



Compàs

Núm. 10 d'amalgama

Gustau Muñoz ✚ Adrià Pujol Cruells ✚ Anita Orzes
Ramon Dilla Martí ✚ Alba Nasarre ✚ Inés Boza ✚ María Ferrer
Marta Galán ✚ Ana Prieto Nadal ✚ José Díez ✚ Raúl Arango Pérez
Miquel Tarzan ✚ Mariona Oliver-Pujol
Jaume Llorens

Direcció

Francesco Ardolino
Teresa-M. Sala

Consell editorial

Daniel Cid
Daniel López del Rincón
Àlex Matas Pons
Mireia Sopena

Responsables de secció

Littere: Maria Dasca Batalla
Artis: Laia Manonelles Moner

Irene Gras Valero
Martina Ribalta Coma-Cros

Ana Prieto Nadal
Marta Piñol Lloret
Frontisteri: Núria Sara Miras Boronat

Anna Ortín Nadal
Levana: Enric Prats Gil
Afinitats: Sònia Estradé Albiol
Ciutats: Estanislau Roca Blanch

Comitè científic

Javier Arnaldo
(Universidad Complutense de Madrid)
Alessandra Capuana
(Università di Roma «La Sapienza»)
Pietro Cataldi
(Università per Stranieri di Siena – UNISTRASI)
Alfonsina De Benedetto
(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)
Mònica Güell (Paris IV – Paris-Sorbonne)
Maria Llombart
(Université Paul Valéry – Montpellier 3)
Fernando Martínez Nespral
(Universidad de Buenos Aires)
Mary Ann Newman
(Farragut Fund for Catalan Culture in the U.S.)
Marta Segarra (Centre National de Recherche
Scientifique-CNRS-Paris)
Amadeo Serra (Universitat de València)
Camilo de Mello Vasconcello
(Universidade de São Paulo)

Col·laboradors del núm. 10

Raül Arango Pérez, Inés Boza, Lourdes Cirlot,
Joan Cuscó i Clarasó, José Díez, Ramon
Dilla Martí, María Ferrer, Marta Galán Sala,
Jaume Llorens, Gustau Muñoz, Alba Nasarre,
Mariona Oliver-Pujol, Anita Orzes, Ana Prieto
Nadal, Adrià Pujol Cruells, Maria Souza
Mundí, Miquel Tarzan, Aina Vega i Rofes

Disseny: Quim Duran

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISSN 2696-0982
DL B 17004-2019



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Emergència o èmfasi

Si morim, sapigueu que estem
satisfets i fermes, i digueu al món,
en nom nostre, que som persones
justes del costat de la veritat.

HIBA KAMAL ABU NADA

Es poden escriure unes línies, l'any 2024, sense parlar de Palestina? Deixem que ho faci la poeta que, amb vint-i-dos anys, va perdre la vida en un bombardeig a la franja de Gaza, el dia després d'haver escrit les paraules que encapçalen aquest pòrtic. Primo Levi va matisar el dictum d'Adorno afirmant que encara es podia escriure poesia després d'Auschwitz, però que no es podia oblidar Auschwitz: potser cal fer un pas més endavant i preguntar-se si encara és possible enarborar la cultura contra la barbàrie o si aquesta oposició s'ha revelat una aporia. No hi insistirem, però és impossible deixar de pensar-hi en el moment de presentar aquest número, que dedica el dossier monogràfic a Arnold Schönberg, el compositor d'ascendència jueva que va ser forçat a l'exili pels nazis. A les seccions, trobarem temes molt variats: des d'un estudi de cas de la ciutat de Mendoza fins a sengles articles sobre la importància d'Aristòtil en la física contemporània i les pautes per distingir la ciència de la pseudociència. En cada context històric es basteixen espais per al coneixement: ho reflecteixen els textos dedicats a la construcció de l'Estudi General a la Rambla, a les protestes de 1968 que també van tenir ressò a la Biennal de Venècia o l'entrevista a tres creadores teatrals que intercanvien una forma escènica comunitària. Aventures del passat que, malgrat tot, ens inciten a jugar.

Francesco Ardolino & Teresa-M. Sala

Convocatòria d'articles / Call for papers

La revista COMPÀS D'AMALGAMA incorpora un dossier monogràfic de caràcter acadèmic i interdisciplinari. El tema escollit per a la propera convocatòria és «Vestir/bastir la creació».

Al voltant de qualsevol esfera en què es desenvolupi un fet creatiu —belles arts, cinema, literatura, dansa, etc.—, intervenen una sèrie de factors que aporten un valor afegit al resultat final, ja sigui en l'aspecte formal com en la vessant més lligada al significat. Aquests factors els podem considerar superflus, merament ornamentals, o bé absolutament necessaris; ara bé, tot el que titllem de complementari en el camp de l'art reflecteix d'alguna manera el caràcter personal de qui produeix l'obra —principalment l'artista— i, alhora, els gustos i les tendències estètiques imperants.

Amb la intenció de congregar transversalitat i especificitat, les contribucions d'aquest dossier se centraran en les manifestacions de la creació artística que es presenten com a revestiments, abillaments, cobertures o segones pells. En aquells elements que, tot i formar part d'un conjunt més global i definitiu, evocuen un univers simbòlic i independent, més enllà de la simple funció decorativa o d'afegit secundari.

Els textos, que cal enviar en un arxiu adjunt al correu electrònic infopublicacions@ub.edu abans de l'1 de febrer de 2025, han de respectar les normes editorials recollides al llibre d'estil que trobareu a <https://www.edicions.ub.edu/refs/compasamalgama-llibre-estil.pdf>. Els articles passaran una avaluació a doble cec (*double-blind peer review*), els resultats de la qual seran comunicats en un termini màxim de dos mesos.

L'aventura del passat

La història, la memòria i la literatura són tres maneres d'abordar el passat que es regeixen per uns procediments propis i ben definits. Tanmateix, en els darrers temps està triomfant una variant literària que es mou en la intersecció d'aquestes narratives. Les obres de Marta Vallverdú, Eduard Márquez i Xavier Serra en són exemples.

Gustau Muñoz

Universitat de València

El passat és terra incognita, diuen. És un altre país. Potser sí, i per això ens atrau tant. No parem de parlar d'història, de memòria, de com ens condiciona el que va succeir i el que no va succeir. Sabem que el present és, a través de mil fils diferents, una conseqüència del que va passar abans. Almenys en part. I el futur? En alguns moments històrics es pensava que estava obert i que es podria configurar amb un esforç voluntarista de construcció, de revolució, d'èxode fins i tot.

Ara la factibilitat del futur ja no és tan clara. El bany de realitat de les primeres dècades del segle XXI ens deixa esmaperduts. I tornem al passat, potser la dimensió que es deixa configurar o refer. Parlem de les lliçons del terrible segle XX. De l'ombra allargada de la Guerra Civil a Espanya i als Països Catalans.

El passat —la història— ens interpella. Però com l'abordem? En el tractament del passat —d'un passat que hem conegut, o no, però que ens condiciona de manera tan

«El passat —la història— ens interpel·la»

directa— hi ha, almenys, tres possibilitats. Les tres transitades àmpliament, amb infinitat de variants, però que responen a models concrets ben definits, a pautes bàsiques: la història, la memòria i la literatura. Les dues primeres són les més òbvies i han donat lloc a consideracions i debats inesgotables, tant en si mateixes com pel que fa a les relacions mútues.

La relació de la literatura amb el passat —tant registrat en la historiografia com representat a través de la memòria, del record, personal o transmès— és tan intensa com ambivalent. La memòria sol ser matèria literària. Els escriptors, ben sovint, es documenten sobre l'època en què situen les seues històries i fan un ús abundós de la memòria pròpia, si és el cas, o de l'aliena en forma de testimonis, biografies, papers diversos, correspondència o, justament, memòries. Una de les variants més explícites del tractament literari del passat és la novella històrica, que compta amb una tradició ben acreditada i amb un present esponent. De Margarite Yourcenar i *Memòries d'Adrià* a Robert Graves i *Jo, Claudi*, passant per Umberto Eco i *El nom de la rosa* i per desenes d'autors de tot arreu, fins a arribar —posem per cas— a Núria Cadenes i el seu darrer èxit de vendes *Tiberi Cèsar* (Proa, 2023), situat en l'antiga Roma. Podríem fer el recompte de les novelles històriques en català, corresponent a les darreres dècades, i ens quedaríem ben parats. Jo mateix vaig fer l'exercici, posant el focus en autors valencians, i la quantitat d'obres que trobava em va sobtar. Fins al punt que em va dur a pensar que potser hi havia un dèficit de literatura arrelada en els batecs del present (Muñoz, 2019, pp. 45-49).

Història, memòria, novella històrica, tot això són compartiments ben definits. Tenen regles i mètodes —o procediments— ben establerts. Els historiadors es malfien de la memòria històrica, tot i que en fan ús quan convé. Els memorialistes reivindiquen el valor dels records, del testimoniatge. Els qui fan novella històrica es defensen contra els crítics que els acusen d'abús de la imaginació

(o directament de falsificació), sovint amb arguments convincents.

Ara bé, en els darrers temps ha irromput amb força una altra variant literària, més enllà de la novella històrica, que ha assolit una significació extraordinària i fins a un cert punt sorprenent. Perquè es mou —per dir-ho així— en el fil de la navalla, en l'aiguabarreig, en la cruïlla. No és història, no és memòria, no és literatura imaginativa i de creació sense lligams. És una altra cosa: és la narració real. La literatura a partir de fets esdevinguts. Però que no es lliura a la fabulació (en la creació de personatges, els diàlegs i els esdeveniments), sinó que s'até als fets fins al més mínim detall i restringeix al màxim el marge d'arbitrarietat de l'autor a l'hora de tractar un tema o de narrar una història. El treball de documentació que han fet autors que són grans referents en aquest terreny —com Antonio Scurati i la seua tetralogia *M*, sobre Mussolini i el seu temps, o Éric Vuillard, en obres com *L'ordre du jour*, sobre l'ascens del nazisme— és verament exhaustiu, però s'integra del tal manera en la narració que pot passar desapercebut. La imaginació del novellista deriva o beu, en aquest cas, de les fonts històriques. Al capítol «Història i ficció» del seu llibre *Passats singulars*, Enzo Traverso aprofundeix en aquest tipus de narrativa real, els seus assoliments i també les seues limitacions (Traverso, 2021). L'historiador sempre mirarà de reüll aquestes incursions literàries en el passat, per documentades que estiguin. «Totes aquestes obres [Scurati, Littell, Jablonka, Haeneke, Binet, etc.] respecten escrupolosament la historicitat dels esdeveniments i sovint dels seus personatges, que descriuen construint realitats versemblants. Es basen en coneixements històrics sòlids i de vegades, fins i tot, en l'explotació de fonts primàries o d'arxius.» I, tanmateix, els historiadors diran tothora que la història —com a disciplina amb aspiracions científiques i mètodes estrictes— és una altra cosa.

Tres obres catalanes recents ens situen de dret davant aquesta problemàtica (Vallverdú, 2022; Márquez, 2021; Serra, 2021). Totes tres aborden fets o circumstàncies del passat col·lectiu, de l'època —tan determinant encara en

**Imatge de fons: Canet Rock, 26 de juliol de 1975.
Fotograma del document històric *La Nova Cançó*.**

«El passat, aquest continent llunyà, que permet tantes descobertes, es pot abordar de moltes maneres.»

tants aspectes— de la dictadura franquista. Un règim repressiu en tots els terrenys (de les llibertats bàsiques, de la llengua i la cultura catalanes, de les mostres i activitats d'oposició) que durà quaranta anys.

Seixantisme. L'esclat cultural català dels 60, de Marta Vallverdú, s'adscriu al camp de la història cultural i és una obra amb un rerefons acadèmic clar. Incideix en una època clau, els anys seixanta del segle xx, quan «es desclou una etapa de vitalització cultural sorprenent». Diversos historiadors i estudiosos han considerat aquell temps, en què coincideixen iniciatives de molts tipus, com un dels més fecunds de la història cultural catalana, situant-lo al nivell del modernisme o del noucentisme: temptatives creadores de refer el teixit cultural del país i de dotar-lo de sentit. Tot i que el «seixantisme» mancava del caire programàtic explícit o implícit d'aquests moviments, la confluència d'innovacions i aportacions configura un veritable trencament, en tots els terrenys: en les actituds de la joventut i els estudiants, la revifalla de la literatura, el sorgiment d'editorials, l'esclat del disseny, el mecenatge, les revistes, iniciatives com la *Gran enciclopèdia catalana*, la proposta fusteriana dels Països Catalans, la Nova Cançó, els múltiples debats de caire social (per exemple, sobre la immigració), la renovació de l'art i l'arquitectura, etc. Un esclat de modernitat enmig de l'ensopiment del franquisme, i també un recanvi generacional, que és un aspecte fonamental. Marta Vallverdú s'hi aproxima amb cura, en capítols específics, i a la fi treu l'entrellat d'una època: la mostra, la interpreta, la fa veure. Un treball d'historiadora, amb desenes de referències concretes, anàlisis específiques i al·lusions a les activitats i aportacions d'un munt de gent. Com sol passar en les dictadures, quan la política és vedada, moltes energies es concentren en el camp de la cultura, en totes les seues variants i expressions. Però era també una època d'agitació interna, roent. Aquest aspecte, l'efecte col·lateral paradoxalment benèfic per a les arts i la cultura de les èpoques de crisi històrica, ja l'havia remarcat el vell Jacob Burckhardt (1983, pp 190-192).

Eduard Márquez planteja a 1969 un procediment narratiu *sui generis*, en el qual es combinen les veus de protagonis-

tes directes de la lluita contra la dictadura franquista amb documents oficials de la policia o els serveis d'informació del règim. Dues visions confrontades. Textos procedents de la Jefatura Superior de Policia de Barcelona, del Govern Civil, amb la prosa burocràtica típica, a propòsit d'actuacions repressives que capturen la visió que es tenia des de les instàncies oficials, notes informatives, fins i tot cartes dels governadors civils. I conviuen, a les seues pàgines, amb els testimonis de procedència indefinida, com si foren de font oral, dels protagonistes de les accions, de les lluites de carrer, fàbrica o facultat d'una època convulsa en la qual una esquerra molt activa, de diverses adscripcions, duia a terme tot tipus d'accions: pintades, manifestacions, incitava a fer vagues, ocupava el rectorat... La lògica subjectiva, la vivència, dels qui es varen escarrassar aquells anys en una lluita dura que es volia revolucionària, des de les diferents perspectives de la revolta contra el règim, es reflecteix en aquesta obra, que presenta una altra manera d'enfrontar-se al passat franquista, que descobreix dimensions antagòniques i que, probablement, farà veure als lectors «nascuts després» coses que no sols desconeixien, sinó que els semblaran inimaginables. I, tanmateix, el sentit de veritat que transmeten aquestes pàgines és intens.

També es basa en testimoniatges reals de participants en activitats clandestines d'oposició la narració de Xavier Serra *Espurna*. Dic narració perquè es presenta així (forma part d'una col·lecció que es diu «Narratives») i perquè trenca un veritable relat amb personatges, trama, acció i desenllaç. Però els personatges són ben reals, estan consignats amb noms i cognoms, i s'explica la història d'un grup clandestí que cap a final dels anys seixanta i posteriorment va intentar construir, al País Valencià, una organització molt tancada dedicada a la propaganda i a l'elaboració teòrica. Era Germania Socialista, que es considerava un «grup de treball polític» i no un grup polític com altres. Una història singular, que derivà en accions més o menys arriscades: clandestinitat, proletarització d'alguns dels seus membres, conflictes interns i, en algun cas, fugida i exili. Un grup que tingué una certa influència, més aviat indirecta.

«Si la literatura s'acosta a la història, de vegades la història s'acosta a la literatura.»

Curiosament, l'època en què se situen el relat de Xavier Serra i el llibre d'Eduard Márquez és si fa no fa la mateixa: les acaballes del franquisme. Un temps en què nous grups generacionals desbordaven per totes bandes els marcs vitals i ideològics instaurats pel règim, que havia perdut qualsevol rastre de credibilitat i que s'enfrontava a rebel·lies múltiples i cada cop més nodrides. Un temps enormement agitat en el qual les històries individuals s'abocaven a l'avatar col·lectiu amb una capacitat d'implicació brutal, que donà lloc a un ventall impressionant de situacions atípiques, entre el drama personal, el compromís seriós i l'aventura inconscient.

El passat, aquest continent llunyà, que permet tantes descobertes, es pot abordar de moltes maneres. La història malda per circumscriure fets i establir visions de conjunt, per indagar amb garanties aspectes del passat i reconstruir la seva lògica. Des de la literatura, trobem coses tan sorprenents com la temptativa cronològica de Florian Illies a *1913. Un any fa cent anys*, que tria dia rere dia fets significatius de l'any anterior a l'inici de la gran catàstrofe europea del segle xx. I des de la història podem trobar també procediments tan poc convencionals com el de Karl Schlögel a *Terror i utopia*, on descriu topogràficament i documentalment (però sense explicitar al cos del text la documentació que fa servir) el que passava a Moscou l'any 1937, un any terrible en el qual el terror polític de l'estalinisme va batre de ple.

Si la literatura s'acosta a la història, de vegades la història s'acosta a la literatura. Línies paral·leles, confluències, interseccions, espirals. Un mosaic que ajuda a entendre —fins on es pot entendre— allò que el temps va fondre, però que persisteix amb una estranya vigència.

Bibliografia

- Burckhardt, Jacob. 1983. *Consideracions sobre la història universal*, trad. de Gustau Muñoz. Barcelona: Edicions 62.
- Márquez, Eduard. 2021. 1969. Barcelona: L'Altra Editorial.
- Muñoz, Gustau. 2019. «El triomf de la novella històrica». Dins: *La vida dels llibres*. Catarroja: Afers.
- Serra, Xavier. 2021. *Espurna*. Catarroja: Afers.
- Traverso, Enzo. 2021. *Passats singulars. El «jo» en l'escriptura de la història*, trad. de Gustau Muñoz. Catarroja: Afers.
- Vallverdú, Marta. 2022. *Seixantisme. L'esclat cultural català dels 60*. Pròleg de Julià Guillamon. Barcelona: L'Avenç.

rabassut

ping-

esquifit

A jugar!

El simbolisme sonor de les paraules, que permet jugar amb la llengua i obrir nous camps de significació, és intrínsec a qualsevol literatura i, al capdavant, al fet mateix d'enraonar. L'autor ens descobreix les múltiples formes que pren aquest immens potencial del llenguatge.

Adrià Pujol Cruells

Professional independent

Quan vaig començar a traduir *La disparition*, de Georges Perec, de seguida em vaig adonar que no tenia cap sentit traduir-la. Tot plegat era, precisament, un contrasentit. El llibre original és un joc de paraules immens, un calembur que es desborda per totes bandes. Vaig pensar, doncs, que el que calia era *tornar a jugar*, en català, el joc que proposava Perec. Vet aquí, doncs, el pinyol de les frases fetes, dels embarbussaments, fins i tot de les expressions a primer cop d'ull inintel·ligibles. No es tracta d'entendre *literalment* la proposta que s'hi amaga: es tracta de jugar-la un cop i un altre, al tauler del llenguatge, amb les normes del llenguatge. Com en els jocs de cartes, les jugades no són infinites ni les possibilitats tampoc, però cada partida és única. Una frase sol ser sempre igual, però cadascú la diu en les circumstàncies que troba pertinents.

No cal anar a buscar exemples de literatura *extrema* o *experimental* per adonar-se que el joc de paraules és intrínsec a qualsevol mena de literatura. De fet, escriure una frase diguem-ne planera ja implica un joc de paraules —com el fet d'enraonar—. La mnemotècnica popular, ço és oral, baixa prenyada de dobles sentits i d'un gust primigeni per la sonoritat de la llengua —per damunt, sovint, dels significats associats.

Si anem a la potència sonorosignificativa de les paraules, i de les paraules *absurdes* en concret, tothom hauria de saber que, durant un episodi de manca severa d'aigua a Noruega, als lavabos públics de la ciutat de Fredrikstad es va penjar un cartell que deia «No estireu la cadena per *bimmelin*, només per *bimmelum*», missatge que va enten-

«El so de la llengua. El significat de les paraules. El joc que donen. Les estratègies per doblegar-les. Un escriptor hi ha d'estar a sobre.»

dre tothom malgrat que *bimmelin* i *bimmelum* no vulguin dir res. Bo i això, tant en noruec com en català, les paraules amb *i* evoquen coses més petites, més infantils, menys greus, i les paraules amb *u*, al contrari. De fet, Sòcrates (segons Plató)¹ ja va advertir de l'associació del so de la *i* amb la debilitat i la lleugeresa, i no és cap casualitat que el Gulliver de Swift² anomenés Lilliput la terra dels nans, o que a la terra dels gegants (Brobdingnag) Gulliver fos reduït, nominalment, a la condició de *Grildrig*. No tinc cap prova que, precisament, els adjectius *esquifit* i *rabassut* no obeeixin a la mateixa mecànica, però m'agrada pensar que sí.

El lingüista i antropòleg Edward Sapir va estudiar força el simbolisme sonor de les paraules i el joc de significats que en resulta. Va empecar-se, per exemple, un experiment en què es demanava als oients que fessin servir les paraules imaginàries *la*, *law* i *li* per anomenar tres taules diferents. Quasi tots van triar *li* per designar la taula petita, *law* per a la grossa i *la* per a la convencional. Altres experiments van demostrar que la *i* és més ràpida que la *o*, i més brillant i clara si parlem de colors, etcètera.

L'historiador de l'art Ernst H. Gombrich es va inventar un *joc festiu*, en el qual els participants disposen d'una llengua de només dues paraules (*ping* i *pong*) i les han de fer servir per respondre diverses preguntes. Per exemple, si haguéssim d'expressar *gat* i *elefant*, com ho diríem? ¿I per diferenciar una sopa calenta d'un gelat? ¿I una jovencella cànida d'una matrona amb més mala llet que no pas el vigilant d'un laboratori il·legal d'amfetamines? Les respostes van ser sorprenentment unànimes. Jo hi afegiria que, en termes de valor artístic i per escombrar cap a casa, Salvador Dalí i Víctor Català són *pongs*, i també que de *pings* ens en surten pels porus a cada *rentrée*.

El so de la llengua. El significat de les paraules. El joc que donen. Les estratègies per doblegar-les. Un escriptor hi ha d'estar a sobre. Per exemple, ¿que no ens criden l'atenció, els tabús verbals, alguns de tan assimilats, però d'un origen tan terrible? És curiós que faci por, o vergonya, pronunciar (o escriure) una paraula *perquè sona malament*, com quan un vell diu *cordons* per no dir *collons*, o el famós

casu'm l'os pedrer, l'eufemisme de l'eufemisme, que per dir *hòstia* passa per l'*ospa* i acaba en l'apèndix carnós situat al principi de l'intestí que es forma quasi sempre per infart de les glàndules, normalment dels ocells. El nom —de l'os pedrer— prové de les petites pedres que es troben en moltes espècies, pedres que serveixen per ajudar a triturar els aliments ingerits.

Anant per aquí, encara, també m'interessen els casos documentats de glossolàlia, perquè m'hi identifico, m'infantilitzen, justifiquen els jocs fonètics que tant he practicat amb les meves filles —fins a arribar a confegir un corpus notable de paraules i d'expressions, intransferibles fora del nostre clan—. Van bé per escriure, trobo. Un cas de glossolàlia que vaig estudiar és el dels *skoptsí*, una secta cristiana russa que va existir entre mitjans del segle XVIII i gairebé finals del XX. Tenien tot de pregàries (*Kindra fendra kiraveca*, etcètera) en un idioma inventat que cada predicador interpretava a la seva manera. Jo els vaig fer sortir en un llibre, *Els llocs on ha dormit Jonàs* (Empúries, 2021).

Posat en aquesta branca, haig de dir que vaig volar amb la pseudoteoria anagramàtica del lingüista Ferdinand de Saussure —perquè no la vaig entendre sencera—.³ Va estudiar epitafis antics i versos llatins que jugaven amb els noms de les persones implicades en l'argument dels poemes. Els anagrames funcionaven com un text, però també com un paratext, i dotaven el poema d'una segona capa de sentit, invisible però audible i, per tant, susceptible de penetrar al cervell, però no pas a través de la comprensió ordinària dels mots. S'assemblaria força a la teoria dels colors que apliquen alguns directors de cinema: t'encomanen el *sentit* de l'escena a partir del cromatisme imperant.

Això de Saussure, jo ho vaig mig assajar a *Quin déu enamora* (Curbet, 2004): hi vaig escriure una història en què cada frase era un anagrama de l'anterior, però era jove, impressionable, un esperançat que creia en l'hermetisme com una forma de la comunicació. Així, de vegades he colat la tècnica en alguns articles de diari, però l'última aplicació reiterada la vaig practicar al llibre *La gola* (Fragmenta, 2019), en

«...rastelleres de paraules estranyes que, per tant, connecten amb els esperits, l'altre món, els déus, les muses, tant se val.»

què diversos anagrames amb les paraules *gras*, *menjar*, *rebost*, *àpat*, etcètera, corren amagats en argumentacions secundàries, en les —en diré— frases de rodalies.

El so, la sonoritat, el soroll, el roll sonor, les fórmules de tantes religions, de tantes obres literàries, rastelleres de paraules estranyes que, per tant, connecten amb els esperits, l'altre món, els déus, les muses, tant se val. Crec que per escriure va molt bé treure el nas pels textos abs-trusos, a banda que després escrivim, nosaltres, net i clar. En algunes cases pairals catalanes (i a tots els arxius locals) es conservaven plecs (alguns s'enfilen als segles XIII i XIV) amb supersticions, jaculatories, vots, recitacions cabalístiques, pensaments màgics en llatí que ja és català i català que encara llatineja, oracions que elevaven l'enteniment cap a Déu, cap als àngels o cap als sants. Són textos religiosos de tarannà exhortatiu, conjurs i paròdies d'oracions, pràctiques poc ortodoxes i alternatives a les fórmules oficials. Agafo d'exemple una oració del segle XVI, copiada i dita durant generacions, que tenia propietats curatives, d'amulet. És com una navalla suïssa de la salvació.

Qui la portarà o la lagirà, no li cal duptar de sos enamichs, ni morir en armes, ni de serpent ni en presó; ancara que si és penjat en forques no morà qui anomenarà tots jorns aquests noms:
+ oli + sabaros + homea + setquela +
Adonay + apsa + holimens + principi +
Emanuel + Sabaot + socda + adorterea.⁴

No me'n puc estar, per anar tancant, de recordar el poema que J.V. Foix va dedicar a Tàpies. Condensa tot el que ha de tenir un joc de paraules: sonoritat, enginy i significats místics:

Iúnni cur unni olàs
ningi innúture itlóra;
Lora carús tèrni ritlizi,
Titzi cur ane, ane pétora otanna,
Rítli, ot tàнна, pir dus bicóra:
Callús! Catlús! Fétora mat!

Notes

- 1 Ho trobaràs al diàleg *Cràtil* de Plató (360 aC), inclòs a *Diàlegs*, volum IV, amb introducció i traducció de Jaume Olives (Barcelona, Bernat Metge, 1952). Hi ha una disquisició fabulosa sobre el significat de les paraules: si els ve donat naturalment o si depèn de com fan anar els sons els que les diuen.
- 2 Tens *Viatges de Gulliver* amb una traducció meravellosa de Victòria Gual i Godó a l'editorial Adesiara, 2015.
- 3 Podries treure a passejar la curiositat pel llibre de Jean Starobinski *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure* (Gedisa, 2009, traduït per Lia Varela i amb un bon pròleg de Patricia Wilson). I, per desdibuixar l'ombra severa que Saussure sol deixar en els lectors, et recomano *El árbol de Saussure: Una utopía*, d'Héctor Libertella (Adriana Hidalgo, 2002).
- 4 Ho trec d'un paper esplèndid de Pep Vila i Medinyà i Eduard Sierra Valentí, titulat «Textos populars catalans dels segles XV-XVI. Un apòcrif assumpcionista, una còpia dels *Amonestaments* de Turmeda, una representació natalenca i unes oracions supersticioses» (*Quaderns de la Selva* [Centre d'Estudis Selvatans], núm. 24, 2012).

Venècia, 1968

Una Biennial en crisi i la protesta global

La 34a Biennial de Venècia va ser qüestionada per l'estatut feixista encara vigent, el seu format expositiu obsolet i l'estreta vinculació amb el turisme. Gràcies a les protestes, s'inicià una renovació decisiva que convertiria la Biennial en un termòmetre de la realitat contemporània, ja que va abandonar la seva funció històrico-informativa per participar activament en els debats del temps present.

Anita Orzes

Universitat de Barcelona / Université Grenoble Alpes

«La 34a Biennial de Venècia va obrir les portes al públic submergida en la protesta.»

El 22 de juny de 1968 la 34a Biennial de Venècia va obrir les portes al públic submergida en la protesta. Els artistes francesos no van participar en la inauguració i els pavellons del Japó, Dinamarca, Venèuela, Països Nòrdics i Bèlgica estaven tancats. En el de Suècia penjaven dues tires negres acompanyades per la inscripció «La Biennale è morta» [La Biennial ha mort]. Les turbulències havien començat cinc dies abans, quan, durant el vernissatge, els periodistes eren escortats fins a l'entrada per la policia, mentre els artistes italians donaven la volta als seus quadres en el Pavelló Central. Gastone Novelli agafava llavors un pinzell i escrivia darrere de la seva obra «La Biennale è fascista» [La Biennial és feixista]. Entretant, el pavelló suec es transformava en un espai d'assemblea i els manifestants pronunciaven les seves consignes fora del recinte dels Giardini di Castello (Portinari, 2018).

La Biennial de Venècia havia estat qüestionada i atacada des de múltiples fronts. Es considerava que no estava complint amb la seva responsabilitat d'institució pública que promou la cultura: estava més lligada al mercat de l'art que a la recerca i es mantenia allunyada de les temàtiques actuals i de la producció artística més recent. A més, el fet de seguir lligada a la concepció d'exposicions antològiques, o ressenyes, determinava la incomunicació entre les seves parts: l'exposició central i els pavellons nacionals (Martini, 2011). Per establir una connexió orgànica i coherent entre elles era necessari repensar el seu format expositiu, projectar Venècia en la contemporaneïtat i deixar enrere el model dels salons nacionals.

Al mateix temps, es reclamava l'autonomia perduda durant el feixisme. En efecte, entre els anys 1928 i 1938 el règim feixista va emetre una sèrie de decrets llei que van nacionalitzar la Biennial i la van sotmetre a la dependència directa dels òrgans centrals de l'Executiu. El control exercit va ser progressivament més estricte: va començar sotraient-la a l'Ajuntament de Venècia, que l'havia ideat

l'any 1893 i organitzat des de 1895, a més de fer-se càrrec del pressupost per a la seva organització («Regio decreto legge», 1930). I va acabar establint que havia de ser administrada per un consell d'administració nomenat pel *Duce* i pels ministeris, que designaven els seus propis alts funcionaris. La Biennial va quedar així depenent de les contribucions de l'Estat i de l'aprovació i supervisió dels programes per part dels ministres («Regio decreto legge», 1938). El 1968 continuava vigent l'estatut feixista i la renovació legislativa era *conditio sine qua non* per poder començar un nou camí.

Llavors, Venècia havia de recuperar la seva Biennial, però la Biennial havia d'establir un compromís real amb la seva ciutat. Venècia estava vivint la despoblació del centre històric i el turisme havia esdevingut la principal activitat econòmica. Estava en una profunda crisi funcional, tal com denunciaven els manifestos de protesta que circulaven per la ciutat en aquells dies. Un d'ells defineix el turisme com una esclavitud i subratlla que la Biennial «representa un moment essencial en l'articulació de l'activitat turística» («Operai, compagni», 1968). Mentrestant, la premsa dictava sentències com «Biennale occupata, turismo in malora» [Biennial ocupada, turisme en orris] (G., s.f.), confirmant així la importància del binomi biennial-turisme com un dels principals eslògans de la contestació.

Els manifestos reflecteixen també el context històric en el qual es va emmarcar la protesta. En un manifest del Comitato per il Boicottaggio della Biennale [Comitè per al Boicot de la Biennial] es llegeix que el boicot a la Biennial era «un moment, a nivell de superestructura, d'una lluita política en curs a nivell d'estructura» (1968a, s.p.): el seixanta-vuit. Sinònim i bandera de moltes coses, va ser un any que va deslligar una imaginació diferent i radical i va instaurar el reclam i la necessitat d'un canvi. El seixanta-vuit va donar veu i visibilitat a nous actors socials i noves formes d'acció, comunicació i organització. I, construït per diversos nutrients, va ser un fenomen tan planetari com diferenciat: articulat país per país, ciutat per ciutat, estrat social per estrat social (Balestrini i Moroni, 2019).

Imatge de fons: pancarta de protesta a Venècia, juny de 1968.

«La protesta havia deixat clar que la Biennal estava en crisi i havia de ser repensada en nous termes.»

El seixanta-vuit italià va ser profundament estudiantil. A l'inici de l'any, el moviment estudiantil era present i significativament organitzat en gran part de les universitats italianes. Aviat va sortir de les universitats, es va estendre als instituts i les fàbriques, fins a envair tota la societat: es van difondre així formes de mobilització social i d'organització des de baix i es va construir un llenguatge i una idea comuna. Venècia no va ser una excepció en aquest sentit: el Comitato per il Boicottaggio della Biennale, compost per estudiants i artistes, tenia la seva base logística en l'Acadèmia de Belles Arts, ocupada des del mes de març (Del Puppo, 2016). Els seus manifestos testimonien les mirades i lluites compartides. De fet, un recita que la Biennal és «un instrument de mistificació de la producció artística, d'organització i control de la cultura reservada a la classe dominant, la mateixa que imposa els seus interessos econòmics i models culturals a les fàbriques, les escoles i la societat» (Comitato per il Boicottaggio della Biennale, 1968b).

Cal destacar que altres institucions culturals italianes estaven sent sacsejades pel terratrèmol del seixanta-vuit. La Triennial de Milà, per exemple, va ser ocupada. Durant l'ocupació es va reivindicar la imperiosa necessitat d'organitzar de manera democràtica els esdeveniments artístics i de discutir en assemblees el nou compromís de les institucions i els intel·lectuals amb la societat («Documento n. 1», 1968). I, en el marc de la Biennal de Lignano, es va organitzar la taula rodona «Crisi delle esposizioni d'arte» [Crisi de les exposicions d'art], que també va abordar la nova relació entre la cultura i la societat. En aquesta trobada es va comptar amb personalitats de l'art i de la cultura que poc després participaren en els debats i projectes de reformulació de la Biennal de Venècia (Portinari, 2018).

La protesta havia deixat clar que la Biennal estava en crisi i havia de ser repensada en nous termes, tant a partir de la reforma de l'estatut com de l'establiment de nous objectius artístics, culturals i socials. Les primeres respostes no es van fer esperar i, abans que acabés l'any, van tenir lloc a Venècia dues trobades que van tractar la reformulació de la Biennal: la taula rodona «Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda, un progetto» [Propostes per a la Biennal.

Una taula rodona i un projecte] (26 de setembre de 1968) i el congrés «Una nuova Biennale: contestazione e proposte» [Una nova Biennal: contestació i propostes] (15-18 de novembre de 1968). S'hi van discutir qüestions que tenien a veure amb l'estructura expositiva i la relació amb la ciutat i el públic.

L'estructura expositiva en pavellons nacionals era hereva dels Salons i impossibilitava el disseny unitari de la Biennal. En mans de comissaris nomenats pels respectius governs, els pavellons ni dialogaven entre ells ni establien connexions amb l'exposició central. Per organitzar un esdeveniment coherent i interconnectat era necessari modificar aquesta estructura i trobar una fórmula perquè els països participessin en igualtat i hi hagués una veritable col·laboració internacional («Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda, un progetto», 1969). Així mateix, es va debatre la permanència o abolició del sistema competitiu perquè es considerava que els premis reduïen una obra a mercaderia, impliquen un judici de valor i estableixen una jerarquia qualitativa entre els artistes. Per tant, contradeïen la funció comunicativa i educativa d'una institució cultural com la Biennal (Bettini, 1969).

A més, la Biennal reformada havia de projectar-se més enllà de l'històric nucli dels Giardini di Castello, ampliar les seves activitats a un territori més vast i teixir una relació real amb Venècia i la seva regió. En poques paraules: havia de deixar de ser una illa dins d'una illa i prendre un compromís amb la ciutat. L'extensió espacial de l'esdeveniment anava de bracet de la nova relació amb la societat. La Biennal havia d'ampliar l'espectre dels espectadors a col·lectius que fins llavors n'havien estat exclosos i havia de mantenir viva l'atenció del nou públic (De Michelis, 1969). Finalment, es va considerar que era necessari donar una nova temporalitat a l'esdeveniment, abandonar la seva estructura estacional i turística i fer que les seves activitats fossin permanents, és a dir, tinguessin lloc durant tot l'any (Alfieri, 1969; Penelope, 1968).

Malgrat els bons auspicis d'aquestes trobades i l'existència d'una voluntat real de canvi i treball, la institució venecia-



Marxa de protesta a la Biennal de Venècia, 1968. Fotograma de la pel·lícula *La rivoluzione siamo noi*: Arte in Italia 1967/1977 (2020).

na va haver d'esperar cinc anys per veure finalment aprovat el nou estatut. Després de la reformulació jurídica de 1973, sota la direcció de Carlo Ripa di Meana, la Biennal va emprendre un quadrienni revolucionari (1974-1977) en el qual va mutar radicalment la seva fesomia (Martini, 2011). Es va transformar en un termòmetre de la realitat contemporània que, encara que no hagués aconseguit esfondrar el sistema de les representacions nacionals, va participar en els debats artístics i civils més actuals, es va disseminar per tota la ciutat de Venècia (i més enllà de l'illa) i va instaurar relacions orgàniques amb nous públics. ●

Nota

Aquest article forma part dels resultats del meu contracte FPI (PRE2018-085848) i del projecte de recerca «Modernidad(es) descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría» (HAR2017-82755-P).

Bibliografia

- «Documento n. 1 (30 de maig de 1968)». Dins: Wladimiro Dorigo. *La contestazione delle manifestazioni artistiche e il problema della trasformazione della Biennale* (Biblioteca di Area Umanistica – Università Ca' Foscari di Venezia, Dorigo WD 0038).
- «Operai, compagni» (Venècia, 7 de juliol de 1968). Dins: Wladimiro Dorigo. *La contestazione delle manifestazioni artistiche e il problema della trasformazione della Biennale* (Biblioteca di Area Umanistica – Università Ca' Foscari di Venezia, Dorigo WD 0038).
- «Proposte per la Biennale. Una tavola rotonda, un progetto» (1969). *Metro: International Magazine of Contemporary Art*, 15, pp. 39-54.
- «Regio decreto-legge 13 gennaio 1930, n. 33». Dins: Giorgio Di Genova (ed.) (1972). *Periplo delle peripezie del cosiddetto ente autonomo la Biennale di Venezia*. Roma: Officina.
- «Regio decreto-legge 21 luglio 1938, n. 1517». Dins: Giorgio Di Genova (ed.) (1972). *Periplo delle peripezie del cosiddetto ente autonomo la Biennale di Venezia*. Roma: Officina Edizioni.
- Alfieri, Bruno. 1969. «Progetto». *Metro: International Magazine of Contemporary Art*, 15, pp. 55-71.
- Balestrini, Nanni, i Moroni, Primo. 2019. *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Milà: Feltrinelli.
- Bettini, Sergio. 1969. «Convegno per una nuova Biennale». *La Rivista Veneta. Bimestrale di Problema Regionali*, any IV, núm. 10, pp. 29-32.
- Comitato per il Boicottaggio della Biennale. 1968a. «Manifesto degli studenti, operai e intellettuali rivoluzionari per il boicottaggio della Biennale». Dins: Wladimiro Dorigo. *La contestazione delle manifestazioni artistiche e il problema della trasformazione della Biennale* (Biblioteca di Area Umanistica – Università Ca' Foscari di Venezia, Dorigo WD 0038).
- Del Puppo, Alessandro. 2016. «Didattica e controdidattica negli anni della contestazione». Dins: *L'Accademia di Belle Arti di Venezia: Il Novecento*, ed. Sileno Salvagnini. Crocetta del Montello: Antiga.
- De Michelis, Cesare. 1969. «Per una nuova Biennale». *La Rivista Veneta. Bimestrale di Problema Regionali*, any IV, núm. 10, pp. 34-37.
- Martini, Maria Vittoria. 2011. *La Biennale di Venezia 1968-1978. La rivoluzione incompiuta*. Tesi doctoral. Università Ca' Foscari.
- Portinari, Stefania. 2018. *Anni settanta. La Biennale di Venezia*. Venècia: Marsilio.

Archivio Storico delle Arti Contemporanee – La Biennale di Venezia (ASAC)

- Comitato per il Boicottaggio della Biennale. 1968b. «Studenti, operai, cittadini!». ASAC, FS, AV, b.164.
- Penelope, Mario. 1968. Intervenció en «Una nuova Biennale: contestazione e proposte». ASAC, FS, C.1.
- R.G. «Basta col Disordine! Biennale occupata, turismo in malora», s.f. ASAC, FS, AV, b.164.

Llicència CC BY-NC-ND. © Compàs d'amalgama, 2024

ISSN 2696-0982 / e-ISSN 2696-1008, setembre 2024. DOI: 10.1344/Compas.2024.10.3