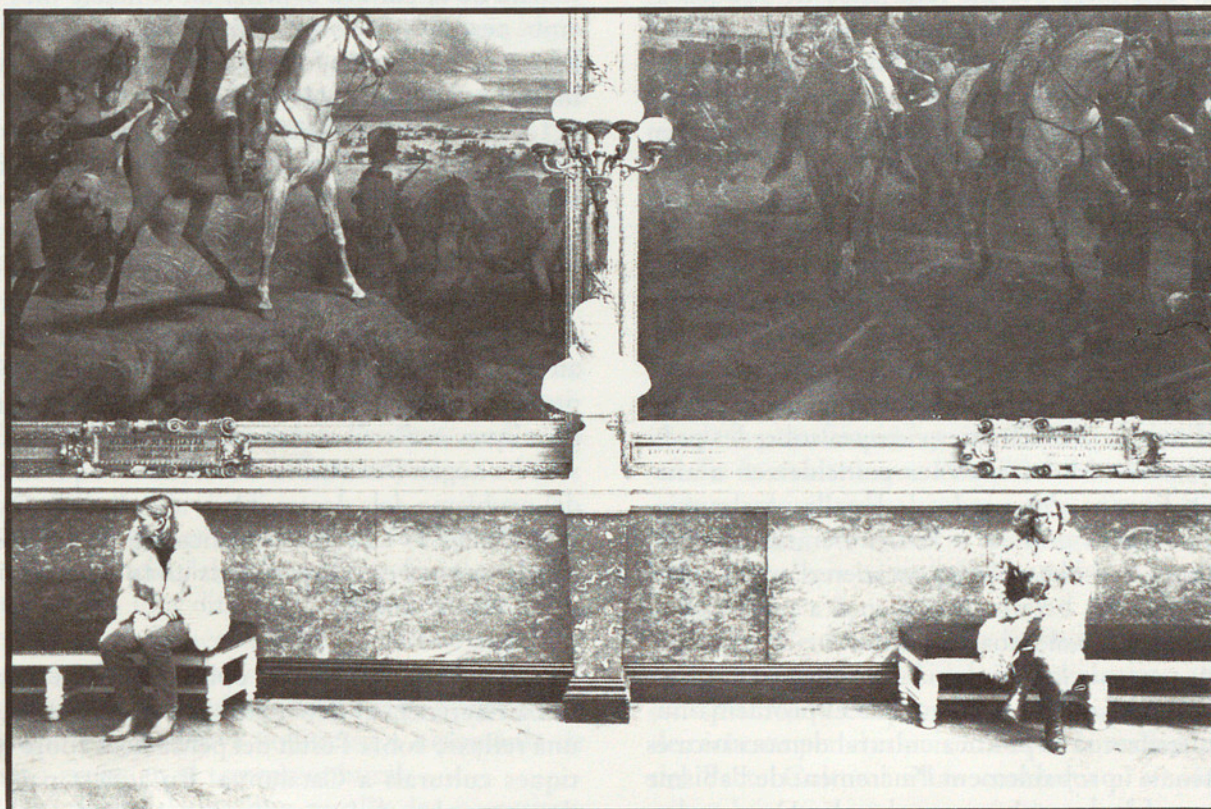
juristes, economistes, experts fiscals o financers i tècnics de *marketing*. La preocupació fonamental rau avui en els problemes del finançament de la cultura i la cultura com a fenomen econòmic. Això s'ha expressat recentment en col·loquis celebrats a Zuric, Munic i Avinyó i és el tema central de la Conferència de Ministres de Cultura convocada pel Consell d'Europa l'any 1987 a Lisboa.

Els pensadors de les polítiques culturals discuteixen la reinserció de la cultura en el mercat. És a dir, després d'uns anys de proteccionisme decidit, es proposa retornar aquest fràgil peix a l'oceà de la competència comercial i industrial. S'addueix la necessitat que la cultura sobrevisqui per ella mateixa en igualtat amb d'altres serveis que es compren i es venen. S'arriba a dir que la comparativa debilitat crònica del sector cultural (excloent-ne les cultures de massa) es deu al proteccionisme, que l'ha fet créixer en el desneriment d'hivernacle. Els nous estratèges concedeixen que certs aspectes de la inversió cultural poden ser rendibles: el mercat de l'art-objecte, les indústries culturals lligades al turisme o al reclam publicitari i la desgravació fiscal. Fora d'això, finançar la cultura és cremar bitllets de banc.

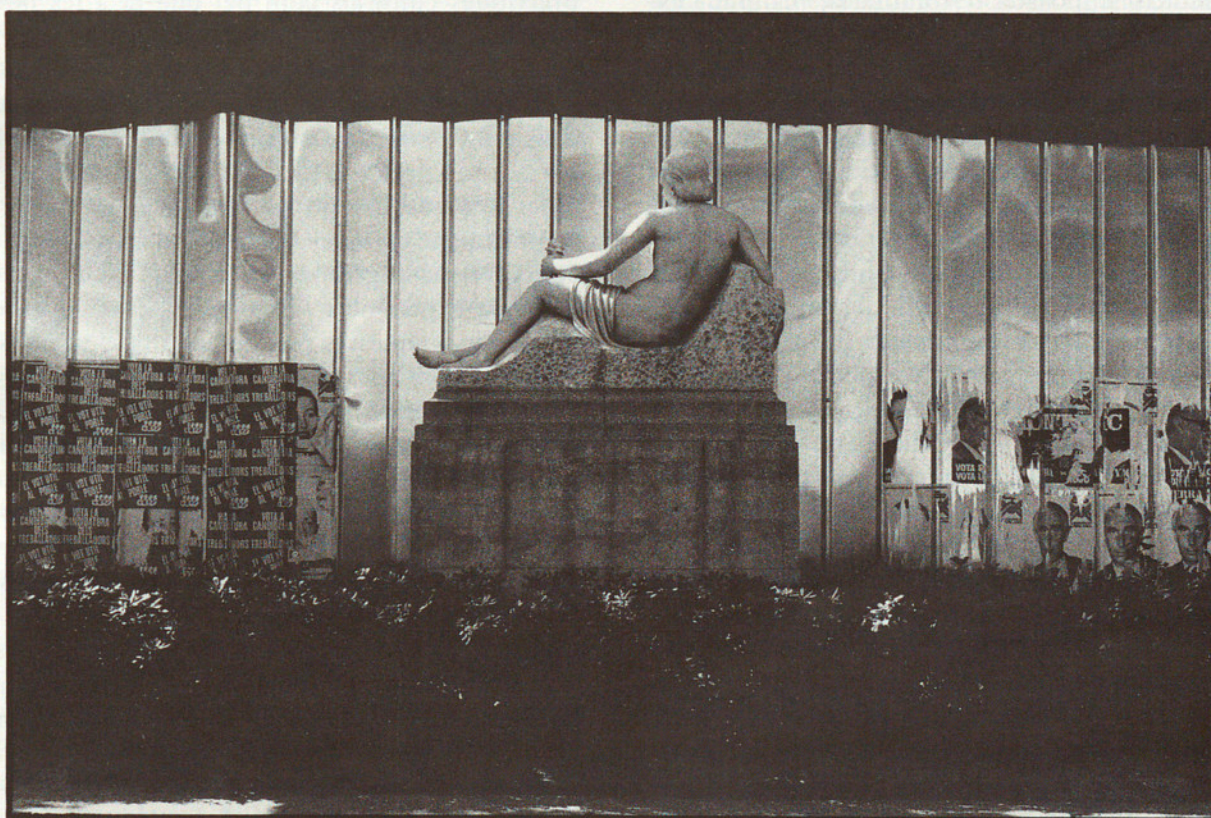
Aquestes tendències responen a l'onada privatitzadora en molts països que han dut el guiatge en l'Europa contemporània. Si la desnacionalització afecta la indústria, la banca i altres serveis ¿per què no hauria d'afectar les orquestres, els museus i les cases de cultura? La crisi econòmica desaconsella continuar oferint al ciutadà esbarjo, circ i pràctica de l'art d'una forma gratuïta. Per altra banda, anys d'intensa intervenció cultural no semblen haver contribuït gaire decisivament a la integració dels joves, la disminució de la conflictivitat social o la millor integració dels treballadors immigrants. En resum, el somni «welfarista», dels anys 60 ha fracassat també en l'àmbit que li era més propi: la cultura.

Com tot debat, el referent a les polítiques culturals no és unívoc. En oposició a les tendències econòmiques i mercantilistes, s'alinea un bàndol en favor de la protecció pública de la cultura. Un bàndol prou experimentat a demanar una major inversió pública per tal d'hissar encara més la cultura del marasme i la injustícia del mercat. Els intervencionistes accepten la necessitat de trobar nous recursos econòmics en el sector privat però retenint al màxim el control públic sobre les inversions importants en la lògica de la democratització de la cultura.

Malgrat la seva experiència, aquest sector d'opinió avui troba més difícil imposar els seus criteris, que sovint topen amb opcions polítiques contràries (Anglaterra, França, Alemanya). Però no són solament les conjuntures polítiques les que avui posen en crisi el model intervencionista hereu dels plantejaments socialdemocràtics dels anys 60. La filosofia de l'acció



PARIS, LOUVRE 1977



BARCELONA 1977

cultural democratitzadora ha quedat ancorada en pressupòsits i pràctiques que potser no corresponen a la realitat dels anys 80. La vella ètica de l'educació popular, la cultura comunitària i la promoció participativa no ha trobat els llenguatges contemporanis que faci actuals els seus principis. Avui, la pressió mercantilista ha contribuït a encetar també el debat intern en el sector favorable a la intervenció.

El debat europeu de l'actualitat està prenent unes dimensions especials car hi intervenen referències a realitats més àmplies com les d'Estats Units o el Japó; països que aposten decididament pel model mercantilista.

Tanmateix, seria excessivament simplificador afirmar que el debat entre mercantilistes i intervencionistes defineix la problemàtica europea sobre les polítiques culturals. Molts analistes coincideixen a afirmar que a Europa s'ha perdut la batalla «malrauxiana» de l'educació popular i la democràcia cultural, però els mateixos observadors estarien d'acord sobre el fet que aquesta batalla es comença a perdre molt abans que s'iniciés el debat esmentat.

Un dels pares de la sociologia del lleure, Joffre Dumazedier, postulava recentment que el problema número u que afronta la política cultural democràtica és la persistència i probablement l'increment de l'abisme social al cor de les cultures nacionals. Dumazedier s'hi refereix en aquests termes: «Malgrat l'extensió de l'escolarització imposada o voluntària, malgrat l'explosió de missatges "mediàtics" cada cop més densos i variats, creix la distància entre les cultures centrals viscudes per un petit nombre de creadors, investigadors, inventors, animadors i afeccionats... i les cultures perifèriques viscudes quotidianament per la majoria de la població en tots els medis socials i particularment entre les classes desfavorides».*

D'aquestes paraules, es desprèn una denúncia del persistent elitisme de l'«alta cultura», un defecte que s'ha volgut corregir sense èxit amb programes d'extensió o promoció cultural. No obstant això, s'hi apunta també la persistència d'un altre problema que té arrels més profundes: el conflicte entre les cultures centrals i les cultures perifèriques. Centralitat i perifèria enteses no pas en el sentit geogràfic o administratiu sinó en un sentit de dominació i subordinació cultural. No es tractaria, doncs, d'un conflicte entre inversió pública i inversió privada o entre mercantilistes i intervencionistes. Es tractaria del resultat d'unes polítiques culturals consistentment adreçades a la capillarització de productes homologats per les cultures «centrals». Estratègia lògica si es considera la cultura com un producte més que no com un procés.

Els mitjans de comunicació de massa i les indústries culturals havien de salvar l'abisme entre la gran cultura i la vida quotidiana, però, aparentment, tampoc no han complert la funció assignada. És possible que la

transmissió del coneixement i l'apreciació de l'Art arribin molt afeblits per via electromagnètica. L'experiència de la cultura demana un contacte més directe amb persones i obres; també demana sovint confrontar-s'hi a partir de la realitat pròpia, des de l'afirmació de la cultura perifèrica.

La consciència implícita o explícita d'aquests fets és inherent als processos de descentralització territorial i administrativa que es viuen en molts països europeus. En la mateixa direcció s'impulsen programes que afavoreixen l'associacionisme, especialment entre les poblacions immigrants i la creació de petites empreses de serveis culturals. Remeis tardans i que difícilment atenyen l'arrel del problema. Les cultures perifèriques per les seves característiques ètniques, territorials, lingüístiques o d'estil reclamen una atenció que fins ara se'ls ha negat. Per a molts observadors aquí rau la clau del problema dels desequilibris al·ludits per Dumazedier. Potser és aquesta dialèctica que ha fallat i restablir-la imposa canvis profunds en la concepció de les polítiques culturals.

10 anys de polítiques culturals a Catalunya

La referència al debat europeu dona consistència a una reflexió sobre l'estat del pensament sobre les polítiques culturals a Catalunya. En aquest país s'estan donant moltes de les tendències comunes a tota Europa, tant pel que fa a les dinàmiques de consum i pràctiques culturals com pel que fa a les polítiques culturals de gestió o d'inspiració pública. Fins i tot ja es fan sentir les onades privatitzadores i mitigadament mercantilistes. Els conflictes entre les cultures centrals i les perifèriques també formen part del debat social. Tanmateix a Catalunya hi ha uns problemes específics que fan de les polítiques culturals un art especialment complex. En podem esmentar el cas de concurrència lingüística, els déficits d'infraestructura o l'escassa experiència de gestió cultural democràtica. Al costat d'aquestes tendències i dels trets especialment problemàtics de la nostra realitat, hi ha alguns elements positius que cal capitalitzar; la intensitat dels sentiments d'identitat, una poderosa experiència associativa i l'hàbit d'expressar en l'idioma de la cultura inquietuds i conflictes. Tanmateix la velocitat dels canvis socials i polítics produïts en els darrers deu anys fan que qualsevol anàlisi de les polítiques culturals aplicades s'hagi de dur a terme a partir de uns paràmetres temporals especials. En pocs anys s'han alterat radicalment tots els factors que incideixen en una política cultural; és necessari obrir, doncs, un gran parèntesi en espera de la recerca especialitzada.

En els darrers deu anys s'han produït canvis de considerable profunditat en la fesomia cultural de Catalunya. Els trets essencials d'aquests canvis s'han de trobar en l'esforç de normalització lingüística, l'assumpció de responsabilitats culturals per part del sec-

tor públic i l'increment de l'oferta de pràctiques i productes culturals arreu del país.

Els protagonistes d'aquests canvis han estat els ajuntaments, que en molts punts del país han hagut d'assumir responsabilitats en l'ordre cultural, sovint més enllà de les que exerceixen els comuns d'altres països. Tanmateix, amb la perspectiva de 1987, es pot analitzar el panorama de l'acció cultural atenent a una situació de consolidació d'unes estructures i unes pràctiques, en les quals les diferents administracions i els sectors voluntaris de finançament o de serveis, comencen a trobar un camp d'intervenció propi.

Gràcies a aquesta relativa neutralització de les urgències polítiques i a l'esforç d'inversió que s'ha fet en els darrers anys, avui es pot esgualdar més objectivament el sumari de grans *temes pendents* en l'acció cultural local i comunitària a Catalunya.

Un resum d'aquests temes hauria de contenir;

- La reorganització del voluntariat cultural i la relació entre aquest i les diferents administracions.
- La tensió entre la necessitat de professionalització dels agents culturals i la creació de nous llocs de treball en aquest sector, amb la necessitat de promoure la participació i la iniciativa voluntària i espontània de persones i grups en el terreny cultural.
- L'ordenació legislativa que recullís les necessitats d'un nou tipus d'associacionisme de servei públic, tot establint un nou estatut del treball cultural que inclogui els factors fiscals, laborals, financers, etc.
- La racionalització en la creació d'equipaments públics i de l'ús que se'n fes alhora que es faciliten nous espais físics i socials per a la cultura, amb un caire flexible i desburocratitzat.
- La relació entre artista i comunitat d'acord amb projectes de cooperació directa. Cooperació particularment necessària en els processos socio-educatius, l'ordenació urbanística, la festa i el desenvolupament creatiu dels joves.
- L'establiment d'un nou camp de relació entre la cultura i l'economia: per una banda, aprofundint els sistemes de finançament des del comerç, la indústria, els serveis i, per l'altra, experimentant la creació de projectes d'economia social a partir de l'explotació de productes i serveis culturals.
- La nova etapa de normalització lingüística en la qual l'ús del català en tots els àmbits de la vida social cal que vagi acompanyat d'amples canals de participació socio-cultural.
- El reequilibri de recursos per a l'acció cultural en els diferents municipis i regions de Catalunya, atenent especialment els problemes de les concentracions de l'entorn de Barcelona i de les zones rurals menys poblades.
- L'establiment de formes de cooperació permanents i efectives amb projectes culturals arreu de l'Estat,

especialment en la reflexió sobre polítiques culturals, recursos i estratègies.

- La definició del paper socio-cultural dels mitjans de comunicació locals i comarcals en les noves condicions tecnològiques i jurídiques de la comunicació.
- El suport a la creació artística, especialment en els estadis del pas al professionalisme i en la creació relacionada amb les indústries culturals.
- La dotació d'espais de recerca, reflexió, formació i documentació que permetessin una millor definició d'objectius en l'acció cultural, un millor ús dels recursos i una més eficaç elaboració d'alternatives a les polítiques culturals actuals.

La consciència d'aquests problemes pendents després d'una dècada comença a fer-se palesa en els medis de la planificació i gestió de recursos per a la cultura. Es fa evident que l'equilibri entre les tendències conservadores i les progressistes, entre els recursos públics i els privats, entre voluntarisme i professionalisme, requereix un treball de coneixement del terreny cultural.

Per tal d'enfrontar els problemes legislatius, financers i polítics que el desenvolupament cultural del país plantejarà en la propera dècada, cal una dotació de recursos per al coneixement de la realitat. A l'escalf del Pacte Cultural s'han començat a emprendre algunes iniciatives relatives a aquest problema. Tanmateix, cal que la propera dècada de polítiques culturals a Catalunya es pugui assentar en alguna unitat permanent dedicada a l'estudi i la recerca de polítiques culturals.

L'art i ofici de les polítiques culturals ha esdevingut avui una forma de coneixement de la realitat social contemporània. Cal aprofitar l'oportunitat d'aquesta pausa de reflexió després de 10 anys d'intensa activitat per orientar amb precisió els objectius del desenvolupament cultural dels anys 90.

EDUARD DELGADO I CLAVERA

SALVADOR GINER

EL NEGUIT DE LA CULTURA I LA CULTURA DEL NEGUIT

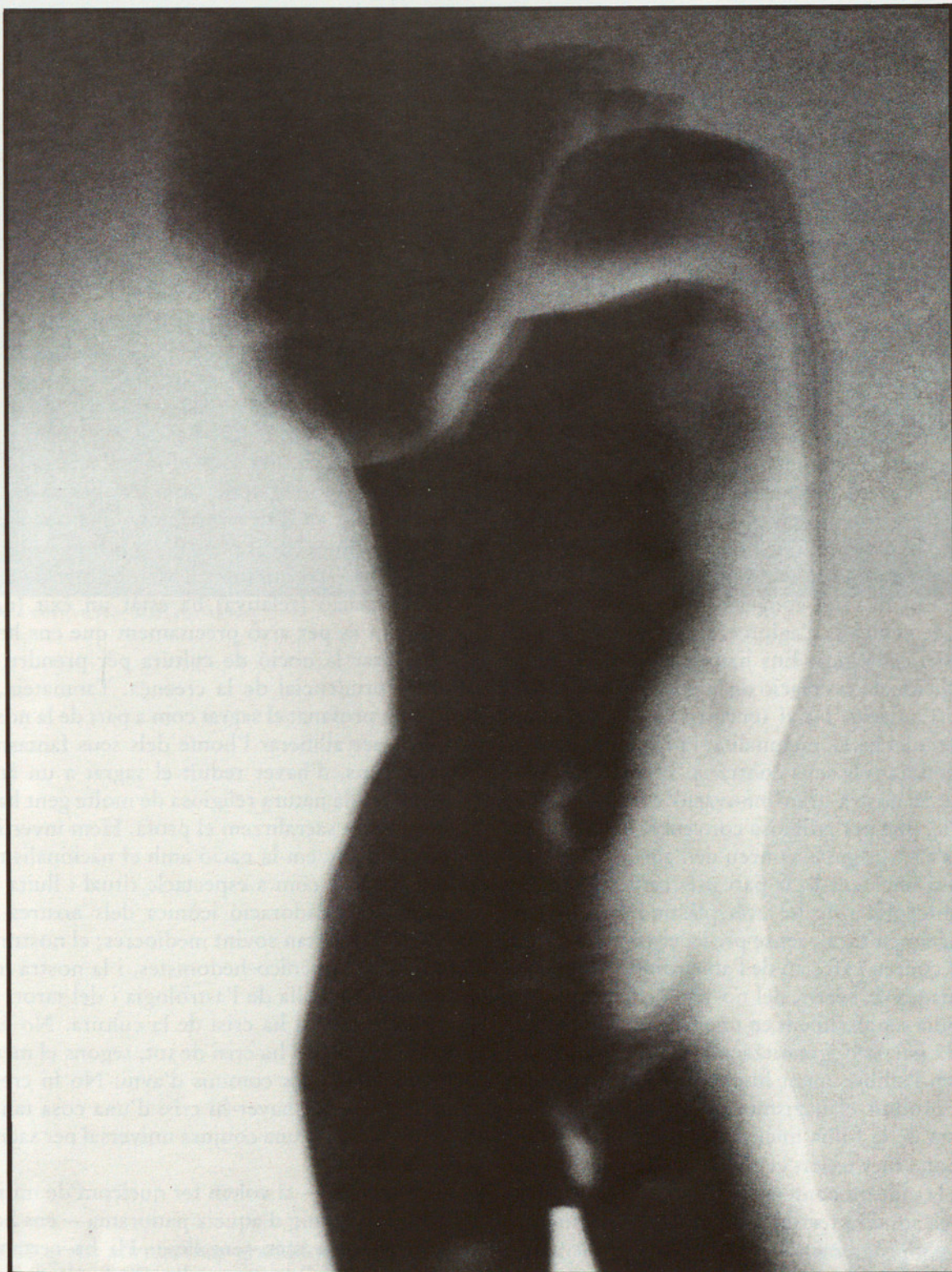
Això de la cultura és un invent enginyós. D'ella, ara, els governs en fan ministeris. Cada nació i cada ètnia en reivindica la seva. Diuen que les classes socials en tenen una; així hi ha una cultura burgesa («dolenta») i una cultura obrera («bona»). Hi ha, aparentment, una «alta cultura», tot i que de «baixa» no en trobem. (Potser la hipocresia del moment ens té prohibit d'esmentar-la, malgrat que hom sent a dir que hi ha «gent de poca cultura», o «sense cultura», volent dir que són uns galifardeus). Després n'hi ha que parlen d'una «cultura dominant» o «hegemònica» que ha de ser substituïda per una de «radical» o, com es diu ara per legitimar qualsevol cosa, «alternativa». Si no fos que l'expressió «cultura femenina» se la van fer seva les acadèmies que preparaven les nenes de bona família d'antany per casar-les com calia, les feministes d'avui en parlarien amb orgull. Temps era temps que existia una «cultura marxista» que, si feu memòria, va aconseguir notable popularitat a casa nostra. Hi ha grans debats culturals. I a Catalunya, terra pactista, com cap altra, pactes culturals. *E così via.*

Com comprendreu, la temptació d'engegar a dida aqueix fugisser, polivalent i proteic concepte és molt gran. De vegades em pren la fal·lera de deixar-ho estar, però haig de confessar que hi tinc interessos creats. Bona part del que he anat produint va lligat a les coses de la cultura, o potser fóra millor de dir que hi està embolicat. Fins i tot he volgut desenredar la troca i he engendrat una modesta proposta per a una teoria convincent de la cultura. No espantaré ara el bon lector, però, amb ella, ni tan sols aprofitaré l'avi-nentesa per donar-li el lloc on pot satisfer la seva curiositat de conèixer-la, que imagino àvida.

El cas és que no solament la noció és vasta, sinó que

de sobte ha esdevingut una qüestió obsessiva. Més que una moda. El que encara no fa gaire era entès com a subproducte de l'economia (alguns en deien «super-estructura» amb innocent pedanteria), o de la política, allò que alguns reduïen a pura façana ideològica alçada per malignes forces socials, ara resulta que és absolutament crucial. Causa i raó darrera de l'existència d'una nació, posem per cas. I, com a tal, motiu d'importants «polítiques culturals» i de combats entre colles rivals dins cada país. Els governs cauen o s'aixequen per culpa seva. La UNESCO, que ànimes poc caritatives han definit com a organització burocràtica mundial per occir la vitalitat i l'espontaneïtat de la cultura per via administrativa i burocràtica, trontolla a causa de les polèmiques i baralles que encén la qüestió. Fins i tot hi ha països, com ara el pobre Líban, sumits en una guerra civil ferotge, perquè, ens diuen, són «un mosaic de cultures». És evident que tota prudència en el tracte del tema —sobretot si és un tracte pràctic que impliqui actuació cultural— és poca.

Nosaltres, a Europa, tenim una cosa que es diu «cultura occidental» i de la qual ens agrada parlar molt, sovint per plànyer-nos que estigui dominada per la «cultura americana» (subspècie, *ai las!*, de la nostra). Aquesta cultura té la particularitat del masoquisme, que sol anomenar-se de vegades «autocrítica». Darrerament, els seus representants no estan gaire segurs que continuï dominant arreu del món. En això van errats, perquè és ara que la cultura occidental ha triomfat i soscavat amb una eficàcia sense precedents les altres cultures del món. El que passa és que aquest soscavament de llur identitat ha anat acompanyat de la nostra pèrdua de poder relatiu, si per «nostra» s'entén només l'Europa de l'Oest, car els dos imperis més importants del món, el rus i el ianqui, són



CALOTIP. 1983

clarament europeus en el sentit estrictament cultural. I, en el cas soviètic, fins en el físic, a menys que Europa acabi un xic més enllà del Vístula. A més el soscaament occidental de la resta de les cultures del món no ha produït els mateixos resultats a cada lloc. Així, la cultura japonesa s'ha apropiat una sèrie d'aspectes de la nostra (actituds vers la tècnica, la democràcia liberal, l'acumulació i concurrència capitalistes) els quals havíem arribat a creure que eren essencialment occidentals, i potser intransferibles. I ara els coreans (del Sud, és clar), els habitants de Formosa i de Hong Kong, i fins la bigarrada gent de Singapur els emulen amb entusiasme. No ho semblen poder fer, però, altres pobles a l'Àfrica, a l'Orient Mitjà, o a la mateixa Àsia. Es veu que no troben el desllorigador que la mateixa cultura japonesa va trobar amb sublim facilitat.

Mentrestant, a la nostra latitud, la maduresa i l'èxit mateix de la nostra fórmula cultural (racionalisme, secularització ètica utilitarista, acumulació de coneixements tècnics, independència relativa de la societat civil davant l'aparell polític, progressisme programàtic) ens ha dut en un món inesperat, en una cultura de perplexitats i paradoxes. Així, la riquesa i l'opulència han dut escassetat (escassetat d'espai, energies, béns fungibles). Ens han dut congestió (de gent, de comunicacions, de vehicles, d'aglomeracions urbanes). Ens han dut crisi ecològica. Ens han dut l'abolició de la guerra tradicional i la creació de la possible destrucció nuclear de l'univers. I així successivament. Una cultura feta de tolerància, racionalitat i progrés humanístic, ha engendrat els seus contraris. No sorprèn pas, doncs, que la nostra gran innovació cultural durant aquest segle, que per religiosa convenció finirà d'aquí uns quants anys, sigui el conreu de l'absurd. De Kafka a Beckett, incloent-hi la part més característica de la nostra filosofia i de les arts plàstiques, la nostra gran aportació cultural, sense precedents històrics, ha estat la del conreu i afeció de l'absurditat i la paradoxa, de la manca de sentit, del no-res, del zero i l'infinit. No podia ser altrament en una cultura enterament enlluernada per la dogmatització de la creença en el progrés i en l'alliberament humà total i que no gensmenys ha produït el nazisme, l'estalinisme, Hiroshima i la resta de la folia nuclear.

Hi ha molta més unitat i coherència del que sembla en el si de la cultura contemporània: és la coherència que li atorga aqueixa terrible contradicció fonamental entre progrés programàtic i resultat catastròfic. Tota ella es vertebra entorn d'aquest gran efecte pervers de la història recent. És per això que fa figa la crítica dels gurus del moment, encaparrats a parlar-nos d'una «postmodernitat» on tot és relatiu, permès, sincrètic i narcisista. On tothom fa el que li ve de gust, i «venir de gust» és el criteri suprem per a l'estètica i la moral. Aquests ja són vells llocs comuns, prou ben plantejats

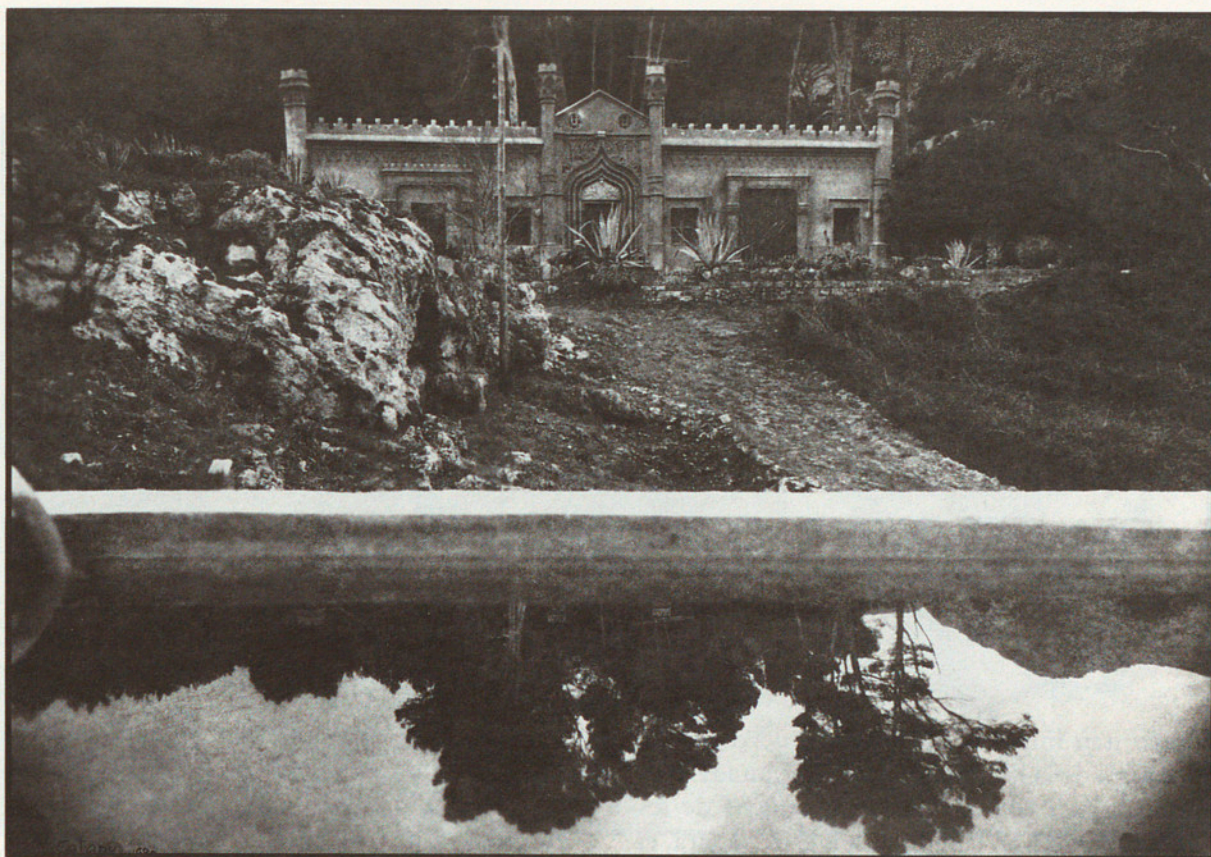
fa força temps per una sèrie de pensadors, però que ara semblen novells perquè vénen embolcallats amb el galimaties dels crítics (?) de la postmodernitat, la postindustrialitat, el postcapitalisme, i la post-cosade-torn. Cal reconèixer-los un mèrit: el tal galimaties correspon meravellosament a la cacofonia cultural pròpia del present. N'és el símptoma i l'expressió, no la seva crítica ni superació.

Per dessota, doncs, de la incoherència aparent hi ha una certa unitat, un cert tarannà comú a les mil formes i relativitats de la cultura més recent. És la unitat que confereix el consens pluralista, fer tothom «el que ens vingui de gust» i haver de respectar els valors d'altri com a valors tan bons com els meus: la música *rock* és tan bona com la d'un quartet de corda en un concert de Mozart. Els teus ideals polítics (que prediquen la violència) són tan bons com els meus (que prediquen el reformisme pacífic). La teva fe és tan bona com el meu escepticisme.

A part de quatre gats que des de Sòcrates feien una altra cosa, la cultura es confonia abans amb la religió. Diguem les coses pel seu nom. Amb això de la modernitat, però, va esdevenir també ciència, o ideologia laica, i algunes coses més. Per a la humanitat, però, la cultura ha estat durant mil·lenis un afer de religió. La secularització (relativa) ha estat un èxit (no menys relatiu) i és per això precisament que ens hem hagut d'inventar la noció de cultura per prendre una distància prudencial de la creença. Tanmateix, després d'haver profanat el sagrat com a part de la nostra campanya per alliberar l'home dels seus fantasmes i supersticions, d'haver reduït el sagrat a un àmbit a la defensiva, la natura religiosa de molta gent ha tornat a fer cap: ara sacralitzem el profà. Hem invertit els termes. Sacralitzem la nació amb el nacionalisme; el joc amb l'esport com a espectacle ritual i lluita tribal; el poder amb l'adoració icònica dels nostres prínceps democràtics i tan sovint mediocres; el nostre cos amb romanços higiènic-hedonistes, i la nostra incertitud amb una revifalla de l'astrologia i del tarot.

Diuen que hi ha crisi de la cultura. No és pas estrany, perquè hi ha crisi de tot, segons el menys interessant dels llocs comuns d'avui. No hi cregueu, en això: ¿com pot haver-hi crisi d'una cosa tan informe com aquesta, d'una conjura universal per sacralitzar la banalitat?

Potser que —si volem fer quelcom de mitjanament digne al bell mig d'aqueix panorama— ens ho plantejem tot amb més senzillesa. Hi ha certament uns objectius possiblement culturals en els quals tothom hi pot estar d'acord. Així, calen més escoles, més teatres, més publicacions independents, més bons poemes, més científics competents, menys boscos cremats i menys violència política. Totes aquestes coses són, d'una manera o altra, culturals. I poden ser assolides cívicament, amb tossuderia i ironia si no les fem



CALA SANT VICENS. (MALLORCA), 1979

dependre de grans afirmacions grandiloqüents sobre la cultura en general i la sublim excel·lència de la (nos-tra) cultura nacional en particular. En tot cas, es podrien aconseguir (com tot, relativament) amb un xic de visió però sense grans escarafalls ni plans generals a gran termini. Perquè la cultura, planificada, agonitza. L'únic que podem fer per ella és facilitar-la, crear-ne amb respecte i distància les condicions perquè la gent,

si vol, la faci. En el seu misteriós reialme els homes aconsegueixen victòries notables només quan es proposen objectius limitats i quan aquells que realment creen i fan cultura es malfien un xic dels que només l'administren. Encara que els darrers els donin el pa i la sal. En tot cas, poc pa i poca sal.

SALVADOR GINER
Sociòleg

MARIA AURÈLIA CAPMANY

EL PARADÍS PERDUT FET DE PEDRA

No seré tan impertinent que atribueixi tota la cultura de la humanitat a la vida ciutadana ni que la faci començar en els orígens de les ciutats. Això sí, la ciutat és, n'estic segura, el fet cultural més extraordinari, més sorprenent, amb el més gran contingent de màgia que l'home ha estat capaç de fer. Si, com deia Malraux, Déu va fer l'escarxofa i l'home ha fet la fulla d'acant, podríem dir que Déu va fer la natura —ho diu la Bíblia— i l'home la va enretirar, va posar-hi uns límits, va marcar uns espais i dins d'aquests espais va ordenar una nova mesura del temps i, ja amo de carrers i places, va fer possible el risc de la llibertat.

Cert que els antropòlegs deuen tenir raó quan expliquen que no hi ha presència humana pre-cultural. Nòmada o sedentari, sigui quin sigui el color de la seva pell, l'home segrega cultura amb les eines que és capaç de crear, amb els lligams d'artifici que estableix amb els seus semblants, amb la capacitat de plantejar i resoldre, tan provisionalment com es vulgui, la més immediata i elemental pregunta: ¿Què és la naturalesa? ¿Què és això que l'home sofreix, però també doblega? ¿Què és la foscor de la nit que ell és capaç de transformar en claror encenent un gran foc?

Som hereus, sens dubte, d'una humanitat errant, que esgotava els verds pasturatges i aixecava el camp per buscar-ne de nous. Queden en el nostre llenguatge i en les nostres reaccions més primàries, paraules i gestos que ens demostren el rastre d'aquell llarg pelegrinatge de segles a la recerca de la terra promesa o del retorn al mític paradís perdut. I la ciutat és aquell paradís perdut fet de pedra arrencada de les muntanyes abruptes que li permetrà sobreviure a la pròpia mort.

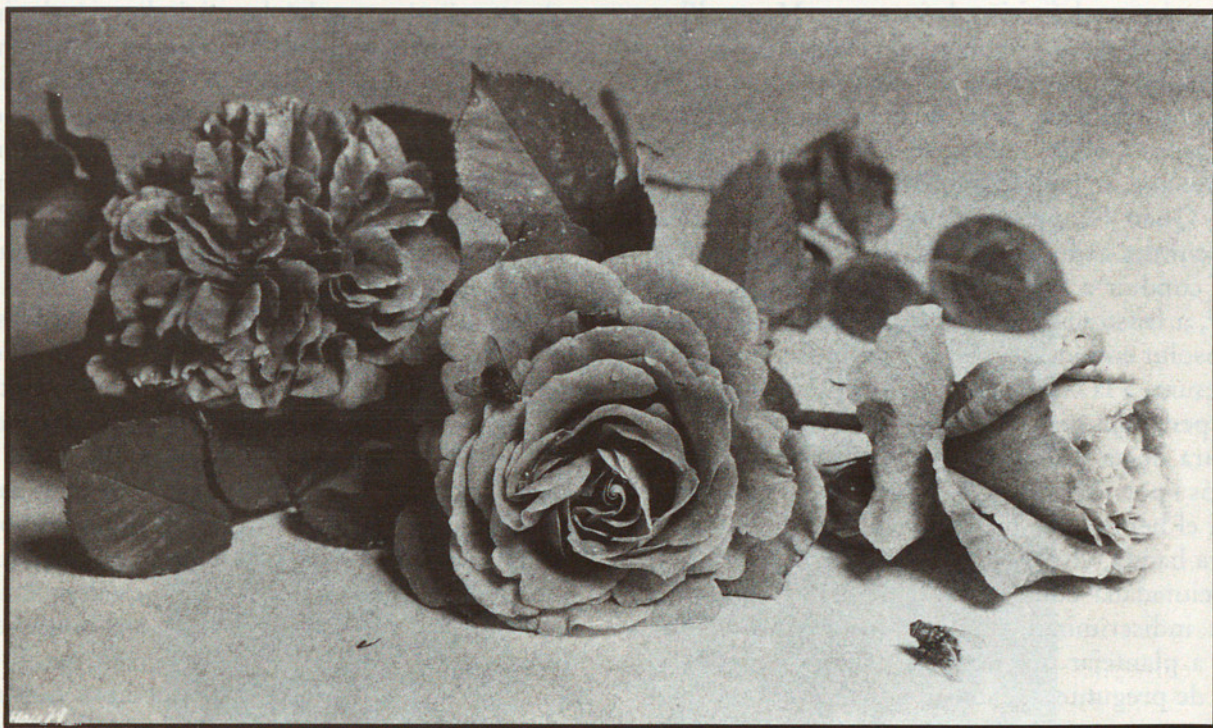
Plató, aquell genial poeta que fonamentava els seus

raonaments en peticions de principi, explicava l'ordre de la ciutat posant per exemple l'ànima humana i demostrava la naturalesa de l'ànima servint-se, com a exemple, d'una ciutat ben ordenada. El cert és que hem pogut reconèixer la cultura en palaus emmurallats o refugiada en convents, o mantinguda com un luxe atrabiliari en els salons meravellosament il·luminats i alegrement calefaccionats dels prínceps, però la cultura, això tan complex i tan divers que avui entenem per cultura, no va existir fins que es va poder alliberar del poder del príncep i va evadir-se dels claustres dels convents. Ara, ciutadans com som, ens agrada enyorar la seguretat de les biblioteques conventuals, on el prestigi i l'obediència ens permetrien alliberar-nos de la necessitat d'elegir, per això reproduïm en les universitats la immobilitat i la fe obligada dels antics convents i així ens refugiem de l'espai obert de la ciutat, que no és sols el lloc de la llibertat, sinó també l'univers de la incertesa.

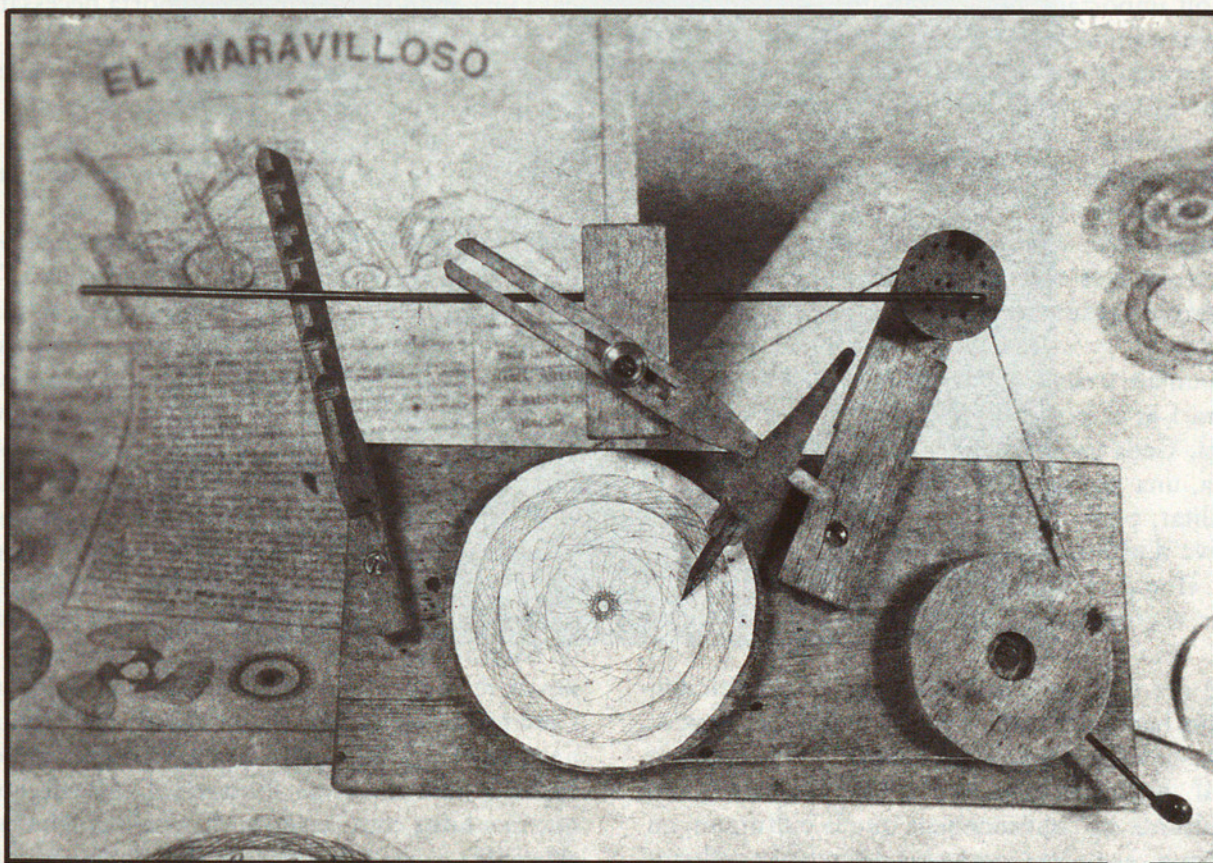
¿Què té la ciutat que no tingui el convent i què és més important a la ciutat que la magnificència del príncep? En primer lloc la ciutat és desordenada i, com deia Beguin, un dels homes més intel·ligents que ha traduït llibres, «l'ordre mata l'esperit».

A la ciutat hi ha tota mena de gent i no sols gent de tota mena, sinó, a més, perillosament barrejada. El castell i el convent contenen també diversos estrats humans, però tant en el castell com en el convent només n'hi ha un que tingui tots els drets, tots els atributs, totes les possibilitats de crear al seu abast. I, a més, cosa important, res no fa témer la possibilitat d'un canvi.

D'altra banda, en el clos emmurallat de les ciutats es va produir el fenomen més important que havia de canviar la relació humana: el fenomen de l'atomitza-



CALOTIP. 1979



CALOTIP. 1979

ció de la ciutadania. Sí, ja ho sabem, aquesta atomització portava en ella mateixa, com a conseqüència necessària, la incomoditat, la intranquil·litat, la força de l'imprevist, en definitiva: la incertesa. Mentre l'home es mou per raons gremials o de classe i no és amb prou feines ningú per ell tot sol, sinó pel nom que té i per l'estrat social a què pertany, la cultura esdevé lentament, sense a penes canvis, una certa simbiosi lleu però sense xoc, ni cops d'efecte, ni perilloses interrogacions. Quan l'home es queda sol és precisament quan la cultura esdevé una vertiginosa cursa sense fi que pot conduir a llocs imprevisibles, a espais sense explorar, a frustracions i, al mateix temps, a exigències d'absolut com no se n'havien plantejades mai. En certa mesura, a la ciutat la cultura s'abarateix, es vulgaritza, perd una gran part de la seva respectabilitat. La cultura deixa de ser un cercle màgic, un temple majestuós i pot esdevenir d'ús comú, tan comú com el menjar i el beure.

D'altra banda, aquesta atomització que fa possible la vida ciutadana comporta també, a la vegada, un contacte indiscriminat amb tota mena d'individus, un dret a plantejar des de cada persona vulgar una infinitat de preguntes. L'autoritat certament no desapareix, en certa mesura l'autoritat es canvia d'indumentària, però de vegades aquest canvi d'indumentària és molt important i algú, amb una certa autoritat ràpidament adquirida, estableix les regles de la moda. I quan la moda s'imposa amb els seus drets, el ritme del temps esdevé vertiginós. I de la mateixa manera que en les ciutats modernes ja no es deixa en herència un vestit d'esplèndid vellut, sinó que cada u usa i llença diversos vestits i sabates i barrets, així també els valors culturals se succeeixen vertiginosament, van i vénen, retornen, s'apleguen, de tal manera que allò que semblava perdurable esdevé una moneda de canvi rapidísim.

Hi ha un altre element que fa de la ciutat el lloc de la cultura i és la possibilitat de l'intercanvi entre els individus. Cada un d'ells cerca realment una veu autoritzada, una veu que li doni el do meravellós de la infal·libilitat, però aquesta recerca del valor absolut no li priva d'utilitzar de passada tot el que se li ofereix, tot el que té a mà, i, amb una manca de rigor exemplar, el ciutadà utilitza tot allò que per a ell ha de ser útil.

No té res d'estrany que totes les reivindicacions socials que han nascut en les grans ciutats, sobretot en les ciutats de l'època moderna a partir de la revolució industrial, hagin alçat la bandera reivindicativa del poder cultural. El convenciment que la cultura és, en certa mesura, una arma i una eina de treball condiciona l'esperit dels primers revolucionaris conscients de la tasca de canviar el món que han emprès. És impossible dibuixar mentalment la imatge d'un revolucionari, d'un home àvid de justícia, sense posar-li a les

mans un paquet de llibres que és, de fet, tot el seu equipatge. Conscient, a més, que tot es pot comprar, l'obsessió d'aquesta compra, d'aquest mercat de la cultura, elimina també la reivindicació de justícia. Quan el gran Descartes deia que tots els homes són iguals i que l'única cosa que els diferencia és la fortuna i l'educació, de fet podia imaginar, si s'ho hagués proposat, una ciutat esplèndida, construïda amb un magnífic projecte urbanístic sense falla, on els homes tindrien un partiment de poder equitatiu i on se'ls permetria tenir la mateixa fortuna i, per tant, les mateixes possibilitats d'educació.

Si comparem la producció de cultura dels vells temps de les comunitats monacals i la producció de cultura d'ara, ens adonarem com la ciutat ha influït d'una manera prodigiosa en aquesta capacitat de producció. El fet mateix d'adaptar-se a les fórmules de mercat que les ciutats proposen ha canviat el signe cultural. En la mesura que els béns culturals es poden comprar, en la mesura que es poden abaratir, en la mesura que poden esdevenir necessaris per a qualsevol activitat accidental, i no precisament culta, ens posem enfront d'una nova conflictivitat d'on neixen, però, com a conseqüència de l'abundància, uns nous camins, una nova petició d'horitzons, una nova reflexió sobre el mateix fet cultural. No hi ha dubte que un ampli mercat i una abundant clientela comporta necessàriament una possibilitat i no basta, doncs, el producte literari o pictòric o musical perquè aquest producte esdevingui un valor cotitzable, cal, a més, un discurs que posi l'atenció del comprador sobre aquell producte, una reflexió sobre la reflexió, una invenció sobre la invenció, de tal manera que a les grans ciutats la cultura esdevé un cercle que no s'arriba a tancar del tot sobre si mateix, però que girant en espiral tendeix a l'infinit, és a dir, al fenomen cultural que intenta aglutinar de nou la gent dispersa i tracta de reproduir uns valors inamovibles per salvar-se d'aquesta constant incertesa.

No és estrany, doncs, que les novel·les esdevinguin assaigs, que l'assaig agafi to de novel·la, que la poesia esdevingui meditació filosòfica i la filosofia intent de poema i, tot plegat, amb una inevitable propensió a la pedanteria, estudi de l'estudi, que ens condueix, sense arribar a aconseguir-ho mai del tot, al fruit primer de l'art. La mateixa ciutat, dinàmica de natural, canviant de natural, apressada sense remei, ens fa creure que les noves tècniques ens faran arribar més ràpidament a l'autèntica profunditat de la cultura. Semblem aquells negrets colonitzats que es posaven una cafetera per capell o unes calces per bufanda. Confiem, com ells, que una bona computadora ens resoldrà tota la nostra existència i ens conduirà indefectiblement cap a la conquesta definitiva dels tresors ocults de la cultura.

MARIA AURÈLIA CAPMANY
Esriptora i regidora de Cultura
de l'Ajuntament de Barcelona



CALOTIP. 1980

JOSEP MARIA CARANDELL

«ÉS DIVERTIT!» O LA CULTURA INSOLIDÀRIA

Qui s'hagi dedicat al llarg d'una pila d'anys a la difusió de la cultura, lamentant-se ara i adés del baix nivell cultural del nostre país, en més d'una ocasió s'haurà fet una pregunta com aquesta: «¿No estaré fent propaganda consumista, com la que fan els industrials i els comerciants, en el sentit de recomanar la lectura de llibres, la visita a galeries d'art, l'assistència a sales de concerts, d'òpera, de teatre i d'altres espectacles, de la mateixa manera que ells recomanen l'ús de perfums, de nous models d'automòbils que arriben a la fi del món, de paper higiènic més suau que l'amor de mare?»

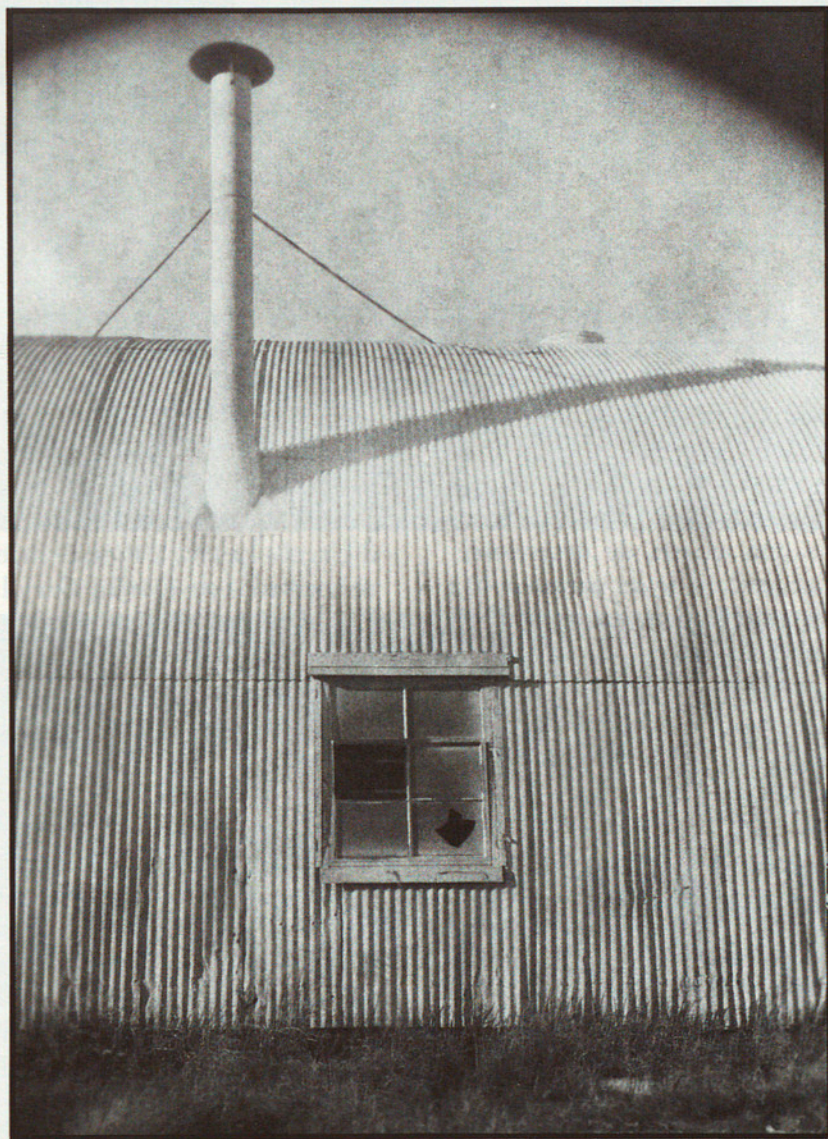
Alberto Moravia definia gràficament el consumista com aquella persona que consisteix en un tub, amb un orifici d'entrada, un altre de sortida i res més. El producte entra pel primer, recorre el tub i surt pel segon, sense passar per cap mena d'estómac, sense digestió ni metabolisme. Entre la boca i l'anús no hi ha cap retenció per elaborar i transformar el producte, en el fenomen conegut en català amb el magnífic verb pair, que serveix per vivificar el cos i l'esperit. La persona consumista queda reduïda a una màquina molt simple que funciona permanentment sense cap propòsit ni cap utilitat material o espiritual. Pel fet de convertir-se en consumidora, la persona se simplifica i aspira al tub com a model.

fatalisme cultural

L'immigrant, en arribar a les grans ciutats, perd la cultura popular que encara posseïa per tradició. La petita comunitat el fornava, abans, d'una cultura més o menys coherent. Però aquesta cultura, d'arrel en bona part pagesa, no li serveix a la ciutat, de perspectives relatives, de cicles anuals artificials, d'anonimat i de relacions més socials que comunitàries. Li correspon,

ara, substituir els criteris inconscients de la tradició, per altres de propis, individuals i conscients. Si abans el seu destí es trobava en la naturalesa i en la comunitat, ara haurà de poder-lo agafar amb les pròpies mans. Del destí fatalista hauria de poder passar al de la llibertat. Però en lloc d'assumir la cultura ciutadana, individualitzadora, es troba instal·lat en la cultura consumista, que representa una altra mena de fatalitat. Les coses li són imposades. No les tria perquè les necessita o les vol per tal de conduir el propi destí, sinó perquè així ho volen els «altres», els fabricants de modes i consums. Uns fabricants de tota mena que, val a dir-ho, són ells mateixos la millor expressió del tub sense metabolisme. David Riesman, potser millor que cap altre intel·lectual, va expressar perfectament aquest pas del fatalisme cultural de tipus medieval al fatalisme cultural i consumista del nostre temps. Només cal subratllar, al meu parer, que el domini cultural de l'Església (i de la comunitat jerarquitzada) mai no va ser tan poderós com el dels fabricants del consumisme actual, ja que llavors hi havia a les comunitats una cultura, diguem-ne popular i ancestral, que s'oposava vitalment amb més o menys èxit a la dogmàtica religiosa i oficial, com tan excepcionalment bé va demostrar el rus Bajtín en l'insubstituïble estudi sobre la cultura popular en Rabelais. En canvi, la gent d'ara ha perdut, com deia abans, la cultura de la tradició, i es troba lligada de peus i mans, a la mercè dels consumistes creadors del consum, malgrat posseir moltes més possibilitats, infinites, per realitzar-se com a persones i individus.

Aquesta tendència actual és tan poderosa que els mateixos difusors de la cultura —difusors d'estómac i no de tub— es veuen convertits en moltes ocasions —i gairebé en totes les ocasions contra els seus propò-



SAN FRANCISCO, USA. CALOTIP. 1980

sits— en venedors de productes culturals, de *souvenirs* que presenten, en lloc de la *bailaora* o el *torero*, la Pedrera de Gaudí o *Suburbis* de Mompou. ¿Per què aconsellen a la soferta població que vagi a l'òpera o als museus, que llegeixi novel·les i assaigs, que no oblidï la física moderna i la filosofia? ¿Per fer com els editors, els empresaris, els funcionaris, que ho aconsellen per tal de guanyar diners i prestigi? ¿Per poder difondre les nostres obres i les dels nostres amics? ¿Per poder-nos omplir la boca amb alguna expressió cofoia sobre el fet que Catalunya o Espanya es van fent europees? ¿Per fer que, una vegada més, la cultura sigui un ornament, un prestigi social, un luxe de minories?

la cultura «es diverteix»

La pregunta sobre els difusors de cultura és pertinent, sobretot ara que la desorientació i la perplexitat s'han ensenyorit tant dels difusors com dels receptors culturals. Una expressió s'ha posat de moda els darrers anys: «És divertit!». Jo no en conec cap altra de més significativa de la perplexitat i de la frivolitat pròpies del consumisme. Un creador de la mena que sigui fa unes declaracions a la premsa, a la ràdio, a la televisió i, enmig de la seva seriositat professional, deixa anar una barbaritat, que no té cap propòsit de desmitificació sinó que és, simplement, una frivolitat sense cap ni peus, un error o una mostra de desconeixement. I aquesta barbaritat, en lloc de ser entesa com a tal, és admesa pel mateix que l'ha feta i pels qui l'han copsada, amb el comentari de moda: «És divertit!». No cal dir que aquesta expressió és pronunciada amb la mateixa seriositat amb què es diria: «És molt profund». Novel·listes, assagistes, directors de teatre, etc., amunteguen «diversions» d'aquesta mena amb una impunitat fantàstica. En part perquè es mor entre els mateixos intel·lectuals l'esperit crític —la hidròlisi química de la digestió— en part perquè es mor la força per combatre les barbaritats. I això a causa de l'abassegadora potència del consumisme, de la perplexitat (que és el relativisme del relativisme, o Einstein al quadrat) i de la curiosa paradoxa, tan actual, de la voluntat de difondre la cultura encara que no sigui, pròpiament, cultura. Tot acaba amb un comentari somrient que amaga una profunda decepció: «És divertit!». Si allò que repugna és divertit, ¿què té d'estrany que allò que és divertit resulti avorrit de tan seriós, com passa ara?

La diversió continguda en aquesta exclamació és un residu del divertiment propi del carnaval i de la gran comèdia; és un *ersatz* de l'alegria sana i de la rialla franca. És, exactament, un divertiment consumista: les pessigolles que fa un producte en el tub, quan passa rabent dels llavis a l'esfínter anal.

El millor exemple que es pot donar d'aquest fenomen, en el moment actual, és el cas Racionero. Jo no conec cap intel·lectual d'ara que sigui capaç de reunir

més barbaritats per pàgina rectangular que aquest eremita omnipresent. Em refereixo a les seves novel·les però sobretot als seus assajos, especialment el titulat *La Mediterrània i els bàrbars del Nord*. A causa d'aquest llibre jo l'anomenava un «bàrbar infiltrat», encara que Joan de Sagarra, amb la seva capacitat epigramàtica, li havia trobat una definició millor: «Voliem un país racional i ha sortit un país Racionero».

Com a mostra, recordaré un article de Racionero en *El País* de juliol de 1985, titulat «Barbarie en Bruselas». L'article comença així:

«Recordé, esta vez con pesar, el aforismo de Wilde: "La naturaleza sigue al arte". Estaba presentando en Madrid un libro sobre el Mediterráneo y los bárbaros: una semana después se ilustraban macabramente mis hipótesis en un partido de fútbol en Bruselas. Muchos se preguntan desconcertados cómo es posible que los ingleses, modelo de contención, *fair play* y flema, se comporten repetidamente como vándalos.»

És un paràgraf típic de la seva manera de pensar i de fer, que el llibre esmentat resumeix perfectament. Per ell, els pobles de la Mediterrània som civilitzats, mentre que els nòrdics són bàrbars. Tanmateix, per provar-ho, cita Wilde a favor seu. I, per ara, no està demostrat que l'autor de *Salomé* hagués nascut a la Seu d'Urgell. La cita, a més, és incorrecta, ja que en la dita del narrador de *Dorian Grey* la naturalesa no segueix l'art sinó que l'imita. Però aquest error no té cap importància, malgrat els centenars de vegades que s'ha citat l'aforisme, ja que, si per definició els meridionals som cultes i civilitzats, l'error no pot ser valorat amb cap comentari que no sigui «És divertit!». I utilitza la famosa frase per demostrar —«con pesar esta vez»!— que els vàndals anglesos del camp de futbol són la «naturalesa» que segueix l'art de Racionero. Ves per on, resulta que la classe baixa anglesa no té cultura i és purament naturalesa, i mira per on confessa, «amb pesar», que ell mateix és un artista. I per obra i gràcia de la sabiduria wildiana, trobem que el poble anglès és arrauxat i brutal perquè el nostre autor ho havia anunciat en el llibre sobre la prudència dels mediterranis i la barbàrie dels bàrbars.

quan la cultura esdevé espectacle

¿No és imprudent criticar la biga en l'ull del proïsme i oblidar les nombroses ocasions en què hi ha hagut ferits i fins i tot morts en els nostres estadis? Bé: «És divertit». ¿Que no s'explica com una persona «anglosaxonitzada» com ell no sàpiga que és ben diferent la cultura de l'èlite i la de la gent comuna, a Gran Bretanya, fins i tot en la parla i en la pronunciació, i que això ja ho exposava Shakespeare en oposar les maneres del rei Enric V i les de la banda de Falstaff i del príncep Hall, o, ja en el nostre segle, Bernard Shaw en *Pigmalió*, obra més coneguda per la *My Fair*



CEMENTIRI SAN FRANCISCO, USA. CALOTIP. 1980



LLUC ALCARI (MALLORCA). CALOTIP. 1979

Lady cinematogràfica? Tant se val: «És divertit!». ¿Que en això de la contenció, el *fair play* i la flegma britàniques hi ha molt més, però que molt més, pa que formatge, com ho sospita tothom i ho demostren en les seves novel·les de rabiüda actualitat molts narradors britànics d'ara? I això només és un botó de mostra, suficient per comprovar les contradiccions permanents de Racionero (anglès infiltrat que parla malament dels anglesos a base de tòpics i errors inacceptables, per tal de posar els civilitzats d'aquí a favor dels anglesos), les seves equivocacions, la seva prepotència profètica de guru, etc.

Ara bé, aquest escriptor és així; però jo no volia referir-me a ell, sinó al «cas» Racionero. Que ell escrigui i pensi com ho fa és cosa seva i importa ben poc. En totes les èpoques hi ha hagut pensadors que emboliquen la troca i tenen èxit. No l'he citat pas perquè, en primer lloc, l'editor d'aquesta revista i, després, els lectors, puguin exclamar: «Mira què diu aquest sobre el Racionero», ni perquè el veí exclami: «Ah, és divertit!». A mi m'interessa parlar del seu cas, encara que, per fer-ho, havia de donar una petita mostra del seu treball. I el cas comença en el fet que les seves obres han obtingut una formidable acolliment entre el gran públic i, també, entre l'interessat per la cultura. Potser ell ha estat l'home del moment actual que ha exercit una influència cultural més àmplia en el nostre país. Per als difusors de la cultura això hauria de ser motiu d'una gran satisfacció i d'una no menys gran atenció. Res no pot satisfer tant com observar l'aparició d'un mestre, en els moments actuals de perplexitat, el qual, gràcies a la seva grapa i habilitat, a l'actualitat dels seus temes, a la capacitat de sintonitzar amb la gent, a l'ample espectre dels gèneres que empra —com és el cas de Lluís Racionero—, aconsegueix que la gent, desitjosa d'entendre el món i el moment històric, el segueixi i s'hi entusiasmi.

silencis sospitosos

Tanmateix, l'ocasió —gairebé modèlica— que ens ha ofert aquest pensador popular de discutir, tot donant-li la raó, o negant-la-hi, ha estat desaproveitada. La discussió no s'ha produït. Tot ha acabat en aquella expressió, que no m'atreveixo a repetir per enèsima vegada. La crítica que feia al llibre esmentat un historiador demostrava que aquest en sabia tan poc, d'història, com el mateix perpetrador del llibre sobre els bàrbars. I fins i tot un home de la categoria i de la preparació humanística de Joan Triadú venia a dir que, malgrat que a la novel·la *Raimon o el seny fantàstic* estava equivocat fins el nom de pila mateix de Ramon Llull, l'important era que la gent s'interessés per Llull i per la cultura catalana. Triadú, sense adonar-se'n, queia en la trampa consumista, en aquella paradoxa que abans he dit: que es difongui la cultura encara que sigui bàrbara. Bàrbara, aquí, com «bereber», en

el sentit de bar-bar-bar i ber-ber-ber, que no s'entén ni vol dir res. (No com la cultura autèntica dels bàrbars, estudiada amb tan bona intenció per Heròdot).

Una vegada més, la Universitat ha callat. I qui calla atorga... un «És divertit!». I el mateix ha fet la intel·lectualitat independent. No hi ha hagut aquí un Oscar Wilde, ja que en parlàvem, que faci, no tan sols aforismes enginyosos, sinó també escrits polèmics, com aquell de «La veritat de les màscares» en el qual l'escriptor dublinès desmuntava punt per punt un altre de Lord Lyton, polític i escriptor de segona, sobre la relació entre l'arqueologia i el teatre, amb uns coneixements superbs d'arqueologia, de Shakespeare, dels actors i directors del seu temps, del vestuari i de l'escenografia, que ara ens serveixen per jutjar més bé les seves obres, des de *El ventall de Lady Windermere* a *Salomé*.

No, no ha estat l'actual generació il·lustrada la que ha fet la crítica d'aquell autor que defensa la cultura mediterrània, que la compara amb la del Nord per concloure que és una cultura bàrbara, que considera la ironia com la virtut cabdal dels nostres pobles meridionals. D'aquell autor paradoxal: exponent del cofoisme catalanesc, que cita els nòrdics a favor de les seves tesis; que desconeix el Nord, malgrat que hi ha viscut molt de temps; que defensa la ironia, malgrat que en les seves obres no hi ha ni una sola ratlla irònica; que fa o feia política esquerrana, com a polític d'Esquerra Republicana, malgrat el seu radical conservadorisme, com ho demostren els valors que defensa, derivats, via Eugeni d'Ors, dels reaccionaris d'*Action Française*. I, tanmateix, la cultura, la que no és cultura del «És divertit!» —i és aquí on volia arribar— es fa amb la crítica de la mateixa cultura civilitzada o bàrbara. Hauríem d'anar enrere, a la generació que ja gairebé ha passat, per trobar una resposta culta a les barbaritats de cofoistes com el llargament esmentat aquí. Em refereixo a Salvador Espriu, el qual, tot i que era conservador, i que estimava «amb un desesperat dolor aquesta meva pobra, bruta, trista, dissortada pàtria» va satiritzar, amb una ironia infreqüent al nostre país, el cofoisme del «Som els millors!», en narracions esplèndides com «Teoria de Crisant» o «El país moribund», o en l'escena corresponent de *Ronda de mort a Sinera*.

el principi de la cultura

No fa gaire, en una conferència Pierre Vilar ens recordava que s'han recollit més de dues-centes definicions de cultura. Aquí només en destaco una: la de la cultura solidària. La que consisteix en la crítica de la mateixa cultura, en l'intercanvi dialèctic entre els que la fan, com va ser propi d'Oscar Wilde, Bernard Shaw, Chesterton, Wells i d'altres, en l'àmbit britànic del seu temps, o dels filòsofs italians d'ara. Els uns i els altres sí que sabien i saben divertir-se amb la cultu-



SAN FRANCISCO, USA. 1980

ra, com també ho sabien fer l'irònic Sòcrates o el burlesc Aristòfanes, perquè païen i paeixen els productes culturals i defugien i defugen com la pesta l'«És divertit» de la nostra relativització del relativisme. Si aquest país ha «sortit Racionero», com sentenciava Sagarra, aristofanesc perseguidor de la «cultureta», no és pas culpa exclusiva de Racionero, sinó de la manca de solidaritat crítica de la nostra intel·lectualitat i de l'orgullosa virginitat de què fan gala els universitaris, que no baixen a embrutar-se les mans i que contemplen el món de la pobresa, de la brutícia, de la tristesa i de la dissort d'aquest país, amb l'habitual «És divertit!».

El principi de la cultura es basa en un afany inqüestionable: el de conèixer, aprofundir, descobrir, fruir més i més seriosament, enriquir-se espiritualment, sentir l'emoció estètica... que encara és viu en les per-

sones no reduïdes a tubs, i, fins i tot, en aquelles que els fabricants consumistes han convertit en boques anals. ¿Com s'explica la profunda alegria que rau en el fons i amb freqüència en la superfície del *Banquet* platònic, de *Lisístrata* d'Aristòfanes, del *Quixot*, de *Gargantua i Pantagruel*, de *La importància de ser formal*, de *Pigmalió*... si no és perquè la cultura hi critica sàviament els altres convidats, els homes guerrers, la decadència d'un país, la seriositat acadèmica, els tòpics socials i espirituals, l'egoisme eixorc dels mestres...? ¿I com s'explica que sigui tan mortalment seriosa una cultura com la nostra, si no és perquè la solidaritat de la crítica seriosa no hi és, sinó que es limita al consumista i insolidari «És divertit!»?

JOSEP MARIA CARANDELL
Escriptor

JAUME CASALS PONS

LA FILOSOFIA OBLIGATÒRIA

«Pour un buveur de brûlot, comme elle est pauvre, comme elle est froide, comme elle est obscure, l'expérience d'un buveur de thé chaud!»

(GASTON BACHELARD, *La psychanalyse du feu*)

I

Qui ha llegit els llibres i ha comprès l'audàcia d'un gran text, qui ha estat posseït per la intensitat de les idees, qui s'ha interrogat fins al límit de les forces i s'ha atrevit a saber, ja no pot dubtar de la penetració de la seva mirada ni de l'absolut de la seva posició davant el món. Cridat a les gestes de l'esperit, besat per les muses i abraçat pels àngels, investiga en els racons originaris del bosc de l'existència i en les fonts primordials de l'aigua de la vida. Ha vist cristal·litzades les seves lectures i els seus escrits, ha vist com el món se sotmetia als seus dissenys transformadors, a l'especulació ideal dels seus ulls. El bevedor de cremat, iniciat en els misteris de la digestió del foc i de la nit, ¿com pot ser entès pel bevedor d'infusions tèrboles a mitja tarda?

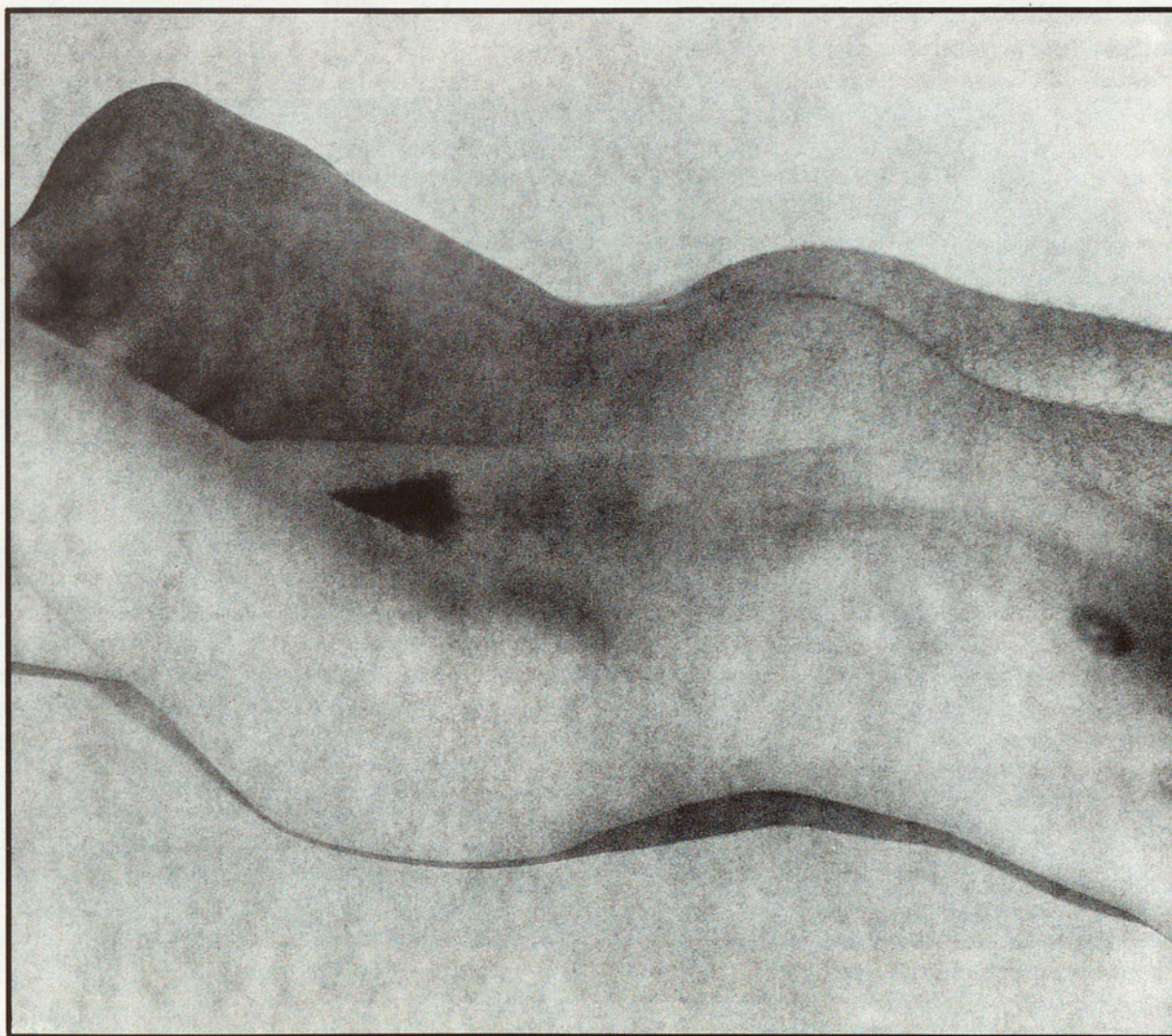
El món sencer és el laboratori del filòsof. Però, per al món, el filòsof no és sinó una peça del museu d'història natural, sense cor, sense vida, dissecat, carregat de naftalina. És una peça antiga, d'un valor incert i més aviat sentimental. Des d'aquest punt de vista, si examinem tan sols la mirada naturalment despectiva o estranyada que s'adrecen, el filòsof (l'artista, el científic) i el món estan essencialment renyits, per partida doble: la feina del món consisteix a separar els inútils i els inútils s'esforcen a separar-se del món.

Hi ha alguna cosa mal pensada en aquest examen, diguem-ne ordinari, del conflicte clàssic entre el savi i la plebs. Perquè, sens dubte, la cultura, o el conjunt d'activitats i d'objectes de realitat patent que amb més o menys acord anomenem «cultura», no pot néixer d'aquesta enemistat radical entre l'individualisme i l'arrogància naturals i irrenunciables de la ciència, l'art i la filosofia i la «solidaritat» implacable del poble a l'hora d'apostar per les posicions pragmàtiques, a fi

de perseverar en l'existència. Fins i tot en el cas que penséssim la cultura com el resultat del pragmatisme dels savis, és a dir, com el producte que destil·len amb la idea de ser retribuïts pels altres, pels consumidors de cultura, i així poder sobreviure, seria inexplicable la cultura mateixa sense un esforç d'aproximació entre els uns i els altres. Hi ha, per tant, en efecte, alguna cosa mal pensada en el discurs sobre la distància insalvable i certa que separa els arguments del saber i els arguments de la vida col·lectiva. Malgrat que em costa molt trobar línies de demarcació diàfanes entre la filosofia, l'art i la ciència, tractaré de rectificar aquest punt de vista desencertat pel que fa, en concret, a la filosofia.

II

La cultura representa la participació col·lectiva en el saber. La saviesa representa l'element singular i individual embrionari de la cultura, la subjectivació del saber. El conflicte que ens interessa existeix en la mesura que les formes de vida social imposen un ús interessat de les facultats intel·lectuals, o de producció de saber, mentre que la filosofia reclama un ús especulatiu, desinteressat, d'aquestes facultats. En el primer cas, el saber és un instrument que serveix l'aspecte biològic de l'home, és a dir, un instrument per conèixer aquelles coses que afecten directament la seva supervivència, un instrument que treballa amb els materials útils per a la lluita contra les amenaces a la vida, un saber històric, geogràfic, ecològic basat en l'esforç econòmic de la intel·ligència col·lectiva, o aproximadament comuna, que és la facultat dels costums. En el segon cas, el saber no és un instrument sinó un fi. La filosofia —com volia Aristòtil— aspira a sadollar el desig corresponent al buit deixat per l'admiració da-



CALOTIP. 1980

vant fets inicialment obscurs i inexplicables, aspira al saber pel pur desig de saber.

Aquesta divisió sabuda de tothom és teòrica, és clar. No parla de persones, d'individus o de grups que despleguen específicament alguna d'ambdues activitats. No hi ha professionals del saber pel saber. En certa forma, la filosofia exigeix el diletantisme o, per ser encara més redundants, l'*amateurisme*. Si no fos així, la filosofia mateixa brindaria un punt feble als seus detractors. En primer lloc, perquè podria globalitzar-se la idea d'interès —com efectivament ha fet, per exemple, la tradició marxista— pensant el desig de saber com una forma subtil de camuflar el caràcter impenitentment interessat dels homes. En segon lloc, segons una lògica més aclaparadora, perquè l'exclusivitat i la professionalitat d'alguns homes en aquesta classe de saber desinteressat suposaria l'existència d'un *modus vivendi* que prendria la filosofia mateixa com a instrument. Aleshores, la filosofia es veuria projectada en la seva bèstia negra, el sofista, que comercia amb la seva perfecta xerrameca. La idea de filòsof, en el sentit de professional de la filosofia, conté, al meu parer, una discordança interna. «Filòsof» és una paraula delicada, gairebé impronunciable.

III

L'anterior divisió, doncs, no fa referència a dues classes d'homes, sinó a dues maneres de saber o d'acabar-se al saber. Si no poden ser simultànies, almenys conviuen en la biografia intel·lectual de les persones. La filosofia, o el saber filosòfic, és una mena d'accident de la intel·ligència, una actitud passatgera que pot sovintejar més o menys les seves visites a l'esperit. És un sentiment capaç de convertir-se en obsessió i, en alguns casos, de provocar la redacció de textos extraordinaris, de lectura obligatòria, i també de textos avorridíssims, terriblement indigestos. Per la mateixa raó, la filosofia no pot ser examinada com una disciplina determinada del saber, amb els seus objectes i mètodes propis. Un no es pot proposar seriosament la tasca d'examinar l'estat actual de la filosofia com si es tractés d'una ciència com la geometria o la geologia o l'economia o la fisiologia. Això no vol dir que la filosofia no pugui ensenyar-se i que, com creia Kant, davant la inexistència d'una doctrina filosòfica perfectament constituïda, només es pugui ensenyar a filosofar —una altra paraula punxeguda. Ben al contrari, la filosofia és una forma de saber que també té els seus elements específics i un llenguatge gestat històricament, que ha suscitat la redacció de textos de difícil penetració, però de gran interès per a la satisfacció de l'enteniment aventurer i el desenvolupament dels instants interpretables, en clau filosòfica, de l'existència. Però això —el llenguatge, els textos històrics, les concepcions del món— no és l'essencial, diguem-ho així, de la filosofia. En la llista següent hi ha

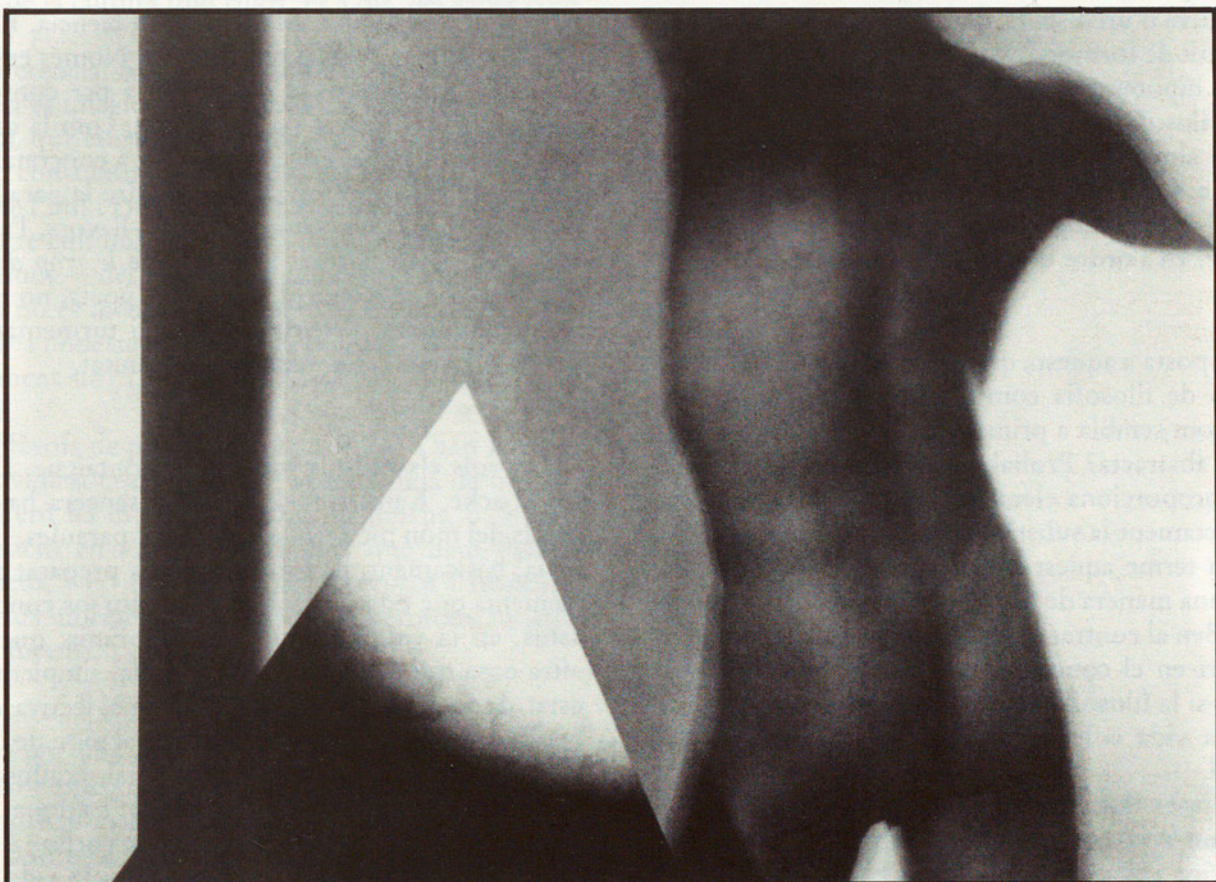
una dissonància de gènere, una confusió de nivells i de conceptes: arqueologia, sociologia, teologia, química, filosofia, anatomia. La dissonància desapareix suprimint la filosofia. En aquesta altra llista salvatge, ben mirat, les dissonàncies són imperceptibles: art, voluntat, amistat, literatura, violència, olor, filosofia, vista, religió.

La consideració d'una filosofia que no sigui professió ni disciplina és un primer pas cap a la consideració positiva dels vincles —inicialment impensables— existents entre la filosofia i la cultura.

IV

L'examen de les idees i les creences, el treball de formalització del pensament, l'estudi de les concrecions amb què idees i creences es posen de manifest en les activitats culturals i en la vida en general són, sens dubte, objectius primordials del que s'entén convencionalment per filosofia. Quan pensem en la cultura, tenim una tendència irresistible a postular la realitat d'unes formes que governen l'existència diària i, encara més sovint, a identificar la cultura amb l'escuma emulsiva d'aquestes formes, amb aquell que les ha dites, amb els homes cultes, els artistes, els filòsofs, els escriptors, els filòlegs. La transposició d'aquest sentiment, palès i ineluctable, a l'àmbit del nostre problema —el paper de la filosofia en la cultura— crea una antinòmia falsa: o bé les idees regulen la vida cultural, o bé la vida cultural genera les idees. L'explicació dialèctica i historicista l'engrappa massa aviat i no la resol sinó amb paraules mal afegides. Admet els dos termes de la disjunció. Regulació i generació es nuen en el diàleg del temps i de la història: els fets desperten idees, les idees provoquen fets. Però aquesta és una manera de deixar que s'escoli innecessàriament una confusió monstruosa, una ambigüitat intolerable que no para de produir-se en els discursos sobre la cultura i en les argumentacions, metaculturals per excel·lència, utilitzades pels polítics amb veu. L'antinòmia no existeix i, per consegüent, l'explicació dialèctica, tan pregonna en altres qüestions més precises, aquí resulta superflua.

En efecte, quan diem que les idees regulen la vida cultural estem parlant d'un concepte de cultura ben diferent que quan parlem de la vida cultural que genera idees. La meua opinió és que en el primer cas, si no s'aprofundeix més en els conceptes, «cultura» només pot voler dir «institucions, llibres, obres d'art, etc.». L'afirmació, aleshores, és una veritat trivial, una mena de tautologia disfressada de constatació empírica, perquè les universitats, els llibres i les obres d'art estan fets d'idees. És com dir que les idees regulen les idees, però d'una manera molt emfàtica. Això és així, sempre que no vulguem anul·lar els límits de l'objecte d'aquest escrit i passem a examinar la religió, els ritus i altres idees semblants que, evidentment, a més de les



CALOTIP. 1980

idees mateixes, regulen la vida diària. En el segon cas, en canvi, «cultura» significa planament «forma de viure», «costums», «fenòmens socials», «formes de relació». Així, si acceptem que la vida desperta o que, segons el grau de confiança que dipositem en les formes espirituals, simplement genera idees, hem de considerar-la com l'única terra capaç d'alimentar la llenya i les fulles de l'arbre de les idees.

Ara bé, això no resol l'enigma del paper de la filosofia en la cultura, o el resol precisament en el sentit que no ens interessa. Si la filosofia és un producte de la vida, d'un costat, i, de l'altre, la filosofia forma part de la cultura —en el primer dels sentits esmentats—, i prou; no podem confirmar la hipòtesi vertaderament significativa d'un discurs sobre la filosofia i la cultura, en el sentit de formes de vida comunes i de vida social. Aquesta hipòtesi consisteix a considerar la possibilitat que la filosofia —definida com a saber interessat i assumit, almenys en primera instància, com a mecanisme de subjectivació o de construcció d'un saber personal— tingui alguna cosa a dir, alguna cosa a determinar, en l'ordre de la vida col·lectiva.

V

La resposta a aquesta qüestió demana un examen de la noció de filosofia com a saber desinteressat. ¿Es tracta, com sembla a primera vista, d'una noció vaga, tèrbola, abstracta? Probablement, la història de la filosofia proporciona elements per adjectivar i perfilar més exactament la substància del discurs filosòfic. Però dur a terme aquest treball és, en el tema que ens ocupa, una manera de distreure l'atenció, una diversió lateral. Ben al contrari, reclamo que aquesta atenció es centri en el concepte de saber desinteressat. Per esbrinar si la filosofia pot decidir alguna cosa en l'àmbit de la vida col·lectiva, cal pair aquest desinterès essencial.

En primer lloc, el desinterès en el desig de saber suposa un cert compromís, concretat en la següent prohibició: evitar la presència o la infiltració d'elements estranys en el discurs filosòfic. Això vol dir, eliminar desigs, intencions, prejudicis, etc., que no formin part de l'objecte que s'examina. O, encara més exactament, el desinterès en el discurs filosòfic significa que la filosofia es limita —amb una mena de limitació radical— a posar les condicions més idònies perquè els temes, les idees, els objectes examinats es manifestin ells mateixos, es presentin a si mateixos amb la màxima transparència, es revelin. Aquesta és la manera que té la filosofia de perseguir la veritat: donar la paraula, deixar que les coses parlin. Mirar el mar, el mar dels poetes, el mar sencer, sense deixar que ens enlluerni la sardina.

En segon lloc, com es pot deduir lògicament de l'anterior consideració, el desinterès —el compromís amb el desinterès— és una aspiració. Un discurs no

pot pretendre més que simplement aspirar a posar les condicions perquè resplendeixi la veritat.

En tercer lloc, pel fet de no ser una ciència encarregada de l'estudi d'un camp d'objectes determinat, la filosofia, o l'aspiració al desinterès en el saber, pressuposa i exigeix permanentment la llibertat d'examen. La fidelitat a l'ideal del desinterès, tant al carrer com als llibres, és l'única escola de llibertat imaginable.

La definició de la filosofia com a saber desinteressat no ens condueix necessàriament, doncs, a un concepte vague, a dir alguna cosa per no dir res, a la vanitat llegendària i a les tenebres perpètuas d'una ciència ignota. És el desinterès, certament, l'únic denominador comú dels rostres ideals amb què avui es presenta la filosofia en públic: filosofia de la ciència, filosofia del llenguatge, filosofia política, etc. Només en la mesura que considerem el desinterès, i per consegüent l'aspiració a la veritat i a la llibertat, com la carn del seu cor, la filosofia, que té tendència a concretar-se en formes de saber personal, pot prendre la paraula a la plaça pública i fins i tot esdevenir, llavors, l'aliment més vital de la cultura. Sempre que *le trop de jugement*, el mal de Ronsard, el mal del poeta, no ens faci veure únicament l'element obscur i turmentat de la dansa cultural, la presumpció, la vanitat.

VI

No sols els filòsofs moderns, Montaigne, Descartes, Locke, Kant, sinó la filosofia sencera ha dit els ideals del món modern, els ha donat paraules. La filosofia, bàsicament, ha formalitzat, ha preparat tots els elements que estan en joc en els discursos contemporanis, en la vida cultural contemporània, que no és altra cosa que la vida contemporània, simplement en estat de formalització, la instància col·lectiva del saber, he dit abans. Així, apartant-se del món de la utilitat i del pragmatisme de la vida social, la filosofia ha dut a terme la tasca més útil pensable: ha donat nom a les coses i ha permès que les coses parlin. Aquesta finta, aquest allunyar-se de l'atenció a la vida quotidiana i dels afanys de la supervivència per assolir un grau més alt d'utilitat és un model filosòfic que treballa els fonaments de tota la cultura. És l'esquema mateix de la història de la humanitat, la mesura de la distància intel·lectual, la superació dels instints, el reconeixement de l'error. Allunyar-se de la naturalesa per poder-hi tornar més intensament. La consciència, la història, la cultura..., l'actitud filosòfica ha obert la porta als valors, ha eixamplat l'espai per a la transformació de les ments, que altrament s'arrossegarien en el fang de la pura existència, ha subratllat quina hauria de ser la dimensió essencial de la cultura humana, en el cas que es vulgui pensar en l'element radicalment nou que defineix l'home en relació a les altres espècies vivents.

L'afamat hipoteca l'ús de les seves facultats a la

recerca de l'aliment. Les altres coses passen desapercibudes al seu voltant. Però la història de la cultura no és la progressiva sofisticació dels mitjans per sado-llar el desig d'alimentar-se, o almenys no ho pot ser en la mesura que apostem per la novetat específica de l'home, per la possibilitat dels valors. La renúncia a aquesta aposta té, evidentment, com a immediata i minsa conseqüència, callar ara, i estripar les pàgines precedents tot seguit. Admesa la nostra posició de principi, la filosofia —la filosofia en l'art, en la física, en la moral, en la política, en la història, en la filosofia convencional mateixa— diu el nom de l'espai que separa la cultura com a mitjà de menjar i reproduir-se en pau de la cultura *tout court*, és a dir, del saber com a fi.

El diferencial filosòfic és també l'únic punt de vista des d'on és imaginable una línia de separació més superficial, que tanmateix cal traçar amb gran delicadesa i detall, constantment, cada dia. És la línia de separació entre l'útil i l'honest, entre el paràmetre polític i el paràmetre cultural —en aquell sentit més prim revisat més amunt— del treball dels homes. Certament, la política no és incompatible amb la cultura, ni la utilitat amb l'honestedat. Però la política ha de ser essencialment útil i la cultura ha de ser essencialment honesta.

Els filòsofs de professió o de vocació s'han atribuït molt sovint la tasca de traçar aquesta línia de demarcació. Però ha estat la filosofia, finalment, o la seva participació en l'actitud filosòfica que hem definit llargament, i no ells mateixos, freturosos i mancats, interessats mortals, l'encarregada de permetre aquesta labor suprema.

VII

¿Què pot dir, doncs, la filosofia? ¿Quin és el seu paper en l'espectre general de la cultura? Desinteressada, indisciplinable, aspirant a la llibertat i a la veritat, traçadora de línies de demarcació, la filosofia, fora de la seva història i de les ments particulars, és com una ànima sense cos, com una veu sense aire. La filosofia, la ciència, la saviesa, mai no han estat sabers específics. La filosofia és una qualitat, una qualitat sol·licitada i perseguida, amb més o menys deler segons les civilitzacions i les èpoques. La cultura és l'aire que fa ressonar la veu filosòfica, l'activitat humana és el cos que presta suport a l'esperit filosòfic. La filosofia és muda, no pot parlar als altres sabers si aquests no la reclamen com a qualitat seva. Per consegüent, correspon a la cultura en general i a cada disciplina en concret de buscar la filosofia, d'enriquir-se amb l'actitud filosòfica, d'examinar els seus objectes i acarar els seus conflictes amb el compromís de la intransigència intel·lectual que comporta l'ideal del desinterès i l'atenció a la multiplicitat de les seves conseqüències. És en tant que perseguida i reclamada que la

filosofia pot prendre la paraula en l'àmbit de la cultura, que és la seva filla, perquè ha estat formalitzada per ella, i és la seva mare, perquè li subministra els mitjans per expressar-se i ser de tots.

Mentre que considerem o verifiquem que la cultura té un interès en ella mateixa, que és possible rebel·larse contra el destí biològic, la presència de la filosofia serà imprescindible, s'esdevindrà la filosofia. La vigència i el vigor del discurs filosòfic donen encara la mesura i el sentit de la cultura en un temps, en un lloc. El cos no pot res sense l'ànima ni l'aire es travessa sense veu. ¿Quin monstre de vici es pot imaginar més vil que *pensar* sense la filosofia obligatòria?

JAUME CASALS PONS
Filòsof. Autor del llibre
«El pensament de Montaigne»

LLUÍS CRESPO

LA CULTURA ALS TEMPS DE LA «HIGH-TECH»

Vivim, això ja s'ha dit molt, temps de crisi. No solament en el terreny econòmic, tal vegada el més reconegut, sinó també en el camp polític, cultural i social. Ens trobem al bell mig d'una profunda crisi de civilització que afecta totes les àrees de la societat contemporània. Tot el món occidental en resultà afectat al moment, certament paradigmàtic, de l'any 1973 quan va esclatar la crisi del petroli, és a dir, la crisi de l'energia, font fonamental i primera de la societat industrial, que ha dominat des de fa 250 anys les nostres societats europees i anglosaxones. El 1973 va ser el paradigma de la crisi perquè de sobte el món industrial occidental va reconèixer que un recurs essencial, el veritable eix de la seva existència com a societat, entrava en una profunda davallada. La fragilitat de la societat occidental va produir un trasbals a escala mundial.

D'aquesta consciència de la crisi i precisament perquè afectava els mateixos fonaments de la societat, en va sortir aquesta consideració global, aquest reconeixement que la crisi era de civilització. Ens ha tocat viure uns moments plens de fascinació i apassionants. Vivim entre dos mons o més ben dit entre dos tipus de societat: la societat industrial que tendeix a desaparèixer i la nova societat de la informació, també coneguda com a societat postindustrial. I això vol dir que neixen noves categories socials, nous valors, noves maneres de veure les coses i d'explicar-les, nous enfocaments, noves concepcions, que a poc a poc, amb molts de treballs, aconsegueixen substituir les velles idees i categories. En aquest sentit es pot dir que estem assistint a canvis culturals primordials i que la cultura com a sistema de valors i d'idees és la que més ressò es fa de les grans mutacions que Occident viu ara.

El moment de crisi és alhora un moment de canvi,

de transformacions, de transició. I això és el que el fa ple d'interès i d'estímul. Ens ha coincidit aquest final de segle, aquest començament del segle XXI, amb un canvi tan profund de la societat com ho van poder ser en el decurs de la història dates tan assenyalades com el Renaixement, el declivi de l'Imperi romà o l'inici del procés d'industrialització, ara fa aproximadament 250 anys. Totes van ser crisis de civilització, crisis de paradigmes socials i de vida, que van comportar canvis sensibles en la vida quotidiana, en el pensament i en el treball dels homes. Ara també ens trobem en un moment d'aquesta envergadura i hem de fer tots els possibles per crear una sensibilitat de canvi, per obrir la consciència a les noves conquestes del coneixement i de la societat. Sense aquesta sensibilitat de canvi poc podrem comprendre allò que ara és tendència i que demà serà norma. Temps de crisi que cal assumir des de l'optimisme del futur i no des del pessimisme del passat. Temps de crisi, és a dir, de sorgiment de nous models culturals.

les etapes històriques de la cultura

Des de la invenció del llenguatge, segons sembla per l'home de Cro Magnon ara fa uns 35.000 anys, la cultura ha passat per una periodització històrica reconeguda per tothom. Una fase oral que va des del començament del llenguatge fins a uns 4.000 anys abans de la nostra era, quan els sumeris inventaren l'escriptura. Ha estat el període cultural més llarg de la humanitat i els seus productes fonamentals han estat el mite i la importància decisiva de la paraula (no és casual que el grec hagi estat una llengua extremadament rica des del punt de vista lèxic i morfològic).

La cultura escrita ens ha donat un altre gran producte cultural que a la vegada ha estat una conquesta

que la informació es pot tractar i manipular sense fer un procés del coneixement humà, en la mesura que el procés d'objectivació de la informació és correcte i no s'altera (informàtica). No cal dir que a cada moment objectivació recita a través de la informació secundària (epistèmica) i amb l'ordinador comença etc.; amb la informació es produeix l'objectivació objectivació primària a través de la ploma, el paper, separa del subjecte. Amb l'epistèmica comença una



1980

A black and white photograph of a Calla lily flower. The flower has a long, dark, slender stem that curves slightly to the left. At the top of the stem is a single, large, trumpet-shaped bloom. The petals are smooth and have a subtle gradient from light to dark. The background is a light-colored, textured surface, possibly sand or a rough wall, with some small, dark, irregular shapes scattered across it. The lighting is soft, creating gentle shadows and highlights on the flower's petals and the textured background.

primordial de la civilització humana: la lectura, primer en veu alta i després en silenci. El silenci ha estat una conquesta monacal de l'Edat Mitjana. En aquell període cultural es va inventar la impremta (1456) i Gutenberg va imprimir per primer cop la Bíblia. L'escriptura ha fet possible l'accés de tothom a la cultura mitjançant l'educació (creació d'escoles i procés d'alfabetització). En ple desenvolupament industrial es produeix el tercer gran esdeveniment: l'aparició dels mitjans àudio-visuals de transmissió cultural com, per exemple, la ràdio (1895), el cinema (1894), la televisió (1933) o el telèfon (1876). No cal dir que encara vivim sota el domini intensiu d'aquests mitjans. En aquest període el procés d'estandardització cultural ha assolit uns nivells altíssims de penetració. Ja no cal saber llegir i escriure per formar part del circuit cultural, encara que aquest fet té una significació extraordinàriament baixa. Ens trobem davant d'un procés cultural molt prosaïc, per dir-ho d'alguna manera, que és el que ha caracteritzat tota la fase industrial de la humanitat. La nova etapa cultural que fa ben poc s'ha inaugurat ens ha de portar al nou segle i a la nova societat. Neix amb el primer ordinador (1946) i és la base de la societat de la informació: allò que cal és tractar la informació, emmagatzemar-la, distribuir-la i, sobretot, produir-la. La base material d'aquest procés cultural és l'ordinador, el *chip*, el transistor, tots els components que per convenció formen part de l'alta tecnologia (la *high-tech* dels anglosaxons). Tenim doncs una història de la cultura que s'ha servit de la paraula, de l'escriptura, de la veu i de la imatge, i ara de l'ordinador. Aquesta cultura requereix un nou tipus d'alfabetització de segon grau ja que cal saber allò que s'escriu i es llegeix, cal conèixer el significat de les coses. Aquesta és l'única manera d'accedir a la informació, concebuda com a massa de dades sobre les quals decideix les teves accions.

Aquesta revolució que comporta la tecnologia de la informació (l'ordinador) serà molt més forta i decisiva que la revolució de l'energia que va començar amb la invenció de la màquina de vapor. La raó bàsica és que l'ordinador tendeix a substituir i amplificar el treball mental de l'home, mentre que la màquina de vapor tenia com a funció principal la substitució i ampliació del treball físic, manual. L'ordinador és una màquina o artefacte que per primera vegada pot crear i lliurar informació (ja que disposa de memòria, càlcul i control).

Una consideració global d'aquestes fases o períodes de la cultura humana ens porta a establir una segmentació nova si agafem l'angle de la informació. És evident que la història dels instruments culturals emprats per l'home és la història d'un procés d'objectivació de la informació, com veurem a continuació.

En un primer moment, amb la revolució del llenguatge o de la paraula, la informació encara no s'ha

separat del subjecte. Amb l'escriptura comença una objectivació primària a través de la ploma, el paper, etc.; amb la impremta es produeix l'objectivació secundària (tipogràfica), i amb l'ordinador comença l'anomenada objectivació terciària a través de la informació electrònica (informàtica). No cal dir que a cada nou procés d'objectivació de la informació li correspon un progrés del coneixement humà, en la mesura que la informació es pot tractar i emmagatzemar sense tenir en compte el subjecte. Ens trobem, doncs, en una transmissió mediatitzada de la cultura.

Però el que tothom ha de tenir molt clar és que la cultura de la informació ens fa accedir en un nou plantejament de les coses, en què el lloc essencial correspon a aquesta categoria. Hem de començar a treballar amb dades i amb unitats d'informació (*bits*). De la mateixa manera que a la societat industrial els mitjans àudio-visuals es podien quantificar i els avenços d'aquelles societats es podien expressar en unitats de mitjans àudio-visuals aconseguides, la informació —en la mesura que s'introdueix en les nostres societats occidentals— es podrà quantificar i mesurar en unitats de béns d'informació existents. És a les societats més avançades, com els Estats Units o el Japó, que ja fa dècades que han deixat enrere la societat industrial, on podem dirigir la nostra mirada per treure'n conseqüències adequades al nostre país. Perquè la situació de Catalunya, i es pot generalitzar al conjunt d'Espanya, és d'una gran ambigüitat i certament confusa. És cert que no acabem de sortir de la societat industrial, que tots els indicadors ens demostren que la implantació àudio-visual correspon a una cultura d'aquest tipus i que, per tant, ens movem dins els esquemes tradicionals de la societat industrial, però d'altra banda també és cert que hi ha un procés de computerització (base instal·lada d'ordinadors, parc de vídeo terminals, sector de serveis informàtics) de la societat ben allunyat encara dels índexs europeus, però en forta expansió i penetració. Això pot generar una certa confusió; però no, Espanya no és ni de bon tros una societat de la informació: la cultura de la informació no s'ha inaugurat al nostre país. Aquest és el veritable repte que tenim davant de l'any 2000, el nou segle. Si volem parlar de modernització cultural ho hem de fer en aquest sentit, no n'hi ha cap més.

el procés de modernització cultural

Potser ha arribat el moment d'analitzar com es fa a Espanya aquesta modernització i sobre quins paràmetres. Segons els trets fins ara explicats entenem per modernització la convergència d'un procés de computerització de la societat, l'ús de béns de informació i el tipus de circulació o de transferència d'informació que la societat admet i fa servir (model de xarxa d'informació).

Seguidament estudiarem el procés de computerit-



1981

zació, que no és altra cosa que l'ús i la difusió dels ordinadors a la societat. El científic japonès Yoneji Masuda distingeix quatre fases en l'ús de l'ordinador. La primera fase té lloc entre 1945 i 1970: és la fase científica (sobretot en àrees de defensa nacional i exploració espacial). La segona fase, de 1955 a 1980, la fase de gerència o gestió empresarial, pública i privada: el fet més important és el creixement del producte nacional brut o el creixement econòmic. La tercera fase, esdevinguda entre 1970 i 1990 als països capdavanters, està marcada per l'aplicació social dels ordinadors (medicina, trànsit, contaminació, distribució, educació, etc.). La quarta fase, iniciada el 1975 i que arribarà fins al tomb de segle, es caracteritza per l'aplicació individual de l'ordinador. El subjecte del desenvolupament de la informatització serà cada individu: en aquesta fase hi haurà un terminal a cada casa (cable, videotext) que podrà resoldre tots els problemes de cada dia i de la feina. La informatització no serà qüestió de grans agregats sinó d'individus. Totes aquestes fases no són successives o diacròniques sinó sincròniques, ja que poden conviure o desplegar-se independentment. A Espanya podem dir que s'han introduït parcialment les dues primeres fases mentre que els països més avançats, com Estats Units i França, es troben ja en l'última fase de la informatització. L'ordinador a Espanya s'ha introduït a l'administració pública, a les empreses, a les oficines bancàries, a l'assistència mèdica i al control urbà del trànsit, però encara és desconegut com a terminal domèstic o com a videotext. La informatització és encara un producte de l'Estat o dels grans agregats socials, (empreses, bancs, centres mèdics, municipis, administració, etc.), però no ha arribat a l'àmbit individual. Aquest ús de l'ordinador pels grans agregats té moltes concommitàncies industrials, ja que no podem oblidar que les unitats d'informació en aquelles societats són els grans agregats socials. Mentre que en la nova societat, la informació circula a través dels individus, que en són portadors i receptors. Segons aquests paràmetres és ben cert que el procés de modernització no ha començat encara al nostre país, malgrat la força d'expansió de la informatització de la societat. Una vegada més, les dades tecnològiques i estadístiques (nombre d'ordinadors instal·lats, parc de videoterminals, etc.) no són realment significatives si no s'acompanyen dels aspectes culturals o sociològics corresponents. Estem, doncs, lluny de l'ús individual de l'ordinador (l'esclat dels micro ordinadors o ordinadors personals) que és, com hem vist, l'indicador més precís del grau d'implantació de la societat de la informació o del nivell més alt d'informatització que la societat pot aconseguir. Segons totes les anàlisis de prospectiva, aquesta fase més avançada s'assolirà cap al final de la primera dècada del segle XXI, 64 anys després de l'aparició de la societat de la informació, mentre que la

societat industrial va necessitar 222 anys per aconseguir el punt més alt de desenvolupament.

quantificar els bens d'informació

Considerarem el segon aspecte de la modernització. Hem parlat de l'ús de béns de informació, entesos com a béns la utilitat final dels quals és la informació, (com és ara el telèfon, la televisió, etc.). La societat de la informació els utilitza cada cop més i més generalment. Per quantificar aquesta dada, els japonesos fan servir el concepte de quota/*ratio* d'informació, segons el qual el numerador inclou les despeses en diaris, llibres, revistes, taxes de subscripció a la televisió per cable, assistència al cinema, preu d'ordinador personal, etc. Mentre que el denominador es compon del total de despeses de la casa. Com més alt és el nivell de renda, més alta és la proporció de despeses en informació. No disposem de dades sobre aquest coeficient a Espanya, però no cal dir que ha de ser força baix si tenim en compte l'escàs índex de lectura del país, l'existència única de la televisió estatal, la qual cosa redueix l'oferta televisiva al mínim, el parc d'ordinadors domèstics que no va més enllà del 2 % de les cases, la inexistència de serveis telemàtics, etc. Tot això configura un coeficient extremadament baix per a una societat occidental.

Roberto Vacca, un estudiós italià de la prospectiva, ha posat l'accent darrerament en el paper dels béns d'informació com a indicadors del desenvolupament cultural d'un país. Com més béns d'informació posseeix una societat, més alt és el seu nivell cultural. Ens tornem a posar el mateix problema: el nostre nombre o parc de telèfons, ràdios, televisions, ordinadors personals, diaris i revistes, etc., està molt per dessota dels índexs europeus o anglosaxons. Aquesta manca de béns d'informació és una traba al nostre creixement cultural i això és una dada que tota administració —central, autonòmica o local— hauria de tenir en compte i posar en primer pla. No s'ha fet una política adreçada a la difusió social dels béns d'informació. Sense això un procés de modernització cultural s'estavella, i no té cap sentit portar-lo endavant. Vacca ha trobat que es pot valorar el desenvolupament de la cultura segons el desenvolupament del nombre de màquines utilitzades per transmetre informació, per comunicar i elaborar símbols. Crec que aquesta consideració es pot portar més endavant i fer-la extensiva a tots els béns d'informació, màquines o no. En resum, baix coeficient d'informació i, en conseqüència, poc ús dels béns d'informació. Un balanç massa feble per parlar d'una societat de la informació al nostre país.

circulació i interacció de la informació

Arribem al punt tercer i últim. Es tracta d'un aspecte immaterial: de com circula la informació en el si de



la societat, de la transferència d'informació entre individus i institucions, de com es genera el flux d'informació. Això té una importància cabdal per analitzar adequadament com es tracta la informació i quina és la quantitat necessària perquè la societat assoleixi un grau de progrés i de modernització considerable; perquè els *bits* per habitants (o quantitat d'informació per habitant) siguin cada cop més alts. No cal dir que si abans, en una societat industrial, la mesura indispensable de la riquesa material era la renda per habitant, avui aquesta mesura de riquesa ja no es medeix en termes materials, econòmics, sinó en termes immaterials, d'informació, en nombre de *bits* per habitant. Les societats que tenen més *bits* són les societats més avançades i més riques del món (EUA i Japó, però també França i Alemanya). És difícil, pel seu caràcter immaterial com hem dit, mesurar exactament els *bits* que circulen en una societat, però en poden ser indicadors el coeficient d'informació esmentat, les despeses nacionals en I+D (investigació+desenvolupament) o el consum de tecnologia per habitant, dels quals sí que disposem de dades. Però tot això són dades aproximades, quantificables encara que no siguin convencionals. L'aspecte que hem de considerar mereix un tractament especial. Aquí no tenim dades físiques, tenim figures, paradigmes. Una primera aproximació ens porta a dir que fins ara la informació circula per la societat segons esquemes molt determinats: bé seguint un eix vertical de configuració piramidal, o també la dita informació lineal; bé seguint un eix horitzontal, transversal, reticular (xarxes) o informació interactiva. La societat industrial promou una circulació lineal de la informació, això comporta el predomini de les jerarquies, de l'autoritat, del dirigisme i de la penetració de les ideologies. Aquí la informació és considerada com l'impacte, l'efecte, d'un missatge sobre un altre individu. És una manera antiquada, vella, de concebre la informació i la seva funció a la societat. Mentrestant, el paradigma interactiu es basa en l'intercanvi d'informació, en un procés mitjançant el qual els participants creen i comparteixen informació per arribar a una entesa mútua. Val a dir que la interactivitat de la informació ha aparegut amb la creació de xarxes de comunicació que consisteixen en individus interconnectats i enllaçats per fluxos d'informació. Aquest fet marca el sorgiment de la societat nova. En el teixit social la interactivitat es concreta en la formació de xarxes (*networks*) que consisteixen en la transferència d'informació entre persones per via reversible i transversal o horitzontal. Indicators socials en són, per exemple, el nombre d'objectes postals per càpita (que indica l'intercanvi d'informació entre persones); el nombre o densitat de conferències telefòniques per habitant; el parc de mòdems; el nivell de lectura de diaris, revistes i llibres; les despeses en publicitat per habitant; l'expansió de la micro-

comunicació (lletres confidencials, revistes de circulació restringida, cable, emissores locals de FM i TV, creació d'associacions independents de les institucions o associacions de *self-help* (auto ajuda, xarxa d'autopistes, etc.). Una trucada telefònica, per exemple, és una mostra simple i quotidiana de comunicació interactiva entre individus, mentre que un exèrcit, per posar-hi un cas extrem, ho seria d'una informació lineal. Dos paradigmes d'informació basteixen dos mons oposats que són els que ara es troben enfrontats.

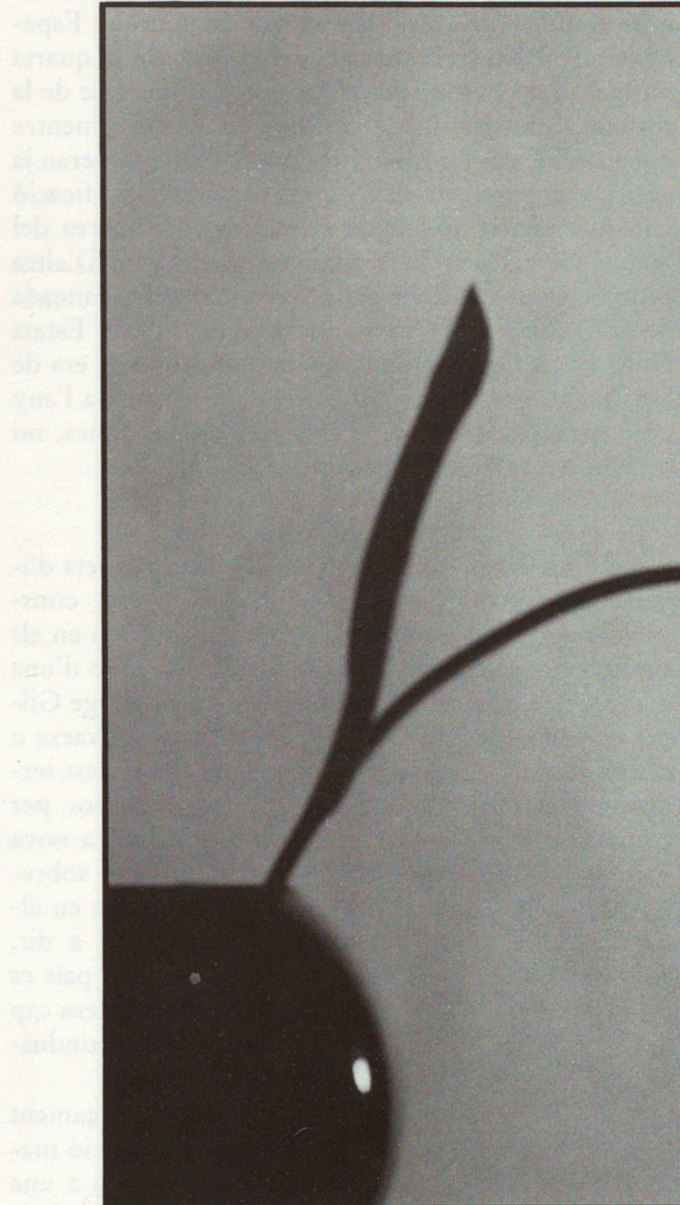
Els principals mitjans de comunicació de la societat industrial són de caràcter lineal (*one-to-many*): premsa, ràdio, televisió i cinema. Aquesta configuració encara és vigent al nostre país. En realitat, la comunicació interactiva encara no ha estat implantada a Espanya, ni des del punt de vista tecnològic (cable, videotext, comunicació per ordinadors) ni des del punt de vista sociològic (formació de xarxes de comunicació). Els esforços d'una política de modernització cultural també consisteixen a trobar la manera de passar d'una informació lineal en una d'interactiva (*many-to-many*). En el fons aquesta pregunta es transforma en una altra: ¿com passar d'una informació que vol influir un individu a una informació destinada a modificar els continguts informatius dels subjectes (interactiva). En el primer cas es parla dels efectes de la comunicació; en el segon, de les xarxes de comunicació creades. Si, com hem dit abans, la informació és el recurs fonamental de la societat moderna, no hi ha cap dubte que l'estudi de la comunicació humana es converteix en l'estudi de la societat. Per això, malgrat tots els resultats i índexs de caràcter socio-econòmic que es puguin utilitzar, el nostre país ha de ser considerat des del punt de vista de la teoria de la informació com a un país endarrerit, envellit.

a més desordre més informació

Ens queda una eina conceptual que ens pot ajudar molt a comprendre plenament el significat de les noves categories que emprem. Em refereixo a un terme que prové de la termodinàmica i que ens pot ajudar molt en la teoria de la informació. Es tracta del concepte d'entropia. Si el traslladem a la societat humana podem dir que l'entropia social indica el grau de desordre existent en una societat concreta i, per tant, quin és el grau o nivell d'informació que hi circula, ja que s'ha de tenir en compte que el desordre implica augment d'informació. Com més diferent, complexa desorganitzada i inestable és una societat, més informació necessita per funcionar. En el cas oposat, com més organitzada i homogènia és, menys informació necessita. En aquest cas es pot parlar de negantropia social. Estem, doncs, en condicions de dir que la societat industrial tendeix a ser negantròpica, mentre que la societat de la informació tendeix a ser entròpi-

sessió actual per part de l'administració és regular-
zar-ho tot, organitzar-ho tot, una clara tendència a
empobrir la informació que circula per la societat i
afavorir un procés de regressió creixent que impo-
ca un flux d'informació decreixent.

Sota aquesta tres angles d'anàlisi es pot veure que el
procés de modernització cultural del país encara no
s'ha encetat, es troba encara a les pareülles. Si no és
hi podem veure abans d'arribar el segle haurem perdut
el que definitivament s'ha de convertir en econò-



TULIPA 1979

personas i la qualitat de vida (segons el informe de la
l'any 1979). A Europa, és la República Federal d'Alemanya
el país on la gent professa més valors postmaterialistes
(un 33,3% de la població), mentre que a Espanya
aquests valors postmaterialistes són més baixos (un 15,5%).
Aquesta és la tendència general, la qual cosa és normal
ja que no és per casualitat que l'estructura social de
Espanya sigui més antiga i més allunyada de la cultura
occidental que la dels països de l'Europa occidental.
En el món actual, el desenvolupament econòmic i social

és. Això explica molt bé perquè països europeus com
Itàlia es troben en condicions molt favorables durant
del segle XXI: la riquesa i la quantitat d'informació que
possen i administren els fan els més adequats per
al canvi de societat. En altres països, en canvi, per
habitar augmenten constantment en una societat
entropica mentre tendeixen a estancarse en una so-
cietat negentropica. Aquesta tendència també explica
casos per no centrar-ho tot en els supòsits materials o
tecnològics de la informació. La societat amb més

ordinat, és la que té més informació i la que té més
fòrmes de desenvolupament. La societat amb més
us de la informació és la que té més desenvolupament
complexe i la que té més informació. La societat amb
es desenvolupa més ràpidament i la que té més desenvolupament
una cultura més rica i la que té més desenvolupament
solucionar els problemes de la societat. La societat amb
que l'informació és més rica i la que té més desenvolupament
humana i la que té més desenvolupament. La societat amb
pau i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
sant i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
de llibertat i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
aportar informació i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
progrés i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
noble i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
técnica i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
d'informació i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
més desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
canvi i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
creixent i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
en la societat. La societat amb més desenvolupament
de la societat. La societat amb més desenvolupament
veient de la societat. La societat amb més desenvolupament
a la societat. La societat amb més desenvolupament
societat i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
país i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament
informació i desenvolupament. La societat amb més desenvolupament

l'estructura social i política dels països desenvolupats són
seixes locals de l'OMC. Les seixes indicadors són
desglossats i representen d'una tendència al desenvolupament
cul que vol centrar a l'estructura social i política dels països
part de l'estructura social i política dels països desenvolupats.
ordre social implica una societat desenvolupada i en-
desglossats. El fet de desenvolupament social i polític és un
per a un país desenvolupat i no desenvolupat. La societat
revolució. L'estructura social i política dels països desenvolupats
més desenvolupada, que l'estructura social i política dels països
al present en aquest moment, veiem que a Espanya l'estructura

ca. Això explica molt bé perquè països entròpics com Itàlia es troben en condicions molt favorables davant del segle XXI; la riquesa i la quantitat d'informació que posseeixen i subministren els fan els més adequats per al canvi de societat. En altres paraules, els *bits* per habitant augmenten contínuament en una societat entròpica mentre tendeixen a estancar-se en una societat negantròpica. Aquí tenim també una altra explicació per no centrar-ho tot en els suports materials o tecnològics de la informació (la societat amb més ordinadors no és necessàriament la més avançada). El fonamental és de quina manera circula i se subministra la informació. Potser, de totes maneres, es pot comprendre millor el fabulós avenç dels Estats Units si es considera que hi han coincidit tots dos elements: una entropia social creixent i unes bases tecnològiques sofisticades. Per extensió, doncs, hem de concloure que l'entropia social és la mesura de la quantitat d'informació que manipula una societat (el nombre de *bits* que genera) i això és així perquè l'entropia és un signe de creativitat i d'inventiva socials, d'iniciatives i de llibertat d'elecció. Aquests elements fan que augmenti la informació exigida per copsar tots aquests moviments i activitats. La restricció de l'elecció múltiple és sempre una reducció de la informació que circula per la societat. Vegem ara alguns indicadors d'aquesta entropia. Considerem, de primer, l'anomenada cultura de la mobilitat o tendència social a canviar de feina, de casa o de zona de residència periòdicament. En aquest cas Espanya ofereix una escassa tendència a la mobilitat; sobretot, si constatem que el que busca la gent és el contrari: una seguretat vitalícia a la feina i viure al mateix lloc (es podria parlar d'una cultura de funcionari). La mobilitat, doncs, és una mostra d'entropia social. Uns altres elements són la desregulació o lliure i espontani funcionament de la vida econòmica i social, davant la regulació estatal de la societat (intervencionisme); afavoreix una cultura de la diferència (política, ètnica, lingüística, social) davant de l'homogeneïtat i de la tendència a la igualtat i a la estandardització; la lliure circulació d'idees i persones en tot el territori; la densitat del trànsit aeri i del parc automobilístic; el floreixement de l'economia informal (submergida, domèstica o il·legal); el floreixement de la petita empresa i del treball autònom; l'esclat de les televisions privades locals i de les emissores locals de FM, etc. Tots aquests indicadors són símptomes i expressió d'una tendència al desordre social que vol escapar a l'assignació i a la regulació per part de l'Estat de les activitats de la vida civil. El desordre social implica una societat complexa, flexible i heterogènia. Hem de remarcar que «desordre» s'empra aquí en un sentit tècnic i no com a sinònim de revolució. «Desordre» vol dir tendència a la no-organització, a la manca de regulació, etc. I, justament, si el prenem en aquest sentit, veiem que a Espanya l'ob-

sessió actual per part de l'administració és regularitzar-ho tot, organitzar-ho tot: una clara tendència a empobrir la informació que circula per la societat i a afavorir un procés de negantropia creixent que implica un flux d'informació decreixent.

Sota aquests tres angles d'anàlisi es pot veure que el procés de modernització cultural del país encara no s'ha encetat, es troba encara a les becerroles. Si no ens hi posem aviat, abans d'acabar el segle haurem perdut el tren definitivament. Segons els paràmetres econòmics estudiats, Kahn i Wiener consideren que Espanya l'any 2000 formarà part dels països de la quarta sèrie, és a dir dels que es troben en l'última fase de la societat industrial (o de consum de masses), mentre que gairebé tots els països de l'àrea occidental seran ja nacions postindustrials. Segons aquesta classificació Espanya estaria envoltada de països com Corea del Sud, Taiwan, Singapur, Grècia o Argentina. D'altra banda hem de recordar que aquesta fase més avançada de la industrialització es va aconseguir als Estats Units l'any 1930 quan l'índex de motorització era de 5 habitants per automòbil mentre que Espanya l'any 1985 era de 4,2 ha. per cotxe. Les dades, doncs, no són gaire optimistes en aquest sentit.

la noosfera postindustrial

Com ha escrit Roberto Vacca la cultura és feta d'idees, de comportaments, d'accions i de construccions, i totes aquestes coses es reflecteixen en els símbols i en la comunicació dels símbols. Això d'una manera més condensada també ho ha dit George Gilder en parlar de la noosfera humana com una xarxa o circuit d'idees i de sentiments. Tal vegada aquest terme més tècnic de noosfera ens servirà millor per entendre els canvis espirituals, psíquics, que la nova societat produirà en els homes. I això també, i sobretot, és una qüestió cultural. Com serà, o és ja en alguns països, la noosfera postindustrial? Val a dir, d'entrada, que és en aquest punt on el nostre país es troba més allunyat, perquè de fet no hi prospera cap de les grans tendències o valors anomenats postindustrials.

Ronald Inglehart ja va diagnosticar el desplaçament del sistema de valors d'occident des d'una opció materialista (hegemònica a la societat industrial) a una opció postmaterialista, centrada en la realització de la persona i la qualitat de vida (vegeu el quadre de valors). A Europa, és la República Federal d'Alemanya el país on la gent professa més valors postmaterialistes (un 32% de la població), mentre que a Espanya aquests valors només tenen ressò entre els joves (l'estimació, la creativitat, l'amistat i la realització personal). No és per casualitat que Frankfurt es consideri la ciutat del món amb la més alta qualitat de vida (lluita contra la contaminació, ecologia, preservació de la natura i del medi, control agroalimentari, etc.). Ens tro-



LA POMA, NOVEMBRE 1979

bem, doncs, que l'expansió de la societat de la informació comporta la inclinació de la gent cap a valors de caire immaterial.

Però una altra mutació que s'enregistra en la nova noosfera, i és molt significativa, és la recuperació de l'individu, la preocupació per la persona (*le souci de soi*, de Foucault), l'aparició d'una veritable cultura del *self*, que es caracteritza per l'esforç que ha de fer l'individu per constituir-se com a «jo», com a *self*, davant dels atacs del diner, dels aparells estatals, de les institucions, que el volen dissoldre dins els grans agregats socials. En aquest esforç l'individu s'assumeix com a subjecte i defensa el dret de ser-ho, cosa que es manifesta en la lluita per les llibertats individuals, per remarcar la diferència i la diversitat o per la recerca de l'excel·lència. En un mot, és una cultura que es manifesta en la lluita de l'individu per construir-se a si mateix, amb una autonomia pròpia i amb una autodeterminació que vol dir trobar-se associat, vinculat a totes les decisions que pertanyen a la seva existència, tant a la feina, com a casa, a l'escola o a la vida política. Des de fa segles, l'individu s'ha vist expropiat de les seves decisions i, per tant, de la seva autonomia, successivament o parcialment, per l'Església, per l'Estat o per les ideologies; ara en el marc de la nova societat, es produeix un procés invers: hi ha un replegament de l'individu, una recerca de l'autonomia, un esforç per recuperar el cos i la voluntat. La societat industrial va arribar a dissoldre l'individu en la societat (com a massa); ara l'individu vol recuperar l'espai i la veu, la sobirania. La cultura del *self* comporta una preocupació per l'individu considerat globalment que es tradueix en una psicologia especial i que es demostra en actituds socials força reconeixibles, tant per l'augment espectacular del nombre de persones que viuen soles a Europa i EUA (indici clar del desig de disposar d'autonomia); l'augment del nombre de parelles sense vincle matrimonial i de les minories; l'augment dels esports unipersonals (esquí, *jogging*, tennis, golf, *surf*, etc.) davant dels esports per equips (futbol, bàsquet, etc.); l'expansió de pràctiques socials unipersonals (proliferació de *headsets*, del cable, del vídeo); la preocupació pel cos de cadascú (dieta, fer esport per cuidar millor el cos, etc.) i per la imatge personal (*look*)... En totes aquestes pràctiques es privilegia sempre l'aspecte individual sobre el col·lectiu. I són pràctiques que no solament es consoliden als Estats Units sinó que tendeixen a fer-ho també a Europa, sobretot a França, Anglaterra i Alemanya.

Des d'una perspectiva global de la noosfera postindustrial això vol dir que la informació també ha penetrat en el si de l'individu i que ara l'home es veu com un feix d'informacions, com un portador d'informació pròpia que es transmet a través del *look*, de la preocupació per la seva vida psíquica, per la defensa de la seva sobirania o entitat com a persona (cosa que

afavoreix el creixement del nombre d'advocats d'un país, així als Estats Units n'hi ha un un per cada 440 persones, mentre que a Espanya n'hi ha un per cada 975 persones), per una nova relació lúdica amb la natura (el *surf* o l'esquí), i, en fi, per voler oferir a la gent les seves pròpies capacitats i aptituds (recerca de l'excel·lència).

També és informació la vigència dels valors postindustrials, informació aplicada a la natura, al medi, a la producció agroalimentària. En resum, valors postmaterialistes i cultura del *self* configuren aquesta nova noosfera a partir de la informació introduïda en l'individu i en les relacions amb el món que l'envolta.

Aquesta cultura del *self* té una traducció en la societat que, com ha dit Jacques Julliard, es fa palesa en la creació de mitjans d'expressió autònoma dels individus i que és particularment forta a França (quan parla de mitjans, Julliard entén la proliferació d'emissores lliures de ràdio, de televisió, les manifestacions espontànies i puntuals —com les recents franceses dels estudiants contra el racisme o per la llibertat d'escola, etc.— la proliferació d'enquestes i sondejos per conèixer l'opinió de la gent, etc.). Aquests mitjans ens donen un bon índex per copsar el nivell d'autonomia dels individus en un país. No cal fer la comparança amb Espanya. Julliard ha donat un nom a aquest estat de coses: la doxocràcia o el regne de l'opinió, en comptes del regne de les masses de la societat industrial.

a la recerca d'objectes socials no identificats

Arribem a la conclusió que en l'estadi actual de l'evolució cultural humana, que hem acordat anomenar cultura de la informació, se'ns han capgirat moltes estructures, idees i conceptes; que no podem seguir mirant les coses com fins ara; que cal un esforç nou. Hem de prendre partit pel nou recurs que es troba a les nostres mans: la informació, que a diferència del vell recurs de l'energia, és intangible, immaterial i infinit. La informació és sempre creixent perquè, com diu Fred Hoyle, no ve del passat sinó del futur (són les noves descobertes les que ens porten més i més informació) i precisament per això descobrim que treballem amb objectes socials encara gairebé desconeguts i, sobretot, no identificats, ja que no es poden enquadrar en el marc de les ciències convencionals actuals. Hem de saber que la nova era de la informació significarà un gran trasbals dels nostres coneixements i àdhuc comportarà canvis epistemològics importants. Això vol dir que, si no tenim encara acceptades les bases de la nova epistemologia, poca cosa es podrà fer en l'estructuració de noves disciplines de pensament. Haurem d'aprendre a pensar sense referències, sense principis, sense grans fonaments, hem de dir adéu a Descartes i a Newton i, sobretot, a

pero no se puede seguir. Si se sigue, en consecuencia, que nada que sea objetivo no idealmente por los criterios canónicos actuales, existiendo i de tal manera que la práctica sea una nueva sociedad.

Al largo de algunas páginas han analizado algunos objetos sociales no idealmente —con los nuevos bases estadísticas unificadas o nuevos índices o categorías, como opinión, raza o etnia— que no tienen efectos en la práctica en las disciplinas científicas, como la sociología, la antropología, etc.

En la práctica, la sociología y la antropología, en particular, han sido las disciplinas que han sido más afectadas por la crisis de la objetividad. En la práctica, la sociología y la antropología, en particular, han sido las disciplinas que han sido más afectadas por la crisis de la objetividad. En la práctica, la sociología y la antropología, en particular, han sido las disciplinas que han sido más afectadas por la crisis de la objetividad.

Hegel. La razón es una categoría epistemológica, de la que se debe a la opinión.

Objetos sociales no idealmente, en definitiva, por que no pueden ser en las sociedades presentes sino que son instrumentos que ayudan a construir la realidad social de la que, son materiales sociales del futuro.

CUARTO DE VALORES



SETEMBRE 1979

Hegel. La raó, com a categoria epistemològica, deixa el seu lloc a l'opinió.

Objectes socials no identificats, en definitiva, perquè no troben lloc en les societats presents sinó que són instruments que ajuden a construir la realitat social de demà, són materials socials del futur.

QUADRE DE VALORS

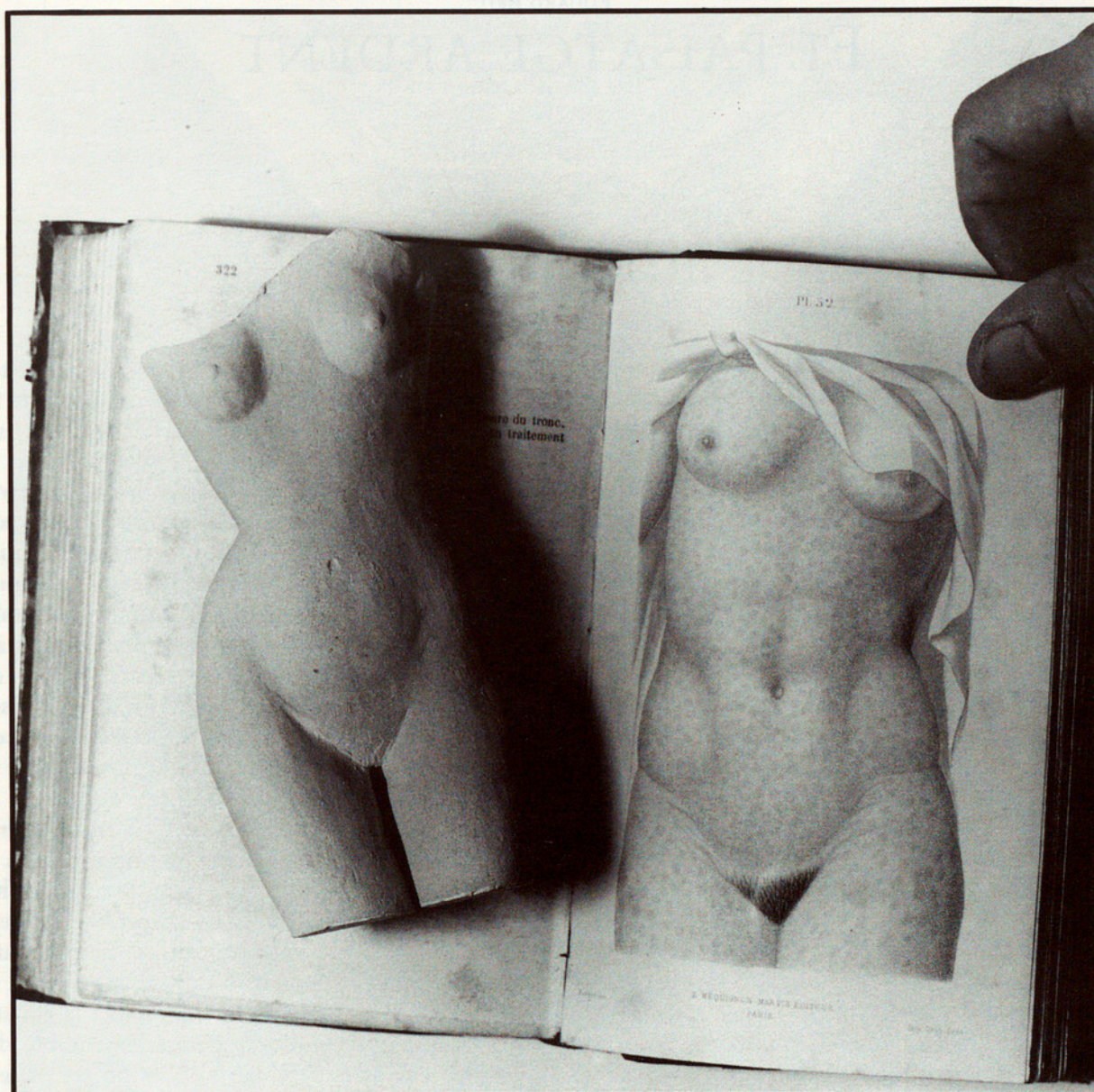
OPCIÓ MATERIALISTA (societat industrial)	OPCIÓ POSTMATERIALISTA (societat de la informació)
— prioritat de l'ordre	— participació dels individus en les decisions governamentals
— lluita contra l'augment dels preus	— prioritat de la llibertat d'expressió
— prioritat del creixement econòmic	— participació en les decisions laborals i de vida comunitària
— defensa nacional forta	— preocupació per la ciutat i la natura
— mantenir l'economia estabilitzada	— sociabilitat (<i>conviviality</i>)
— lluita contra la delinqüència (seguretat ciutadana)	— prioritat de les idees sobre els diners

És possible que d'aquesta peculiar ciència que treballa amb aquests objectes, se'n pugui dir prospectiva,

però no n'estic segur. Sí és segur, en canvi, que malgrat que són objectes no identificats per les ciències canòniques actuals, existeixen i de tal manera que ja basteixen una nova societat.

Al llarg d'aquestes pàgines han anat apareixent objectes socials no identificats —com ara les noves bases estadístiques utilitzades, o nous índexs o categories, com opinió, xarxa o entropia— que no tenen encara estatut o cànon establert en les disciplines científiques socials (economia, política, sociologia, etc.). Però ens hem d'acostumar a treballar-hi perquè seran essencials d'aquí uns anys, quan la societat de la informació s'estableixi definitivament. Hi hem de treballar perquè són els únics materials que ens ajudaran «a crear el nou» (com exclamava Ezra Pound). La qüestió, de totes maneres, rau en si realment són objectes fiables i contrastables i si realment ens serveixen per a les anàlisis de nou tipus que hem de fer. A l'inrevés dels OVNI aquests objectes socials no identificats no vénen del cel, d'altres galàxies, sinó que vénen de la terra i són signes de la terra; això sí, d'una terra emergent.

LLUIS CRESPO
Editor i especialista en prospectiva



1982

EDUARD BRU

EL PAISATGE ARDENT

El caràcter testimonial i de resistència que caracteritzava l'activitat intel·lectual durant els anys de la dictadura, amalgamava actituds ben diverses amb dos trets especialment identificables:

—els discursos més generals, privats de qualsevol confrontació amb allò que és real, s'apropaven als territoris de l'arquitectura des de la perifèria d'altres formes de pensament —sociologia, geografia, semiologia, estadística, matemàtica— que eren cridades per explicar-la:

—a aquest generalisme conjuntural s'hi sumava el pragmatisme gairebé endèmic a què semblava estar obligada la nostre precària existència i que, potser per això mateix o per la passió i capacitat dels seus formuladors, es va imposar sobre altres programes d'acció.

La pràctica de l'arquitectura es lligava a l'actitud «realista» entesa com a treball sobre allò possible, fet només amb les tècniques i els materials «disponibles», però representava una proposta plàstica que unia, amb un to de resistència i «guerriller», la influència de la tradició autòctona modernista, la del *neo-liberty* italià i la del brutalisme anglès. S'hi afegí després, i produí obres magnífiques, l'atenció emfàtica al context, que es radicalitzà més tard, per exemple, en l'elogi de la capacitat de pacte del barroc amb les situacions confuses o contradictòries, en el gust per la mimesi o la ironia.

Sobre aquesta progressiva reducció de l'arquitectura a allò sensible, i en les fronteres del canvi de situació del país, algunes de les preocupacions culturals més intenses de l'època van coincidir a portar al camp de l'arquitectura —a través de l'últim gran alè de l'arquitectura italiana abans de marcir-se— l'ambició per actualitzar l'anàlisi racional del projecte amb instru-

ments derivats de la mateixa història de l'arquitectura.

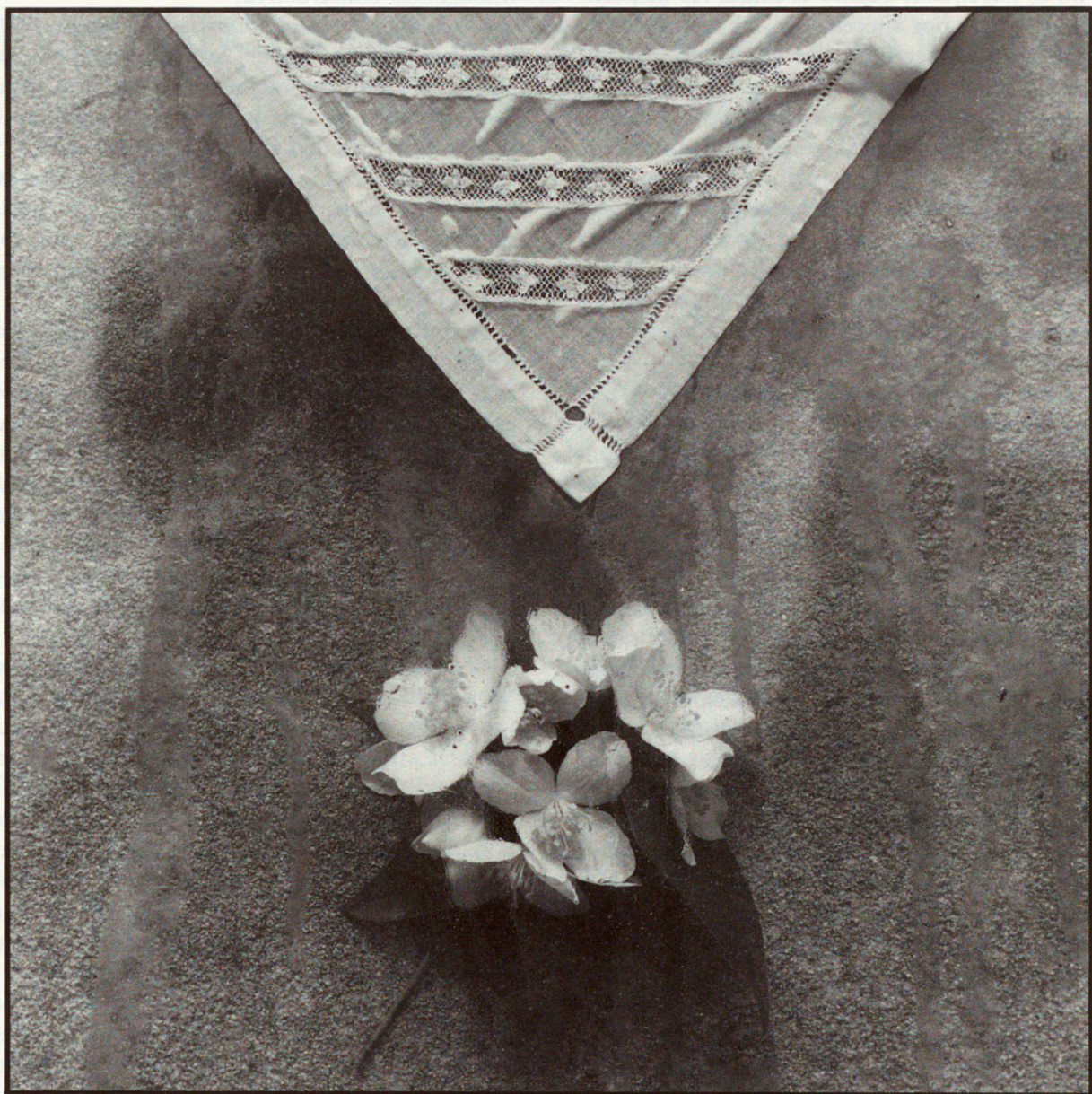
L'apassionada assumpció de la capacitat de fer que s'ha obert en l'últim lustre ha alterat aquests estats d'esperit.

Si l'acció ha permès retrobar la substantivitat de l'arquitectura, arrossegant qualsevol aproximació extemporània, també s'ha emportat gairebé qualsevol distància, qualsevol hiatus, qualsevol pensament no lligat amb allò que és concret, pròxim, possible.

Dins d'aquest vertigen, són de poca utilitat algunes veus que procuren oposar als fets les virtuts catàrtiques dels discursos «negatius» o els determinismes de sistemes de pensament d'àmbit planetari que semblen aspirar, com a desideràtum, a la detenció de l'acció per redimir-la millor, un cop petrificada.

La possibilitat i la voluntat de fer han permès, és prou obvi, un desplegament important de la nostra arquitectura: aquell pragmatisme de fons ens ha abocat a una atenció encomiable als problemes de l'ús, a una tipificació, de vegades útil, de determinats programes, a una recuperació del saber material i de la preocupació pels oficis, els materials i la construcció que —a més de millorar l'estat lamentable de gran part de l'artesanat industrial— és un tret diferencial que es troba darrere, entre d'altres coses, dels millors resultats de la nostra arquitectura. Un tret diferencial que és vital de conservar i que ens aparta, per exemple, dels verbalismes truculents i innocuos o de l'arquitectura entesa com un «plus» d'artisticitat supèrflua i ridícula, per citar situacions frustrants dels nostres veïns més pròxims (llevat de l'esperançador Portugal).

Però aquesta llarga abraçada amb la realitat també ha tingut costos greus: de vegades es dona entre nosaltres l'exhibició proçaça d'aquell empirisme, potser forçós, com un orgullós, i únic, senyal d'identitat.



CELINDA. ABRIL 1981

Sembla, doncs, que un grau adequat de pragmatisme, equipat amb una amalgama de les aventures de les idees dels últims lustres i acuradament aplicat, pot resoldre qualsevol situació, qualsevol nou problema. Però el fet és que, hipotecat l'últim graó realista —el contextualisme— com a darrer caràcter definidor de la nostra arquitectura, (en mancar-li recursos per resoldre situacions menys literàries, més complexes o més modernes que aquelles en què havia vetllat les armes), no és infreqüent que no es tingui res de pertinent a dir. Llavors pot succeir —si no recuperem la distància necessària per entendre els canvis radicals d'escenari que s'estan produint— que amaguem el buit amb els materials més immediats: la trivialització pintoresquista d'aquell mateix respecte al context; la degeneració de la preocupació racional per la història en emblemes historicistes; la temptació de la fixació fetitxista de determinats moments de l'arquitectura moderna en els quals suposadament ja s'hauria dit tot, i la convivència de nostàlgies, des de les noucentistes a les modernes. El retrocés de la raó presideix aquest panorama.

El que és substantiu de les obres d'aquests anys que ens interessin és el seu caràcter tràgic, la seva mirada frontal a l'ocàs de l'estat de coses descrit, juntament amb el de marcs més generals: la fi de molts projectes culturals totalitzadors —des del «resistent» fins als utopismes dogmàtics—, la davallada de la fe esquemàtica en el progrés permanent i indefinit i la manca d'objectius unívocs. Tots aquests fets, les cataplasmes que acabo d'apuntar els pretenen disfressar. És per la novetat d'aquesta situació que cal inventar estratègies diverses per a cada obra, camins personals, lluny de la unitat estilística que sovint ens caracteritzà.

Aquestes architectures han estat qualificades de romàntiques, potser perquè hom s'ha fixat més en la pressió aparent de la sensació que en la raó, el rebuig a la preceptiva habitual i el subjectivisme manifest, però molts d'aquets trets poden esdevenir confusos. El romanticisme va oferir també el *Biedermeier* i va donar excuses per dissoldre's en l'anecdòtic i el pintoresc. Justament allò que ara es tracta de combatre.

Mirem amb calma aquelles obres tan diverses que ens importen. El mòrbid senyal sobre la matèria, el raonament més particular, l'èmfasi en allò més contingent tiba —com no podria ser d'una altra manera—, disposicions més generals: la capacitat apresada d'atendre l'entorn amb les mitjans compositius que superin el contextualisme literari, la vivificació lúcida dels criteris de la modernitat des de la llibertat d'una cultura més gran, d'un nombre menor de dogmes.

Perquè en aquesta situació fragmentària és més important que mai actualitzar l'àmbit de racionalitat, l'ambició d'universalitat:

—la notòria manca d'imatges sobre la nova percepció i ús de la ciutat, que ja s'està produint, contrasta

amb la inflació de quadres vuitcentistes amb què es pretén suplantar-les: la discussió generalitzada sobre la ciutat i altres temes de gran escala ha estat llargament abandonada dins el frenesí d'allò que és possible, i és vital que la recuperem;

—cal treure la tècnica —que torna ara a refermar les seves possibilitats— del seu freqüent lloc d'ornament futurista, per situar-la a l'interior del projecte, dins la seva gènesi, en tant que possibilitat d'increment de la intel·ligència constructiva;

—sembla necessari potenciar de nou una de les millors herències culturals, ja esmentada, de la dècada anterior: l'ambició racionalitzadora de l'experiència de l'arquitectura, que ha exercit —singularment des d'alguns sectors de l'Escola d'Arquitectura— una influència clara en algunes de les millors darreres obres; una racionalitat que hauria d'anar acompanyada d'una presa de postura que prevalgués sobre els comentaris divulgatius fets des d'una pretesa terra de ningú, o des del parany de l'asèpsia «científica».

Així doncs, per davant del costum de l'adjectivació i de l'adaptació, l'ordre canviant de les coses reclama ara l'exercici de la racionalitat i de la invenció. Malgrat la crisi de la idea de progrés i la manca d'uns horitzons íntegres, cap abdicació no és possible, cap paraula no pot ser manllevada, i cap urgència, cap proximitat mòrbida, no ha d'excusar la mirada freda i llarga.

Tan sols d'aquesta manera l'actitud prudent i mesurada, que hem polit pacientment, podrà disposar sobre aquest tràgic paisatge una obra ardent.

EDUARD BRU
Arquitecte

JOSEP SARRET I GRAU

PER UNA CONCEPCIÓ ESSENCIALISTA DEL FET CULTURAL

Avui en dia, a Catalunya, en aquest debat nostre de cada dia, de vegades avorrit i de vegades apassionat, que és el debat sobre cultura, llengua i nació, un sector bastant nombrós dels participants ha agafat el vici d'emprar amb voluntat desqualificadora una sèrie de termes (en són molts, però aquí ens centrarem exclusivament en un d'ells: el terme «essencialisme») que, rigorosament parlant, són o haurien de ser purament descriptius i no valoratius.

Personalment no tinc gens clar si aquest vici és una mostra de mala fe, la manifestació d'una actitud més general caracteritzada per una manca de rigor lògic en l'argumentació o, simplement, una exemplificació de la mistificació de les paraules, derivada del desconeixement de les nocions més elementals de la semàntica filosòfica, com és ara la distinció entre denotació i connotació.

Si aquestes perínclites veus sabessin que una cosa és el que *denota* un concepte (significació primària) i una altra de molt distinta allò que *connota* (conjunt de significacions secundàries o sobreafegides a la significació primària), l'índex de pol·lució teòrica de la cultura catalana es veuria considerablement reduït i tots hi sortiríem guanyant.

precisió conceptual

L'ambivalència designativa (denotació/connotació), si bé pot arribar a ser útil en determinats àmbits (per exemple: en el camp de l'art o en el de la política) on l'objectiu és seduir o ensarronar el receptor dels missatges, esdevé en canvi una autèntica nosa, més enutjosa com menys evident, en àmbits com el del debat cultural, on allò que cal és sobretot precisió conceptual.

Naturalment, hi ha mètodes per evitar aquesta mena de noses, i si bé el més senzill és definir exactament les paraules que designen els conceptes a debat, el més concloent és remetre's al seu significat etimològic originari, el que equival a fer-ne una espècie de *genealogia ab inferiori* a l'inrevés: no tant buscar en allò més baix l'origen d'allò aparentment més noble per demostrar que li manca noblesa, com feia Nietzsche, sinó remuntar-nos a l'origen d'un concepte per comprovar que, sovint, el que connota (les significacions que se li han anat enganxant amb el pas del temps) acaba dissortadament prevalent sobre allò que denota (la seva significació bàsica).

Abandonant per un moment el nivell general d'abstracció en què ens movem fins ara, posaré un exemple que em desbrossarà el camí i m'ajudarà a convèncer el lector que l'objectiu d'aquest article —defensar una concepció essencialista del fet cultural— no és una pura bajanada.

De ben segur, molts dels lectors d'aquest article, si, després de definir-los una paraula com «comunisme», per exemple, a partir de les significacions que connota habitualment, els etzibava la pregunta: «Vostè es considera comunista?», contestarien amb un no sense matisos. Però segurament també molts dels que contestarien que no, enfrontats amb la denotació originària del terme i amb el projecte social que se'n desprèn (una societat que els oferís satisfer les seves necessitats i que només els demanés en funció de les seves possibilitats), canviarien la seva resposta per un sí rotund, si bé, tot s'ha de dir, cal pensar que la majoria titllaria aital projecte d'impossible, utòpic o ingenu.

La concepció que anomeno essencialista no té res d'original. De fet, com veurem més endavant, bona part del pensament occidental ha estat bàsicament es-

sencialista. No pretenc, doncs, presentar aquesta concepció com una novetat. Només em proposo aplicar-la al camp del debat cultural i situar-la en igualtat de condicions amb altres concepcions concorrents, perquè, a diferència del que passa amb les altres, la concepció essencialista no funciona habitualment com una etiqueta descriptiva, sinó com una valoració axiològica despectiva, i, quan hom l'esgrimeix, ho fa com si fos una mena d'arma llencívola, una gramalla infamant amb què se'ens obliga a vestir els qui creiem que la cultura no és un adornament superflu, sinó quelcom de ben essencial per a la configuració de la identitat d'un poble.

«cultura», «essència»

De definicions dels termes «cultura» i «essència», n'hi ha moltes i per això no és fàcil deduir automàticament què cal entendre per «una concepció essencialista del fet cultural». Convé, doncs, fer algunes precisions terminològiques.

Si ens limitéssim a partir de les definicions, correctes però limitades, que ens dona el diccionari de les paraules *cultura* («conjunt de les formes de vida materials i espirituals d'un poble, d'una societat o de tota la humanitat») i *essència* («allò que hi ha en una cosa de permanent i invariable»), la teoria que resultaria de la conjunyació d'ambdós conceptes vindria a definir la cultura com una mera barreja de formes buides i sense ànima, considerades eternes i immutables, d'origen inexplicat i inexplicable, i, per tant, seria una teoria que difícilment podria donar compte de la *creació* cultural, de la *dinàmica* transformadora de les cultures, de l'*intercanvi* cultural, etc., per no dir que posaria en qüestió el fet mateix de l'existència d'una diversitat de cultures.

Entès així, i aplicat al cas de la cultura catalana, l'essentialisme seria, de fet, una mena de cobertura ideològica de la visió adialèctica, reaccionària i eixorca de la cultura que semblen tenir efectivament alguns dels nostres compatriotes (és una manera de parlar), i hauríem de donar la raó a aquells que ens acusen de provincians ignarament envanits de la nostra especificitat o, dit més planerament, de mirar-nos massa el melic.

Però si, anant una mica més enllà d'aquestes definicions banals, tractem de definir d'una manera més radical, més propera al seu *èthymos* o significació originària, les paraules «cultura» i «essència», potser estarem en disposició d'aportar una definició de la cultura com a essència que no sols no sigui eixorca, sinó que tingui alguna virtualitat hermenèutica, que, al capdavall, és el màxim que podem exigir a una teoria.

És clar que, per fer-ho, haurem de sol·licitar la col·laboració d'una disciplina d'un temps ençà bastant bescantada i també un pèl allunyada de l'àmbit en què normalment se situa el debat sobre la cultura. Em refereixo a la metafísica filosòfica, algunes de les anà-

lisis conceptuals de la qual crec que és legítim d'extrapolar al nostre camp. Si el narrador o el poeta, per tal d'augmentar la seva capacitat expressiva, recorren a la metàfora i a d'altres *figures de dicció*, l'assagista (i el que aquí proposo és això: un assaig de definició, per modest que sigui, d'una teoria de la cultura), per tal d'augmentar la seva capacitat explicativa, també té dret a recórrer al que podríem anomenar *figures d'interpretació*, una de les quals —l'extrapolació de conceptes d'una disciplina a d'altres— ha resultat tradicionalment molt profícua.

per entendre'ns anem a cercar la filosofia

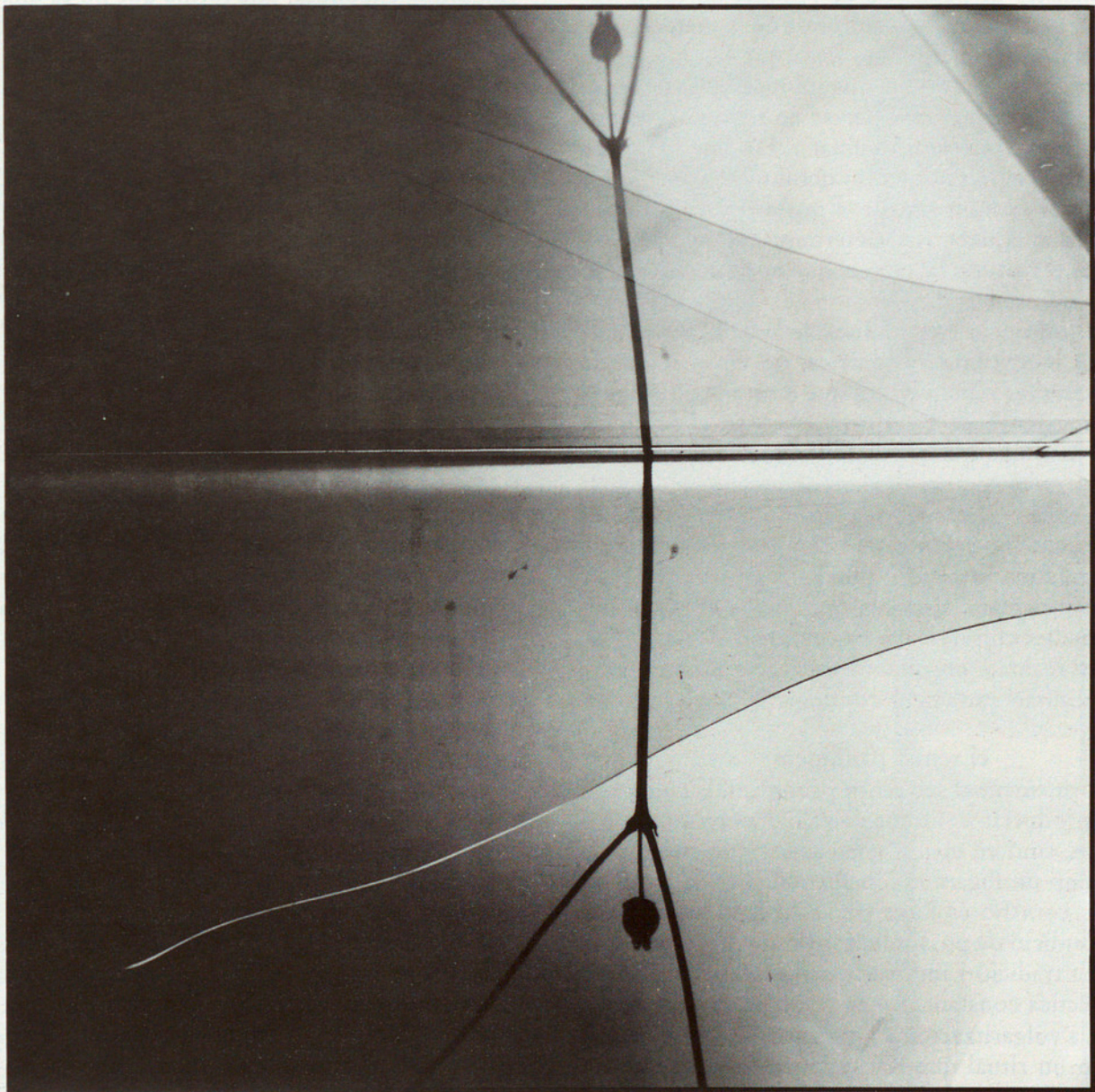
El terme «essència» és un dels que més sovinteja en el vocabulari filosòfic. Prové de l'infinitiu llatí *esse*, que significa *ésser*, i designa allò que resta idèntic per oposició a allò canviant. En aquest sentit, afirmar que les cultures són realitats essencials sembla incompatible amb el fet evident que són realitats dinàmiques i canviant, històricament determinades. Però és que resulta que la cosa no s'acaba aquí. La teoria de l'essència no sols és una de les més matineres de la història del pensament occidental, sinó també una de les més duradores. Sorgeix amb els elèates (Parmènides), es desenvolupa amb Sòcrates, arriba a la seva perfecció amb Plató i ja no abandona el pensament occidental en tota la seva trajectòria, fins al punt que s'ha arribat a dir que la història de la filosofia només era un conjunt de notes a peu de pàgina dels *Diàlegs* platònics, que han impregnat fins i tot aquelles doctrines que semblen oposar-s'hi més frontalment, com el materialisme i l'existencialisme.

A més a més, i això és fonamental per a l'anàlisi metafísica, l'essència no és només el que hi ha en una cosa de permanent i invariable, sinó també allò que constitueix la seva naturalesa pròpia, el seu fons, allò per què una cosa és el que és, i sobretot el pol d'un parell dialèctic a l'altre extrem del qual hi trobem l'existència.

Semblantment, des de la perspectiva d'aquesta mena d'anàlisi, també la cultura és concebuda com el pol d'un altre parell dialèctic, el parell natura/cultura, un pol (*techné*) que, per la seva creativitat conscient, s'oposa a la creativitat cega i espontània de la natura (*physis*).

Que natura/cultura, essència/existència són parells dialèctics vol dir que cada un dels pols que els componen no es pot entendre totalment sense la referència a l'altre, que les relacions entre l'un i l'altre són relacions d'interdependència mútua, d'interconnexió, senyor i serf que es necessiten l'un a l'altre com l'amo i l'esclau en el diàleg de les consciències de la *Fenomenologia*.

I la referència a Hegel no és arbitrària perquè fou precisament aquest essencialista alemany qui ens ensenyà que l'anàlisi radical d'una oposició no es resol mai a base d'anar saltironejant d'un pol (tesi) a



1979

l'altre (antítesi), sinó que cal trobar-hi una superació dialèctica (síntesi).

Paradoxes de la identitat: enfrontats a l'existència de cultures diverses ens hem de remuntar a la seva essència (condicions de possibilitat) per entendre'n l'especificitat. I viceversa: l'essència d'una cultura no és una realitat immutable i ahistòrica, d'una puresa immaculada, sinó un resultat de la seva existència, un producte històricament determinat. El que diuen els existencialistes de l'essència de l'home, ho diem nosaltres de l'essència de les cultures: de la mateixa manera que l'existencialisme no nega que l'home tingui una essència —només diu que ell mateix se la construeix—, la cultura, sense deixar de ser una essència, també és una construcció humana. L'home fa la cultura i la cultura fa l'home. En definitiva, el problema de la cultura és molt similar al problema de la llibertat; recordeu el debat del determinisme: allò important no és el que ens fa, sinó el que nosaltres fem amb allò que ens fa.

Per la concepció essencialista de la cultura, les cultures són efectivament essències, no en el sentit de realitats eternes i immutables que hom pot situar més enllà o més ençà de la història, sinó en el sentit de realitats amb una identitat, amb un cert grau de permanència en el temps, capaces de relacionar-se amb altres realitats equivalents però no intercanviables amb elles, que no rebutgen un cert grau de mestissatge però que tenen un estil i un fons propi que prové de la personalitat del poble que les ha construïdes. Resumint: les cultures són essències en el sentit que, sense ser realitats absolutament necessàries, tampoc no són realitats purament contingents.

el sentit primigeni

Conformement al seu sentit primigeni, la cultura és *conreu*, producció contínua de valors, però no creació en el buit, sinó en el si d'una cadena que ens lliga al passat, amb un lligam tan ineluctable però també tan necessari com ho és l'aire per al colom de la falla: límit i condició de possibilitat del seu vol. És per això que entre tradició i innovació cultural hi ha d'haver una dialèctica constant. *Ser culte* no és, com creu determinada vulgarització de l'humanisme, *retre culte* al passat en un ritual que pot esdevenir —i que de fet esdevé sempre— asfixiant i esterilitzador, sinó establir un diàleg amb la pròpia tradició que és alhora el límit configurador i la condició de possibilitat d'una cultura. És a dir, límit a superar dialècticament tot conservant-ne allò essencial: la seva dinàmica configuradora, l'arrel de la seva identitat.

La cultura concebuda així és més semblant a una força motriu, activa, creadora de sentit que a un simple munt informe de coneixements. Per entendre'ns: s'assembla més a allò en què pensava Herriot —si bé ell es referia a la cultura individual— quan deia: «la

cultura és allò que ens queda quan ho hem oblidat tot i allò que ens falta quan ja ho hem après tot».

Si se'ns permet la frivolitat, quan diem que les cultures són essències volem dir que són el que Cortázar en diria *agujeritos pegajosos*, una mena de «forats negres» summament voràçs que s'obren per engolir i es tanquen per assimilar. Literalment: organismes elementals amb un cos material i una ànima que és la forma en què cada cultura articula i organitza les «ingestes» engolides, una forma que no és una entitat purament metafísica perquè té una manifestació sensible en la llengua i perquè s'expressa en allò que la filosofia anomena una *Weltanschauung*, la visió del món pròpia de cada llengua.

I és per això que les cultures són diverses. Des que l'home surt del fons indiferenciat de la natura, des que comença a *parlar*, neix la cultura. Mentre que el fet cultural és universal i es confon amb les lleis biològiques de l'espècie, el fet cultural és, com diu Lévi-Strauss, particular i normatiu. *Particular*, perquè es verifica en cada grup humà d'una manera específica, amb un estil propi. (De fet, nosaltres creiem que en lloc de «grups humans» caldria parlar de «grups lingüístics», però això seria tema per a un altre article encara més «metafísic» que aquest.) *Normatiu*, perquè no és arbitrari sinó que segueix unes normes, normes que, a diferència de les lleis naturals, són inventades en un procés creatiu, el model més aproximat del qual és el joc d'un infant. Perquè la cultura, i això no és una metàfora, és com una mena de joc. I l'home, un animal que juga.

Tradicionalment, el terme «cultura» no s'ha aplicat a totes les societats. De la mateixa manera que avui es parla de «pobles sense història», antigament es parlava de «pobles sense cultura». Però, gràcies a l'antropologia, avui usem el terme d'una manera més generosa i alhora més rigorosa, aplicant-lo a totes les societats humanes, fins i tot a les que tenen maneres de viure molt arcaïques i primitives.

I de fet, potser té sentit parlar de societats desenvolupades i societats subdesenvolupades, però és absurd parlar de cultures superiors i cultures inferiors. Tan absurd com dir que en Pere té més «personalitat» que en Berenguera, perquè, de personalitat, en té tothom: la seva, més o menys definida, més o menys introvertida o manifesta, però igual que tothom.

La cultura, tal com l'entén la concepció essencialista, no és un guarniment ni tan sols és exclusivament el *resultat* del procés de millora i perfeccionament constant d'un poble (les seves obres literàries, artístiques, filosòfiques, els seus sistemes ètics o polítics, els seus hàbits afectius, les seves hipòtesis religioses o científiques), sinó la *força* que dirigeix i estimula aquest procés, l'ànima, l'esperit, l'estil d'un poble. La seva Essència.

JOSEP SARRET I GRAU
Llicenciat en Filosofia i Lletres
Ex-director de «El Viejo Topo» i «El Món»



1981

JOAN ROVIRA

VALORS SOCIALS DE LA CIÈNCIA

INTENT D'APROXIMACIÓ

Per comprendre aquesta activitat que anomenem ciència és necessari que la considerem abans de tot com una activitat social. Des d'aquesta perspectiva, la ciència és quelcom més que la suma de coneixements més o menys abstractes, amb més o menys pretensions de veritat. Podem definir la ciència com una classe especial de coneixements que es palesen des de moltes perspectives i en diferents nivells a totes les societats històriques. Aleshores, ens veiem obligats a considerar les relacions que té la ciència amb els diferents sectors de la societat, des de l'autoritat política fins a les idees i valors culturals, passant per l'estructura de la societat i els prejudicis de la religió. En definitiva, els resultats de la ciència són conseqüència d'un procés eminentment social. Hi ha moltes maneres de caracteritzar aquestes relacions. Per mostrar tot això, nosaltres hem escollit el tema de les connexions entre la llei natural i la llei moral.

I

Una de les més antigues i constants estratègies de la intel·ligència humana és la unitat entre la llei natural i la llei moral; un món en què la veritat i el bé es confondrien. Aquesta estratègia ha esdevingut un somni; aquest somni té cap possibilitat en el món d'avui? Ara ens trobem amb un discurs científic, basat en el postulat d'objectivitat, en el qual s'ha produït el divorci total amb la moral. Aquest és un fenomen específic de la nostra civilització occidental en què la llei natural i la llei moral no tenen res en comú.

El que mana és el postulat d'objectivitat que distingeix el discurs científic d'altres discursos culturals. Aquest postulat implica que els fenòmens siguin observats per mètodes dits objectius, la qual cosa vol dir

reproduïbles i independents de l'observador. Aquest postulat també implica que la interpretació d'aquestes observacions no es refereixi a judicis de valor *a priori* sobre el caràcter desitjable de tal o qual realitat, amb la qual cosa s'exclou, d'entrada, qualsevol preocupació sobre el caràcter moral de l'activitat científica.

Allò que importa en ciència és la recerca de la veritat per mitjà de l'ús exclusiu del mètode experimental i això comporta, necessàriament, la dissociació amb el món de les veritats subjectives; la veritat experimental no és ni ètica ni estètica, és simplement veritat. Aquesta separació del món objectiu i del món subjectiu és la responsable d'allò que podem anomenar ciència sense consciència o crisi de la ciència, avui tan de moda. En definitiva, és també la crisi d'Occident.

II

La història de les ciències ens mostra que les relacions entre llei natural i llei moral tenen una història. En els pobles primitius, fora de tot pensament positiu i racional, l'home té una mentalitat pre-lògica, amb normes ben diferents de les de la nostra lògica. Els primitius admeten, per explicar els fenòmens, tota mena d'influències no perceptibles pels sentits i de participacions externes. Això és el que s'anomena pensament màgic, en el qual no hi ha cap possibilitat de conflicte entre ambdues lleis. La llei transcendeix els fets.

Els grecs capgiren de cop la mentalitat primitiva i són els primers a pensar que la ciència pot construir-se amb l'únic ajut de la raó. Aquí neix vertaderament la mentalitat científica. La raó serà l'encarregada d'unir la llei natural i la llei moral, com és el cas de la cosmologia d'Anaximandre, en què l'espai dels cels es construeix a imatge i semblança de l'espai de la ciutat.



1981

El saber grec, en desprendre's de la religió, en alliberar-se de la màgia i en esdevenir *theoria*, és a dir, en consumir el trencament amb la *tekne*, es fa coneixement reflexiu que pot progressar tot criticant-se. El saber grec intenta ser una comprensió i una explicació de la globalitat, llevat de rares excepcions. Tant per Plató, des del món matemàtic de les idees, com per Aristòtil, des d'un món que vol partir de l'experiència, es tracta de donar raó del món de les aparences, la qual cosa implica una metafísica de la realitat. En general, podem dir dels grecs que no poden separar ciència de metafísica, investigació de primers principis, principi d'unitat i principi d'identitat; allò que es demana aquest saber és el principi de l'explicació mitjançant la recerca de les causes, entre elles la finalitat, i la reducció dels fets a un petit nombre de principis. Aquesta unitat entre el món dels fets i el món dels valors és una constant que podem trobar fins al Renaixement. Les dues lleis tenen un origen comú, el Déu creador n'és la garantia. Però, aquesta unitat no procedeix de l'experiència, sinó que, més aviat, l'experiència feia dubtar que les lleis de la natura funcionessin harmònicament amb la llei moral. La llei encara transcendeix els fets.

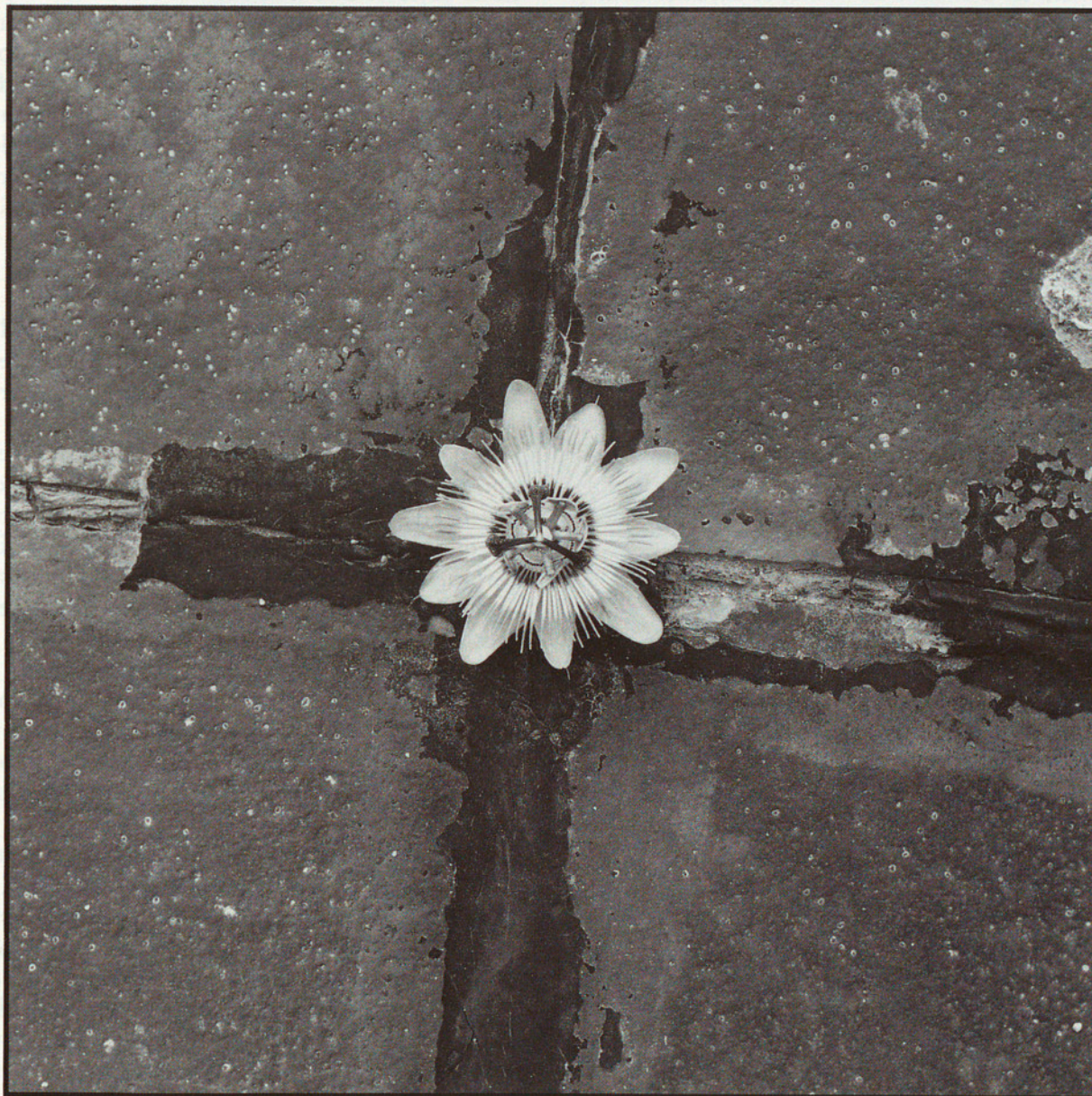
Des de mitjan segle XVI, des de Copèrnic, el cosmos ordenat dels antics comença a ensorrar-se i, a poc a poc, en cent cinquanta anys, es passarà d'un món clos a un univers infinit, d'un món jerarquitzat i ordenat a un món homogeni i isòtrop. Aquesta revolució, que comença amb la determinació de les òrbites dels planetes, s'estendrà a totes les branques del coneixement científic. En poques paraules, la revolució científica del segle XVII marcarà el pas d'un coneixement qualitatiu de la naturalesa a un coneixement quantitatiu dels fenòmens i, d'aquesta manera, s'arribarà a una unió entre teoria i pràctica —cosa insòlita en el món grec—, que equival a la substitució del coneixement com a contemplació pel coneixement com a construcció. Dit d'una altra manera, la ciència moderna naixerà amb la vocació de dominar la naturalesa i per això utilitzarà el mètode experimental. Amb el mecanisme —Galileu i Descartes—, hom comença a intuir que els fenòmens no estan governats per la voluntat impenetrable de Déu, sinó que aquest Déu ha fet unes lleis accessibles a la raó humana. Galileu es demana quin és el mode d'acció *seguit efectivament* per la naturalesa, mentre que Descartes es preguntarà quin és el mode d'acció que *ha de seguir* la naturalesa. En el cas de Descartes, com diu Koyré, «les lleis de la naturalesa són lleis per a la naturalesa, regles a les quals no pot no conformar-se. Puix que són aquestes, aquestes regles, les que la formen».¹ Déu ha creat aquestes regles i hom s'adona de la constància i regularitat de les lleis. Però, si hi ha constància de la llei és perquè no hi ha res més constant que la voluntat de Déu. Segons aquesta nova concepció, la llei és conce-

buda com a posseïdora d'un caràcter matemàtic: el Déu geòmetra ha construït un món regit per lleis matemàtiques. Amb la qual cosa es produirà la substitució del món concret de la física aristotèlica pel món abstracte de la geometria euclidiana. Així, s'arriba a una concepció de la llei com immanent als fets i, a partir d'aquí, podem definir la llei natural com una relació necessària que deriva de la naturalesa de les coses. Amb Newton i la seva llei de la gravitació universal ens trobem amb un univers governat per una sola llei: una única llei que dona compte de tots els moviments dels planetes; aquí rau el triomf de la mecànica clàssica i de la seva mentalitat reduccionista. Com diu Koyré: «El món de la ciència —el món real— s'allunya i se separa completament del món de la vida, que la ciència ha estat incapaç d'explicar... De fet tots dos móns es troben cada dia —i cada cop més— units per la *praxis*. Però per la *theoria* estan separats per un abisme. Dos móns: això vol dir dues veritats. O que no hi ha veritat del tot. En això consisteix la tragèdia de la mentalitat moderna que «resol l'enigma de l'univers», però sols per substituir-lo per un altre: l'enigma d'un mateix».² A l'època clàssica es comença a produir la substitució d'un Déu creador-legislador per la mateixa raó humana. El tòtem de la raó serà el nou signe que marcarà la Il·lustració i que servirà de base a les ideologies científiques del segle XIX. La raó s'encarregarà de donar les regles d'organització de la societat en harmonia amb la naturalesa. La solidaritat entre raó i natura esdevé l'eix vertebrador de la nova societat que, dirigida per la teoria i sota la idea de progrés, portarà la felicitat als homes i als pobles. Heus aquí el darrer baluard de la identificació de les dues lleis.

III

Avui tot això s'ha acabat. S'han enfonsat les ideologies clàssiques i l'exercici de la raó crítica ha comportat el fracàs de la raó com a fonament d'una ètica. I així s'arriba a un estat específic de la civilització occidental: mentre que les lleis de la naturalesa són cada cop més ben conegudes i controlades pel mètode científic, s'admet que aquesta pràctica no tingui cap valor ni per a l'individu ni per a la societat, en la mesura que no permet elaborar cap ètica.

¿La ciència d'avui és conscient d'aquesta problemàtica? Per J. Monod, «tots els sistemes tradicionals situen l'ètica i els valors fora de l'abast de l'home. Els valors no li pertanyien... Però avui sap que (aquests valors) són només seus i en ser-ne finalment l'amo li sembla que es dissolen en el buit indiferent de l'univers. És aleshores quan l'home modern es torna cap a, o millor contra, la ciència de la qual calibra ara el poder de destrucció, no solament dels cossos, sinó que de la mateixa ànima».³ ¿On trobar-hi la solució? ¿la veritat objectiva i la teoria dels valors constitueixen per



LA FLOR DE LA PASSIO. 1981

sempre territoris oposats i sense possibilitat de comunicació? J. Monod intenta edificar una ètica, no sobre la ciència, la qual cosa és impossible, sinó sobre el postulat extracientífic que fonamenta la ciència, el postulat d'objectivitat. En definitiva, la definició de coneixement vertader es fonamenta en darrera instància en un postulat d'ordre ètic. «Acceptar el postulat d'objectivitat és, doncs, enunciar la proposició de base d'una ètica: *l'ètica del coneixement...* L'ètica del coneixement no s'imposa a l'home; *és ell, al contrari, qui se la imposa fent-ne axiomàticament* la condició d'autenticitat de tot discurs o de tota acció».⁴ En suma, cap sistema de valors no pot pretendre construir una vertadera ètica sense, al mateix temps, proposar un ideal que transcendeixi l'individu i que justifiqui, al mateix temps, la necessitat que se sacrifiqui.

No tots els científics d'avui són del parer de Monod. Més aviat podem dir que la majoria adopten tot un altre punt de vista; es fonamenten sobretot en el corrent operacional, que és el fonament del pensament tecnològic. No és tan important, per ells, descobrir veritats sinó saber si *la cosa funciona*. Des d'aquesta perspectiva, les teories científiques no tenen valor, en el límit, més que en la mesura que poden servir per fer experiències, en la mesura que són fonts d'observacions, que subministren dades que permeten formular hipòtesis. En definitiva, parla només de les operacions de mesura i d'observació i no es té gairebé la preocupació de descriure la realitat.

H. Atlan caracteritza molt bé aquest corrent al capítol «La vie et la mort» de *Entre le cristal et la fumée*. Per ell, aquesta presa de consciència del paper de l'observador ha servit per alliberar el pensament científic i eliminar-ne un gran nombre de falsos problemes. Aquesta posició permet superar la famosa distinció ciència/ideologia amb tots els perills totalitaris que comporta. «En efecte, àdhuc si hom critica aquesta actitud operacional, perquè no se'n perceben els límits, no podem pas oblidar tampoc que protegeix, en certa mesura, de les trampes que consisteixen a identificar la ciència amb tal o qual ideologia i que poden prendre a vegades formes totalitàries extremadament perilloses. I l'actitud oposada condueix sovint a extrapolar un punt particular del discurs científic i estendre'l a la realitat sencera. És aquesta actitud la que fou l'origen de dues aplicacions desnaturalitzades de la genètica, en la qual les falses relacions entre veritat científica i ideologia han abastat el màxim de l'horror en la seva utilització per un poder totalitari. Es tracta, per descomptat, de la genètica nazi, que fonamentava les lleis racials, i de la genètica soviètica stalinista de Lisenko».⁵

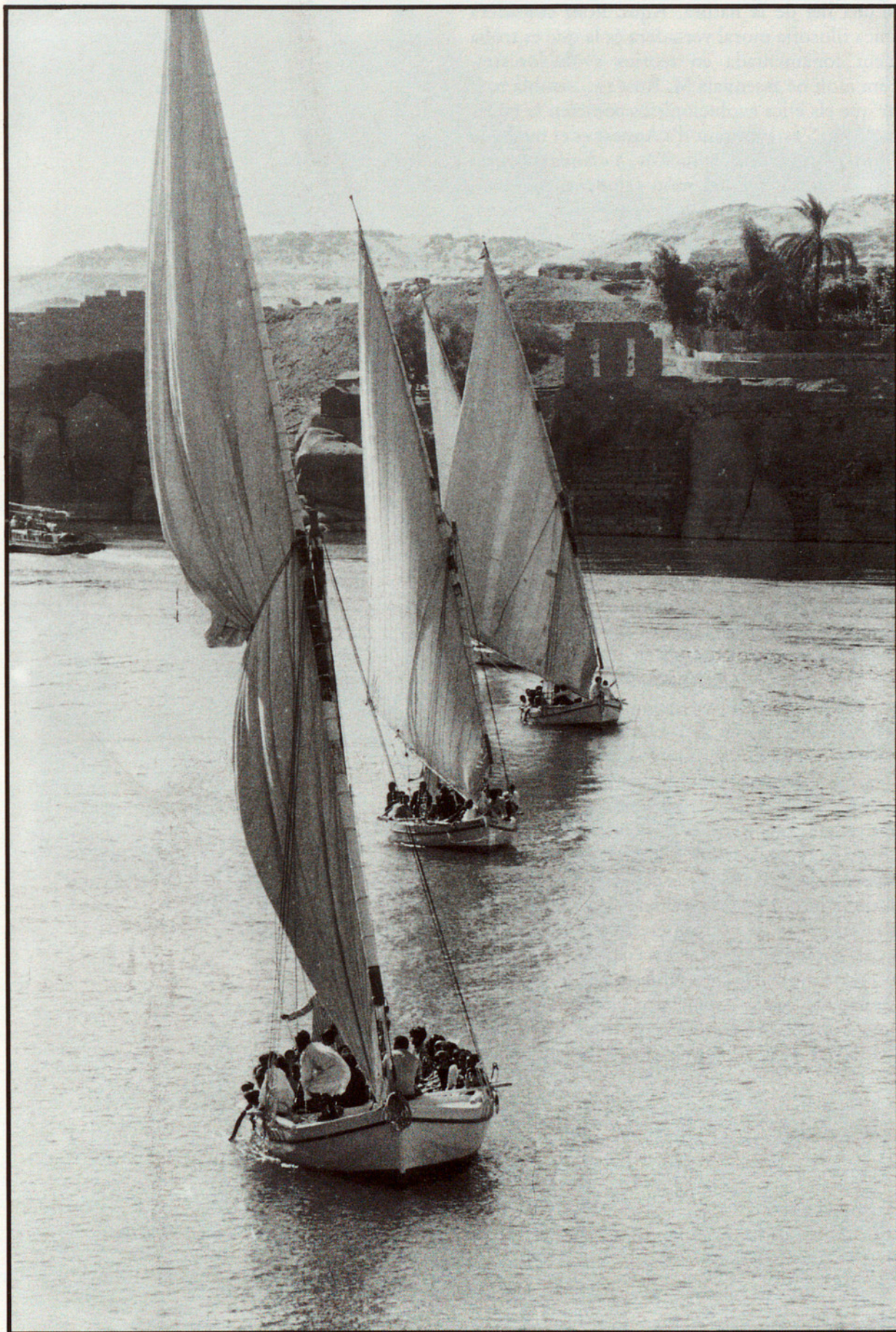
Segons aquesta actitud operacional la veritat o l'error no depenen de la ideologia que hom vehicula. Però, com molt bé assenyala Atlan, aquesta actitud provoca la ruptura entre l'experiència científica i el

món viscut. També, darrere d'aquest pensament s'instaura l'alienació en tant que s'ha produït la substitució de la llei explícita per allò que és convencional, per allò que és funcional: és el món de la societat de consum en una pràctica unidimensional que ho engloba tot, món sense finalitat que es veu abocat a una fatalitat de creixement que no mena enlloc. Món en què, desaparegut Déu, tot és permès, la qual cosa ha possibilitat l'activitat científica d'entreveure i concebre nous objectes d'anàlisi, però que cada cop fa més llunyana la distància que separa el món de la ciència del món dels valors. En definitiva, la mentalitat operacional impossibilita utilitzar la ciència per edificar-ne una ètica. En aquest estat de coses, l'únic consol que queda és que aquesta mentalitat potser impedeix utilitzar la veritat tècnica —en el passat va servir per fonamentar les ideologies— amb els efectes «tanatocràtics» que pot tenir.

IV

M. Serres utilitza el mot tanatocràcia per designar el funcionament de la ciència actual amb les relacions que s'estableixen entre la raó teòrica, la raó pràctica i la raó calculadora; és a dir, entre la ciència, la tècnica i l'estratègia militar; l'aliança entre aquestes tres raons constitueix el triangle tanatocràtic, vertader poder de mort. «Aquest és el triangle més poderós i productiu que la història hagi posat mai en marxa. És molt cert que la humanitat ha somiat més d'una vegada una cosa així; que l'hagi feta funcionar en tota la seva perfecció, això és nou. La creixença del flux és gairebé vertical, a causa d'una circulació gegantina i sempre renovada de mitjans financers, conceptes, mètodes, projectes, resultats i actualitzacions en aquest trajecte trinitari i tancat que és un motor. El motor abominable de la nova història».⁶ Avui tothom pensa en els perills de la guerra nuclear i en la possibilitat de destrucció de la vida i la civilització sobre el planeta. Però també ens trobem amb altres tipus de perills, menys coneguts, potser, però que poden tenir greus conseqüències per al desenvolupament futur de la humanitat. Ens referim als raonaments biològics que, en nom de la veritat científica, preteneix justificar la desigualtat i modificar l'individu per mitjans tècnics. Aquest és el cas de K. Lorenz quan manifestava: «Caldria, per a la preservació de la raça estar amatents a una eliminació dels éssers moralment inferiors encara més severa que no ho és avui... Hem, i hi tenim dret, de confiar-nos als millors de nosaltres i encarregar-los de fer la selecció que determinarà la prosperitat o l'eliminació del nostre poble».⁷ Aquesta frase va ser pronunciada l'any 1940, mentre estaven en funcionament els camps d'extermini nazis, la qual cosa constitueix, sembla evident, una circumstància agreujant.

El darwinisme social també constitueix un abús en la mesura que considera que la «lluïta per l'existència»



EGIPTE. 1968

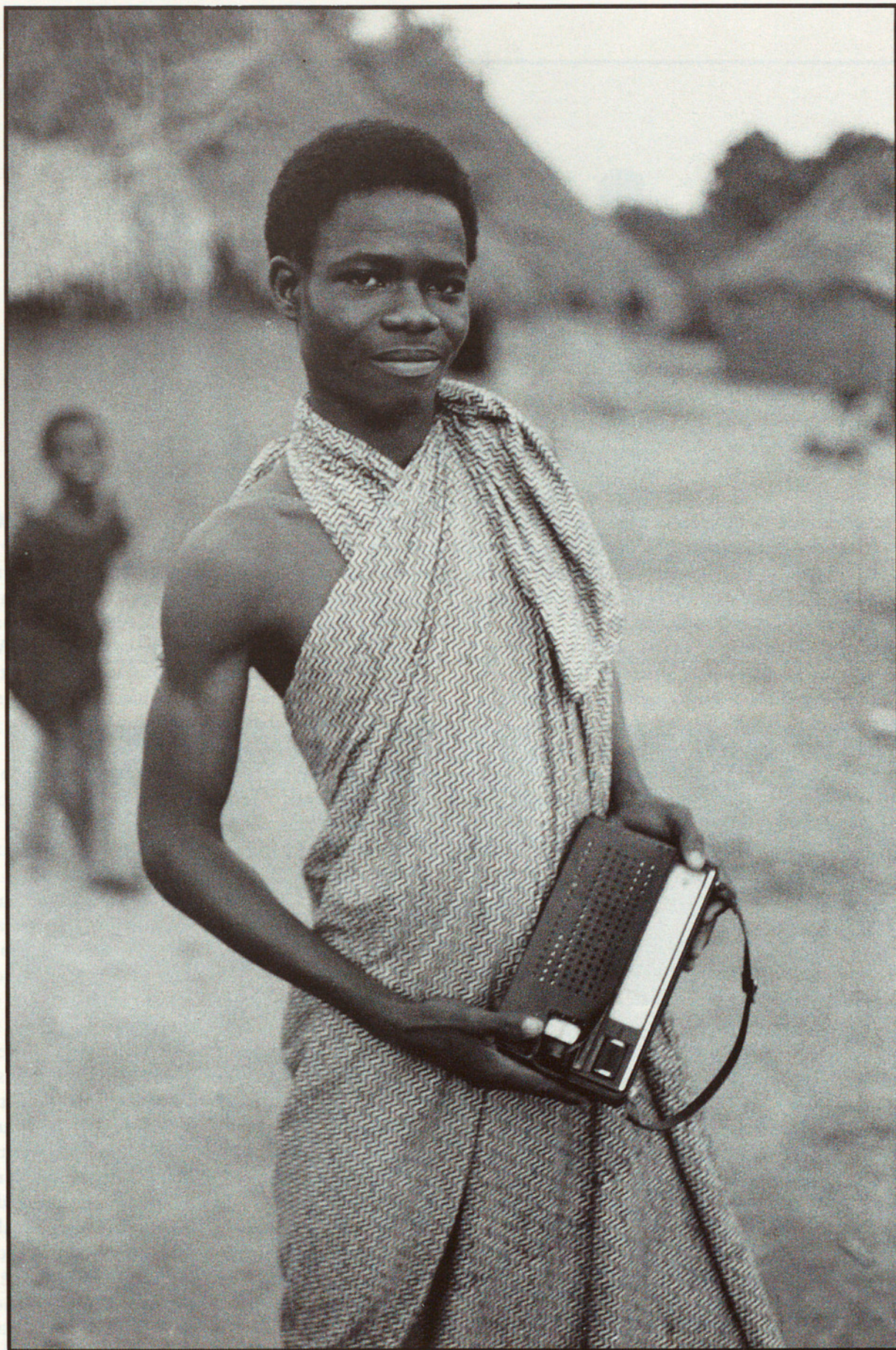
no és una regla imaginada per l'home, sinó que es tracta d'una llei de la natura. Aquí, hom considera que l'única filosofia moral vertadera és la que es troba fermament fonamentada en teories evolucionistes. Però, com molt bé assenyala M. Ruse: «...sembla bastant clar que els ètics evolucionistes cometen la fal·làcia naturalista. S'està passant d'«Aquest és el mode de ser del món (a causa de l'evolució)», a «Aquest *hauria* d'ésser el mode de ser del món (ajudant, per tant, l'evolució a portar a terme el bon treball)». Passem (per exemple en el cas de Spencer) de dir «els éssers humans han evolucionat a través de la selecció natural», a «hem de deixar que la selecció natural continuï sense impediments».⁸ En aquest cas el conflicte rau en la confusió que hi ha entre transmissió cultural i transmissió genètica. Mentre que la cultura es transmet de manera lamarckiana —és a dir com a herència d'allò que és adquirit—, i molt ràpidament, l'evolució biològica és molt lenta i a l'atzar.

Aquests són exemples esquemàtics dels perills i també de la incomunicació que s'ha establert entre els fets de la ciència i els valors humans. Però, com hem vist, la ciència és una activitat que només funciona dins d'un camp social. Per tant, el seu progrés depèn, en gran part, del progrés del món cultural, en la mesura que les transformacions científiques responen més aviat a modificacions del context cultural que a un acostament progressiu de la veritat. En definitiva, la cultura té una gran influència en allò que veiem i en com ho veiem; la ciència també és imaginació i aquesta li arriba del costat de la cultura. Amb això no volem sostenir, com fan avui molts historiadors de la ciència, la tesi purament relativista segons la qual tot canvi científic es deu fonamentalment a modificacions del context cultural. Però sí que es pot dir que la veritat, considerada al marge del context cultural, és un concepte buit. Creiem que la capacitat de la ciència per esdevenir un instrument d'identificació dels condicionaments culturals que la determinen només podrà valorar-se plenament quan els científics renunciïn als dos mites que suporten aquesta pràctica: el de l'objectivitat del coneixement⁹ i el de la veritat. La veritat no és de la ciència, és de la societat en la qual la veritat es diu.

JOAN ROVIRA
Professor d'Història de la Ciència
del Departament de Filosofia
de la Universitat Autònoma de Barcelona

NOTES

1. *Études galiléennes*, p. 319.
2. *Études newtoniennes*, p. 43.
3. *El azar y la necesidad*, p. 186.
4. J. Monod, *op. cit.*, p. 189-190.
5. H. Atlan, *op. cit.*
6. M. Serres, *Hermès III, La Traduction*, p. 71.
7. Citat per A. Jacquard, *Éloge de la différence*, p. 124.
8. *Sociobiología*, p. 281.
9. «L'objectivitat és la compensació que els homes es donen quan la seva capacitat d'estimar ha quedat paralitzada. Denuncien la sentimentalitat per tal de fer l'elogi de la científicitat». Gouldner, *The Coming Crisis of Western Sociology*.



COSTA D'IVORI. 1977

J. CORREDOR-MATHEOS

LA IMATGE ACTUAL DE LA CULTURA

Estem immersos en alguna cosa que diem cultura, que estructurem entre tots i que alhora ens estructura, però que difícilment podem aïllar. Parlar d'art o de la literatura, de cinema o de música implica una concreció de l'objecte, però el concepte de cultura és massa ampli i, sobretot, massa abstracte. Ja trobem la primera dificultat en parlar de la imatge de la cultura quan ens adonem que en el nostre temps tot és imatge —encara que aquí aquest mot té un altre significat. Només cal que obrim els ulls per veure que les imatges ens envaeixen constantment, fins a ofegar-nos. En contrapartida i retornant a allò que importa, no disposem d'una imatge global. No és pas que no tinguem una imatge de la nostra cultura, equivocada o no: s'esdevé que és fragmentada, si no és que es tracta d'una infinitat d'imatges calidoscòpiques.

del renaixement al postmodernisme

Picasso destrossà la imatge de l'art renaixentista; però, en tot cas, sense deixar d'ésser renaixentista. Quelcom semblant ocorregué amb Joyce. Freud, per posar un exemple clàssic, descompongué la individualitat —probablement quan pretenia recompondre-la, com si fos una joguina trencada. La imatge tradicional, el que en quedava, es dissolgué com a conseqüència de la destrucció de tot un món. Encara que diguem que la nostra cultura no té imatge, el que volem dir és que allò que realment ens manca és món, realitat.

Però acceptem que puguem continuar parlant d'una certa imatge de la cultura, sigui quina sigui. Encara que fragmentada, serà més o menys recognizable. Estem d'acord que una imatge no és una realitat, sinó que en constitueix una representació. El que li dona

eficàcia, —per dir-ho amb paraules de René Wellek i Austin Warren—, «no és tant la condició viscuda, com el caràcter d'esdeveniment mental relacionat particularment amb la sensació». Aquesta eficàcia es deu doncs al fet que es tracta d'un «vestigi», d'una «reliquia», d'una «representació de la sensació». Aquesta imatge serà sempre en bona part subjectiva, i tan sols podrà tenir algun valor en la mesura que no s'hi renunciï (Max Weber ja considerava que no es pot fer ciència social eliminant la subjectivitat).

Ens movem i parlem en una situació que no sabem com anomenar, ni tampoc tenim per què fer-ho. Postmodernitat és, sobretot, un eslògan perquè la mercaderia es vengui. D'acord que trobem que això que passa sembla nou, però cal anar amb compte d'allunyar tota la faramalla consumista de la indústria cultural. Ens sentim una mica fora de temps, però això no és pas cap situació nova. Ens diverteix que molts dels que ho volien condicionar tot al factor temporal siguin els mateixos que han portat el tren a la via morta.

S'han volatitzat les avantguardes i alhora la sospita que ens assalta és que tota aquella successió de moviments no eren sinó, entre moltes altres coses, els últims espeternecs del Renaixement. En l'avantguarda hi ha, tanmateix, grans troballes, vivíssimes intuïcions, i el perill ara és tirar-ho tot per la borda. L'avantguarda significava situar-nos sempre en un angle concret, davant la incapacitat d'abastar la realitat. Ara, si de veritat volem sortir del laberint, hem d'intentar abraçar-ho tot— intentar-ho, fer «com si», ens hi ajudarà.

Una imatge es manté per coherència, perquè la realitat que representa ja conté alguna cosa que ho aglutina tot. En el passat, fins al Renaixement o potser fins al manierisme, que marca un trencament profund en la visió, el que donava sentit era la comprensió sagra-



ISRAEL. 1968



NÀPOLS. 1970

da del món. D'aleshores ençà, tot se'ns ha desmuntat i, així, la ciència, en la seva exaltació racionalista, ens ha induït a creure que la realitat és com un *meccano*: «el món colorista i polifacètic de la consciència habitual —són paraules de Feyerabend— es veu substituït per una basta esquematització on no hi ha ni color, ni olors, ni sentiments, ni tan sols el curs temporal habitual; i ara aquesta caricatura és considerada com la realitat». ² Són molts els que creuen que, pel camí de la ciència estrictament racionalista no fem sinó anar darrere la llebre mecànica i que —com digué ja fa dècades el venerable Eddigton— l'únic que veiem en els aparells d'observació és la nostra pròpia imatge.

imatge i art modern

¿I quina imatge descobrim, quan observem la nostra cultura, deixant de banda el nostre rostre? L'art modern és molt explícit: precisament, pedra de toc fonamental es la incapacitat que sent l'escriptor o l'artista d'avui per oferir una imatge del rostre i de la figura de l'home. Tot el realisme postpicassà de travessar l'abstracció o bé obviant-la, però atenyent-ne d'alguna manera els efectes, semblava esforçar-se a reinventar la figura humana. Quan ho aconsegueix és per mostrar unes imatges intencionadament buides d'humanitat —hiperrealista com John de Andrea i Richard Estes— o esquemàtiques i caricaturesques, com les que ens proposa el neoexpressionisme salvatge i les seves variants transavantguardistes. Al marge de la qualitat que poden tenir a vegades, el que demostren, primer de tot, és aquesta impotència a què em referia. Fins i tot un cas aparentment tan marginal a l'avantguarda com Antonio López desvetlla alguna versemblança amb més alçada i profunditat: més que éssers humans, se'ns mostren com éssers fantasmals de buits insondables, però no pas veritables imatges d'éssers vius. Una cosa semblant podem dir de la novel·la o el teatre, on les individualitats es dilueixen en el col·lectiu d'una acció difusa. Amb les excepcions que vulguem, bàsicament marginals: en el context occidental o en l'extern.

Que l'artista d'avui no pugui configurar la imatge de l'home, potser significa que l'home mateix no existeix, és a dir, que manca la individualitat que havia estat la clau del desenvolupament de la cultura occidental durant els últims quatre segles: la imatge de l'home, ara substituïda per una multitud de coses que guarden relació amb l'expansió dels mercats. Avui tot surt a la venda, el present i el passat, i, tirant llarg, el futur i tot. «Tota la nostra cultura lineal i acumulativa —ens recorda Braudillard— s'enfonsaria si no fóssim capaços de preservar la «mercaderia» del passat tot traient-la a la llum». (Abans havia afirmat que «Ram-sès no significa res, per a nosaltres; tan sols la mòmia té un valor incalculable, vist que garanteix que l'acumulació tingui sentit» ⁽³⁾.)

En aquesta consideració de la imatge, hi té un paper important l'aparició de les noves tecnologies. El creador de cultura es troba amb una joguina nova i no sap ben bé què fer-ne. No em refereixo pas, és clar, al cinema, vella temptativa, sinó a la mateixa televisió, encara tan poc aprofitada en aquest sentit, el vídeo, la informàtica. La utilització de les noves tecnologies per part de la indústria cultural és, en canvi, perfecta. Fins al punt que, a grans trets, la imatge de la cultura és la que ella mateixa ens ofereix.

No em refereixo sols a la cultura baixa o mitjana, sinó quasi en la mateixa mesura, a la de les èlites. Tal o tal novel·lista, pintor, arquitecte, conjunt musical, han estat del tot fabricats, o bàsicament. Tot això configura la imatge de la nostra cultura. O bé ho creiem, o bé intentem resistir-hi amb més o menys èxit.

una imatge redundant

La imatge de la nostra cultura és sempre redundant: en això consisteix la força persuasiva, perquè primer se'ns vol convèncer i, sobretot, vèncer. És una imatge d'una imatge. El fet cultural queda lluny: de vegades tan lluny, que costa reconèixer-lo, si existeix. Es treballa per aconseguir ser notícia, imatge noticiable. La cultura, així, és «soroll». La veritable informació no interessa. Interessa si pot ser païda ràpidament, potser la cultura veritable sempre és difícil de pair: això en un sentit, perquè en un altre, bé pot ser com un aire que es respira sense sentir. D'una manera o altra, és difícil «col·locar-la», parlant mercantilment. La cultura que circula i que ens veiem obligats a absorbir —que esgotador resulta buscar-ne d'altra, en aitals circumstàncies!— és una cosa invertebrada, sense cap mena de significat.

No és estrany que el terrorisme es converteixi en signe representatiu de la nostra època. L'agressió terrorista neix de la desesperació en no poder incidir en un determinat camp —polític, religiós, nacional. És una resposta paroxística a una situació cultural i social paroxismal. El terrorisme forma part de la imatge cultural, l'ànima i és naturalment inútil, malgrat que es tracti d'un signe revelador. El terrorista no té imatge, no en troba o bé hi ha de renunciar. Tota la nostra cultura, com la nostra societat, simulacre d'això i d'allò, incita al terrorisme, a l'escapada per la porta falsa. És una resposta radical a la situació del «campi qui pugui»: en lloc de buscar una taula de salvament, es dinamita el vaixell a fi que s'enfonsi com abans millor i ens ofeguem tots plegats.

La imatge de la cultura que tenia l'home del passat contenia ingredients utòpics, glorificava d'alguna manera el mateix creador i destinatari d'aquesta imatge. La imatge de la cultura actual és catastrofista. L'amenaça nuclear —amb els avançaments o mostres que rebem en aquest sentit— i d'altres amenaces tenen, sobretot, el valor de símbols. Deixant de banda el



COSTA D'IVORI. 1977

perill real en què vivim són avui signes de la descomposició de la cultura i de la seva imatge. Tot és fragmentat: el *collage* és el mètode més apropiat per treballar a la nostra època; el *patchwork*, el remei i el camí. Les imatges de la cultura se succeïxen i apilonen i, finalment, acaben a les escombraries al cap de pocs dies.

Les escombraries són un altre concepte que podem considerar clau en la cultura i en la imatge que en percebem. Escombraries com a «fatalitat». A les escombraries, tot hi va molt aviat, i moltes vegades en rescatem coses que crèiem inservibles per reciclar-les. Reciclatge: la nostra cultura, incapaç de crear una imatge... —volia dir-ne nova, però m'agradaria més pròpia, creativa—, entra a sac en el passat, llunyà i proper, i hi posa pedaços. La imatge de la nostra cultura revela clarament com n'és de barroera. Es posa un pedaç a la cultura, un pedaç a la imatge, per anar tirant, però es fa veure que és nou. D'acord que algun creador se salva, en general marginal, de manera que la imatge de la cultura no el reflecteix, si més no durant un temps, fins que se'l recull de les escombraries on havia anat a parar i se'l recicla de nou, o bé quan ha estat superat en els aspectes més anecdòtics i llimades totes les seves arestes.

crisi de l'humanisme

Tota aquesta cerimònia de la confusió l'anomenem «pensament múltiple», per donar-nos la sensació de llibertat. «Hem d'acostumar-nos a pensar sense motllos ni criteris», —ens diu per si ho ignoràvem, Lyo-

tard. El mimetisme és obligat, però ara d'una altra manera, amb colors personals. Tot és èmfasi. La imatge de la cultura s'ha inflat i ens volen convèncer que aquest artifici és la naturalitat mateix. Les grans paraules i els grans conceptes han desaparegut, però es juga amb els grans temes del passat, que es treuen de les cultures més antigues, buits de tot contingut. La màgia s'ha substituït per la prestidigitació, la cultura és, sobretot, crítica, i li plau ser-ho. Encara més que fa un segle, ens trobem davant l'home alexandrí de què parlava Nietzsche («un bibliotecari, un corrector de proves»).

Tant se val el que es digui, l'humanisme està en crisi, la imatge de la cultura està fragmentada, fluctua sense orientació com els sòlids i els líquids a l'espai exterior. Avui podem dir que la cultura no té una imatge. Contradictòriament, però, podem dir que hi ha una imatge, però que no hi ha cultura, o bé que la imatge és difusa, i que no podem assegurar res sobre quina pot ser la nostra cultura; que no tenim ni imatge ni cultura, o bé que tenim imatge i que tenim cultura; que tenim de tot i que tot es meravellós. En aquest moment sembla que tot val. Tanmateix, la impressió dominant és que la cultura té algun defecte greu, i que també la pateix, per tant, la imatge que ens ofereix.

J. CORREDOR-MATHEOS
Escriptor i crític d'art

NOTES

1. WELLES, René i WARREN, Austin, *Teoria literaria*, Biblioteca Romànica Hispànica, Editorial Gredos, p. 223, Madrid, 1985.
2. FEYERABEND, Paul, *Adiós a la razón*, Editorial Tecnos, S.A., p. 151, Madrid, 1984.
3. BRAUDILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, p. 21, Barcelona, 1978.

CARLES BIDON-CHANAL

DE GALILEU A EINSTEIN O LA HISTÒRIA DEL DESENCANT DELS TEMPS MODERNS

Amb motiu d'una conferència que va pronunciar per commemorar el centenari del naixement d'Einstein, Friedrich Dürrenmatt va atribuir al pensament del creador de la teoria de la relativitat la facultat d'haver transformat la imatge que tenim del món segons dues perspectives, totes dues reveladores de visions més aviat pessimistes: una que ens ofereix l'espectacle d'un cosmos que, sotmès a les exigències de la física relativista, ha bandejat definitivament l'observança de la disciplina i el bon ordre que van fer-lo mereixedor de tal nom entre els grecs, i ha esdevingut un univers apocalíptic, remolí caòtic de supernoves, colapses gravitacionals i forats negres; l'altra que té a veure amb la nostra pròpia existència sobre el planeta que, gràcies als recursos de la ciència moderna, s'ha arribat a fer, en paraules de Dürrenmatt «tan sòlidament comprensible i manejable» com per plantejar a la humanitat el dilema entre sotmetre's a la raó o precipitar-se en la ruïna. Així, en virtut d'aquesta doble transformació, la ciència del nostre segle ens ha menat (i torna a ser Dürrenmatt qui parla) en un laberint monstruós pel qual avancem a les palpentes amb un desempar i una desesperança cada vegada més gran» (*Albert Einstein*, Tusquets Editores, Barcelona, 1983).

la fe en la ciència

Avui dia, no hi ha dubte que el maneig i la comprensió del món que sembla que es deriven de la ciència abunden en fets i raons que corroboren indicis tan sinistres. Malauradament, ja no cal recórrer a la suprema fantasmagoria de l'holocaust nuclear per provocar calfreds; n'hi ha ben bé prou amb les amenaces, molt més properes i quotidianes, del desastre ecològic i la contaminació, o amb els abusos que es poden produir en nom de l'enginyeria genètica.

Fa vint-i-cinc anys Joseph Needham expressava encara la seva fe en el fet que la ciència moderna fos «un paladí universal, la salutífera il·lustració de tots els homes, sense distinció de raça, color, fe o pàtria, en la qual tothom es pugui capacitar i participar» (*Grandeza y miseria de la tradición científica china*, Anagrama, Barcelona, 1977). Avui, després que unes quantes tones de l'*Skylab* s'hagin estrellat contra la Terra, després de Harrisburg i Txernòbil, deuen quedar poques regions de la nostra geografia on no s'hagi posat en dubte qualsevol hipotètica confiança en el fet que la ciència constitueixi la clau de la defensa i seguretat de la humanitat. Tot fa pensar que el temps ha exercit, amb ferotgia singular, el dret a la venjança sobre l'optimisme amb què, gairebé en fa quatre segles, Francis Bacon i René Descartes van proclamar, cadascun a la seva manera, la convicció que ciència i poder, veritat i utilitat, eren idèntics, i que l'home, esdevingut amo i senyor de la naturalesa, havia de garantir la instauració d'una nova cultura que, a diferència de l'antiga, seria susceptible d'un progrés veritable.

A dreta llei, aquesta cultura antiga, que es pretenia enderrocar en nom de la nova ciència, no havia estat estranya al problema de les relacions entre conèixer i fer, ni tampoc havia ignorat el paper fet per les esmentades relacions en l'organització efectiva de la societat humana. La imatge de la ciència com un Janus bifront, que és una síntesi afortunada del pensament pur i l'eficàcia pràctica, és de fet tan antiga com la nostra tradició intel·lectual. ¿No recomanava Plató l'ensenyament dels sabers científics als guardians de la seva utòpica república, precisament en nom dels beneficis que en podrien treure per la seva doble condició de filòsofs i militars? Normalment, els grecs, a l'hora d'explicar-se l'origen de les ciències que entre

ells havien assolit la condició de tals, ho van fer en els termes de l'esmentada síntesi entre teoria i praxi. D'aquesta manera divulgaven els tòpics d'una geometria nascuda de l'agrimensura i d'una aritmètica que té els orígens en la comptabilitat. Aquesta doble cara de la ciència com a activitat en la qual l'*homo faber* i l'*homo sapiens* intervenen recíprocament no sempre s'ha presentat, malgrat tot, amb la mateixa aparença.

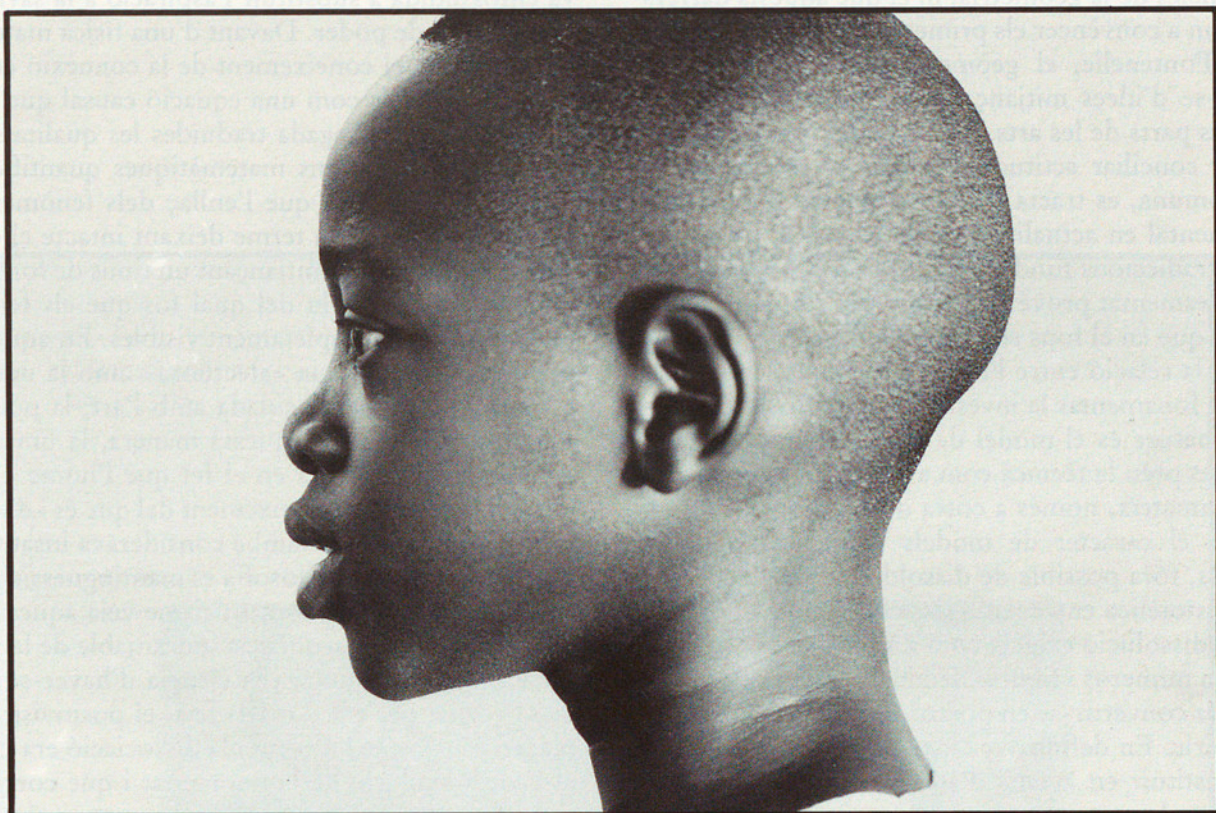
En general, tant pel que fa a l'antiguitat clàssica com a l'escolàstica medieval, el recurs de la ciència a l'experiència estava regulat per un règim d'adequació dels conceptes als fets que no posava en dubte la representació habitual d'aquests darrers en termes de sentit comú i d'experiència sensible. Ben al contrari, la investigació experimental de la naturalesa, tal i com ens és familiar actualment, es diferenciava d'aquest comerç tradicional amb les coses en dos aspectes que es fan evidents si ens fixem en els dos elements que millor caracteritzen l'experiment: l'instrument i la mesura. L'instrument, perquè representa la voluntat experimental de conèixer els fenòmens en allò que hi ha més enllà de les seves aparences immediates; això, expressat amb la imageria prepotent que va consagrar Bacon, és com si la naturalesa amagués els seus secrets i ens calgués encalçar-la en els seus desvaris per arrabassar-los-hi mitjançant la tortura i obligar-la, d'aquesta manera, a posar-se al servei nostre. La mesura, perquè correspon a l'exigència d'extreure de les coses un coneixement tan cert com el que proporciona la matemàtica. Dit a la manera de Descartes, es tracta de reduir tots els fenòmens físics a relacions matemàtiques exactes, d'acord amb el principi que la matemàtica és la norma última de tot pensament amb pretensions de veritat i la característica definitòria del mètode necessari per assolir-la. Galileu representa, per antonomàsia, la figura històrica on es produeix per primera vegada la fusió experimental entre instrument i mesura, fusió en què s'ha volgut veure realitzada la convergència d'una tradició artesanal i tècnica, que prima l'experiència i la pràctica, amb la gran tradició teòrica i metodològica provinents de l'antiga Grècia. Amb Galileu, l'experiment es va convertir en una producció controlada de fenòmens destinats a materialitzar una necessitat racional establerta prèviament. D'aquesta manera el món va esdevenir aquest gran llibre escrit en llenguatge matemàtic i per llegir-lo va caldre l'ús indefugible de pròtesis observacionals. Així, doncs, a partir del segle XVII, l'equació entre fer i conèixer es va començar a formular d'acord amb els dictats d'una confluència aparent entre l'activisme baconià i el matematisme cartesà.

un tret distintiu de la modernitat

Vist des de la perspectiva de la posterioritat, el sotmetiment de l'explicació científica a l'observança del mètode experimental es va presentar al capdavant com

un tret distintiu del naixement de la modernitat (entesa, sens dubte, en un sentit ponderatiu com a oposada a una antiguitat que, la precedia en el temps i era, per tant, més ignorant). El pensament il·lustrat no sols va ser procliu a considerar el mètode experimental com un factor decisiu per a la posada en marxa de qualsevol progrés present o futur, sinó també a jutjar el naixement del mètode esmentat com una simbiosi obligada pel curs natural del desplegament de la raó. En el seu discurs preliminar a l'*Encyclopédie*, d'Alembert atribuï a Bacon i Descartes el mèrit d'haver estat els primers a emprendre el camí cap a la «filosofia veritable». Un segle i mig més tard, Comte va fer si fa no fa el mateix en associar-los repetidament com a representants per excel·lència del naixement de l'«esperit positiu»: en la mesura que eren autors d'un projecte de «revolució mental» l'execució del qual —reservada segons Comte al segle XIX—, suposava la instauració definitiva de la raó humana en el seu estat veritablement normal de positivitat racional. El privilegi més feliç d'aquest estat era la constitució d'una harmonia total entre la vida especulativa i la vida activa, entre la ciència i l'art, entre la raó teòrica i la raó pràctica. A la visió comtiana de l'evolució intel·lectual de la humanitat, l'estat positiu, últim i definitiu dels tres que la intel·ligència humana havia de travessar en la seva marxa progressiva, corresponia a una tercera gran època històrica o estat civilitzador, on la indústria esdevindria preponderant. Assolida la civilització industrial, la màquina exhauriria el seu procés d'inserció en la societat i acabaria per fer transparents les relacions entre la teoria i la pràctica.

Tanmateix, aquesta transparència no va tenir lloc amb la naturalitat que ocasionalment s'ha volgut fer creure. Comte mateix sabia prou bé que calia «organitzar regularment» la connexió entre els sabers teòrics i les activitats pràctiques i assignà a la «classe dels enginyers, com a corporació diferenciada», la comesa de servir d'«intermediaris regulars» entre els científics i els industrials. La necessitat d'un «tercer home» (expressió de Christian Wolff, deixeble de Leibniz i mentor de Kant) que aplegués alhora ciència i art ja es va deixar sentir al segle XVIII. La referència continuada a la capacitat del «geni», concepte d'altra banda tan estimat pels il·lustrats, que posseeix un talent especial que li permet d'idear sense disposar de cap mena de teoria sobre la pròpia invenció, no fa altra cosa que insistir en aquesta necessitat de mediació que és, en darrer terme, símptoma inequívoc de l'existència d'una certa opacitat entre els desplegaments teòrics i les preteses realitzacions pràctiques. Potser, si ens fixem en la doble progenitura baconiana-cartesiana del mètode experimental, ens adonarem que les coses no podien ser d'altra manera. I que la dilació històrica a assolir efectivament la transparència entre teoria i pràctica postulada per la ciència moderna des de l'ini-



COSTA D'IVORI. 1977



PORTUGAL. 1971

ci, no és tan sols el temps pacientment invertit pels matemàtics a catequitzar els empiristes en nom de les excel·lències de la geometria, ni el que aquests darrers triguessin a convèncer els primers que, com ja va assenyalar Fontenelle, el geòmetra havia d'aprendre a proveir-se d'idees mitjançant el coneixement de les diferents parts de les arts. Més que del termini necessari per conciliar actituds diferents al voltant d'una tasca comuna, es tracta del lapse invertit pel mètode experimental en actualitzar la potencialitat de les seves contradiccions fundacionals. Perquè, ben entès, el mètode esmentat prové de l'esforç per sotmetre a síntesi allò que en el fons són dues concepcions antitètiques de la relació entre l'home i les coses, en la qual s'han de fonamentar la investigació científica: per Bacon, la natura és el model de la tècnica, mentre que Descartes pren la tècnica com a model de la naturalesa. I, tanmateix, només a costa d'una conciliació que decretés el caràcter de models recíprocs d'aquests contraris, fóra possible de dissoldre la tradicional divisió aristotèlica entre naturalesa i art. D'altra banda, aquesta dissolució exigeix com a àmbit un *locus* matemàtic on números i figures deixin de ser formes de les coses per convertir-se en portadors de l'acció sobre el fet empíric. En definitiva, l'instrument i la mesura es van constituir en agents d'aquest transport, en responsables de convertir els continguts de la percepció sensible en entitats susceptibles de connectar-se d'acord amb els termes de les lleis naturals.

Els dos segles que van de Galileu a Comte es poden mesurar com el temps en què les matemàtiques experimenten una transformació radical, que les porta del costat de l'art al de la ciència. Per Galileu, les matemàtiques encara són el mitjà per excel·lència per representar-ho tot perquè no s'assemblen a res, de manera anàloga a com el pintor és capaç d'imitar els seus models, perquè cap de les coses imitades no es troba entre els colors de la paleta (si hi hagués plomes, per exemple —diu Galileu—, només servirien per pintar ocells). Per Comte, les matemàtiques no són pas art de la representació, sinó ciència de la relació entre les entitats representades, mentre que el mètode experimental ha passat de llegir la naturalesa a legislar-la, segons la màxima comtiana que estableix el «veure per preveure» com a «caràcter permanent de la ciència veritable», i també com a garantia d'una relació general entre aquesta última i la tècnica («science, d'où prévoyance: prévoyance, d'où action»).

els romàntics contra les pretensions de poder de la ciència

És ben sabuda la manera en què el pensament romàntic es va sublevar davant la idea que la ciència subjugués la naturalesa, tant materialment, mitjançant les seves implicacions tecnològiques, com intel·lectualment, mitjançant l'enumeració de lleis desti-

nades a controlar la causalitat dels fenòmens. Goethe va aixecar la seva veu contra una ciència que li semblava entossudida a substituir l'aspiració a la saviesa per la pretensió de poder. Davant d'una física matemàtica que concebia el coneixement de la connexió entre fenòmens naturals com una equació causal que els feia mesurables (una vegada traduïdes les qualitats sensibles a determinacions matemàtiques quantificables), Goethe reivindicava que l'enllaç dels fenòmens perceptibles es dugués a terme deixant intacte el contingut de la percepció, mitjançant un tipus de formulació matemàtica l'objectiu del qual fos que els fenòmens esdevinguessin completament visibles. En aquest sentit, només una ciència «afectuosa» amb la naturalesa es podia mantenir vinculada amb l'art, la poesia i la religió i garantiria, d'aquesta manera, la unitat de la cultura, que s'encarna en el fet que l'home obtingui d'una font única el coneixement del que és i d'allò que cal que sigui. Comte també considerava insatisfactori que ciència, poesia i filosofia es mantinguessin separades. Però, mentre el romanticisme veia aquesta separació com una conseqüència indesitjable de la modernitat i responsabilitzava la ciència d'haver-se apartat de la veritat per tractar dels fets, el positivisme entenia, en canvi, que l'esmentada dissociació era inherent al procés evolutiu de la humanitat i que corresponia precisament a l'esperit científic la prerrogativa de posar-hi punt final. El «sacerdoci positiu» aplegava finalment les aptituds especulatives de les tres figures del poeta, el filòsof i el savi, pròpies respectivament dels tres estats (teològic, metafísic i científic) travessats per la intel·ligència humana per assolir l'emancipació. Un cop la positivitat racional es fes extensiva al domini social i moral, el veritable, el bo i el bell haurien de restar conciliats per sempre més.

En un dels seus escrits sobre la religió, Einstein va emprar els mateixos termes que Comte per demanar que qui ensenyés la religió se sotmetés a un «procés purificador» que el menés a deixar de banda la doctrina d'un Déu personal antropomòrfic i a valer-se, en les seves tasques, «de les forces que són capaces d'enaltir el Bé, la Veritat i la Bellesa en la mateixa humanitat» («Ciencia y religión», a *De mis últimos años*, Aguilar, Mèxic, 1951). Però, per Einstein, la unitat espiritual, tal com Goethe i Comte la van predicar amb èmfasis oposats, ja no era possible. O, almenys, no ho era de la mateixa manera. Segons Einstein, amb ulls d'un temps que és el nostre, el mètode científic tan sols ens ensenya el que és, però no pot conduir-nos directament a conèixer allò que cal que sigui: «El coneixement objectiu ens confereix poderosos instruments per a la consecució d'uns fins determinats, però la meta última (de les nostres aspiracions humanes) i l'ànsia d'assolir-la han de procedir d'una altra font» (ibíd.) En un altre lloc deia: «Pel científic només existeix «el que és», però no pas allò desitjable, ni el que



EIVISSA. 1967

és valuós, ni el que és bo, ni el dolent; cap meta (...) Es pot dir que el científic que cerca la veritat té un cert fre purità: es manté al marge de tot el que és volitiu o emocional. Incidentalment, aquest tret és el resultat d'un lent desenvolupament peculiar del pensament occidental modern» («Las leyes de la ciencia y las leyes de la ética», *in loc. cit.*).

Potser no és gaire incidental que Einstein esmenti el puritanisme, si el considerem des de la perspectiva del parell d'idees que, ni que sigui tan sols per simple associació, suggereix tot seguit: una, que la ideologia puritana va accomplir un paper específic i significatiu en la configuració original de la ciència i la tècnica modernes, tal i com va posar en evidència, ja fa cinquanta anys, una cèlebre monografia de Robert K. Merton (traduïda al castellà per Alianza Editorial); dues, que en el marc del protestantisme i les revolucions burgeses es va proclamar una llibertat de consciència i de pensament, la contrapartida de la qual va ser arrabassar l'autonomia del subjecte, l'autonomia que la cultura tradicional situava en el pensar pur i la raó, i disposar la raó en mans de l'economia i de l'Estat (cf. H. Marcuse, *Cultura y sociedad*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967. També hi ha traducció catalana a Edicions 62). En les condicions instaurades per l'escissió esmentada, el científic hagué de cercar els mòbils que l'impulsen a investigar la realitat en un altre lloc. Aleshores, la religió —i, pel que fa al cas, l'art, la poesia o la «filosofia»— va poder esdevenir el suport infraestructural damunt el qual construir la superestructura de la ciència, però només en el sentit que, com diu Einstein mateix, no sigui possible concebre un autèntic home de ciència que no estigui animat d'una «fe pregonia» en la racionalitat de les regles que regeixen el món (en el doble sentit que és un ens ordenat i que el seu ordre es comprensible) i «imbuït a fons» d'una aspiració a la veritat i la comprensió.

perduts al laberint monstruós

Tot i la necessitat de trobar els motius de la seva obra en una esfera diferent a la seva, pot semblar que el científic no es diferencia essencialment en l'activitat creadora dels que contribueixen d'una manera o altra a la cultura i no són científics. Al cap i a la fi, així ho devia entendre el Renaixement, aquell sòl cultural en què estem acostumats a veure arrelada la planta els fruits de la qual són la ciència moderna. I, tanmateix, el caràcter objectiu d'aquesta ciència resulta ser, en definitiva, la prohibició que els seus artífexs s'hi «expressin». D'aquesta manera, Einstein va poder dir de Newton que només se'l podia entendre com un escenari en el qual es desenvolupava la lluita per la veritat eterna. Això, d'altra banda, convertia el naixement de la teoria de la gravitació universal en un «miracle». I és que, de grat o per força, els *Philosophiae naturalis principia mathematica* han de resultar miraculosos,

considerats a través del prisma dels voluminosos manuscrits esotèrics de Sir Isaac, on l'alquímia, la cronologia sagrada i d'altres subtileces per l'estil passen per ser mòbils últims que el van menar a ocupar-se de la caiguda de les pomes. Vicis privats, públiques virtuts... Per boca de Hans Reichenbach, el neopositivisme va traduir l'oposició a termes més cultes i va parlar de l'activitat científica com a distribuïda en dos «contextos»: en un es produeixen els enunciats de la teoria susceptibles d'anàlisi pel que fa a la seva justificació, i, a l'altre, té lloc l'acte de la producció que eludeix tota reducció a termes lògics i que només és accessible a l'estudi psicològic o sociològic.

Amb un estil si més no col·loquial propi de la contracultura, Theodore Roszak va identificar com una de les característiques fonamentals de l'«estil psíquic», associat al mite de la consciència objectiva, la necessitat de dividir la realitat en dues esferes qualificables com l'«aquí dins» i l'«allà fora» (*El nacimiento de una contracultura*, Kairós, Barcelona, 1970). Adoptant aquesta terminologia —ni que sigui pervertint-la una mica per adaptar-la als nostres fins— es pot reinterpretar l'oposició neopositivista dels dos contextos identificant l'«allà fora» de la ciència amb els seus enunciats, i l'«aquí dins» amb els processos de la seva elaboració. Per tant, i pel que fa a la ciència, es podria continuar dient com diu Roszak de la consciència objectiva en general: l'ideal és que hi hagi el mínim possible «aquí dins» i, en canvi, el màxim d'«allà fora». En realitat, només aleshores es complirien les condicions que farien de la naturalesa un llibre veritablement comparable al text sagrat que inspira la metàfora de Galileu. És a dir, un text la lectura directa del qual ens posa en contacte immediat amb la veritat, sense necessitat de recórrer a l'hermenèutica del mètode experimental. Donades les característiques d'aquest recurs resulta que la ciència està directament inscrita en una tradició cultural dominada pel que Nietzsche va anomenar l'«escola de la sospita». Gianni Vattimo afirmava recentment (*El País*, 8 de gener) que aquesta escola ja no és, avui en dia, cap punt de referència eficaç per a la nostra cultura. El «laberint monstruós» de què parla Dürrenmatt n'és una prova fefaent molt particularment en el cas de la ciència. Curiosament, des dels mateixos rengles de la ciència, les possibilitats que ara hi pot haver d'escapolir-se d'aquest laberint es veuen abocades a una «crida a l'ètica» anàloga a la que, segons Vattimo, ha caracteritzat la filosofia del nostre segle en els seus intents de superar els plantejaments metafísics tradicionals.

Si es tracta de substituir l'antiga aliança de l'home amb el món mitjançant la ciència, fonamentada en el mecanicisme newtonià que ensenyava la manera de fer-lo entendre i de servir-se'n sense retre'l comprensible, per una nova aliança que no renunciï a



FORMENTERA. 1968

comprendre la naturalesa i que restableixi de bell nou el diàleg cultural, resulta ineludible abandonar les coordenades crítiques kantianes que condemnen la filosofia a ratificar la supremacia en el camp del saber positiu d'una ciència «muda i sistemàtica, tancada dins d'ella mateixa» (Ilya Prigogine i Isabelle Stengers, *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1983).

Si hem entès que la ciència occidental no posseeix el patrimoni d'una racionalitat que transcendeix totes les cultures i totes les èpoques, podrem superar el

desencant d'aquesta «ètica de la ciència» per la qual Jacques Monod condemnava l'home a la total soledat i al radical estranyament que representen una posició marginal dins l'univers. Només d'aquesta manera, esvaïdes les antigues certituds, el món esdevindrà l'escena on podran coexistir, sense pretensions d'exclusivitat, representacions, tant si es tracta de la ciència com de la música, la literatura o la pintura.

CARLES BIDON-CHANAL
Professor d'Història de la Ciència
a la Universitat del País Basc

CLAUDI ESTEVA FABREGAT

EL FENÒMEN CULTURAL, PRINCIPAL CATEGORIA DELS COMPORTAMENTS HUMANS

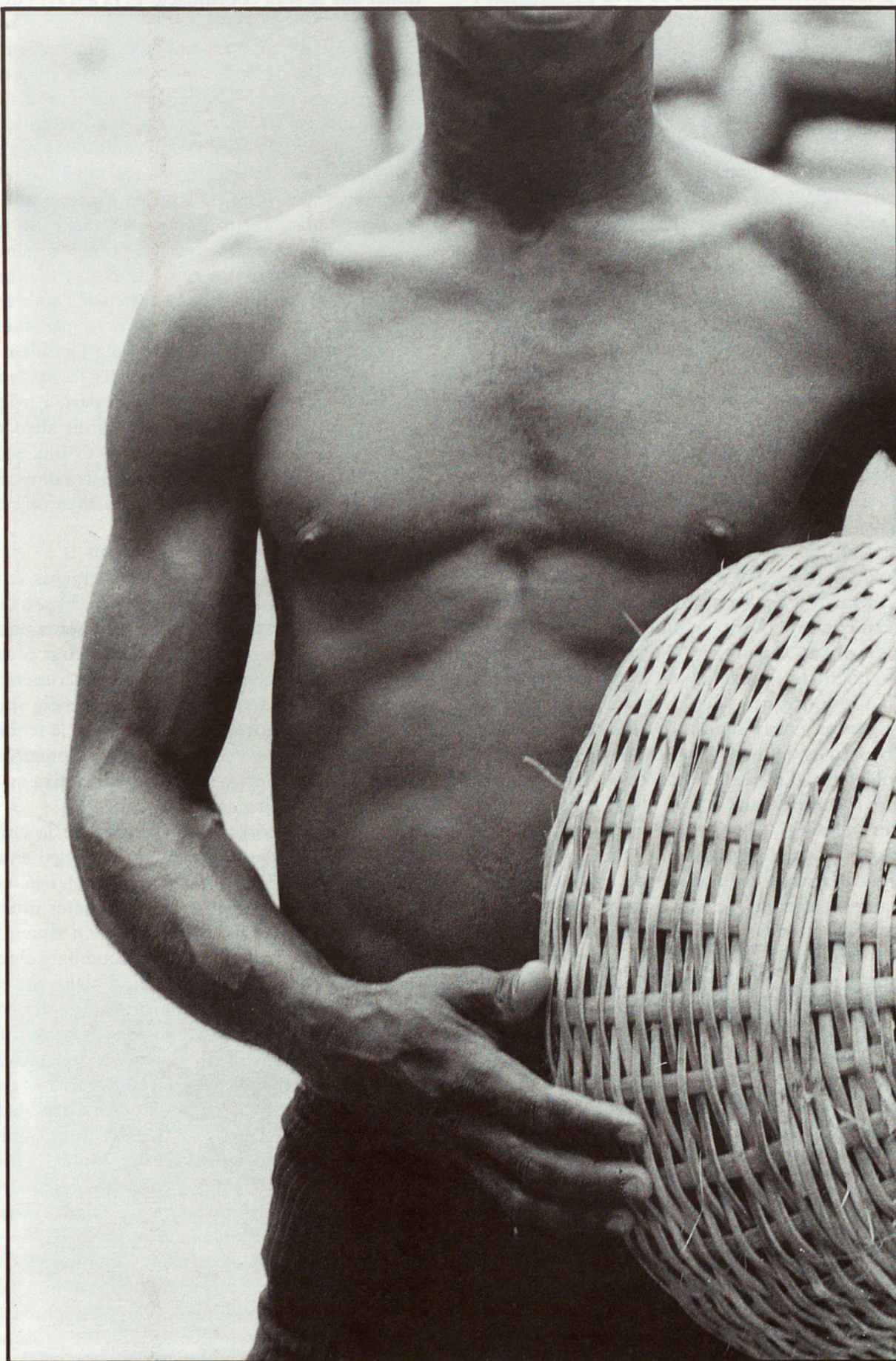
Per a l'Antropologia Cultural el concepte de cultura pot considerar-se la categoria d'anàlisi més important. De fet, la cultura cal entendre-la com la manera de viure d'una comunitat ètnica i, per tant, implica la reproducció de la identitat a partir de la socialització dels individus. Cal dir, doncs, que per cultura entenem la totalitat de les formes materials i espirituals produïdes per una societat, com també els mitjans de relació que empren i comparteixen els seus membres per a la realització dels seus comportaments socials. S'entén que tota cultura representa una regularitat de comportaments, que, a la vegada, estan sotmesos a normes específiques de control. Tanmateix, una cultura podem definir-la per mitjà dels productes, materials, socials i espirituals que es deriven d'aquest comportament. Cal incloure, en aquest cas, els processos individuals de pensament que fan possible la relació de l'individu amb el medi total. Com que tota cultura és un resultat en el temps i en l'espai, també és un fet històric i, en conseqüència, cal entendre-la com una forma d'acció que s'aprèn per mitjà de relacions institucionals. En aquest sentit, una cultura té com a manifestació principal el seu caràcter organitzatiu; això vol dir que l'organització, tal com va dir Malinowski, és el tret fonamental de la cultura. Tenint en compte que l'individu neix nu de cultura, de bell antuvi la cultura representa una organització l'experiència de la qual és externa i s'internalitza dins de l'individu per mitjà de la socialització i del caràcter social mateix. La cultura pot definir-se, doncs, fora de l'individu, pels seus resultats i, en aquesta condició, també podem considerar-la com un nivell superorgànic.

La cultura d'una societat sempre cal entendre-la com una experiència d'estructura més àmplia que

la representada per l'individu i els grups menors que la realitzen, per tant, és evident que la cultura total d'una societat podem considerar-la distribuïda per parts entre els individus d'una societat. Cadascuna d'aquestes parts representa la fracció de cultura que correspon dur a terme a cada individu segons el principi de l'especialització social, és a dir, del rol i de l'estatus. Segons això, la cultura que empra cada individu en la nostra societat no és la cultura total, sinó que, més aviat, és la part de cultura que li correspon en funció de les seves possibilitats socials. En aquest sentit, és fàcil entendre que, econòmicament considerat, l'individu exerceix funcions concretes, com poden ser les d'agricultor, comerciant, advocat, o d'altres més possibles. Fins i tot, i dintre de l'anomenada divisió sexual del treball, molt freqüent a les societats primitives, la dona i l'home exerceixen funcions diferents i, per tant, duen a terme activitats diferenciades que s'aprenen per mitjà de la socialització infantil que els fa específics. A més, certament, hi ha societats en les quals les funcions socials es distribueixen segons les edats, i això fa que d'acord amb aquest fet els rols també són diferents. D'aquesta manera, la distribució social de la cultura segons l'edat, el sexe i l'ocupació ve a ser un fenomen universal.

transmissió de la cultura

Les relacions socials són les encarregades de comunicar la cultura d'una societat als individus. Les primeres experiències culturals són rebudes per l'individu d'ençà que neix i, progressivament, va adquirint el que serà la seva cultura. D'això es desprèn que l'experiència de cada individu a través de la vida de relació amb els objectes socials, és també una relació amb objectes materials —artefactes— espirituals —ideolo-



MALI, 1977

gia— i psicològics, o relatius a la seva personalitat i caràcter social. D'acord amb aquest punt de vista, l'individu adquireix una cultura per mitjà del tracte amb els altres membres de la seva societat, començant per la seva pròpia família. Històricament, la cultura que ha adquirit també la transmetrà a les generacions següents i, en casos de canvi, només reproduirà la part d'aquella cultura que manté la seva vigència. Per una altra part, i com a individu actiu, cada persona pot afegir la seva aportació —per mitjà de l'invent o de la innovació corresponent— a la cultura de la seva societat. En aquest sentit, l'individu, com a ésser social, és a la vegada un subjecte actiu i passiu de la cultura; tant n'és receptor com transmissor.

Per mitjà de la cultura l'home adquireix una consciència social i fa coherent la seva relació amb el món i els altres. En aquest cas, l'elaboració d'una ideologia, uns interessos personals i un grup de tècniques per relacionar-se amb d'altres individus i manipular el medi material i espiritual, suposa que, primer, fora de l'individu existeix una cultura, el superorgànic, i dintre d'ell, per assimilació mental, existeix una forma de ser que és, per tant, una funció primària de la relació de l'individu amb un ambient extern combinada amb la internalització d'aquest ambient dintre de l'individu. Bàsicament, la cultura, en allò que té d'orgànica, és comportament organitzat —tècniques i normes d'acció—, cognició i personalitat.

Podem dir, doncs, que la cultura està localitzada en l'espai i el temps, i des del punt de vista de la manifestació territorial es defineix ètnicament, és a dir, d'una forma col·lectiva d'identitat. Això vol dir que cada individu és membre d'una cultura i que la comparteix amb altres membres. Cal dir que una cultura és una identitat col·lectiva. Afegim-hi, per tant, que és una creació humana i que no s'adquireix instintivament, sinó socialment, encara que com a animal l'home posseeix instints. En tot cas, la cultura representa aquella part de l'ambient que ha fet l'home i que constitueix el seu coneixement compartit amb d'altres individus. Això és el que fa possible que parlem d'una cultura catalana diferent d'una cultura esquimal o d'una cultura xinesa. En resum, la cultura d'un poble és tot allò que ha reunit com a saber i que posseeix com a forma pròpia de viure i que es transmet i s'hereta per mitjà de les relacions entre generacions i entre contemporanis d'una determinada societat. Essencialment considerada, la cultura és el mitjà d'adaptació de l'individu a la seva societat.

Les formes d'integració de la cultura en l'individu, a partir de l'acció, són el llenguatge, els sistemes d'idees i les relacions institucionalitzades que regeixen la comunicació social i la utilització i transformació del món material. Per això, totes les cultures són equivalents a accions modelades on les formes de vida existents són a la vegada autònomes i interdependents,

donat que la seva coordinació es fa a través de regulacions i de normes d'orientació del caràcter social.

Els principis constituents de tota cultura impliquen la cooperació, directa o indirecta, coercitiva o voluntària, segons els casos, dels individus d'una societat organitzats en institucions com, per exemple, la família, el municipi, l'organització econòmica, les associacions diverses i les activitats socials que fan referència a la manera de viure. D'aquesta manera, una cultura és una manera, relativament estàndard, de percebre objectes i situacions, i tot això permet organitzar les reaccions de l'individu respecte d'ell i d'altres i, sobretot, és un instrument de control de l'ambient i d'ell mateix. Per aquesta raó, la cultura és més que un instrument d'adaptació de l'individu a l'ambient en què viu: és també una manera de satisfer les seves necessitats socials i biològiques, per una part, i psíquiques, per una altra. Podem afegir des d'un altre punt de vista, que la finalitat de la cultura és una acció col·lectiva orientada a l'organització dels comportaments dels membres individuals que formen una societat.

conceptes objectius

Dins d'aquesta concepció, els elements en què es fonamenta una cultura són objectius. El seu desenvolupament progressiu i el fet que representa una herència acumulable li confereix una capacitat peculiar de determinació superorgànica i experimental que transcendeix l'individu i que té existència fora d'ell. Aquesta superorganicitat de la cultura la trobem vinculada al fet que no està genèticament constituïda dins l'herència biològica, ja que per ella mateixa no té existència material dins els gens.

Aquesta superorganicitat relativa de la cultura ha estat destacada per diversos antropòlegs, entre d'altres, per White (1949) i Kroeber (1952), i en les investigacions antropològiques té un caràcter nuclear, especialment manifestat en el que se'n diuen models etnogràfics. Hoebel (1958), quan compara el fenomen cultural amb el fenomen natural, destaca que considerada la cultura al nivell superorgànic és equivalent al producte més avançat dels processos evolutius coneguts, superior, fins i tot, al que se'n diuen nivells psíquics de l'organicitat. No obstant, i això és significatiu, la cultura només adquireix valor funcional des de la perspectiva de l'acció social. Fet i fet, la cultura no és un fenomen independent de l'ambient total —el natural i l'històric/social— en què la veiem, però pot transcendir-lo com més important sigui el seu relatiu determinisme superorgànic.

La realitat social és, per tant, una associació organitzada d'experiències que enquadrem dintre d'un espai, un temps i una cultura. Pot ésser, a més, un procés de comunicacions entre individus profundament dinàmic, ja que l'acció mateixa representa una formació permanent del fet cultural. Tal com determina



ISRAEL. 1968

l'acció institucionalitzada, facilita les adaptacions socials dels individus i els proporciona instruments de creació i, fins i tot, de canvis en la realitat social.

No cal dir que la cultura està formada pel pensament, que produeix la transformació de la naturalesa i les tècniques d'actuació sobre aquesta i sobre els homes, en forma de relacions socials concertades. La consciència d'aquest concert és elaborada pel procés de socialització i per la ideologia que permet racionalitzar les relacions de l'home amb l'ambient. Inevitablement, la cultura vista com un tot podem entendre-la com una uniformitat de comportament dins un sistema social específic i d'una identitat ètnica. Així és com la majoria dels etnòlegs entenen la cultura com una regularitat de comportament. El model etnogràfic resulta precisament d'aquesta visió de l'existència social dels homes.

Encara que aquesta regularitat és previsible, cal també afegir que dins les cultures existeixen desviacions derivades de discrepàncies individuals o de grups respecte del que es considera institucionalitzat. Això sol ocórrer amb motiu de la introducció de canvis tecnològics o de revolucions polítiques que, en tot cas, incideixen en la producció de formes noves d'existència. Cal entendre, doncs, que la cultura ètnica representa una herència i una tradició de comportaments previsibles, una vegada observades les accions dels membres d'una societat, però també és cert que les innovacions poden modificar les herències adquirides. Seguint aquesta reflexió, la cultura és una invenció social, però és, també, un procés de transmissió de formes de coneixement i de mètodes d'acció que s'adapten a les funcions que cada societat estableix com a normes i costums per als seus membres.

procesos d'adaptació

Com que és instrumental i adaptativa, la cultura posseeix una plasticitat superior a la que demostren tenir els organismes vius respecte dels processos i les funcions de la naturalesa. Per això, les adaptacions culturals són més fàcils que les adaptacions biològiques. En qualsevol cas, també és cert que la velocitat experimental de la cultura s'ha incrementat històricament fins al punt que cada vegada és més profunda la intensitat de la seva influència sobre la nostra vida. Avui l'ésser humà és, immediatament després d'haver nascut, un ésser cultural, fins al punt que els ambients moderns —urbans, industrials, i fins i tot, el camp mateix— ja són més un producte cultural que un producte natural. La nostra capacitat de control sobre la naturalesa s'accentua cada dia més, la qual cosa significa que l'adaptació de l'home al seu ambient és, bàsicament, una adaptació cultural. Per això, la cultura pot ésser explicada, avui més que mai, per la cultura, i cada vegada menys per regularitats naturals susceptibles de medicació, com les que fan referència a la naturalesa humana, l'ambient natural i els processos bio-

químics i físics específics. En l'actualitat, els nostres ambients són, essencialment, culturals o artificials. La cultura fa les ciutats, les indústries, àdhuc els camps produeixen segons les demandes del mercat. A diferència dels homes primitius que acostumen a viure en funció d'ambients naturals i de tècniques de subsistència, els homes industrials moderns, tecnològics, viuen en funció d'ambients culturals. Mentre els animals inferiors en l'escala evolutiva depenen dels ambients i hàbitats naturals, els homes són el que són les seves cultures. A mesura que augmenta la comprensió i el domini de l'home sobre la naturalesa, augmenta, doncs, el paper determinatiu de la cultura sobre la naturalesa. Per tant, disminueix el paper d'aquesta sobre l'home. La mateixa degeneració històrica d'aquest paper impulsa, molt sovint, l'home a regenerar el paper de la naturalesa, precisament perquè ha adquirit la intuïció que la pèrdua progressiva del determinisme natural va en detriment de la capacitat històrica mateixa de l'home per sobreviure, al fet d'haver sobrepassat, en molts aspectes, la capacitat de la naturalesa per proporcionar-li els recursos que fan possible aquest domini de la cultura sobre la naturalesa. De fet, la pèrdua progressiva de capacitat per part de la naturalesa per determinar la nostra existència, cal entendre-la com una demostració del progrés de la cultura com a determinant de la nostra existència. L'enginyeria genètica és un exemple de manipulació cultural de la naturalesa.

reflex de les potències humanes

Com a conseqüència del que diem, i pel que fa al concepte de cultura, aquesta ens proporciona una idea que la creació humana es troba en un permanent estat d'evolució i transformació. Per això, la cultura també pot ser definida com un producte del cultiu organitzat de les potències humanes i de les forces de la naturalesa cada cop més controlades per la primera. La dinàmica de la cultura consisteix, per altra banda, a multiplicar la seva estructura i així fer més complexa la vida social. Tanmateix, si l'home és la força original determinant de la cultura, una vegada aquesta ens ha estat donada, condiciona els comportaments socials dels individus.

Cal admetre, per altra part, que quan parlem de cultura ens referim a un fet general de la espècie humana, però també cal entendre que les diferents tradicions i històries adaptatives de les societats, fan que hi hagi cultures diferents que no solament constitueixen respostes específiques a les condicions originals dels ambients ecològics, sinó que també responen a relacions històriques diverses que tenen molt a veure amb el progrés de les tècniques, de la ciència i del coneixement aplicat en particular. Més ben dit: comparativament estudiades, les cultures actuals mostren diferències evolutives importants, ja que mentre les europees i les d'influència occidental directa han obtingut ni-



MALI. 1977

vells de progrés material i científic molt avançats, en canvi, altres societats ocupen una posició relativament identificada amb les que se'n diuen caçadores-recol·lectores o de subsistència.

En relació a societats complexes, la seva cultura té una distribució social derivada de l'aplicació dels principis que regulen les funcions de rol/estatus dintre del grup. Això vol dir, d'una part, que poden haver-hi, a l'interior d'aquestes societats, cultures de classe; per exemple, les aristocràcies i les élites governants empenen una cultura parcial diferent de la cultura parcial que utilitzen, en canvi, els obrers de la construcció o del tèxtil, i els camperols dintre de la mateixa estructura social. El fet que pertanyin a la mateixa cultura total no vol dir, tanmateix, que la visquin de la mateixa manera. Realment, el que ocorre és que l'especialització social de la cultura suposa diferències internes pel que fa a les possibilitats d'ús social de la cultura. De fet, aquestes possibilitats permeten de viure la cultura de manera específicament individual dintre de la mateixa societat.

Seguint aquesta línia de representació social de la cultura, podem dir que, cada diferència ideològica individual i de grup en el si d'una determinada societat, hem de considerar-la el resultat de les diferents alternatives derivades de la mateixa varietat estructural i, com a conseqüència, cal entendre que les experiències individuals i de grup poden ser determinants pel que fa a l'èmfasi de la cultura mateixa en diferents individus. En aquest cas, les diferències situacionals i de rol/estatus permeten variacions en els usos de la cultura comuna. Com més variacions hi ha d'uns individus a d'altres, més complexa serà la formació estructural del sistema cultural.

El que diem permet adonar-nos d'un fet important: que la cultura acostuma a ser molt uniforme per a la majoria dels membres d'una societat quan és estructuralment senzilla i quan, per aquesta raó, també és simple la divisió social del treball i molt pobra la producció econòmica. Això es dona, generalment, entre els grups de subsistència que, en aquest cas, són també una funció de les relacions entre hàbitat i tecnologia; el mateix podem dir de les densitats demogràfiques molt baixes, a les societats primitives. Pel contrari, aquesta uniformitat es converteix en complexitat quan es tracta de societats industrials avançades, en les quals es donen diferències regionals i estructurals, i això esdevé una influència directa sobre els increments diferencials en l'ús i accessibilitat d'individus i grups al tot cultural. Per aquesta raó, la uniformitat cultural disminueix a mesura que passem d'una cultura primitiva a una d'urbana industrial moderna.

empíricament demostrable i històricament lògica

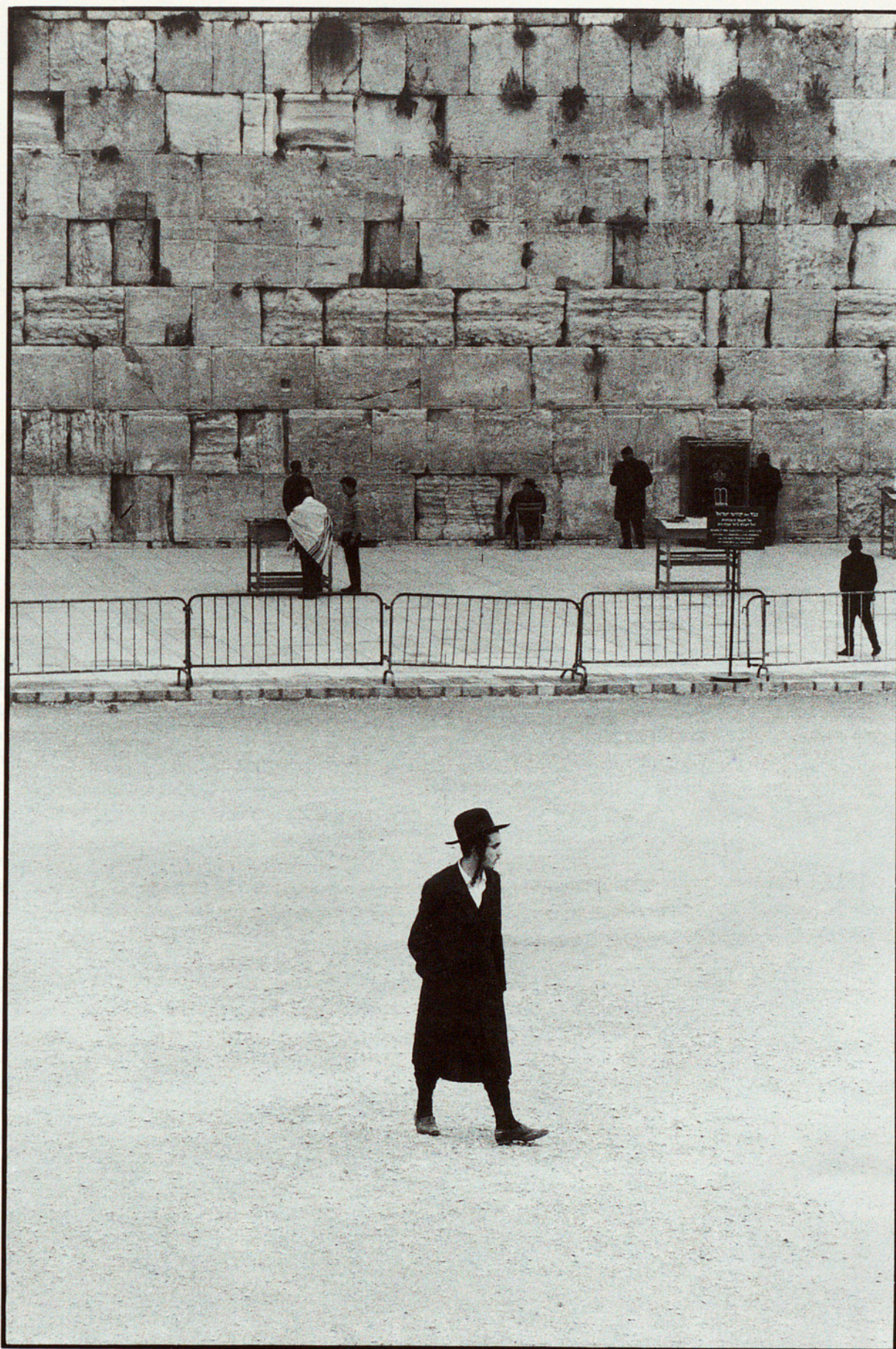
Les perspectives que hem donat sobre el concepte de cultura a l'Antropologia Cultural permeten enten-

dre que per a nosaltres representa la principal categoria explicativa dels comportaments humans. L'antropòleg Kluckhohn (1949) assenyalà fa temps que el concepte de cultura a la nostra ciència pot equiparar-se, quant a importància explicativa, al concepte d'evolució produït per les ciències biològiques, tant com el de gravetat en física i el de malaltia en medicina. En tot cas, la cultura és empíricament demostrable i és històricament lògica, perquè és bàsicament objectiva.

La conformitat de l'esquema que hem esmentat amb la cultura considerada com un producte humà fa que ara puguem dir que el procés social és possible perquè la seva acció és profundament cultural. I, sobretot, se'ns fa evident que la seva capacitat històrica resulta essencialment objectiva per mitjà de la seva superorganicitat o producció, que podem estudiar fora de l'individu. En aquest sentit és una experiència qualitativa i formadora de conceptes: són els que fan possible el procés de consciència de la realitat. En la mesura que estudiem la cultura com un producte, podem estudiar-la objectivament com una dimensió superorgànica, tal com s'estudien grups de fenòmens físics. Per tant, això fa possible que actuem sobre la cultura d'una manera gairebé experimental. Si per la seva superorganicitat la cultura és també supraindividual, podem pensar que tant la podem explicar desde fora de l'individu com a partir dels comportaments d'aquest en el curs de les seves relacions socials. Finalment, l'explicació última de la cultura resideix en el mateix individu que la fa possible i que l'afirma transmetent-la a les generacions successives.

Donades aquestes circumstàncies, la cultura és quelcom més que un instrument per a l'acció. En tot cas, constitueix un procés històric de cristallització de formes i de continuïtats socials que tal com es desenvolupen, també canvien i, en casos, es revelen relativament integrades dintre dels àmbits de les institucions que les fan funcionar. Per això mateix, la funció de la cultura consisteix a integrar socialment l'individu, mentre la funció d'aquest respecte d'ella consisteix a fer possible la creació de noves condicions d'experiència.

Quan ho veiem així, no podem oblidar, doncs, que, la cultura, hem d'entendre-la com un ambient de vida social, de costums i de normes que, pel que fa a l'individu, no representa una experiència existencial total, ja que sempre és restringida per accions específiques de les forces naturals i per la mateixa biologia humana actuant com una potència natural condicionada. D'aquesta manera, podem dir que les funcions biològiques individuals poden ser modificades quan han estat culturitzades. En aquest sentit, la cultura és una formació instrumental i ambiental, i és la via d'integració de l'home en l'espai; és simbiòtica en la seva dinàmica mateixa.



ISRAEL. 1968



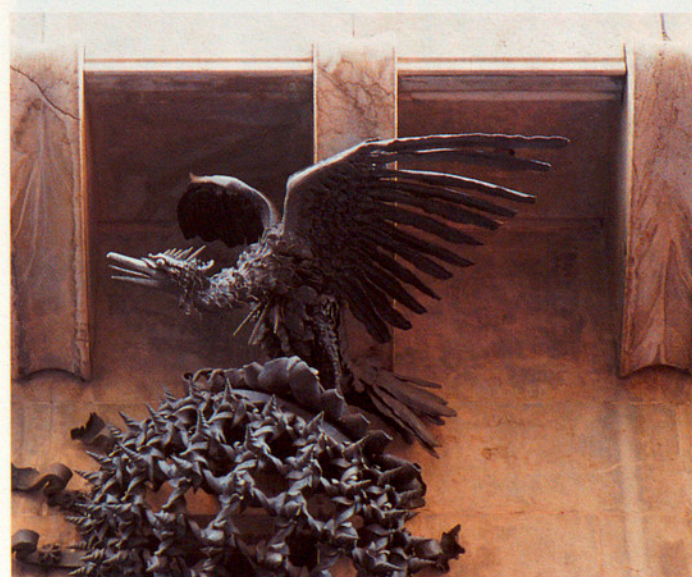
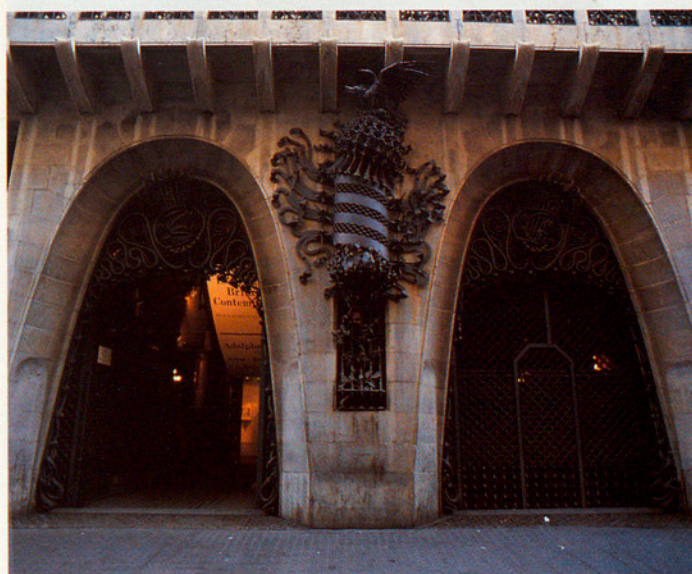
XAVIER GASSIÓ

EL PRIMER CENTENARI DEL PALAU GÜELL

La segona meitat del segle passat fou un període de grans canvis polítics, socials i culturals a Catalunya. El poder rural i agrari deixava pas —de forma forçada— al nou poder industrial, urbà i progressista. L'explosió demogràfica enderrocà les muralles de Barcelona tot generant una activitat frenètica en el terreny de la construcció. Aparegueren grans figures de l'arquitectura. Elies Rogent construí la Universitat, Josep Oriol Mestres reconstruïa el Teatre del Liceu mentre que Antoni Rovira deixava perplexos els barcelonins amb l'estructura de ferro del Mercat de San Antoni, i el projecte d'Ildefons Cerdà (presentat l'any 1859) sobre l'Eixample de Barcelona —amb la seva proposta d'unir el nucli antic amb els pobles del rodal amb traçats rectilinis sense concessions jeràrquiques— començà a desenvolupar-se i a canviar l'aspecte general de la ciutat. Edificis de diverses plantes, en què conviuen burgesos, obrers i menestrals i —en ocasions— vertaders palaus, donaren forma al traçat urbà de l'Eixample.

L'11 de febrer de 1873 es proclamà la primera República. El 3 de gener de l'any següent, el cop d'Estat del general Pavía posava fi a aquella experiència, i l'any 1875 es reinstaurava la monarquia. La burgesia visqué un període de gran prosperitat que es traslluí en un major lluïment de la nova riquesa i un gran interès en els nous moviments artístics que llavors inundaven Europa. La consolidació social reclamava especialment de disposar d'una casa que estigués a l'altura de la nova situació, fet pel qual l'arquitectura tingué un gran auge, fins a esdevenir el punt d'arrencada del moviment modernista català.

És enmig d'aquest ambient que Gaudí (1852-1926) inicià els seus estudis a l'Escola Provincial d'Arquitectura de Barcelona, estudis que el conduïren a tre-





ballar en alguns projectes que han assolit fama mundial.

El vianant i el turista distret que passeja pel carrer Nou de la Rambla es poden sorprendre de trobar, entre velles tendes i atrotinats cines «porno», un original palau amb una més original façana, obra de l'universal Gaudí.

Fa un segle, el novembre de 1886, el llavors jove arquitecte Gaudí obtingué el permís d'obres per poder edificar un annex a la residència dels comtes de Güell al costat de la Rambla, que, tot comunicant-se, a través de patis interiors, tingués la seva entrada principal pel carrer del Conde del Asalto (que oficialment es va dir així fins a l'any 1978 en honor al capità general de la regió militar i comte del Asalto, que el va fer obrir amb la finalitat de poder comunicar la Rambla amb els primers pendents de Montjuïc).

La qualitat de l'obra de Gaudí va permetre que l'annex esdevingués la part més important de la residència dels comtes, fins al punt que, més endavant, es convertí en palau autònom, en el qual la família Güell sovint celebrava festes, donava concerts i àdhuc, en la capella situada a la planta noble del palau, se celebraven actes litúrgics.

Malgrat que l'any 1888 és la data gravada a la façana del palau, no fou fins l'any 1890 que se'n realitzaren els darrers detalls i es finalitzà la decoració del nou edifici, que fou donat a conèixer, públicament, en el decurs de l'any 1891.

La Ilustración Hispano-Americana publicà un elogiós article, amb dues pàgines senceres de gravats, en què es descrivia l'edifici com una «robusta construcción cuya original arquitectura surge como algo completamente nuevo jamás visto anteriormente en esta ciudad». No obstant això, no se cita el nom de l'arquitecte. Mesos més tard, en un reportatge més extens, la publicació situa el nom de Gaudí al mateix nivell que el de Domènech i Montaner en citar-los com a líders de la nova arquitectura. Gaudí no era conegut pel públic, i el palau Güell fou el primer edifici en el qual deixà l'empremta de la seva extraordinària personalitat. L'edifici consta de sis plantes començant per la subterrània, que servia com a estable i a la qual s'accedia a través d'una suau rampa, utilitzada pels cavalls, i una altra de més pronunciada, que era utilitzada pel servei. Ambdues rampes, de forma espiral, giren entorn d'unes potents columnes fungiformes de totxo.

La planta baixa, amb 6,7 m d'altura total, disposa d'un entresol de 2,7 m d'alçada en tota la seva superfície. L'accés des del carrer s'efectua a través d'una doble porta formada per dos arcs amb un enginyós sistema de ferratges fixos i mòbils que permeten la visió del carrer des del vestíbul sense que, des de fora, es pugui observar l'interior.

Un fantàstic treball de ferro forjat situat entre les





dues portes simbolitza l'escut d'armes de Catalunya sobre un cilindre coronat per una àliga, que té, en la seva base, unes boniques i complicades flors.

A l'interior de la planta baixa, s'hi troben forjats de naturalesa similar que fan conjunt amb les parets i les columnes de marbre polit gris.

L'escala principal es troba centrada en relació amb els dos vestíbuls i precisament al seu darrere, a les cotxeres, s'inicien les rampes a través de les quals s'accedeix al soterrani. L'escala condueix a un entresol destinat als diferents serveis administratius i a una sala d'espera, de la qual arrenca una altra escala que ens porta a la planta noble.

Una de les primeres coses que ens crida l'atenció són els complicats i sumptuosos enteixinats de fusta que cobreixen els sostres de les diverses dependències que es distribueixen entorn de l'espai central, que és conformat pel saló principal i que esdevé el vertader cor del palau, amb un total de nou metres quadrats de superfície i 17,5 m d'alçada, que és coronat per una curiosa cúpula parabòlica perforada amb la finalitat de rebre llum provinent de l'exterior. El saló guarda la capella privada de la família Güell, igual com l'orgue que fou centre de moltes vetllades musicals a càrrec de la filla del comte. També es troba en aquesta peça l'escala amb barana de fusta d'estil àrab, presidida per un bust, originalment del pare del comte Güell. Sobre la planta noble, hom pot trobar-hi els dormitoris de la família amb els seus serveis sanitaris corresponents. Damunt aquests, els onze dormitoris del servei, les piques de rentar roba i la cuina.

Al palau hi ha una bona quantitat i varietat de columnes que es troben repartides arreu. En la part noble, hom pot descobrir-hi un total de 127 columnes de quaranta tipus diferents. Moltes estan construïdes amb marbre de Garraf i inspirades en les columnes del palau de l'Alhambra. En els seus capitells es poden observar treballs en ferro forjat i, en alguns casos, les inicials de la família amb la complicada cal·ligrafia gaudiniana.

Les xemeneies i ventiladors foren, per Gaudí, un fantàstic punt final dels seus edificis. Talment un misteriós bosc de pedra, ciment i rajoles, les formes de les xemeneies evoquen les d'alguns elements de la naturalesa dels quals Gaudí treia gran part de la seva inspiració creativa. La particular situació del palau fa impossible que les 18 xemeneies del terrat puguin ser vistes del carrer estant, com tampoc no pot ser observat l'enorme con central de pedra que amb els seus 15 m cobreix la cúpula del saló principal i que és coronat per una composició d'una rata-pinyada amb les seves ales desplegades entre una creu i una esfera amb puntes que assenyalen els quatre punts cardinals. El conjunt fou descrit en *La Ilustración Hispano-Americana* (1-2-1891) així: «... de la cúspide de la cúpula emerge el vigilante murciélago que, desde los tiempos de Jai-

me el Conquistador, ha protegido las armas de Cataluña con sus alas: éste es el símbolo del poderoso espíritu de esta tierra, dando vida a esta inmensa montaña de piedra».

Gaudí, atent a l'origen italià de la mare de la seva clienta, concebé un edifici en el qual era evocat l'estil d'un palauet venecià, malgrat que hi introduí elements àrabs i bizantins tot creant una certa atmosfera medieval pròpia de les concepcions romàntiques i de l'època. El tenebrisme dels diferents ambients, molt lligat a l'esperit místic de l'arquitecte, atorga al palau una àura melancònica i «deliciosament» depressiva.

El palau Güell no fou comprès ni acceptat sense reserves pels barcelonins de 1890, que estaven poc acostumats a construccions urbanes tan especials. Avui sabem que el palau Güell fou el primer pas en ferm en l'evolució posterior de l'estil de Gaudí.

El comte Güell sabé reconèixer el geni de l'arquitecte i diposità en ell la seva confiança i els seus diners. Aquest fet va portar determinades satisfaccions a la vida del comte, però de forma fonamental serví per a la immortalització del seu nom, que es troba lligat, de forma inseparable, a l'obra de Gaudí, que potser, sense el mecenatge de Güell, no hauria pogut deixar-nos un llegat arquitectònic de tant valor com el que ens ha arribat fins als nostres dies.

Els Güell eren una família barcelonina d'origen pagès que provenia de Torredembarra, indret on residia —l'any 1558— Gabriel Güell, l'avantpassat més llunyà conegut. Pau Güell i Roig, el seu rebesnét, va passar a l'illa de Santo Domingo a la recerca de fortuna i s'hi féu ric, malgrat que les revoltes el deixaren sense ni cinc i que tornà a Catalunya pobre. El seu fill, Joan Güell i Ferrer, tornà a intentar l'aventura americana i l'any 1818 se n'anà a Cuba, on formà una societat mercantil amb la qual es féu ric. L'any 1836 tornà a Barcelona i el 1840 instal·là una modesta fàbrica de teixits a Martorell i una altra de filats, on, posteriorment, fou construïda la Colònia Güell.

La seva habilitat amb els negocis i la seva intensa activitat política i social, intervenint en la defensa dels interessos espanyols a Amèrica, com a diputat a Corts per Barcelona, regidor, senador i fundador de nombroses associacions, contribuï a convertir-lo en una figura popular i molt influent. Fruit del seu matrimoni amb Francesca Bacigalupi, filla d'una família genovesa, en nasqué Eusebi Güell i Bacigalupi (1846-1918).

Nascut al bell mig d'un context social benestant i d'influència política i cultural, Eusebi Güell es revelà com un jove estudiós i sensible. Fins a la mort del seu pare va estudiar mecànica, economia política, dret i ciències aplicades a Barcelona, França i la Gran Bretanya. Als 26 anys heretà una gran fortuna familiar, com també la responsabilitat dels negocis paterns. Les seves encertades decisions financeres va fer augmentar

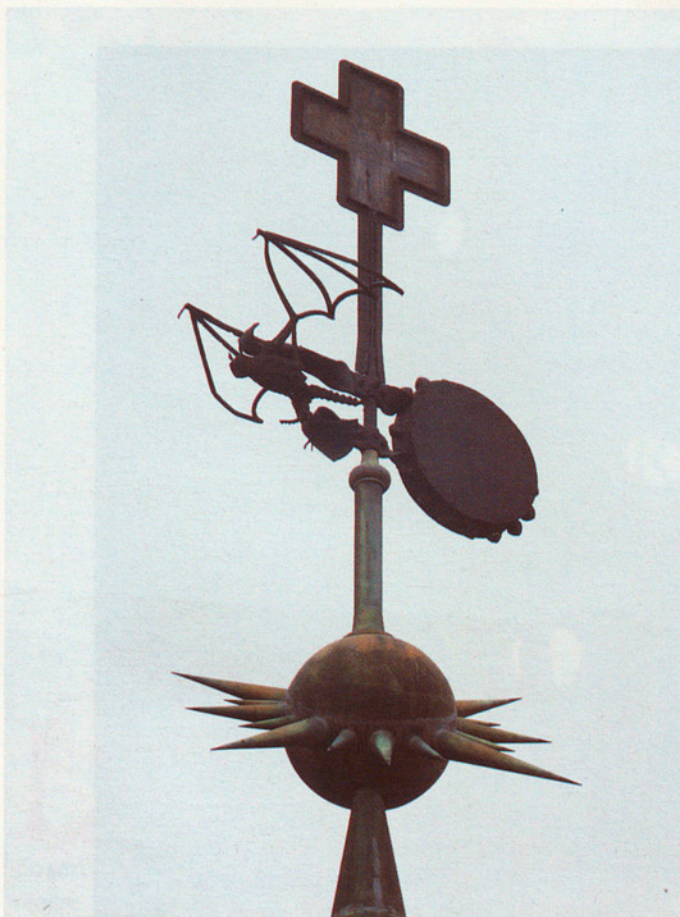




de manera considerable tant la seva riquesa com el patrimoni. Va crear la fàbrica tèxtil de la Colònia Güell i diverses fàbriques de ciment Asland i fomentà l'agricultura i la indústria arreu de Catalunya. El seu interès per les arts el decidí a fer de mecenas d'alguns artistes de l'època. A més a més de Gaudí, el seu principal protegit i font constant de nombroses despeses que feien desesperar el seu administrador, van gaudir de la protecció del comte el pintor Aleix Clapés, autor de les pintures de la porta del saló del palau Güell i els frescos de la façana, avui desapareguts; els forjadors de ferro Onyós i Gabarró, el músic Garcia Robles, els poetes Lopez-Picó i Campamar, el novel·lista Pin i Soler, etc. Antoni Gaudí el considerava l'aristòcrata ideal: actiu, generós, paternal amb els seus subordinats i amb un alt nivell de sensibilitat artística.

La lluita de classes havia fet la seva aparició a Catalunya després de mig segle de revoltes i guerra. Gaudí, tot considerant l'origen modest dels Güell, veia en la figura del comte la solució racional als problemes socio-econòmics que sotraguejaven el país: el treballador que supera la seva condició i el patró que sap ser amic dels seus obrers, força contraposades a les típiques actuacions burgeses que Gaudí volia combatre.

Quan el 1918 li fou concedit el comtat de Güell, Gaudí en va dissenyar l'escut d'armes. A la part esquerra hi va posar un mussol damunt una lluna en

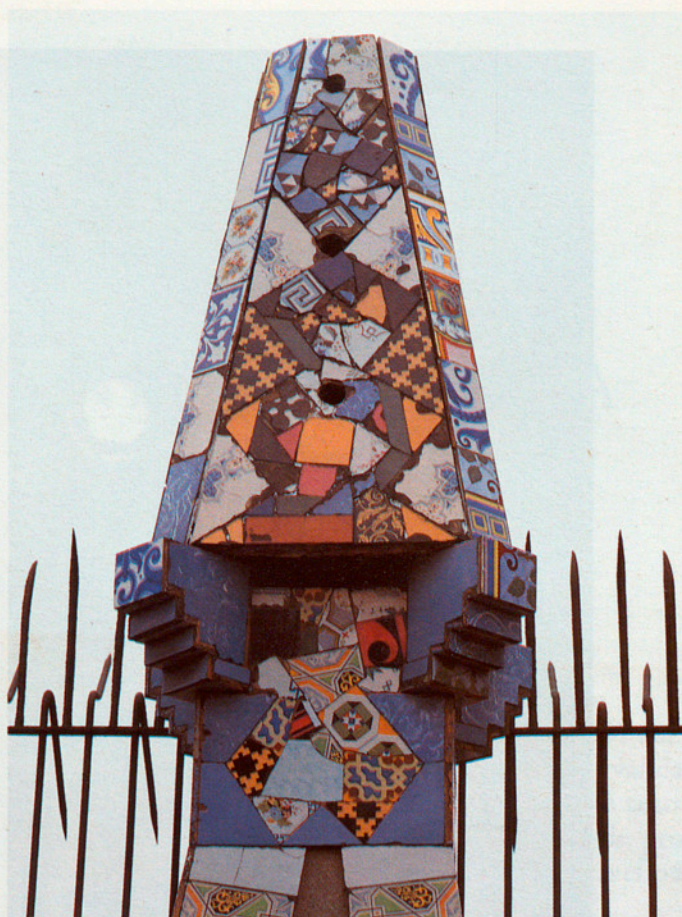


quart creixent com a símbol de prudència i saviesa amb la frase «Hoy señor», i a la dreta, un colom damunt una roda d'engranatge amb la frase «Ayer pastor». Ambdues assenyalaven la intenció d'unir treball i noblesa.

A la seva mort, el palau va passar a mans de la seva filla Mercè de Güell i López. Durant la Guerra Civil el palau fou confiscat i convertit en una txeca i, havent acabat l'enfrontament bèl·lic, fou restituit a la seva propietària. L'any 1945 la senyora Güell va cedir l'edifici a la Diputació amb la condició que no fos enderrocat ni transformat a canvi d'una pensió vitalícia.

Aquell mateix any la comissió gestora de la Diputació de Barcelona va prendre l'acord d'instal·lar-hi l'Institut del Teatre i el seu museu, fins aleshores establerts en condicions precàries. Els records de Frederic Soler (Pitarra), la reconstrucció del despatx d'Àngel Guimerà, els vestuaris d'Enric Borràs, a més a més de l'abundós material escenogràfic del llegat de Soler i Rovirosa, amb més de dos-cents teatrins, les creacions d'Adrià Gual, el llegat d'Apel·les Mestres i una llarga col·lecció van trobar un marc adequat d'exposició i conservació.

El fet que aquestes institucions culturals s'instal·lessin al palau, amb la seva pròpia vitalitat interna i la seva projecció a l'exterior, va beneficiar el palau revifant-ne els projectes de restauració i convertint-lo en



un centre cultural que fa de lligam entre l'interès per les activitats que s'hi fan amb el del mateix espai on tenen lloc.

Cal assenyalar que fins al dia 18 d'octubre passat al palau Güell ha tingut lloc una mostra d'importants impresos de teatre castellà del *Siglo de Oro* (xvi i xvii) que pertanyen al fons documental de l'Institut del Teatre. Al mateix temps que tenia lloc aquesta exposició, se'n feia una altra de resum de la temporada teatral 1985-1986 a Barcelona, que ha restat oberta fins al 15 de novembre per ser substituïda al seu torn per una mostra commemorativa dels deu anys del Teatre Lliure.

Així mateix i per tal de celebrar el centenari de la construcció del palau Güell, el Museu del Teatre iniciarà un programa d'actes que tindran com a protagonista el mateix edifici, per descobrir-lo i popularitzar-lo entre els barcelonins i visitants. A més a més d'una original visita-recorregut-espectacle per les dependències del palau, s'organitzaran concerts i diverses conferències. L'obra de Gaudí, reconeguda i admirada internacionalment, ha estat inclosa per la UNESCO en la llista del Patrimoni de la Humanitat. I el palau Güell és un element d'aquest patrimoni que per la seva proximitat mereix ser visitat més sovint que no fem.

XAVIER GASSIÓ
Periodista i fotògraf

EL BALCÓN, J. Genet. Direcció: Lluís Pascual



FABIÀ PUIGSERVER

UNA EXPERIÈNCIA ENTRE LA UTOPIA I LA REALITAT

La història del Teatre Lliure i la seva constant evolució és sens dubte complexa i té ben poc d'història lineal. Els seus deu anys de vida són en molts aspectes exemplars; perquè posen en relleu la distància del nostre teatre amb el teatre europeu, sòlidament estructurat, de tradició continuada, perquè ha posat en primer pla la capacitat de creació artística del Teatre i perquè ha sabut instituir els fonaments reals d'un teatre estable, d'un teatre públic.

La del Teatre Lliure és, doncs, una història que no tan sols viu el seu present sinó que considera el seu passat i mira el seu futur.

Que el Teatre Lliure s'hagi creat com una associació privada, organitzada com a cooperativa, no és ni casual ni anacrònic malgrat la seva voluntat explícita de complir les funcions d'un teatre públic. Sobretot en uns anys, on els teatres públics europeus, especialment a l'Europa central i a l'Est, començaven a revelar-se inoperants i burocratitzats i els seus membres es convertien en funcionaris, el Teatre Lliure va voler establir un criteri inequívoc respecte al lloc que ocupa el teatre en una societat contemporània i democràtica. I ho feia a partir del teatre mateix, dels plantejaments professionals, artístics i socials del teatre.

El Teatre Lliure és un teatre que assumeix el seu compromís històric, ètic i moral; un teatre fet d'il·lusió, de poesia, de sentiments humans. Ha volgut demostrar que un teatre d'art és un teatre responsable, que el seu camp d'acció és l'home i que a partir d'aquí és possible millorar el món.

Aquesta ha estat la força interna, contínuament renovada, que ens ha permès retrobar un sentit al fet teatral contemporani i ens ha estimulat a construir un teatre d'acord amb aquest sentiment.

Per això la idea fonamental a partir de la qual fa deu anys sorgia el Teatre Lliure, avui continua sent vàlida.

L'estructura creada pel Teatre Lliure com a teatre estable, de repertori dramàtic, com a centre de producció, com a teatre autogestionat i com a servei públic, encara és una alternativa de futur.

Malgrat tot, el desenvolupament del Teatre Lliure ha estat frenat contínuament, en part a causa de les insuficiències de les persones que l'hem creat, però sobretot a causa de les condicions objectives històriques, polítiques i estructurals amb les quals hem hagut de treballar i treballem encara. La responsabilitat dels poders públics és molt gran. La necessitat d'afirmació de poder, la utilització i manipulació de la cultura, les lluites internes per l'hegemonia del poder, l'electoralisme i oportunisme i, en últim terme, la incomprensió davant un teatre que es mou en el terreny incontrolable de l'art i dels sentiments humans són factors que determinen la manca d'interès i la prevenció de molts responsables polítics i administratius.

Ben mirat, els últims cinc anys de la història del Teatre Lliure han estat una lluita contínua contra aquesta situació, en la qual s'ha patit la incongruència que implica la manca d'una política cultural nacional clara i s'ha sentit el pes d'una migradesa difícil d'imaginar.

El context del nostre país és confús. Hi ha poders i contrapoders, evidents i ocults, gairebé sempre en oposició a allò que proposem la gent de la cultura. I si alguna cosa podem afirmar, és que hem fet infinitament menys del que hauríem pogut fer en una situació nacional favorable.

És per això que la nostra actitud ha estat de resistència i no d'oposició sistemàtica. De resistència contra tot allò que deshumanitza i oprimeix el teatre,

LA VIDA DEL REI EDUARD II, D'ANGLATERRA, de Marlowe/Brecht. Direcció: Lluís Pascual



TITUS ANDRÒNIC, W. Shakespeare. Direcció, escenografia i vestuari: Fàbia Puigserver



contra el dogmatisme i la improvisació, i contra les actituds oportunistes superficials d'efectes brillants i immediats.

I és també per això que el Teatre Lliure s'ha guardat d'entrar en aquest mecanisme esgotador i frustrant, i ha optat per fer un treball de base i a llarg termini. I si en certa manera s'ha refugiat darrere la invulnerabilitat de l'actitud privada no ha estat perquè no creiem en un teatre públic responsable i vinculat a l'administració i a l'Estat, sinó perquè estem convençuts que el teatre públic ha de sorgir a partir d'una experiència amb el públic, de la reconsideració del teatre com a fet artístic i de comunicació, i a partir de la realitat social del nostre país.

Perquè és del tot erroni suposar que omplir un gran auditori de públic durant dos dies amb un foc d'artifici sigui una victòria significativa o un avenç en la consolidació del Teatre i del públic en aquest país.

El que ens interessa a nosaltres és un altre públic que el que ve mogut per l'esdeveniment esporàdic i aïllat. El públic que compta per a nosaltres és aquell que sosté l'aventura del Teatre, aquell que participa del pols de la vida continuada del Teatre.

El Teatre Lliure ha comptat sempre amb un públic més o menys nombrós amb el qual s'ha creat un lligam de comunicació i comprensió autèntica. Un públic per a qui el Teatre és alguna cosa més que l'espectacle. El nostre públic és aquell que ens ha acompanyat sempre quan hem anat més enllà de la política quotidiana, dels hàbits i costums de la moda, de la facilitat. Les nostres actituds i els nostres espectacles sempre han elevat l'espectador al màxim de les seves possibilitats de comprensió i d'amor. Hem rebutjat la provocació gratuïta i no hem empès l'espectador a revoltar-se contra l'espectacle. Això sí, hem intentat obligar-lo a superar-se, a dubtar, a reconèixer-se, a canviar d'opinió o acceptar una altra veritat, a fer-se preguntes sobre la seva quotidianitat i el seu compromís social, a tot allò que es fa possible en la dimensió col·lectiva del Teatre.

Els espectacles del Teatre Lliure han estat pensats sempre perquè la gent els pogués entendre i estimar. Intel·ligibles a diferents nivells, d'una gran simplicitat, sovint molt complexos d'elaborar. Han estat sempre crítics, dialèctics i poètics, atents a l'home culte en la seva multiplicitat i les seves contradiccions. Hem comprès que les coses dites amb sinceritat, claredat i bellesa, la gent les entén sempre. El nostre públic ha estat l'única raó de la nostra resistència.

Sabem que el camí que voluntàriament ha emprès el Teatre Lliure no és un camí de roses. El Teatre Lliure és un teatre massa pobre, massa limitat, massa miraculós per servir d'exemple. És massa abismal la diferència que hi ha entre els plantejaments i l'actitud del Teatre Lliure i les seves possibilitats efectives de realitzar-los. És urgent, per tant, que el Teatre Lliure

empregui una nova etapa d'ampliació i canvi d'estructura jurídica. El Teatre Lliure ha de deixar de ser tàcitament un teatre públic per ser-ho realment, i els poders públics haurien de reconèixer una realitat que s'ha produït i es produeix cada dia a l'entorn del teatre de Gràcia. Haurien de saber valorar, més que no pas els resultats immediats, la funció que el Teatre Lliure proposa per a un teatre públic i n'haurien de facilitar el desenvolupament amb generositat i amplitud de criteri.

El Teatre Lliure i el seu projecte de futur no són una qüestió privada, així com el Teatre Lliure no ha tingut mai una actitud privada i personal enfront del teatre.

El projecte del Teatre Lliure com a teatre públic és una qüestió ciutadana i del públic de Catalunya en general, que els poders i l'administració pública haurien de poder assumir.

La reconversió de la plaça de braus Les Arenes en el nou centre teatral és una de les fites més importants per a la història del teatre català d'aquest final de segle.

Deixant de banda una sèrie d'aspectes significatius d'abast urbanístic, sociocultural i arquitectònic que fan atractiva la idea d'un centre teatral en una antiga plaça de braus, les possibilitats de relançament del fet teatral per a un públic cada dia més sensible, a partir de la creació d'un nou i modern complex teatral la fan òbvia i necessària.

Aquest centre podrà comptar amb dues sales polivalents de característiques diferents i un auditori a l'aire lliure. En el mateix edifici podran ubicar-se totes les dependències que són pròpies d'un centre de producció amb els seus tallers, sales d'assaig, oficines i magatzems. Permetrà una adequada rebuda i atenció al públic, des de l'accés al centre amb mitjans de transport públics o privats, fins al confort de les sales.

El Teatre Lliure, responsable de l'elaboració del projecte, vetllarà, com sempre, perquè aquest nou teatre conservi les característiques i dimensions humanes de les quals un teatre no pot prescindir.

Massa sovint els teatres públics europeus acaben per convertir-se en monstruoses màquines de produccions teatrals, en perjudici de la qualitat, amb excessiva de personal, amb una burocratització culpable i una sindicació mal entesa. En aquests casos, el teatre es fa en un anonimats de gran empresa, amb un ritme i una despersonalització que no tenen res a veure amb la creació artística. El Teatre Lliure, que coneix bé aquest perill, ha procurat sempre mantenir i consolidar una relació humana interna i amb el públic, sovint aleatòria, però rica en aportacions personals sorgides de la consciència i l'amor al treball i al Teatre. Hem de combatre, abans que es produeixi, la tendència del teatre públic a l'elefantiasi i a la superficialitat en un



procés irreversible que tendeix a la degradació del mateix teatre i del públic.

El fonamental d'un Teatre Públic no consisteix en una acumulació de molts o pocs títols o espectacles, sinó en la continuïtat i homogeneïtat d'aquests espectacles i del nivell creatiu i l'aportació artística, de la seva relació amb el públic cada dia, cada temporada, cada deu anys. En aquest sentit, el Teatre Lliure és un

exemple i una anàlisi més aprofundida podria demostrar si ha tingut o no influència real. Perquè el caràcter real del Teatre Lliure no és la seva estructura precària i petita ni, paradoxalment, el valor estètic dels seus espectacles, sinó la supervivència sempre renovada d'una idea, d'una manera d'entendre i de fer el Teatre.

FABIA PUIGSERVER
Escenògraf i director teatral

FRANCESC BURGNET I ARDIACA

LLIURE PER MOLTS ANYS, LLIURE!

Encara tufejaven les vísceres del Gran Macabre —per anomenar la bèstia atroç amb un títol ben teatral—, i la pudor d'aquell cadàver, més desitjat que celebrat, inaugurava el temps de la utopia —càndida, innocent, ingènua, i, ben aviat, frustrada, traïda, arraconada—, quan les paraules com «llibertat» es pronunciaven sense vergonya, amb un imprecís i solidari entusiasme, amb gosadia, i en aquella època tan colgada en la (des)memòria, una dotzena llarga de tocats pel verí del teatre es llançaven a l'aventura de fundar una faràndula privada amb voluntat pública. I així, l'u de maig de 1976, se signava el document de constitució de la Societat Cooperativa Teatre Lliure —el Lliure, que diríem tots ben aviat—, amb la voluntat positivament insensata, positivament ambiciosa, de posar en marxa, alhora i de manera complementària, un centre de producció d'espectacles i una sala estable, amb seu als locals d'una antiga cooperativa de consum de Gràcia, La Lleialtat.

els primers passos

En pocs mesos s'adequà l'edifici, amb uns resultats encertadament renovadors, reconeguts, per exemple, amb la concessió del Premi ADIFAD 1976 de disseny a Fabià Puigserver —ànima i nervi essencial del Lliure, paret mestra— per la seva admirada adaptació de l'espai teatral de la tradicional i envellida sala a la italiana de La Lleialtat. Set mesos després —un cop desentortolligat, pel camí de la tenacitat i la insistència, el laberint idiota dels entrebancs legals i burocràtics, és a dir, censors—, l'u de desembre de 1976, la companyia del Lliure presentava la seva primera producció: *Camí de nit, 1854*, amb text i direcció de Lluís Pasqual, música de Lluís Llach, espai escènic de Fabià Puigserver i una companyia que, poques temporades

després, gaudia d'un merescut reconeixement professional, com és el cas, per citar alguns noms, de les actrius Muntsa Alcañiz, Imma Colomer, Anna Lizaran, Carlota Soldevila, i dels actors Lluís Homar, Josep Mingell, Fermí Reixach, Antoni Sevilla... Tocat per l'optimisme de l'hora, en parlar de *Camí de nit, 1854*, Lluís Pasqual deia que «l'au fènix que és el nostre país sembla que comença una vegada més a sortir de les cendres. Vivim en un moment d'entusiasmes i reticències, d'apassionaments i decepcions i, a la vegada, de recuperació d'un passat que ens ha estat escamotejat fins ara. Segurament per això pensàvem que una mirada enrere, a un moment en què, a Catalunya, floria la gran industrialització i per aquesta causa apareixia una nova classe, el proletariat industrial, és a dir, el començament d'una etapa decisiva en els esdeveniments contemporanis, ens serviria com a coneixement i reflexió, una de les moltes possibilitats que pot oferir el teatre en aquests moments en què sembla que encetem una vegada més la trajectòria d'un camí començat». *Camí de nit, 1854* ens presentava la història real i emblemàtica de Josep Barceló que, com explicava Lluís Pasqual, «és la història d'una manipulació, el procés d'un càstig exemplar, administrat oportunament pel poder dominant en un intent d'aclaparar i ofegar tot un moviment de reivindicació social. La història d'una llunyana però veritable por: la por que conduirà el poder polític, al servei de la naixent burgesia industrial, en la seva llarga carrera de camaleó violent, a treure's del davant un home com Josep Barceló, acusant-lo, no dels motius pels quals els fa nosa, sinó envillint-lo, i amb ell, tota la classe obrera, i portant-lo al garrot, acusat de lladre de camí ral i intentant imposar, així, un vergonyós i momentani silenci». En aquesta citació, doncs, s'hi poden trobar

o endevinar els principis ideològics de l'encomiable, i aleshores potser inimaginable, trajectòria del Lliure, allò que hi havia al dedins d'aquelles paraules inaugural: «Al moment de començar la nostra estada al local del Teatre Lliure, i el primer contacte amb el nostre públic, el que més ens atreia eren les dimensions diguem-ne *humanes* del nostre teatre.»

cap al futur

Això i, a més, allò que reiterava Fabià Puigserver fa cosa d'un any quan afirmava que «nosaltres som un teatre privat, però la nostra voluntat de teatre públic existeix des del moment en què el teatre que fem és contrari al teatre comercial. Mai no hem fet un teatre amb intenció de fer negoci. El nostre és un teatre d'índole cultural, amb inquietud social, més propi d'un teatre públic que d'un de privat. I crec que sense haver estat mai un teatre públic, de fet, durant molts anys, hem estat fent les seves funcions.» I encara el futur peremptori perquè, com manifestava Puigserver a les portes del desè aniversari del Lliure, «ens trobem al límit de les nostres possibilitats. Al Lliure se l'ha d'entendre com un centre de producció. Un teatre que té els seus tallers de confecció, mecànics, de pintura, de fusteria... que té la seva pròpia gestió. No es tracta, doncs, de la sala, sinó de tot allò que hi ha al seu voltant. I tot això se'ns ha fet petit. Em sembla —proseguia Puigserver— que s'han complert aquelles premisses que ens vàrem proposar fa deu anys, i ha arribat el moment de créixer. El Lliure ha d'arribar a més gent, i això sols serà possible si s'augmenta la producció, els actors, els directors, l'equip tècnic. A més a més, tal com proposàvem al manifest fundacional, creiem que ha arribat el moment d'ampliar les nostres activitats, i de donar cabuda dintre del nostre projecte a la dansa, la música, la pintura, l'escenografia i, en definitiva, a totes aquelles activitats que es relacionen directament amb el teatre. Tot això —rematava Puigserver— significa lògicament un nou teatre». El futur, per tant, passa per un nou teatre, però en el benentès que «aquest creixement del Lliure, que és sobretot un creixement de cara enfora, de difusió i augment de les produccions i del públic, demana una estructura diferent. Pel que hem fet durant aquests deu anys —deia no fa gaires setmanes Fabià Puigserver—, el Lliure ha tingut una estructura suficient, però un nou Lliure com el que projectem, més ampli, amb una nova sala, amb una orquestra de cambra, que funciona des de l'any passat, amb programació d'espectacles de dansa, amb l'obertura d'una escola, uns tallers de treball per a gent jove, tot això exigeix un canvi radical en el funcionament intern del Lliure, perquè les persones que l'han fet funcionar fins avui és que no han tingut ni possibilitats de poder preparar un projecte, ni de valorar-lo... no teníem temps, no hi havia prou energia humana. I en aquests moments, el

que ens cal abans d'emprendre el projecte d'ampliació física, és reestructurar tot el Lliure des de la base, des del funcionament de la gestió i la producció; hem de reforçar el que és purament el mecanisme del teatre, perquè durant molts anys han funcionat d'una manera bastant familiar, entre quatre gats ens ho fèiem tot, i una empresa com la que volem arribar a ser, una ampliació com la que volem tirar endavant —pensa que ara mateix l'espai que ocupa el Lliure com a centre de producció deu ser cinc vegades més gran que la sala d'espectadors, per això, a més d'una sala més gran, el que necessitem sobretot és un espai suficient de producció—, doncs, tot aquest projecte d'una nova seu i de noves activitats demana inicialment una estructura molt més àmplia».

balanç positiu

Després de deu anys de Lliure, el balanç ens sembla positivíssim. Dues dotzenes llargues de produccions, amb espectacles d'una qualitat excepcional, molt més enllà del que podien fer pensar els exigus mitjans econòmics i humans, i que han consolidat l'estil Lliure, com ara *Leonci i Lena*, de Büchner; *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe, amb la participació de Josep Maria Flotats en el paper del rei; l'èxit de públic —més de cinquanta mil espectadors— de la divertida opereta *La Bella Helena*, de Peter Hacks, amb música de Jacques Offenbach, i un treball reeixidíssim d'Anna Lizaran, la bella Helena, de Juanjo Puigcorbè i el seu Paris exagerat i còmic, i el Menelau grotesc i irrisori de Quim Lecina i la Venus captivadora d'Imma Colomer, i l'encert de Pere Planella com a director, i la música en directe, i l'espai escènic i el vestuari de Fabià Puigserver; la divertida i exemplarment ben realitzada farsa de Molière *Jordi Dandin*, amb un espai escènic i un vestuari que semblaven sorprenents relíquies, i una interpretació singularment graciosa de Lluís Homar; *El balcó*, de Jean Genet, amb Rosa Maria Sardà en un treball molt allunyat del seu habitual histrionisme; el sarcasme boadellec de la honorabilíssima *Operació Ubú*; la polèmica adaptació catalana de *Fulgor i mort de Joaquín Murietta*, de Pablo Neruda; el netíssim muntatge de *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu, en coproducció amb el Centre Dramàtic de la Generalitat; i, per no allargar-nos més, aquella antològica escenificació de *Al vostre gust*, l'amarga comèdia del gran Shakespeare, amb una recreació preciosa del personatge Pedra-detoc en mans de Joaquim Cardona i també amb una actuació memorable d'Anna Lizaran. Tot plegat, deu anys de treball, deu anys de bon teatre, amb alts i baixos, és clar, però sempre amb aquell segell de qualitat que atorga l'ofici perseverant, consolidat. I sense necessitat d'anar a raure en l'optimisme gratuït, i tan sols des de la confiança que recolza en el treball ben fet —tantes vegades aplaudit i celebrat—, hauríem de



LA FLAUTA MÀGICA, W.A. Mozart/Shikaneder. Direcció, escenografia i vestuari: Fabià Puigserver

dir, no sols *Deu anys del Lliure*, sinó *Els primers deu anys del Lliure*. Confiem que sigui aquesta la intenció de tothom, i quan dic tothom, vull dir exactament això, tothom, des de les institucions que tenen el compromís inexcusable de protegir eficaçment aquest «teatre privat amb voluntat de teatre públic», fins a la mateixa gent del Lliure, obligats a prosseguir la magnífica labor començada i, per matisar-ho d'una manera exigent, raonadament exigent, podríem afegir que cal que Lluís Pasqual torni a ser un dels noms habituals en les produccions del Lliure, cal que hi torni, i cal que hi pugui tornar, és a dir, que el Lliure pugui oferir unes condicions de producció, programació i exhibició adequades a les demandes del seu creixement.

heroica tossuderia

Vivim en un país petit, petit d'ànima i de butxaca, mots que sovint semblen redundants, en el pitjor sentit de la identificació dels termes, i per això, en aquest país dels estevets —la botiga nacional sense gràcia ni gerència—, els projectes culturals que no s'agarran a les faldilles institucionals —amb tot el servilisme conjuntural que això comporta, sigui quin sigui el color polític— acostumen a ser tan efímers que deu anys de vida —que són no res comparats amb la infinitat de la tenebra impersonal que limita, a ambdues bandes, l'instant fugaç de l'existència— són ja un bon motiu de celebració i de satisfacció. Tot és tan fràgil, és tan estesa la moral antropofàgica, tants llops amb clatell de llana, que ben poques coses arriben a reeixir si no és amb una quasi heroica tossuderia. Com la del Lliure, que a més ha hagut d'arrossegar el càstig honorable per la broma de l'*Operació Ubú* que, com tothom sap, no fou gens ben rebuda a palau. En aquesta situació, de botiga resclosida, deu anys, deu anys de fer teatre, deu anys de Teatre Lliure, amb tot el que això significa —una trentena de muntatges, la consolidació de l'ofici, la formació d'un equip de bons actors, el repertori i la programació de textos representatius de la dramaturgia universal, la formació d'un públic, la creació d'un estil, la notable pujada del nivell de qualitat, l'exercici rigorós de la professió tot i les escasses o limitades condicions—, doncs, amb aquest paisatge, deu anys signifiquen bastant, per ells mateixos, perquè el Lliure ens sembla l'aportació més sòlida, més reconeguda i prestigiosa, més coherent i planificada, de la història més recent del teatre català, el temps de la comèdia democràtica. I això, que d'una manera o altra ja és memòria, no és tot, perquè davant seu, el Lliure té les portes obertes d'un futur engrescador, ambiciós i brillant, del qual no podem prescindir, al qual no podem renunciar. Però és que al marge d'aquesta significació *per se*, no podem evitar una sobrevaloració contextual de la trajectòria del Lliure, perquè durant aquests deu anys ha jugat el paper de tea-

tre públic sense ser-ho, o més ajustadament, sense disposar d'un significatiu finançament públic. I amb aquest *status* de teatre privat amb vocació pública, el Lliure ha tret els mocs a les institucions que, durant aquesta inacabada transició cap al providencial buit de la mediocritat postmoderna, han deixat ben al descobert la seva incompetència, la incompetència dels seus càrrecs, és clar, sempre disposats a posar-se mútuament bastons a les rodes en nom d'abstraccions buides que no tenen res a veure amb el sentit comú, o fent de la política cultural una vergonyosa comèdia dels errors.

Tot i les dificultats d'una empresa com aquesta, que assumeix la paradoxa d'aquesta essència privada/pública, el Lliure s'ha convertit en un teatre modèlic, amb uns resultats que, en cap cas, no poden reduir-se tan sols al simple èxit, més o menys rotund, dels espectacles. Hi ha moltes més coses que, en essència, arrenquen d'aquesta continuïtat professional, de producció i de programació. Ara bé, una paradoxa com l'assenyalada —amb la dependència inevitable, i les reticències que s'han de trampejar— comporta sense remei problemes de finançament i, conseqüentment, de creixement. Amb tot, el Lliure està condemnat a sobreviure en la contradicció privat/públic: d'una banda, necessita la més estricta autonomia artística (i això implica, d'una manera proporcionalment obligada, encara que no suficient, disposar de recursos proporcionats i adequats), i, alhora, pel tipus de labor que fa, abocada al dèficit econòmic, necessita recórrer als diners públics (i això manta vegades té un preu molt alt o, a més, deixa el camí obert al xantatge més refinat o a l'escanyament més elegant, segons convingui).

cal fer-hi costat

I cal que les institucions facin costat al Lliure, d'una manera decidida i generosa. Si més no, s'hi haurien de sentir obligades, públicament compromeses. Perquè el Lliure té un gran futur davant seu, un futur que vol dir creixement. Sí, el Lliure necessita créixer, vol créixer, i ha de créixer. I aquest creixement no es pot ajornar més temps. Fa ja més d'un any, Fabià Puigsever anunciava la immediata presentació d'aquest projecte de futur (pel maig de 1986), i encara no el coneixem d'una manera concreta i detallada. És evident que el Lliure necessita una nova seu, unes noves instal·lacions que li permetin de convertir-se en el gran centre de producció teatral que sabem que pot ser. I cal que els polítics que gestionen la pela pública facin els miracles que pertoquin i hi col·laborin d'una manera, diguem-ne, per entendre'ns, desinteressada, sense exigències de servilisme ni ambicions electoralistes, sinó amb la sola satisfacció d'haver fet el que havien de fer: donar ales a l'ambició, raonable, lògic, projecte de creixement del Teatre Lliure. És clar que, com ja hem



JORDI DANDIN, Molière. Direcció, escenografia i vestuari: Fabia Puigserver

dit abans, també cal que el Lliure exposi públicament els detalls i els números i els propòsits i els noms d'aquest projecte de futur, no com a garantia de no res (la garantia és, evidentment, el mateix Lliure, els deu anys de Lliure), sinó per reafirmar i refermar el sentit de teatre públic d'aquest nou Lliure, del Lliure de sempre, i perquè les institucions no puguin defugir el públic compromís, o la pública vergonya, si els en queda, als polítics. El Lliure no pot hipotecar la seva demostrada i reconeguda capacitat i qualitat de treball, no pot quedar-se tancat gaires anys més al petit teatre de Gràcia, on ja s'han esgotat totes les possibilitats de créixer, el Lliure no pot consumir-se en la

impotència, no pot renunciar al futur, no pot, en definitiva, degradar-se per anèmia fins a convertir-se en una paròdia o en un fantasma d'ell mateix, no pot ser castigat per les fades apòcrifes i gasives de la pela pública a quedar-se encongint com el Peter Pan. El Lliure necessita una nova seu, amb tota la infraestructura que reclama un centre de producció teatral d'acord amb el rigor i la qualitat que defineixen l'estil del Lliure, si no volem que es malmetin els fruits d'aquests primers deu anys del Teatre Lliure. Diguem-ho en colors: Més Lliure que Mai!

FRANCESC BURGNET I ARDIACA
Periodista i crític teatral

JORDI TEIXIDOR

EL TEATRE CATALÀ, DEU ANYS DESPRÉS

La creació del Teatre Lliure, ara fa deu anys, va ser un dels llegats més importants de l'etapa del teatre independent. Durant aquests anys, en efecte, el Lliure ha complert d'una manera gairebé irreprotxable, malgrat totes les dificultats, les funcions d'un teatre públic. No totes, és clar, pel simple fet que un sol teatre, i més si no és realment un teatre públic, pot difícilment complir-les exhaustivament. I el que cal destacar per sobre de tot és que ha complert aquestes funcions per pura i simple vocació, en la millor tradició dels seus orígens, i defensant la seva independència.

És per això que, deu anys després de la seva creació, el Teatre Lliure hauria de ser el nostre primer teatre públic. Aquesta no és pas una idea que m'invento ara, a la vista de la seva trajectòria: n'estic parlant d'ençà de les primeres eleccions municipals. Amb un pressupost suficient, i en un local adient, el Lliure hauria d'ostentar, fa temps, una placa que digués Teatre de la Ciutat, per exemple, o Teatre de la Generalitat, i els poders públics haurien fet així no solament un gest simbòlic de reconeixement i de continuïtat d'una tasca ja iniciada, sinó, sobretot, un bon servei cultural al país o, més exactament, per no caure en abstraccions místiques, a la població.

una política de prestigi

Evidentment, aquestes coses, i unes altres que sortiran, no passen perquè sí: tenen una causa ben nítida. Són el resultat lògic d'una política de prestigi, és a dir, d'una política amb uns objectius no culturals, sinó electoralistes, encara que sembli mentida que algú pensi guanyar vots d'aquesta manera. I la cosa més greu és que després d'una etapa en què el teatre català depenia gairebé en exclusiva de l'esforç personal de

gent de teatre com els fundadors del Lliure, avui depèn de l'aportació de diners del contribuent, dels pressupostos de les administracions democràtiques i autonòmiques.

Política de prestigi. ¿Com s'explica, si no, una iniciativa com el desembarcament de J.M. Flotats —seria abusiu parlar de recuperació— en un local cèntric i amb pressupost llarg a la seva disposició, cosa que, sense que l'actor se n'hagi de sentir ni poc ni gens responsable, és vista com un greuge pels professionals que van mantenir la flameta del teatre català durant el franquisme? ¿O el protagonisme dels regidors de Cultura en les programacions, per exemple, en el Grec, fins no fa gaire? ¿O l'organització d'un pompós i inútil Congrés Internacional de Teatre, fet òbviament de cara a la galeria interna, perquè, com a projecció exterior del nostre teatre, ni se li endevinava el propòsit?

Vegem ara quina mena d'oferta teatral és promoguda pel diner públic, en línies generals, i amb les excepcions de rigor, es tracta d'una oferta entre elitista i populista, si no descaradament comercial. Elitista, quan es programen operacions com portar Peter Brook o Ingmar Bergman, per exemple, amb un cost enorme i per a un públic limitat. Populista, quan es programa la *Cançó d'amor i de guerra* o el *Tango de D. Joan*.

El projecte de Teatre Nacional de Catalunya, pel que se'n sap, és potser l'expressió màxima d'aquesta política de prestigi. Es tracta, ni més ni menys, de construir una mena de Liceu, amb una façana més presentable —això sí— on s'hi pugui anar com qui va a l'òpera, a lluir-hi pells i collarets, davant d'uns espectacles que acabin de donar llustre als nostres exquísits polítics, alts empleats, professionals post-mo-



AL VOSTRE GUST, W. Shakespeare. Direcció: Lluís Pascual

derns, industrials i botiguers; tot plegat, com ha de ser, subvencionat amb els diners del contribuent per tal que l'entrada no surti ni tan cara que dissuadeixi els beneficiaris selectes, ni tan barata que s'hi trobin incòmodes, entre genteta comuna.

Mentrestant, el Centre Dramàtic de la Generalitat navega a la deriva. És lògic: entre la programació del Lliure i la del Poliorama —les dues, a més, amb personalitat— ¿quin és realment el seu paper? Aquest és, sens dubte, el problema de fons: el tipus de programació que hauria d'oferir el nostre primer teatre, la cobreix, en part i des de fa temps, el Lliure. A més, la competència del Poliorama obliga el Centre Dramàtic a una recerca desesperada de l'èxit de públic i, per tant, a sortir sovint del seu paper de teatre públic i, com a reflex mimètic, a cercar solucions a fora: Maria Mercader, Savary... El resultat és una programació més que discutible, caòtica, amb muntatges sovint desmesurats, que rarament es mouen del Romea per visitar les comarques. (Dit sigui de passada ¿per què tanta gent confia tant en l'escenografia per salvar el teatre català?) No és, doncs, el principi de la gestió exercida per un professional el que es posa en qüestió, sinó el paper del Centre Dramàtic mateix.

Pel que fa a la política de subvencions, és ben clar que no apunta més enllà de l'objectiu de quedar bé amb tothom, amb la qual cosa tothom queda senzillament descontent. Els únics criteris que, segons sem-

bla, orienten aquest capítol, són els drets adquirits i els noms —el prestigi— dels postulants. En algun cas, se sap que la constància petitòria i una actitud pública de ressentiment també han estat valorades. Donat que en aquest país no es pot fer teatre sense el *suport* —paraula clau del moment— de tal o tal institució, aquesta política ha propiciat l'aparició d'una figura ambivalent: la del director escènic alhora promotor i fins i tot, en cert sentit, empresari.

Es miri com es miri, aquesta figura no deixa de ser contradictòria. D'una banda, té uns interessos artístics com a director, i, de l'altra, no pas uns interessos merament econòmics, és clar, però sí que té la ineludible necessitat de l'èxit de públic per tal de seguir optant a futures subvencions. El resultat d'aquesta política de subvencions no fa doncs, sinó facilitar i àdhuc promoure el decantament cap a un teatre clarament comercial, tendència de la qual es poden detectar símptomes tan clars com, per exemple, *El Mikado* —muntatge d'una companyia subvencionada—, el director de la qual, a més a més, es permet el luxe de clamar davant les autoritats contra la "competència deslleial" del Centre Dramàtic, se suposa que pels preus de les entrades i potser també per la generosa cessió de la producció de *La ronda* al Condal, amb bous i esquelles. Potser no és més que una impressió personal, ho admeto, però, ¿no és cert que l'ambició artística d'una altra formació subvencionada, els



Joglars, s'ha anat inclinant visiblement, d'ençà de *Mary d'ous*, cap a unes propostes més facecioses?

Amb tot això, no vull pas condemnar ni l'èxit de públic ni el teatre comercial. Simplement, que si algú en aquest país creia que calia ressuscitar el teatre de *boulevard* and diner públic, pot sentir-se esperançat. Tanmateix, cal dir que enlloc del món civilitzat el diner públic no serveix per sostenir el teatre comercial.

El més curiós d'aquesta situació és la docilitat amb què s'accepta, si més no en públic. I això que cal reconèixer, almenys, l'actitud dialogant, en termes generals, dels responsables del ram, tot i que sovint no es passa del diàleg. I aquest és, sens dubte l'efecte més subtil de la dependència del nostre teatre respecte dels poders públics. ¿Què se n'ha fet, doncs, d'aquells professionals combatius, formats en condicions tan dures, capaços d'agafar la iniciativa d'elaborar alternatives de política teatral, d'organitzar el Grec 76 i de desafiar el poder establert? Remugar en veu baixa no era pas el seu estil. ¿Per a què volíem democràcia i llibertat d'expressió, si ara no en fem ús? ¿O potser cal deduir que era aquesta la situació a la qual aspiràvem, i ja sols cal esperar prop del telèfon que ens truquin per a una feina o per confirmar el *suport* de la Conselleria de Cultura?

És incontestable, això sí, que en els darrers anys la nostra producció teatral ha millorat, tant en l'aspecte quantitatiu com pel que fa al nivell artístic. És possi-

ble, fins i tot, que hi hagi un augment global de l'assistència als espectacles. Tanmateix, a la vista dels recursos invertits i de la capacitat d'incidència que es deriva de la situació democràtica i d'autogovern, tals resultats són més aviat pobres, i el que és pitjor, no són deguts a una política a llarg termini de la qual es puguin esperar resultats remarcables en el futur. I més preocupant encara, és aquesta tendència cap a un teatre trivial i de consum produït amb diner públic que es dibuixa.

teatre públic i teatre subvencionat

Hi ha una idea generalitzada entre la gent de teatre, i especialment entre els qui exerceixen les funcions de director-promotor, que cal rebatre taxativament: hi ha diners del pressupost públic per ajudar el teatre, i jo tinc tant de dret com un altre a percebre'n una part equitativa. D'una manera difusa es pensa, a més, que si tothom rebia el mateix ajut, es veuria realment qui té talent. Així, s'afirma un dret immanent, pel fet de ser artista, i, en conseqüència, l'administració és vista com una repartidora més o menys arbitrària. El cas és que, sense les idees gaire clares sobre aquesta qüestió, l'administració no s'ha preocupat mai de desfer l'equívoc, ni tan sols teòricament. És més, segons certes intervencions públiques, aquest plantejament sembla implícitament l'adoptat de manera oficial pel partit del govern a Catalunya.

¿Quina és doncs la «filosofia» que inspira, i ha d'inspirar, les inversions públiques en el terreny del teatre i, en general, en els temes culturals? Evidentment, no es tracta pas de marcar-se punts davant de l'electorat, ni de complir no se sap ben bé quina mena d'obligació de subvencionar els artistes. Es tracta, simplement, de fer possibles unes instal·lacions i unes activitats culturalment necessàries —i, per tant, supèrflues des d'un punt de vista economicista— i que, pel fet de no ser lucratives, sinó ben al contrari, deficitàries, no serien cobertes per la iniciativa privada. Dit d'una altra manera, cal fer possible una oferta cultural que no existiria sense la intervenció dels poders públics: museus, per exemple, i orquestres simfòniques, i biblioteques, etc. Queda clar, doncs, que els beneficiaris d'aquesta intervenció no són els artistes, sinó els contribuents: els únics que han adquirit un dret, pel fet de ser contribuents.

És, doncs, de la responsabilitat dels polítics del que es tracta aquí, i en tot cas, de discutir quines mesures són les més adients per fer la millor oferta possible a la població. Hi ha dues maneres de fer-ho, no excloents, sinó complementàries: la iniciativa pública —teatres públics— i l'estímul a la iniciativa privada —les subvencions—. El fet que en aquest cas sigui la iniciativa privada —grups, sales— qui exigeix la subvenció no canvia el principi: obtenir-ne una, no és cap privilegi, implica un compromís.

D'aquestes consideracions, se'n dedueix que el teatre comercial, per definició, en queda exclòs. És clar que la frontera entre gènere comercial i no comercial —d'interès cultural, se'n pot dir— no sempre és nítida ni clara, però aquest marge d'ambigüitat no n'invalida el principi bàsic, ja que, justament, la intervenció de l'administració s'ha d'orientar *inequívocament* cap al teatre entès com a bé cultural i no cap al “de consum”.

I penso que, immediatament després, pot establir-se una altra premissa. El teatre ha de ser un fet viu, no pot ser com són actualment els museus, per tant, no pot dependre exclusivament de les aportacions de diner públic, sinó que, en part, ha de dependre de la taquilla, és a dir, de la resposta del públic. ¿En quina proporció? Una resposta taxativa, ara, seria del tot arbitrària. Així i tot, i en termes generals, crec que després d'un període de rodatge, caldria tendir progressivament a un equilibri del 50%, i potser un 60%, d'aportació institucional que seria acceptable durant uns anys. Per sobre d'aquesta proporció, més que de política teatral és lògic parlar d'assistència pública. I cal dir que en el pressupost actual del Centre Dramàtic i del Teatre Català de la Comèdia (Poliorama), aquesta aportació ronda el 80%.

Altrament, hi ha en els responsables teatrals del país, una sana repugnància envers tota mena de dirigisme. Dissortadament, sembla com si aquesta repug-

nància els paralitzés fins al punt de no deixar-los dissenyar una política global, ni tan sols d'haver estudiat seriosament la conveniència d'una llei de teatre. Però, entre el dirigisme i el *laissez faire*, del qual s'estan veient els resultats, hi ha un marge important de maniobra. I el cas és que, malgrat tot, no cal dir-ho, quan nomenen un director d'un teatre públic, per exemple, o quan reparteixen subvencions, es mullen, ¿oi? No poden deixar de mullar-se, s'hi posin com s'hi posin. El problema és com mullar-se amb un cert rigor, i a mi em sembla que establir una política teatral més o menys consensuada entre les distintes administracions i els representants de la professió no pot ser mai titllada de dirigisme.

Aquesta política, després de fixar uns objectius clars a mitjà i llarg termini que orientin tot el projecte, hauria de definir, en primer lloc, el paper i la contribució de cada nivell de l'administració. El famós “pacte cultural”, si finalment s'engega, seria, sens dubte, el marc idoni d'aquesta operació.

I potser caldria, en segon lloc, dissenyar un model de teatre públic, independentment de la titularitat (municipal, comarcal, de la Generalitat), model del qual m'atreveixo a proposar uns quants criteris:

- gestió autònoma per part d'un professional,
- organització “lleugera”, enlloc del model tradicional amb desenes i desenes de tècnics i actors, tots funcionaris.,
- exigència de rendibilitat relativa, amb el 40% del pressupost provinent de taquilla, progressivament,
- criteris globals de programació: clàssics, estrangers i catalans vius, novells i distints gèneres (a Barcelona ciutat, articulació entre els distints teatres).

I caldria establir, també, uns objectius que orientessin la política de subvencions, potser atribuïdes finalment a través d'una comissió, que serien: consolidar grups arreu del territori, i establir-los així que fos possible, en teatres municipals, per exemple, estimular la programació d'autors catalans vius, mal m'està el dir-ho, per tal d'arribar a omplir aquest buit, i, en general, adoptar criteris més intensius —menys grups subvencionats però més ben dotats— ja que, a la llarga, són els criteris realment productius.

Tot plegat, és clar, hauria d'implicar una voluntat manifesta de descentralització pel que fa a la producció a comarques, i de circulació regular dels espectacles produïts a partir de la consolidació de la xarxa de locals que s'està iniciant.

I cal no oblidar tampoc l'enorme tasca de dignificació de l'art escènic, als ulls de la població, que l'administració pot exercir a través dels mitjans de comunicació, amb programes ben pensats, deixant de banda l'exacerbació del «vetetisme» i la temptació del simple teatre filmat, que un cop enregistrat deixa de ser teatre.



L'últim aspecte que vull destacar i que va aparèixer a la trobada d'autors-directors de Vic, el novembre passat, és el de l'assaig, teòric o crític, d'investigació. Tota cultura "normal" teatralment es basa, en efecte, en un enorme capital d'estudis teòrics publicats regularment, els quals contribueixen a una alta formació dels professionals i els ajuden a treballar amb rigor, si més no, lluny de la improvisació i del mite del talent innat que encara ens complaem a cultivar a casa nostra. En aquest aspecte, tant l'Institut del Teatre com la Universitat hi tenen coses importants a fer.

Com es veu, una política teatral no implica necessàriament dirigisme. Implica, això sí, responsabilitat política, i en aquest punt cadascú té la seva.

Finalment, tot i que ha passat la moda de demanar coses a les autoritats, m'agradaria veure com, de les il·lusions que ens animaven fa anys, algunes es van fent realitat, i, entre elles, com el jove Teatre Lliure, fent un salt endavant, arriba a desenvolupar tot el seu potencial de creativitat i de poder de convocatòria. I per molts anys.

JORDI TEIXIDOR



Obras (1966/1974). Volumes I i II
(España ¿país de misión?, Noticia de Andalucía, Per una estratègia
sindical, Prólogo a las obras de Emmanuel Mounier)

ALFONSO COMÍN

Fundació Alfons Comín. Barcelona, 1986

Volum editat amb la col·laboració de la Diputació de Barcelona i el Ministeri de Cultura

El testament utòpic d'Alfons Comín

La lectura del primer volum de les obres completes d'Alfons Comín genera en el lector no neutral —que segurament és l'únic que voldrà recuperar aquests textos entranyables— una profunda sensació de desconsol. A mesura que s'endinsa en l'estudi de l'aventura cristiana que fou la vida de Comín i que, en gran mesura, encara que no totalment, es reflecteix en aquest llibre, la memòria del lector s'activa extraordinàriament i va visualitzant gradualment un projecte de cristianisme que sembla actualment abandonat. Alfons Comín restarà per sempre vinculat a uns anys —que provisionalment qualificarem de gloriosos— en què el catolicisme va viure una transformació radical en el sentit —tantes vegades esmentat en aquells temps— de retornar a la puresa primitiva i de reconciliar-se amb el món modern. En molt pocs anys, l'Església va fer un treball formidable de reflexió sobre els seus propis errors i va fer passos importants per establir un diàleg —una altra paraula que ara sembla innecessària— amb el pensament modern i amb l'home que lluita per la seva realització. Es parlava d'enderrocar el vell castell defensiu en què s'havia convertit l'Església de Roma, de donar per acabada l'actitud «constantiniana» de col·laboració amb els poders establerts (el «desordre establert», que en deia Mounier) d'escollir clarament la causa dels oprimits, de reconstruir la unitat dels cristians i de plantar cara, amb esperit positiu al repte de l'ateisme modern que tantes i tan fonamentals preguntes presentava al catolicisme.

Tot aquest procés que va viure l'Església com un nou Pentecostès, segons

el teòleg Karl Rahner, tenia a Espanya unes característiques veritablement revolucionàries. Al cap i a la fi, el Concili va representar el reconeixement, per part de la jerarquia, d'unes idees que feia força temps que es vivien a Europa com les veritablement cristianes. Com va dir Joan XXIII, es tractava simplement d'obrir les finestres de l'Església a l'aire fresc de la vida. Un aire fresc que venia certament del pensament i de les lluites de l'home contemporani, però que també feia temps que corria dintre mateix del catolicisme. A França, per exemple, ja feia anys que es treballava amb l'esperit del Concili. Una experiència com la dels capellans obrers s'havia iniciat l'any 1954 i, encara que polèmica, havia estat acceptada fins i tot per un home com Mauriac, tan poc sospitos de progressismes temeraris. Els teòlegs que inspirarien els debats conciliaris —els Congar, els Chenu, els De Lubac, els Rahner, els Schillebeeckx— feia molt de temps que eren populars entre els catòlics francesos. I no podem oblidar homes i moviments com Mounier, Maritain, Lebreton, *Témoinage Chrétien* i tants d'altres que sorgiren durant els anys de postguerra a l'Església de França, *la fille aînée de L'Église*. A Espanya, tanmateix, el panorama que oferia el catolicisme era completament diferent. Sempre ho havia estat. L'aïllament polític i cultural que caracteritzava el país des del temps de la Contrareforma també era evident en el cas de l'Església catòlica, que sempre havia tingut unes relacions molt particulars amb la resta de les esglésies d'Europa i fins i tot amb la mateixa Santa Seu.

No cal dir que la tragèdia de la guerra civil, en què el catolicisme espanyol participà de forma tan intensa com vergonyosa, contribuï a agreujar encara més l'aïllament internacional de l'Església catòlica espanyola, el seu reaccionarisme i la seva escandalosa pobresa cultural i teològica.

Durant prop d'un quart de segle, a la catòlica España no es va publicar cap llibre de teologia seriosos, i les traduccions de teòlegs estrangers foren molt escasses i sospitoses. Amb un cert fonament es parlava, doncs, en certs ambients de l'anomenat «cisma espanyol». Una església tancada en ella mateixa, estretament lligada a un règim polític de tipus feixista i aparentment incapaç de cap renovació o pogrés.

Per a aquesta església espanyola, que tan greument s'havia compromès amb el franquisme, els nous aires que venien de Roma representaven indubtablement una sorpresa força desagradable que venia a trencar de sobte tot un castell de seguretats, triomfalismes i auto-satisfacció. L'esforç a realitzar per superar tants anys de retard en relació amb les esglésies d'Europa i per vèncer les resistències dels grups integristes —que tan actius es mostraren durant una temporada— havia de ser extraordinari i certament ho va ser per a una corrua de persones i moviments habitualment poc ajudats i fins i tot combatuts per la jerarquia. Recordem, per exemple, la liquidació de l'Acció Catòlica per part dels bisbes Morcillo i Guerra Campos, el tancament de la revista *Signo*, les campanyes de premsa contra tot intent de renovació, les dificultats per al nomenament de bisbes no

franquistes, les activitats dels *guerrilleros de Cristo Rey* i, en general, la gran resistència del vell catolicisme espanyol sorgit de la guerra civil per acceptar els valors democràtics més elementals i les novetats teològiques i morals que venien de Roma.

D'una banda, la vida i l'obra d'Alfons Comín es desenvolupa plenament dintre d'aquest procés de difícil renovació del catolicisme espanyol i, per l'altra, això s'esdevé en el si d'un règim polític que es proclama confessional i que comença a revelar els primers signes de decadència. En la mesura que el catolicisme espanyol tradicional havia jugat molt fort la carta del poder polític, era evident que tot intent de fer la crítica d'aquest catolicisme implicava necessàriament un seriós compromís polític. Compromís polític que, al marge de les circumstàncies particulars de l'Església espanyola, també era exigít per les diguem-ne avantguardes cristianes d'arreu del món, que consideraven un veritable escàndol el tradicional arrencament de l'Església amb el sistema capitalista. Alfons Comín, des del primer moment de la seva presa de consciència com a cristià-en-el-món accepta l'essencial dimensió política de la fe en el Crist i la necessitat evangèlica de transformar les estructures socials i econòmiques de manera que siguin compatibles amb els valors fonamentals del cristianisme. Comença d'aquesta manera una exemplar i radical aventura intel·lectual i humana que el portarà a estudiar «a peu d'obra» les molt anacròniques i injustes estructures socials del sud d'Espanya i a buscar els instruments d'anàlisi adients amb l'establiment d'una estratègia política tendent a la creació d'un model de societat —socialista naturalment— on els valors de la transcendència religiosa fructifiquin en valors de solidaritat, llibertat i justícia.

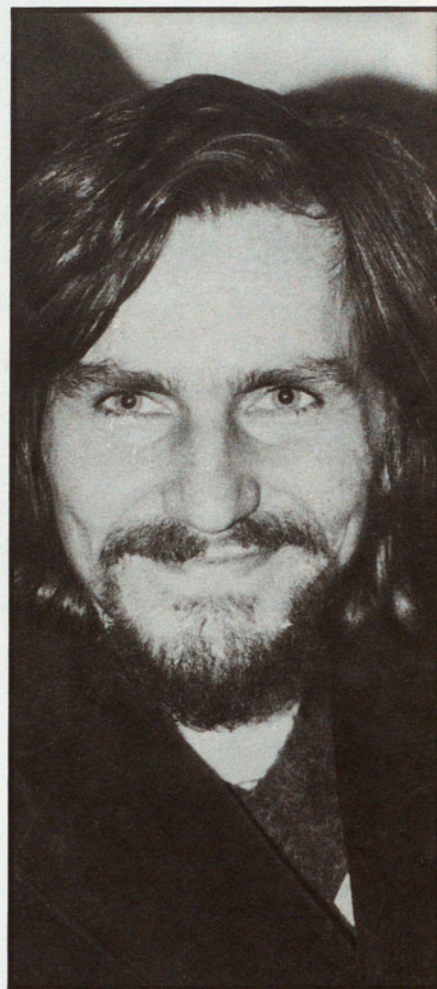
Éra inevitable que en aquest viatge intel·lectual Alfons Comín es trobés amb el pensament d'Emmanuel Mounier i amb la resta dels pensadors personalistes el pensament dels quals ell contribuï tant a difondre en el nostre país. En una societat com la nostra, en què la classe política, fins i tot la que es reclama d'esquerra, ha oblidat tan espectacularment la necessitat fonamental del treball teòric previ a tota activitat política de signe progressista, resulta admirable la preocupació d'Alfons Comín per assegurar les bases teòriques i metodològiques d'una política seriosa de transformació social. Amb tota seguretat Comín era conscient que el catolicisme espanyol patia un gravíssim dèficit cultural i que la seva renova-

ció implicava, en primer lloc, una tasca important d'investigació i de difusió ideològica. S'explica doncs perfectament des d'aquesta perspectiva —ultra la seva dedicació personal al treball teòric— la seva dedicació al periodisme i al món editorial. Tots recordem ara aquells anys, que lamentablement no han tingut continuïtat, quan el llibre religiós i polític va tenir una extraordinària difusió, quan les editorials progressistes van publicar en poc temps els llibres fonamentals del pensament catòlic francès i van sorgir nombroses revistes de signe progressista i renovador. Comín va participar en moltes d'aquestes iniciatives en qualitat d'escriptor i com a animador empresarial. I ara, el gruix de les seves obres completes, ens demostra, per si no ho havíem copsat, el formidable treball que en una vida tan curta va portar a terme l'autor de *El sur de España*.

En molt poc temps, la renovació del catolicisme espanyol va ser extraordinària, i l'actual panorama polític ho demostra. Els partits conservadors no han pogut capitalitzar a favor seu un vot catòlic que, com demostra un sondeig recent, es decanta amb tota naturalitat i sense complexos per partits d'esquerra. La societat ha acceptat sense dificultat uns canvis de comportament moral que semblaven immutables.

Comín va fer un paper fonamental en aquesta tasca tan necessària de regenerar el catolicisme espanyol i purificar-lo de les seves adherències autoritàries i conservadores. Tanmateix, no és menys evident que l'obra i la vida d'Alfons Comín tenien una volada molt més ambiciosa que la mort, per un cantó, i la sorprenent evolució de l'Església postconciliar ha frustrat.

Ben poca cosa queda, si més no a la vella Europa, d'aquell catolicisme tan ben representat per homes com en Comín, que havia començat la tasca de renovar l'Església a partir del més purs principis evangèlics. Alguns analistes diran, una vegada més, que han estat els dirigents del Vaticà —que amb tan poc d'entusiasme van acceptar Joan XXIII i el Concili— els que han posat punt final a les alegries progressistes. I és ben cert que la manca de llibertat dintre de l'Església i el paper passiu que tenen els laics en la vida eclesial són fets que expliquen la relativa facilitat amb què s'ha donat la volta a la dinàmica eclesial dels anys seixanta. Però no és menys cert que fenòmens d'aquesta importància no s'expliquen simplement a base del voluntarisme de certes minories dirigents, per més poderoses que siguin. Hem de tenir en compte també que el diguem-ne involucionisme, no és pas



una exclusiva de l'Església catòlica. Sense anar més lluny, podríem parlar ara de la crisi formidable de l'esquerra europea i del PSUC a Catalunya. Per això parlàvem al començament del desconsol que segurament produirà la lectura de les obres completes de Comín a tots aquells que més o menys de prop hi van compartir les inquietuds, les lluites i els ideals. Desconsol de comprovar que poc que en queda, d'aquella obra feta amb tanta generositat i sacrifici. I desconsol de no disposar dels instruments d'anàlisi adequats per comprendre les raons de la derrota. Pocs persones fora d'en Comín podrien explicar-nos els possibles errors passats i proposar-nos una nova estratègia per continuar servint l'Església i els oprimits en temps de crisi. La veritat és que la majoria dels companys i amics d'en Comín han optat per un silenci que esperem que no sigui definitiu. Perquè necessitem, amb un desesperat dolor, que algú ens alliberi, sinó de la derrota, sí de la culpa que acompanya sempre la derrota no compresa. En Comín ho hauria fet, ell no hauria callat. Però la seva mort també és part de la desfeta.

JOSEP AMETLLER
Periodista

«Summerhill»

A. S. NEILL

Traducció de Jordi Monés i Pujol-Busquets, Pròlegs de Miquel Tresserras i Erich Fromm
Eumo Editorial i Diputació de Barcelona, 1986

Educació en llibertat

La història de la pedagogia, i molt especialment la història de la pedagogia contemporània, està farcida d'autors que brinden un ampli ventall de propostes alternatives (als camps de la didàctica, la filosofia i psicologia educatives, etc.) que no pretenen altra cosa que donar resposta a dues qüestions que la pedagogia es planteja constantment des dels temps de Plató: ¿com educar? ¿per a què educar? Dewey, Ferrière, Decroly, Montessori, Freinet, Neill, Piaget, etc., són alguns dels noms de la ja extensa nòmina de filòsofs, pedagogs i psicòlegs que s'han proposat el donar resposta a les dues qüestions que acabem d'esmentar.

Alexander Sutherland Neill (1883-1973) i la seva experiència de Summerhill són dos dels noms que més amors i desamors han desfermat a l'hora de valorar les solucions donades a les dues qüestions «clàssiques» més amunt plantejades. Ara, quan experiències com la de Summerhill poden considerar-se relíquies, l'editorial Eumo —en posar al nostre abast la versió catalana del conegut llibre de Neill, *Summerhill*— ens ofereix la possibilitat de reflexionar sobre el que representà (i el que encara pot representar) l'obra d'aquest escocès heterodox que tanta polseguera aixecà fins no fa pas gaires anys.

El propòsit de Neill no és altre que crear un lloc i un espai on «es guareixi la infelicitat dels infants i, cosa més important, on els infants són criats en la felicitat». La raó per la qual Neill cerca guarir la infelicitat és simple: perquè, per Neill, l'infant difícil és l'infant

infeliç. I no sols això, sinó que la infelicitat —a parer del nostre autor— és la causa de tots els mals: guerres, assassinats, robatoris, vides arruïnades, etc. La conclusió és òbvia: es tracta de «pujar els infants de manera que la major part d'aquesta infelicitat no arribi a néixer mai». I a això dedicarà els seus esforços Neill.

¿Com guarir la infelicitat? Resposta: educant en llibertat. Però, ¿què significa educar en llibertat? Educar en llibertat, per Neill, significa i/o implica principis com ara els següents: que l'escola no exerceixi pressió sobre l'infant; que l'escola no interfereixi en el desenvolupament de l'infant; que l'escola (ni ningú) no imposi cap cosa per autoritat; que l'escola es faci i funcioni d'acord amb les necessitats de l'infant, i no a l'inrevés; i que l'infant no faci res fins que no tingui la seva pròpia opinió sobre allò que ha de fer. En resum, es tractaria de fer «una escola on els infants tinguessin llibertat per ser com són».

Aquests principis generals es tradueixen en una pràctica quotidiana que renuncia a tota disciplina, a tota direcció, a tot suggeriment, a tot ensenyament moral i a tota instrucció religiosa. ¿Què fan, doncs, els alumnes de Summerhill? ¿Com s'organitza aquesta «escola»? Una jornada a Summerhill, segons explica Neill mateix, comença entre un quart de nou i les nou del matí, quan mestres i alumnes van a buscar l'esmorzar a la cuina i se l'emporten al menjador. A dos quarts de deu —quan els llits ja han estat fets— comencen les classes. Les classes, però, no són obligatòries: hi va qui ho desitja, i si cap alumne prefeix pujar a la bicicleta o jugar, doncs hi

puja o juga en lloc d'anar a classe. Ara bé, i segons adverteix Neill, els «alumnes» —una vegada superat el trauma i l'aversion que els havia produït la darrera escola— acaben assistint a classe per voluntat pròpia, perquè els hi interessa anar.

La classe (sense exàmens a final de curs, naturalment) dura fins a la una. Després de dinar els «alumnes» fan el que volen: pinten, juguen, fan esport, etc. El te—no oblidem que són ciutadans de Sa Majesta— se serveix a les quatre, i després hi ha diverses activitats —d'assistència obligatòria— entre les quals destaquen una sessió de cinema, xerrades sobre temes diversos, ball, tallers diversos, lectura, teatre i assemblees. L'assemblea (en la qual participa tothom, alumnes i personal docent, amb un vot per persona) és la instància que permet i possibilita l'autogovern democràtic («llibertat; no llibertinatge», diu Neill) de l'escola. En efecte, tot el que està relacionat amb la vida social o de grup (regles, càstigs, organització, etc.) es decideix per votació a les assemblees generals que un cop a la setmana es fan a Summerhill.

Qui desitgi aprofundir en el funcionament i ideologia de l'escola creada per Neill trobarà a *Summerhill* treballs de tota mena sobre els aspectes més diversos: la coeducació («les escoles han de ser coeducatives perquè la vida és així»); el treball (que s'entén com a fantasia que esdevé realitat); el joc (al qual s'atorga una gran importància); el sexe (on les influències de Freud i Reich fan que Neill militi contra qualsevol repressió o culpabilització sexuals); la religió («sortida fàcil», «foment del pen-

sament i de la conducta irreal», «castradora», etc.), l'alimentació, les joguines, els renecs, etc. *Summerhill* és, en conclusió, un compendi de la teoria i la pràctica de l'escola creada i impulsada per Neill.

Summerhill, certament, fracassà. Però, ¿com valorar l'experiència de Neill? ¿Quines coses són aprofitables encara? A parer meu Summerhill tingué les seves virtuts i els seus defectes. Quant als defectes podríem assenyalar un evident utopisme a l'hora de creure que l'infant és «innatament assenyat», o que l'infant no necessita pressions (o

influències, si volem) per esbrinar quines són les seves necessitats. De fet, si a l'infant no se l'ha de pressionar, ¿què hi fa una escola, encara que sigui com la de Summerhill? D'altra banda, ¿és correcte, realista i educatiu internar l'infant tot separant-lo de la realitat? ¿No es corre el risc que sorgeixin infants perfectament allunyats del món realment existent? I, per acabar aquesta breu crítica, ¿per què relegar a paper de segon ordre l'adquisició de coneixements?

En qualsevol cas *Summerhill* té unes virtuts inqüestionables entre les quals

convé destacar la reivindicació d'una sèrie de valors (democràcia, llibertat, responsabilitat, capacitat de prendre iniciatives, creativitat, etc.) que s'haurien de potenciar i practicar amb més freqüència del que acostuma a ser habitual. Summerhill, ho hem dit més amunt, fracassà; però això no significa, ni de bon tros, que es tracti *tout court* d'oblidar Neill. I és que, com pot apreciar-se llegint el llibre, hi ha un cert «esperit Summerhill» perfectament actual i necessari.

MIQUEL PORTA PERALES
Enginyer i llicenciat en Filosofia i Lletres

«Emili o de l'educació»

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Pròlegs de Josep González-Agàpito, Salomó Marquès i Alain Verjat

Traducció de Montserrat Gispert

Editorial Eumo i Diputació de Barcelona. Vic 1985

670 pàgines

L'educació del ciutadà

Encara que sembli una contradicció, el primer que cal dir en parlar de l'*Emili* de Rousseau és que, tot i ser legítim afirmar que és una de les obres més importants en la història teòrica i pràctica de la pedagogia, no podem considerar-la de cap manera com un simple tractat pedagògic. Tècnicament, és una novel·la filosòfica fortament teinyida de moralisme (segons Schopenhauer, Rousseau fou el més gran moralista dels temps moderns i l'únic a qui fou atorgat el do de moralitzar sense avorrir), però la seva temàtica educativa n'ha fet una de les obres més influents en el camp de la pedagogia. S'ha arribat a dir que tota la pedagogia contemporània arrenca de l'*Emili*.

Rousseau fou un pensador força sistemàtic i això vol dir que les seves idees pedagògiques són absolutament coherents amb les seves idees ètiques i polítiques. Per tal d'entendre bé l'*Emili* cal, doncs, situar-lo en el context general de la seva filosofia social, i el lloc on aquesta s'expressa de manera més congruent és *El contracte social*.

En *El contracte social* Rousseau fa una crítica de la societat molt més radical que la de la majoria dels pensadors progressistes del segle XVIII, perquè no

es limita a proposar una reforma de les institucions, sinó una inversió radical de l'estat mateix de la civilització. El principi fonamental de Rousseau és que l'home és bo per naturalesa i que és la societat la que l'ha pervertit, alienant-lo i arrabassant-li la llibertat natural. Davant d'això, Rousseau no formula, com s'ha dit sovint, la necessitat d'un retorn a un suposat estat de naturalesa, ja que aquest estat mai no ha tingut una existència efectiva. Per a ell, només és un concepte-simulacre que li permet de contraposar una situació de llibertat i sobirania naturals a una situació d'alienació i esclavatge socials. La comunitat que propugna Rousseau és fruit d'un pacte en virtut del qual l'home renuncia voluntàriament a la seva llibertat natural anàrquica per transferir-la, no pas a la tirànica voluntat d'un dèspota, sinó a la voluntat general del poble. Aquestes tesis representen una de les primeres formulacions teòriques de les concepcions democràtico-liberals burgeses i tingueren un ressò enorme entre els factòtums de la Revolució francesa: Robespierre en féu objecte de culte, Marat el llegia en veu alta mentre passejava, i Danton, Saint Just i Babeuf, si bé hi rivalitzaven en altres punts, coincidien en el seu entusiasme per les idees de Rousseau.

Però no hi ha societat nova sense un

home nou. I aquesta és la funció de l'*Emili* en el context de l'obra rousseauiana: dissenyar l'home nou, lliure i sobirà de la nova societat democràtica i antiabsolutista. Si els tractats clàssics de pedagogia s'ocupaven sobretot de l'educació del príncep, l'*Emili* s'ocuparà de l'educació del ciutadà. I aquesta educació no tindrà res a veure amb l'educació tradicional. Rousseau era un autodidacte i menyspreava els col·legis, les universitats i les institucions socials. A més, si l'home era bo abans la societat no el corrompés, també l'infant ho ha de ser, i el primer objectiu de l'educació serà, doncs, protegir l'infant dels mals que la societat li pot infligir. El protagonista de la novel·la de Rousseau no patirà la influència deletèria del món: serà criat al camp, lluny de les pressions i els prejudicis que malmeten l'home de ciutat. Així, anirà desenvolupant de mica en mica les seves facultats físiques i psíquiques, afegint als impulsos espontanis de la seva sensibilitat els mecanismes que possibiliten el domini racional de si mateix, i tot en el moment oportú, quan la seva consciència, autònomament conformada, no sigui ja sensible als arguments de la pura autoritat.

Al llarg dels cinc llibres en què està dividida l'obra, assistim al desenvolupament d'Emili, des del seu naixement

fins a l'adquisició del llenguatge (llibre I), passant per les fases d'adquisició de la raó sensitiva (llibre II), la raó intel·lectual (llibre III) i la raó moral, social i religiosa (llibre IV, on s'inclou la cèlebre *Professió de fe d'un vicari de Savoia*: aquí Rousseau exposa els principis religiosos que motivaren la seva ruptura amb Voltaire, el qual considerà molt reaccionàries les seves opinions en la matèria). El llibre V s'ocupa de l'educació de Sophie, la futura muller del protagonista, i en aquest punt no es pot considerar gaire innovador, ja que la principal funció que atribueix a la dona és l'estrictament convencional de muller i mare.

Llegint l'*Emili* s'entén perfectament que Rousseau hagi estat considerat un precursor de l'escola activa, de la pedagogia en llibertat i de moltes de les tendències de la pedagogia contemporània. Hi trobem moltes idees de les que aquestes escoles posaren en pràctica posteriorment: la necessitat d'una educació individualitzada que respecti la personalitat de l'infant, que el tracti tal com és, més ençà de l'home que serà i els vicis i prejudicis del qual projecta

inconscientment l'educador tradicional sobre aquest adult en miniatura amb què el confon; el concepte d'educació negativa, que busca sobretot evitar les coaccions que priven l'infant de ser ell mateix; la crítica d'una pedagogia basada en l'obediència, la imitació i la memorització («De memòria, ni les faules de La Fontaine!»); la consideració que l'educació és bàsicament desenvolupament intern i formació espontània: cal desvetllar l'interès i la curiositat de l'infant, però deixar que ell mateix es plantegi els interrogants que l'estimulin a discórrer («No cal que l'infant aprengui la ciència, cal que la inventi ell mateix. Si mai substituïu en la seva ment la raó per l'autoritat, no raonarà mai»), etc.

L'*Emili* es publicà per primera vegada a París l'any 1762 amb un peu d'impremta fals datat a l'Haia. Rousseau pretenia així evitar la censura, però no ho aconseguí. El 9 de juny d'aquell mateix any el Parlament de París emetia un decret en què ordenava cremar el llibre i detenir el seu autor, però aquest, avisat pels seus amics els ducs de Luxembourg, fugí l'endemà cap a Suïssa.

Deu dies més tard eren les autoritats de Ginebra les que feien cremar el llibre i amenaçaven Rousseau amb l'empresonament si gosava entrar a la ciutat. Aquestes persecucions no sols no impediren la difusió del llibre en els ambients il·lustrats, sinó que n'estimularen la lectura i la discussió clandestines. Una curiosa conseqüència d'aquesta repressió intel·lectual fou la proliferació de tota mena d'anti-Emilis (llibres amb títols com *L'Emili cristià*, el *Nou Emili* o *L'Emili desenganyat*, els autors dels quals, avui ben oblidats, pretenien combatre els excessos d'escepticisme i tolerància i l'afebliment del principi d'autoritat que hi ha en l'obra de Rousseau.

L'edició catalana publicada per Eumo amb el suport de la Diputació de Barcelona és modelica en la seva adequació als objectius perseguits. Una traducció àgil i acurada, una cronologia útil i concisa, una bibliografia suficient i rigorosa, i dos pròlegs excel·lents: el de J. González-Agàpito i S. Marquès, que constitueix una bona guia de lectura, i el d'Alain Verjat, que la siuta en el context ideològic en què fou gestada.

JOSEP SARRET

«L'Església i el regionalisme i altres textos (1887-1889)»

JOSEP TORRES I BAGES.

Edició a cura de Joan Lluís Pérez Francesch
Edicions de La Magrana i Diputació de Barcelona, 1985
XLI i 157 pàgines.

El nacional-catolicisme català

Josep Torres i Bages no sols és un dels pensadors catalans més importants dels darrers cent anys, sinó que també és un dels menys coneguts. I quan dic que és un dels menys coneguts em refereixo a un fet concret i fàcilment constatable: per molta gent, Torres i Bages només és el nom sota el que s'amaga un bisbe integrista de començament de segle. I prou, aquí s'acaba tot.

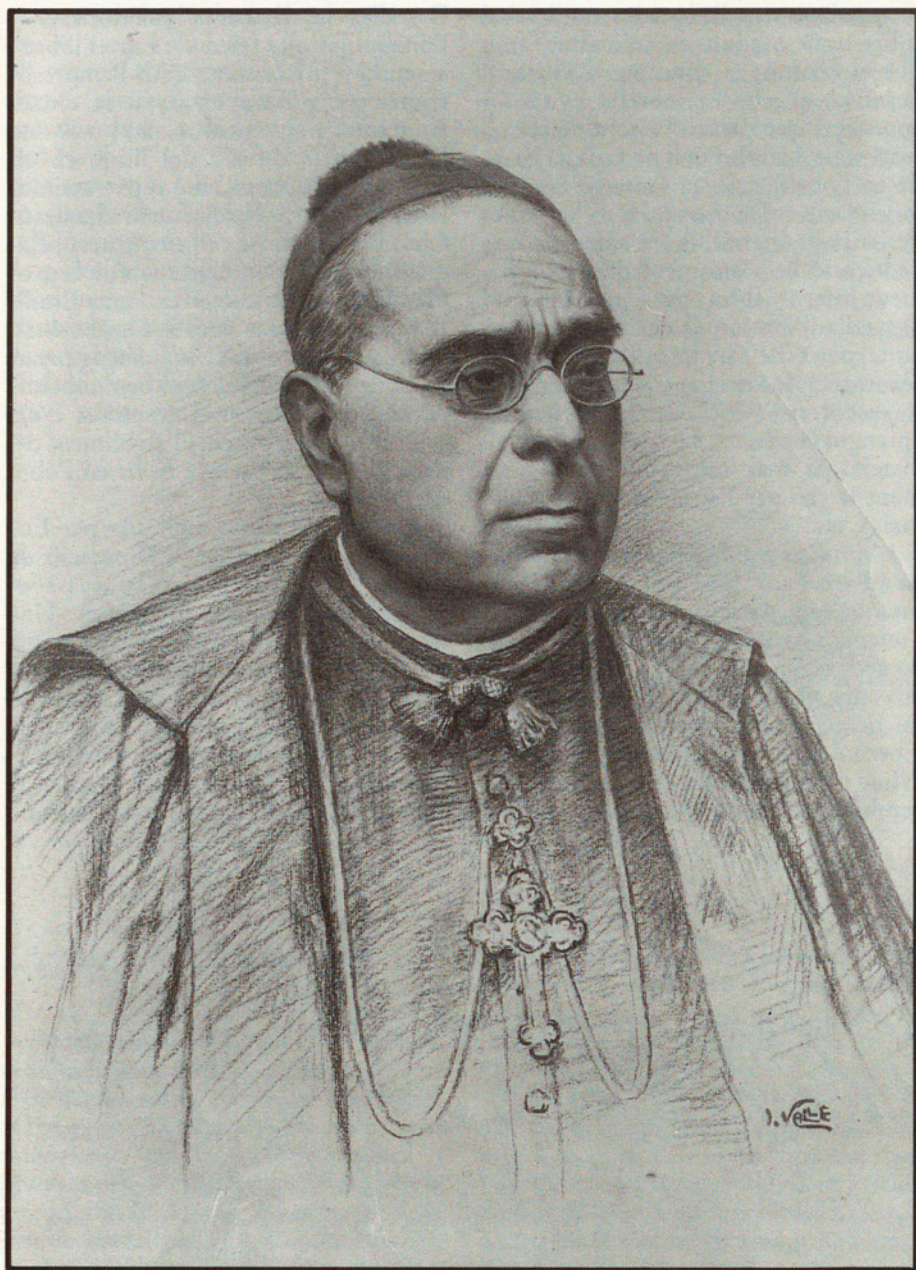
L'aparició de *L'Església i el regionalisme i altres textos (1887-1889)*, amb un excel·lent «Estudi preliminar» de Joan Lluís Pérez Francesch, és una bona oportunitat per conèixer el pensament de Josep Torres i Bages. Un pen-

sament que, pel que sembla, encara té una certa vigència. Però d'això ja en parlarem al final. Anem primer al moll de l'os del pensament torrassí.

L'Església i el regionalisme està format per un conjunt d'articles que veieren la llum en la coneguda revista de l'època *La Veu del Montserrat* durant l'any 1887. El que —per cert, en una prosa excel·lent— pretén Torres i Bages en aquesta sèrie d'articles és, fonamentalment, demostrar aquestes tres coses: que l'esperit català és essencialment cristià, que la religió cristiana té caràcter regionalista i que la nació i la regió (destruïda per la revolució liberal) sols poden reconstruir-se sota la protecció i l'impuls de la religió.

Quant al primer punt —l'essència cristiana de l'esperit de Catalunya—

Torres i Bages és prou contundent quan escriu autèntiques sentències com és ara les següents: «Catalunya, la va fer Déu, no l'han feta els homes»; «potser no hi ha altra nació tan entera i sòlidament cristiana com fou Catalunya»; «Crist, restaurador de la naturalesa, és el cor de la nació catalana, i al suau i ordenat ritme de sa saviesa i amor es movien els fundadors i pares del nostre poble», etc. I, ¿per què —o en virtut de què— l'esperit català és cristià? Torres i Bages recorre a l'apodíctica aristotèlica per «demostrar» l'arrel profundament cristiana de Catalunya. En efecte, tot invocant el principi aristotèlic segons el qual les operacions són de la mateixa naturalesa que el subjecte que les executa, el nostre autor proclama que «molt cristià deu



ésser l'esperit de la nació catalana quan de tal manera ho són les institucions que d'ell deriven, les manifestacions que el tradueixen i tal la força de resistència a tot el que el contraria». En d'altres termes, l'esperit de la nació catalana és cristià perquè així ho són les manifestacions del poble català: l'organització social («recta interpretació de la naturalesa»), l'organització familiar («vertadera organització cristiana»), l'organització del domini de la terra (que «satisfà el dogma que la terra ha estat creada per a tots els homes»), el pensament («tots els grans pensadors fins als nostres dies han estat pensadors cristians»), la saviesa popular i el folklore (on «veurem ja no solament les eternes creences i les piadoses pràctiques, les virtuts morals i les teològiques, sinó fins la devoció més tendra i al mateix temps

més sòlida»), etc. Torras i Bages, però, encara va més lluny i afirma que aquells que intentessin canviar l'esperit cristià típic del poble català, no farien altra cosa —si ho aconseguissin— que dur a terme la «transsubstanciació» de la pàtria, i el que ens en quedaria «fóra un nom buit de tota realitat».

Ara bé, no es tracta sols que l'esperit religiós sigui el tret definidor de l'ésser català, sinó que la mateixa religió i l'Església també tenen esperit regionalista (o nacionalista, si voleu). La raó, no cal dir-ho, es troba en les manifestacions del poble i de la jerarquia eclesiàstica regional: la forma de resar, la llengua emprada en l'oració, la manera d'administrar els béns eclesiàstics temporals, la legislació canònica, etc.

Torras i Bages, com és sabut, visqué en una època en què triomfava la revo-

lució liberal. I el liberalisme no volia regions, sinó nacions. Torras i Bages, regionalista convençut, també es proposarà demostrar que la «Revolució» (és a dir, el liberalisme) és antiregionalista i que la religió és l'única força que pot restaurar la regió. La revolució és antiregionalista perquè, essent «concupiscent per naturalesa», xucla la vida de les regions: vol imposar la seva voluntat arreu, odia el govern del país pel país, etc. La regió, però, serà reconstruïda per la religió i per Crist, perquè, diu Torras i Bages, «sols pot reconstruir la regió el qui l'ha feta». Així de simples són les «demostracions» del bisbe Torras.

Fins aquí les tesis de *L'Església i el regionalisme*. Ara, tenint en compte que no hi ha cap pensament ni pur ni neutre, convé preguntar-se pel significat últim de la molt catòlica teoria torrassiana de la regió. Enfront del catolicisme propugnat per Valentí Almirall —obert, liberal i progressista—, la proposta de Torras i Bages és, ni més ni menys, la representació política més acabada del catalanisme tradicional catòlic. En aquest sentit, Torras i Bages és l'expressió ideològica dels interessos polítics i ideològics dels terratinents i d'una certa burgesia comercial i industrial que veu en Almirall un home d'idees massa avançades. Però hem de tenir compte a l'hora de valorar el pensament de Torras i Bages que, si bé som davant d'un ideari tradicionalista i ruralista, això no significa que Torras sigui el representant de l'integritisme. En certa mesura, si voleu, el projecte torrassà pot ser considerat com una mena de regeneracionisme essencialista, que pretén —com el mateix Torras diu— «despertar el poble adormit i sense consciència de si mateix». En resum, nacionalisme catòlic i, per entendre'ns, de dretes. Un nacionalisme catòlic que prendrà cos de forma definitiva quan Torras i Bages publiqui, el 1892, el que sens dubte n'és l'obra més coneguda i important, *La tradició catalana*.

Al principi d'aquestes línies dèiem que el pensament de Torras i Bages encara té certa vigència. En efecte, ¿com no veure «l'esperit» del bisbe Torras en el document titulat *Arrels cristians de Catalunya*, publicat recentment per la Conferència Tarragonina? ¿Com no adonar-se del torrassisme que vertebrava la ideologia dels partits que avui governen Catalunya? I és que, pel que sembla, encara no hem acabat de superar la disjuntiva catalanisme tradicional/catalanisme modern.

MIQUEL PORTA PERALES

El futur del català, una radiografia sociolingüística

JOAN TUDELA

Publicacions EL MÓN. Editat amb el suport de la Diputació de Barcelona.

De la necessitat o no d'un conflicte lingüístic als Països Catalans

No fas pas gaires anys van recollir la llengua catalana del marge on l'havia deixat per morta la terrible trompada del franquisme. Els vells sacerdots de la parla van sortir finalment dels seus caus, on havien amagat i conservat el mots del poble i, entre preocupats i contents, van portar ràpidament la gran amiga ferida a l'hospital per tal de fer-li les primeres cures d'urgència i diagnosticar la seva capacitat de supervivència. Els metges i la resta del personal especialitzat en el salvament de llengües accidentades van treballar amb la natural diligència. La llengua no era morta, certament. Les ferides havien estat terribles, però el cor resistia. Ben aviat la podrien donar d'alta i acompanyar-la en el procés de recuperació, que tot seria llarg i complicat. Llarg i complicat en la mesura que llarga i complicada havia estat la malaltia soferta per la llengua catalana. Una guerra civil perduda i quaranta anys de repressió idiomàtica. Però també un fenomen immigratori únic a tot el continent, una nova cultura àudio-visual de poder formidable que poc o gens respecta les petites cultures i, diuen alguns, una certa feblesa de la classe dirigent catalana, que mai no ha jugat fort la carta del català i que no tindria grans escrúpols a vendre aquest patrimoni històric a canvi del manteniment o la recuperació d'una certa hegemonia social a Espanya.

El llibre d'en Joan Tudela *El futur del català, una radiografia sociolingüística* ens presenta de forma periodística i llegidora els primers diagnòstics d'urgència sobre la salut del català, a partir no tant de fet polític del franquisme com de les noves realitats demogràfiques i culturals que s'han esdevingut a Catalunya aquests darrers anys. Sembla evident que el català hauria superat perfectament el llarg parèntesi franquista com n'havia superats d'anteriors sense grans problemes. La defecció idiomàtica d'una part de la burgesia i la presència a Catalunya d'uns quants milers de funcionaris de parla castellana hauria representat una dificultat ben

petita davant el fet fonamental d'un poble que conserva la seva llengua natural i que recupera novament les seves llibertats i institucions. Altres vegades havia passat, que les classes dominants mostressin la seva preferència pel castellà o el francès. I d'Universitat, d'Universitat veritablement catalana, diuen els que han estudiat la qüestió només hem tingut la medieval de Lleida. En aquestes circumstàncies el poble havia continuat parlant la seva llengua pròpia, que, com és natural, reeixia finalment a imposar la seva hegemonia a Catalunya.

Aquesta vegada, però, ens encarem a una realitat sociolingüística molt més complicada i també molt més perillosa. Tenim a Catalunya una comunitat de parla castellana molt important i a les cases catalanes hi han entrat darrerament uns convidats electrònics que no paren de parlar en castellà. És ben cert que aquesta vegada el lerrouxisme han resultat impossible, malgrat els intents de restaurar-lo per part d'alguns intel·lectuals castellanoparlants, i que la immensa majoria de la població de parla castellana demostra un cert interès a aprendre el català i no el rebutja en absolut fora de casos molt particulars i insignificants. Un cert perill, doncs, ha estat evitat. Però aquesta victòria minsa si —com diuen alguns dels entrevistats per en Joan Tudela—, el castellà a Catalunya conserva i fins i tot amplia la seva preponderància i si les noves generacions de catalans es decideixen a reduir el català al paper de llengua familiar i col·loquial tot acceptant que el castellà sigui el gran instrument de comunicació social. En aquestes circumstàncies el català es convertiria en una mena de llatí medieval: una llengua de prestigi que s'utilitza d'una manera cerimonial en els grans actes simbòlics de la tribu, però que no es parla ni se sap al carrer i que no serveix per a la comunicació popular. En el llibre de Joan Tudela ja s'assenyala el fet preocupant que molts joves catalans accepten perfectament parlar en castellà en la seva vida

professional i social i no fan qüestió de la pèrdua d'influència social del català. D'altra banda, no deixa de ser molt preocupant que els mitjans de comunicació de masses en català encara siguin exclusivament testimonials.

Davant d'aquesta situació es planteja el problema de saber fins a quin punt la vigent política de normalització lingüística resulta clarament insuficient i si cal —com plategen alguns—, anar clarament cap al conflicte lingüístic amb vista a aconseguir per al català unes situacions semblants a les del flamenc a Bèlgica i del francès a Quebec. La convivència de dues llengües en un país determinat és una realitat provisional que acaba fatalment amb el predomini de l'una sobre l'altra. Si a aquest fet establert hi ajuntem el poder extraordinari del castellà, que va esdevenint una de les llengües més parlades del món i que comença fins i tot a substituir el francès en les preferències de les noves generacions europees i americanes, veiem clarament l'urgència de plantejar-se seriosament a Catalunya i als Països Catalans una estratègia a mitjà i a llarg termini per tal de fer recular en alguna mesura el castellà a les seves fronteres naturals i fer dels Països Catalans una nació monolingüe al marge de l'estatut polític que tingui en el si de l'Estat espanyol.

El llibre de Joan Tudela té, certament, la virtut de plantejar de forma clara i entenedora aquesta problemàtica del català a tots els indrets dels Països Catalans. De la seva lectura se'n desprèn una conclusió evident: el futur de la llengua catalana està en mans aquesta vegada dels catalans. De la resposta que les classes dirigents per un cantó i el poble per l'altre donaran a les grans preguntes sobre el futur de la nostra llengua, en depèn en gran mesura que d'aquí a uns quants anys el català sigui com el gaèlic a Irlanda o com el flamenc a Bèlgica.

JOSEP AMETLLER
Periodista

PREMIS TASIS TORRENT I ROSALIA ROVIRA

Enguany han estat guardonades amb el premi Rosalia Rovira tres emissores del Baix Llobregat, Ràdio Molins de Rei i Ràdio Granollers. Les revistes *Carrer Gran*, *Butlletí de Llagostera* i *Papers Empordanesos* i els periodistes Artur López i Joaquim Masdeu han rebut els premis Tasis Torrent.

Els premis Tasis Torrent de premsa comarcal —sisena edició— i Rosalia Rovira, per a ràdios municipals —segona edició—, tots dos instituïts per la Diputació de Barcelona, es van atorgar el propassat dia 12 de desembre al Museu de Granollers (Vallès Oriental), durant un acte que va presidir el president de la Corporació, senyor Antoni Dalmau, acompanyat de l'alcalde de Granollers, senyor Rafael Ballús i Molina. El jurat del premi Tasis Torrent, format pels senyors Josep M. Cadena, Jaume Guillamet, Josep Pernau, Josep M. Figueres, Jaume Fabra i Joan Brunet i Mauri, i presidit pel diputat del Servei de Cultura de la Diputació de Barcelona, senyor Jordi Labòria, després de celebrar les darreres votacions entre les publicacions finalistes, va emetre el veredict següent.

Pel que fa a l'apartat a), destinat a premiar la millor publicació local o comarcal editada en poblacions o nuclis de població de més de 10.000 habitants i dotat amb 500.000 pessetes, la guardonada fou la revista *Carrer Gran*, del barri de Gràcia de Barcelona. Pel que fa a l'apartat b), destinat a premiar la millor publicació local o comarcal editada en poblacions o nuclis de població de menys de 10.000 habitants i dotat amb 275.000 pessetes, el premi va ser atorgat a la revista *Butlletí de Llagostera*. Quant a l'apartat c), destinat a premiar la millor publicació especialitzada i dotat amb 275.000 pessetes, el jurat va guardonar *Papers Empordanesos*, de Figueres. Finalment i en l'apartat destinat a premiar la millor informació o conjunt d'informacions sobre un determinat tema d'àmbit local o comarcal, elaborada per un mateix autor o autors i dotat amb 150.000 pessetes, el jurat va considerar el treball d'Artur López i Joaquim Masdeu «10 anys de democràcia» publicat al 3 de vuit, de Vila-



EL PRESIDENT DE LA DIPUTACIÓ, FELICITANT A UN DELS GUARDONATS.

franca del Penedès, com a mereixedor de la distinció.

Per la seva banda, el jurat del premi Rosalia Rovira, format pels senyors Rafael Jorba, Antoni Esteve, Antoni Serra, Agustí Farré, Enric Sopena, Emili Pardo i Joan Brunet i Mauri i presidit, també en aquest cas, pel diputat del Servei de Cultura de la Diputació de Barcelona, senyor Jordi Labòria, després d'haver escoltat els programes que accediren a la nominació de finalistes pel que fa a l'apartat a), destinat a premiar la millor programació o programa més original i creatiu i dotat amb 600.000 pessetes, va decidir declarar-lo desert i atorgar, en canvi, tres accèssits de 200.000 pessetes a: «Baix de Bòlit», de Ràdio Sant Boi, Ràdio Castelldefels, Ràdio Sant Vicenç, Ràdio Cornellà, Ràdio Molins de Rei, Ràdio Sant Just i Ràdio Sant Feliu de Llobregat, perquè s'inserien en el context ciutadà de la seva àrea d'influència; «El pa dels pobres», de Ràdio Abrera, pel seu intent d'experimentació en l'expressió radiofònica, i «Especial Elvis», de Ràdio Molins de Rei, per la seva concepció i creativitat.

Per a l'apartat b), destinat a premiar el programa

musical que millor reculli la realitat musical d'una determinada població i de la seva comarca i dotat amb 300.000 pessetes, es decidí declarar-lo desert, perquè els programes musicals presentats no eren prou representatius de l'esforç que cal per a l'impuls de la cultura musical, i convidar els mitjans radiofònics a treballar més en la línia de promoció de la música local al llarg de tota la programació.

Finalment, i pel que fa a l'apartat c), destinat a premiar el millor programa de participació que reculli el tarannà i la realitat de l'àrea d'influència de l'emissora, i dotat amb 300.000 pessetes, es decidí declarar guanyadors *exaequo*, amb un premi de 300.000 pessetes cadascun, els programes «Guerra Civil», de Ràdio Granollers, per la seva tasca de recuperació de la memòria col·lectiva i la valoració de la incidència dels fets a la localitat, utilitzant experts locals i els testimonis de protagonistes dels esdeveniments, i «Petjades d'un molinenc», de Ràdio Molins de Rei, per la seva bona documentació, per la recuperació de la memòria popular i la contribució a configurar la identitat local.

Quan es tancava aquest número de l'ARREL ens arribà la sobtada, sorprenent i dolorosa notícia del traspàs del jove periodista de vint-i-dos anys, Joaquim Masdeu i Mas.

Com el lector llegirà en aquestes pàgines, Joaquim Masdeu havia estat guardonat amb un dels premis Tasis Torrent de premsa comarcal que foren atorgats en la seva darrera edició el propassat mes de desembre a Granollers.

L'ARREL, i amb ella la Diputació de Barcelona, vol fer arribar el seu condol tant als pares com als amics i companys de professió de Joaquim Masdeu, i també i molt especialment als que —amb ell— feien possible l'edició del setmanari 3 de Vuit de Vilafranca del Penedès.

L'ARREL inicia amb aquest número una nova experiència, centrada en el camp de la il·lustració gràfica. Per començar s'ha cregut adient d'oferir una mostra de l'obra del fotògraf mallorquí afincat a Barcelona, Toni Catany (Llucmajor, 1942).

L'obra de Catany es caracteritza per la diversitat de plantejaments i per la rapidesa de captació de temes. Però no tan sols això: també destaca en la seva aplicació tècnica. Unes vegades compon *collages* amb fragments de fotografies d'un mateix paisatge realitzades de manera diferent, d'altres torna a la fotografia pintada, enganxa calcomanies de cotxes sobre paisatges o intenta positivar sobre rajola blanca valenciana. Tant la diversitat temàtica com la tècnica s'ofereixen o es concreten per presentar-les en sèries gairebé sempre inacabades. En aquest número d'ARREL, hi trobareu quatre sèries que han estat qualificades de la següent manera: natures mortes, grups escultòrics, viatges i una sèrie realitzada amb la tècnica del calotip.

La tècnica del calotip va ser iniciada per William H. Fox Talbot mentre investigava, entre 1835 i 1840, sobre el procés positiu-negatiu i permetia d'obtenir, a diferència del daguerreotip, tantes còpies com es volia. Les fotografies realitzades amb la tècnica del calotip presenten la llum difuminada dels ambients fotografiats, la qual cosa juntament amb una gran precisió del detall confereix als calotips de Catany —com diu Francesc Miralles— “una atmosfera nostàlgica. Atmosfera que subratlla encara més el fet que el tema de quasi totes aquestes obres siguin natures mortes de plantejament clàssic”.

Ultra les nombroses exposicions col·lectives i els treballs amb prestigiosos editors —Fernand Nathan, per exemple—, Catany ha fet entre 1984 i 1986 una vintena d'exposicions individuals:

1984

Photographic Center of Athens (Atenes, Grècia)
Fotoforum Bremen (Bremen, Alemanya)
Galeria Visor (València, Espanya)
I.D.E.P. (Barcelona, Espanya)
Jornadas Universitarias de Fotografía (Madrid)
The Photographers Gallery (Nova Zelanda)
Galerie Viviane Esders (París)
Galerie Junod (Lausana, Suïssa)

1985

Galerie XYZ (Gant, Bèlgica)
Canon Photo Gallery (Amsterdam, Holanda)
Nikon Fotogalerie (Zuric Suïssa)
Galerie Pro Photo (Nuremberg, Alemanya)
Galerie Les Somnambules (Tolosa, França)

1986

Galerie La Reverbere (Lió, França)
Galerie Post-Scriptum (Brussel·les, Bèlgica)
Fotogalerie 68 (Hoensbroek, Holanda)
Galería Nueva Imagen (Pamplona)
Arco'86 (Madrid)
Galerie Frederic Bazille (Montpeller, França)



ABCDEFGHIJK
LMNÑOPKRS
TUVWXYZ

AQUEST NÚMERO D'ARREL ES VA ACABAR D'IMPRIMIR A SABADELL AL MES DE FEBRER DE 1987. PER A LA COMPOSICIÓ TIPOGRÀFICA DE LES CAPLLETRES S'HA EMPRAT EL TIPUS BARCELONA DE LA CASA ITC.

LES FOTOGRAFIES QUE HI HA AL DOSSIER DEDICAT A LA CRISI DE LA CULTURA SÓN UNA MOSTRA DE LA TRAJECTÒRIA ARTÍSTICA DEL FOTÒGRAF TONI CATANY. LES IL·LUSTRACIONS DELS ARTICLES QUE COMMEMOREN ELS 10 ANYS DE LA FUNDACIÓ DEL TEATRE LLIURE SÓN DE PEP RIBES. LES FOTOGRAFIES QUE APAREIXEN AL REPORTATGE SOBRE EL PRIMER CENTENARI DEL PALAU GUÉLL HAN ESTAT FETES PER XAVIER GASSIÓ.

PEL QUE FA A LES FOTOGRAFIES DELS PREMIS TÀSIS TORRENT I ROSALIA ROVIRA I LES CORRESPONDENTS A LA SECCIÓ DE LLIBRES SÓN, RESPECTIVAMENT, DE JAUME SOLER I DE L'ARXIU FOTOGRÀFIC DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA.





