

# ARTS

REVISTA DEL  
CERCLE DE  
BELLES ARTS

Núm. 17, octubre 2001  
PVP - 500 PTA

**Direcció**  
Francesc Català

**Consell de Redacció**  
Albert Barrientos  
Francesc Gabarrell  
Fernando Lázaro  
Quim Minguell  
Joan Talarn  
Albert Velasco

**Col·laboradors**

Xavier Goñi  
Florencia Corretti  
Gloria Vilella  
M. José Mur  
Núria Semis  
Mariona Roure  
David Saura  
Jordi Suïls  
Alberto Luque  
Xavier Payà  
Manel Viladrich  
Jaume Vilella

**Secretaria**  
Jaume Mòdol

Edita  
Cercle de Belles Arts  
C/ Major, 24 25007 Lleida  
Tel. 973 24 37 25

Disseny i realització  
Central de Disseny Tàrrrega SL

Dipòsit Legal: L- 127 1990  
ISSN: 1576-8368  
*Arts no es fa responsable dels  
escrits publicats, l'opinió dels quals  
reflecteix exclusivament el criteri  
del signant*

Amb la col·laboració de:



Ajuntament de Lleida



Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

**3** EDITORIAL - **4** ENTREVISTA *David Balsells* **9** DOSSIER. LA FOTOGRAFIA A LLEIDA: UNA DIAGNOSI DE L'ACTUALITAT - Breu història de la Lleida fotogràfica *Xavier Goñi i Florencia Corretti* - Conservar la memòria. Apunts sobre la situació dels arxius fotogràfics a Lleida per *Glòria Vilella i M. José Mur Feliu* - A l'espera d'un encontre. La fotografia a les galeries d'art per *Núria Semis* - El camí cap al coneixement. L'aprenentatge de la fotografia per *Mariona Roure* - Mostrar a Lleida per *David Saura* - **33** OPINIÓ - L'Ereta Taller. Conversa amb *Jaume Aluja* per *Francesc Gabarrell* - Noves aportacions per a la història del cinema amateur a Lleida: *Joaquín Bernat* i l'Agrupació Cine Amateur per *Albert Velasco i Óscar Navasa* - Pragmatisme i utopia en la reivindicació occitana (deixant de banda la Vall d'Aran) per *Jordi Suïls* - Existeix cap veritable "problema de l'art modern"? per *Alberto Luque* - Les termes públiques de la ciutat romana d'Ilerda per *Xavier Payà* - **64** ESPAI DE CREACIÓ per *Manel Viladrich* - **66** MEMÒRIA D'ACTIVITATS del Cercle de Belles Arts. **71** *Manel Garcia Sarramona*. Una vida dedicada al Cercle de Belles Arts per *Jaume Vilella*



**CIRSA**

**El Cercle de Belles Arts  
agraeix la col·laboració de l'empresa LG CIRSA CORPORATION mitjançant la  
direcció del BINGO DE BELLES ARTS del Carrer de Vallcalent, 37 de Lleida.**

Encetem un nou curs i, en primer lloc, des del consell de redacció de la revista volem tenir un sentit record per a en Manel Garcia Serramona. A més de ser un infatigable activista i el fundador de la revista que teniu a les mans, ha estat un gran creador de cultura.

Si haguéssim de definir d'alguna manera el panorama cultural i patrimonial ponentí dels darrers mesos, per a determinats temes s'escauria utilitzar un símil televisiu: *Temps de silenci*. Comença l'espectacle. El tema del misteriós retaule gòtic d'Abella de la Conca, descabalat i amagat entre diferents cases de la localitat, posa de relleu una situació que es viu en molts altres llocs. Allò que hem de desqualificar no és l'actitud recelosa dels veïns d'Abella, perfectament comprensible, tot i que no justificable, sinó el descontrol que palesen les institucions de torn. Un poble i unes institucions que han estat trenta anys en silenci. Patrimoni de l'església o del poble? Com aplicar els criteris de conservació que reclamen els historiadors de l'art —en moltes ocasions aquests passen per reinstal·lar les obres en museus— sense ferir els sentiments d'una comunitat?

Parlant de museus que tenen retaules. *L'affaire* del Diocesà continua candent. Els polítics, en la seva línia. Callen perillósament i sospitosa en sentir parlar de procés per la via civil. Encara més silenci! No sabem si tant silenci acabarà portant-los (creients com són) de cap a l'infern. No, lleidatans: no aixequem la veu. Ens reclamen seny... (i silenci).

Parlant encara de més museus. Dins el procés d'ampliació de la "xarxa" de museus de la ciutat, i dins la dinamització que s'està intentant aplicar a la zona de Gardeny, s'ha projectat per al segon turó un Museu de l'Automòbil i s'ha començat per la compra d'una col·lecció d'automòbils clàssics. Tan important és aquest museu per a la ciutat? És evident que la ciutat té, ara per ara, urgències museístiques molt més evidents. Lleidatans, silenci!

Parlant de Gardeny i dinamització. De moment hi han instal·lat una *disco* perquè vagi agafant ritme. Veritablement, no podem permetre que una zona amb les possibilitats que ofereix Gardeny estigui com està. Aplaudirem totes aquelles iniciatives, ja siguin públiques o privades, que comportin una revitalització de l'espai. Parcs, museus, restaurants, hotels, teatres, cinemes, piscines, fins i tot les discoteques, han de ser ben rebuts. Un suggeriment. Gardeny va ser, junt amb Miravet, la seu més important dels templers a Catalunya. Per què no muntar-nos un *tinglado* templer, com han fet els nostres veïns francesos amb els càtars?

Amb tot, i deixant de banda silencis que ens fan cridar, també s'han produït esdeveniments força interessants; el més destacat, la declaració del conjunt del romànic de la vall de Boí com a Patrimoni de la Humanitat. Aprofitem-ho. Per a la vall en qüestió s'obren tota una sèrie de possibilitats turístiques i de dinamització cultural i econòmica que fins ara existien, tot i que en estat latent. Als que van moure cel i terra per la iniciativa els demanem que ara no s'aturin i que, amb la mateixa il·lusió, tirin endavant projectes tan necessaris com la musealització del grup d'obres que actualment s'exhibeixen a Sant Climent de Taüll. Per què no un ecomuseu on encabir moltes més coses? El cas de les valls d'Àneu és un bon referent.

ENTREVISTA A

# DAVID BALSELLS

conservador del Departament  
de Fotografia de l'MNAC  
i director de la Primavera fotogràfica.

Florencia Corretti



■ **En relació amb el fons fotogràfic de l'MNAC (Museu Nacional d'Art de Catalunya), quina valoració faria de la presència d'autors lleidatans?**

El fons de l'MNAC és un fons jove, que va creixent amb noves adquisicions. Pel que fa a la presència de fotògrafs lleidatans, tenim Ton Sirera (Barcelona 1911 - Lleida 1975) i Aleydis Rispa (Sort, 1964).

■ **Quines són les principals vies a través de les quals els arriben aquestes obres?**

Les vies són tres: les donacions, els dipòsits (privats i institucionals) i les adquisicions.

■ **A grans trets, quin grau de coneixement creu que es té a la ciutat sobre el seu propi patrimoni fotogràfic?**

En general el grau de coneixença és baix, encara que caldria diferenciar el patrimoni històric, a l'abast dels especialistes i sovint de difícil consulta, i el contemporani, que al ser més difós en exposicions i publicacions és més conegut.

■ **Estarà d'acord que una bona política de recuperació del patrimoni fotogràfic s'ha de fonamentar en uns estudis previs, que aportin el rigor científic propi de la disciplina històrica. Com valoraria la situació de la historiografia o estudis locals lleidatans?**

La valoració és general, no crec que la situació a Lleida difereixi d'altres indrets. En realitat podem constatar un interès cada cop més gran per l'estudi i la recuperació patrimonial, en part gràcies a la publicació del Llibre Blanc sobre el patrimoni fotogràfic a Catalunya i a la tasca continuada que la Primavera fotogràfica ha estat realitzant aquest darrers vint anys a tot Catalunya.



■ **Creu que existeix, a Catalunya, en general, un sector professional d'arxivers, historiadors, restauradors... específics per a obres fotogràfiques?**

Sí que existeix, és un sector molt ben organitzat. A Girona, cada any s'organitza un congrés, les Jornades Antoni Varès, en què participen els millors especialistes, tant nacionals com estrangers.

■ **Des d'institucions com l'MNAC, es preveuen mesures específiques per potenciar aquests estudis historiogràfics?**

Un dels principals objectius del Departament de Fotografia de l'MNAC, en una primera etapa, és la recuperació històrica de la fotografia a Catalunya. De fet, la presentació de l'exposició *Introducció a la història de la fotografia a Catalunya* és el primer intent, per part nostra, de reordenar aquesta història per poder potenciar l'estudi i recerca, tant del que ja coneixem com de les noves descobertes.

■ **Les diferents edicions de la Primavera fotogràfica han permès a molts lleidatans/es accedir a l'obra de fotògrafs locals antics i contemporanis. Com valora la resposta del públic davant aquesta iniciativa?**

La intenció de la Primavera ha estat el reconeixement de la fotografia a nivell institucional i social. El primer ha estat més fàcil, el segon ha costat més. El públic en general ha atribuït a la fotografia el paper de testimoni i en aquest sentit ha estat molt cuidada. L'arribada de la televisió ha invertit els papers: la fotografia ha iniciat un camí de creació allunyat del seu rol tradicional i li ha costat una mica ser acceptada com una més de les arts plàstiques. Malgrat tot, en aquests moments la resposta del públic és molt favorable (ARCO n'és una mostra)

■ **Creu que el ressò de les exposicions lleidatanes va més enllà de l'àmbit local i/o provincial?**

El problema de la difusió a les comarques és general, tot el que passa fora de Barcelona costa molt de donar a conèixer. Els diaris locals ho recullen i en alguns diaris d'àmbit general es reflecteixen les activitats a les pàgines específiques, dedicades a la regió. Alguns diaris semblen tenir consignes per no tractar temes fora de la capital. En alguns casos, les institucions riques poden pagar uns reportatges en forma de publicitat.

■ **Quins problemes i facilitats us trobeu des de Barcelona a l'hora de coordinar les exposicions de Ponent?**

En realitat no hi ha excessius problemes si el projecte està en sintonia amb el programa d'exposicions de la institució corresponent. Encara que sovint l'interès ve determinat pel fet que les activitats tinguin relació amb projectes d'artistes locals. Això impedeix una itinerància coherent en tot l'àmbit català.

■ **La fotografia està triomfant en l'àmbit comercial a fires com per exemple ARCO, a Madrid. Creu que aquesta situació és inimaginable en ciutats menys cosmopolites, com per exemple Lleida?**

Sí, perquè l'activitat en l'àmbit comercial de la fotografia està en mans dels col·leccionistes privats. És molt poca la incidència de les adquisicions realitzades per les institucions. I com a conseqüència d'això, l'activitat privada no té localització geogràfica determinada, és una qüestió de sensibilitat i també d'informació.

■ **Basant-se en la seva pròpia experiència galerística, com creu que es podria potenciar el consum d'obres fotogràfiques de creadors locals?**

En realitat no tinc una experiència de galeria recent, ja que vaig deixar de participar-hi l'any 1985. Però crec que puc contestar la pregunta. La potenciació ha de



ser la mateixa que se segueix per altres disciplines, és a dir, persones que facin un treball de descoberta dels artistes, que els potenciïn a través d'exposicions i que trobin finalment acollida en les col·leccions d'art dels museus i fundacions per tal de crear referències per a futurs col·leccionistes.

■ **L'any 1996 es publicà el Llibre Blanc del Patrimoni fotogràfic a Catalunya, on s'analitzava la situació de la fotografia catalana en tots els seus aspectes. Cinc anys després, considera que ha millorat aquesta situació?**

Penso que va ser un gran encert la redacció i publicació del Llibre Blanc. Naturalment ens agradaria que les coses anessin més ràpides, però així i tot la incorporació de la fotografia al programa d'adquisicions del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya, reconeixent-la com un valor patrimonial, i la creació d'un Departament de Fotografia al Museu Nacional d'Art de Catalunya són dos esdeveniments irreversibles per continuar cap a la normalització definitiva de la fotografia de creació al nostre país. Sense oblidar tota l'activitat expositiva generada per les galeries privades i institucions públiques a favor de la fotografia, tant en la Primavera fotogràfica com fora d'ella.



# gasNatural

Pol. Ind. "el Segre" - C/ Enginyer Pau Agustí, Par. 301  
25191 Lleida - Tel. 973 213 136



# LA FOTOGRAFIA A LLEIDA: UNA DIAGNOSI DE L'ACTUALITAT

**PRESENTACIÓ**

Des del 1839 (any en què es van donar a conèixer oficialment les tècniques fotogràfiques) fins a l'actualitat, la fotografia ha anat evolucionant i consolidant la seva diversitat de caràcters: eina de treball diari per a alguns, mitjà d'expressió artística per a altres, ocupació en el lleure per a un gran nombre de persones, objecte d'estudi per als investigadors del passat i del present, etc.

Lleida té una tradició d'afecció fotogràfica considerable, però la pràctica no s'ha vist acompanyada d'una solidesa de les infraestructures. Ni la historiografia, ni l'ensenyament, ni les vies de difusió presenten símptomes de bona salut. Tot es basa en la precarietat, tot és deficitari i poques mesures es preveuen per cobrir aquestes mancances. La coordinació i elaboració d'aquest mateix dossier ho ha posat de manifest: les persones més qualificades per parlar del tema són gent jove, que ha compartit experiències amb altres indrets de Catalunya i Espanya i que ha comprovat com la seva ciutat és incapaç d'oferir-los allò que busquen. L'objectiu d'aquest dossier és, doncs, fer balanç de la situació actual.

Així, el primer article ens presenta una instantània de la història fotogràfica lleidatana, posant de manifest els pocs estudis realitzats sobre el tema i la gran desconexió que encara existeix sobre alguns períodes. Els seus autors, vinculats al camp de la imatge i de la història de l'art, han hagut de recórrer a les seves pròpies investigacions per extreure dades, ja que és gairebé mínima la historiografia local existent sobre el tema fotogràfic.

Lligant amb aquest aspecte històric, trobem l'anàlisi de l'àmbit museogràfic i arxivístic. Les autores del segon article han conegut de prop i treballat alguns dels fons fotogràfics de la ciutat, de manera que la seva experiència no només els ha permès retratar la situació actual sinó també anar més enllà, fent propostes per solucionar les mancances i marcar una clara línia d'actuació.

Partint de zero, la Núria Semis ha dut a terme un veritable «treball de camp» per redactar el tercer article. El seu objecte d'estudi han estat les galeries d'art, i la seva font de dades més bàsica, la pròpia experiència dels galeristes. Les diferents entrevistes li han constatat allò que semblava evident: no hi ha una difusió ni un mercat fotogràfic a Lleida, ni tan sols en vies de desenvolupament.

Al quart article d'aquest dossier, la Mariona Roure ens parla de l'ensenyament de la fotografia. Partint tant de la seva dedicació a l'àmbit educatiu com des de la seva formació personal com a fotògrafa, esbossa els principals problemes d'una oferta educativa clarament deficitària.

Finalment, un David Saura compromès i reivindicatiu denuncia al seu article les dificultats que els creadors lleidatans han de superar a l'hora de difondre les seves obres. La seva postura subjectiva ens apropa, doncs, al terreny de la pràctica fotogràfica i ens aporta, sense embuts, la visió més directa de la crua realitat.

El panorama descobert dista força de la normalitat viscuda en altres indrets, i exposar-lo i denunciar-lo és potser la millor manera. Cal fer una pausa per poder analitzar els camins seguits i definir els problemes i els ajuts de què disposem. Molts coneixeran aspectes de la fotografia lleidatana a través d'aquestes pàgines. Esperem que tots aquells que tinguin en les seves mans la capacitat de generar millores trobin aquí un incentiu per fer-ho.

**Florencia Corretti**

# Breu història de la Lleida fotogràfica

ARTS  
10

**A**l llarg de gairebé un segle i mig, molts personatges han anat omplint pàgines per a una història fotogràfica lleidatana, ja sigui amb la captació d'imatges de la ciutat i dels seus protagonistes com



Emili Gausi Conde, *Retrat*, any 1914. Col·lecció Família Gausi.

amb les pròpies creacions artístiques. Aquest article és una primera aproximació a aquesta història de la fotografia a Lleida, i pretén, sobretot, donar unes pautes a través de les quals s'iniciï un treball més exhaustiu. A més, la intenció és que els mateixos lleidatans siguin capaços de reconèixer aquest llegat fotogràfic, per poder així valorar-lo en la mesura que li correspon.

Durant els primers anys de vida de la fotografia, la transmissió oral dels coneixements tècnics fou el mode de difusió més efectiu. Eren temps en què els fotògrafs viatjaven per tot el món, i hi realitzaven estades per tal de poder fer reportatges, a la vegada que transmetien els seus coneixements i instruïen els futurs professionals. Ciutats importants de l'Estat, com Madrid o Barcelona entre altres, així com altres de més petites però pintoresques, es convertiren ben aviat en destí d'aquests viatgers. En el cas de Lleida, però, és ja rondant la segona meitat del segle XIX quan es desplacen a la nostra ciutat alguns fotògrafs forans, moguts per esdeveniments socials importants. Les primeres imatges que coneixem de la ciutat són quatre fotografies, realitzades per Charles Clifford (fotògraf instal·lat a Madrid), amb motiu de la visita que la reina Isabel II va realitzar per inaugurar el ferrocarril el dia 6 d'octubre de 1860.

Un altre madrileny, José Martínez Sánchez, fotogràfià el ferrocarril de la ciutat durant els anys 1866 i 1867, i deixà testimoni de l'envergadura d'aquesta

# ògrafa

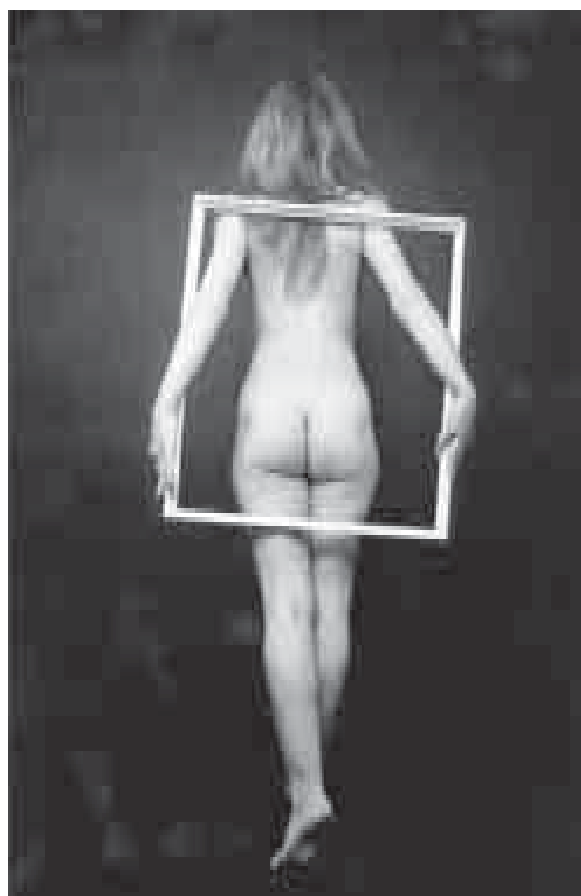
Xavier Goñi i Florencia Corretti

obra pública. Ben diferent, en canvi, fou el motiu que portà els prestigiosos fotògrafs barcelonins Moliner i Alvareda a la ciutat de Lleida. Responent a un encàrrec de la Diputació de Lleida, realitzaren tot un reportatge sobre la ciutat amb motiu de la visita del rei Amadeu I de Savoia, l'any 1871. El valor testimonial de totes aquestes fotografies és immens, ja que no només reflecteixen gran part del patrimoni arquitectònic i arqueològic de la ciutat, sinó també la vida quotidiana de la població i diferents vistes panoràmiques.

A banda d'aquests pioners forans, la història de la fotografia a Lleida també compta amb exemples locals. El primer fotògraf conegut de la ciutat portava el cognom Camps, i la seva presència data del 6 de novembre de 1859. El seus treballs són majoritàriament fotografies d'estudi, les quals realitzava, amb tota probabilitat, amb l'ajut de col·laboradors.

En Josep Manetes, fotògraf del qual ens ha arribat un important treball (majoritàriament retrat d'estudi en forma de cartes de visita), s'instal·là a Lleida entre els anys 1877 i 1892. La seva obra més valuosa la constitueix un treball de reportatge, que serví per il·lustrar *l'Àlbum Històric, Pintoresch y Monumental, de Lleyda y sa Província*, de Joseph Pleyan de Porta i Frederich Renyé y Viladot. Aquest àlbum, publicat el 1888, conté 43 imatges de la ciutat i la província. Constitueix el primer exemple de fotografia de reportatge exterior, és a dir, no realitzada a l'estudi, per un fotògraf lleidatà.

Juan Manzano, A.M. Quiroga i Rosendo Rizo són altres exemples de fotògrafs actius a Lleida a les darreries del segle passat. Gairebé la totalitat de les obres conservades són fotografies d'estudi. És una excep-



Gonzalo Vinagre, *Nu*. Col·lecció de l'artista.



Charles Clifford, *Panorama de Lleida*, 1860. Col·lecció de la Universitat de Lleida.

ció Victoriano Muñoz Ferrer, al qual una prestigiosa marca madrilenya de postals li edità una col·lecció de postals amb vistes de Lleida.

Coincidint amb aquests professionals, va haver-hi sempre un important grup d'aficionats, persones amb uns coneixements tècnics i químics que els permetien des de construir les seves càmeres fotogràfiques fins a manipular els productes químics i preparar les seves emulsions fotogràfiques (imprescindibles fins que no es van comercialitzar industrialment les plaques preparades). Entre tots ells, dos noms destaquen pel volum d'obres conservades: Manuel Herrera i Ges (qui ens ha deixat un important llegat dels esdeveniments socials més importants de l'època, així com imatges dels seus viatges i de la Seu Vella de Lleida) i Amadeo Bordalba (qui també perpetuà amb la seva càmera molts actes populars i socials, així com paisatges de la província).

Situant-nos ja cap al 1920, trobem la figura d'Emili Gausí. Deixeble de Muñoz Ferrer, es feu amb el seu negoci quan aquest decidí traspasar-lo. Ben aviat aconseguí fer créixer l'empresa i arribà a tenir un volum de producció considerable, cosa que li permetia estar al dia en innovacions tècniques. Durant la Guerra Civil, anys més tard, el seu estudi fou saquejat i destrossat, fet que comportà la desaparició i pèrdua de gran part del seu arxiu. Gausí fou, a la vegada, mestre d'altres fotògrafs lleidatans memorables, com Josep Porta o Enric Garsaball.

També durant aquests anys inicien la seva carrera Lluís Corbella i Rey Cascales, que destaquen per la seva dedicació a les anomenades fotografies il·luminades. Amb una gran qualitat artística i tècnica, acolorien manualment les seves imatges, la majoria d'elles retrats de la societat lleidatana.

No podem oblidar esmentar, en aquest període, el treball dels fotògrafs ambulants que treballaven tant a la ciutat com desplaçant-se pels pobles. Normalment oferien el seu servei a preus més econòmics que els professionals de la ciutat, i la gent dels pobles els esperava amb ansietat, fent cues per immortalitzar la seva imatge amb les millors gales. A la nostra província cal destacar la gran activitat de Llorenç Gilabert.

Acabada la Guerra Civil, són nombrosos els fotògrafs que s'instal·len a la nostra ciutat. Entre altres trobem Enric Garsaball Espinel, Josep Porta Mesalles i Josep Gómez-Vidal. Més tard ho van fer Miguel Cimadevilla i el matrimoni format per Miquel Lamas i Rosalia Giné, promotora del negoci. Tots ells van exercir inicialment com a fotògrafs ambulants, i s'anaven establint a la ciutat a mida que creixia el negoci. Cal destacar per la popularitat de les seves obres els anomenats *minuteros*, és a dir, aquells que feien retrats al moment, fet que els era possible gràcies a un sistema de negatius en paper. A la nostra ciutat van ser molt populars Joaquina Garcia i Francisco Cimarro, matrimoni que treballava a la Rambla de Ferran.



La postguerra a Lleida quedà retratada per nombrosos aficionats. Ramon Borràs, per exemple, va fotografiar la ciutat sota els efectes de la Guerra Civil. Josep Barberà, amb un interès purament artístic per la fotografia i sense cap voluntat professional, compartí amb Josep Sarrate la passió pel món de l'excursionisme. Les seves obres no només reflecteixen el patrimoni natural de la província sinó també l'artístic, cultural i folklòric.

Arribada la dècada dels cinquanta, amb la pràctica fotogràfica professional plenament consolidada i estesa, es podria dir que l'interès historicoartístic es desplaça cap al grup d'aficionats a l'art fotogràfic. En aquest punt, Ton Sirera es converteix en una fi-

gura clau. Aquest lleidatà, nascut a Barcelona i odontòleg de professió, es serví de la fotografia com a mitjà d'expressió personal, i ho feu amb tal virtuosisme que es convertí en un dels pioners en l'àmbit estatal de la fotografia abstracta. Aquesta avantguarda fotogràfica ja feia dècades que triomfava en el panorama internacional, però encara no havia aterrat a Espanya. Ben al contrari, a l'Estat triomfava el realisme documental, amb les seves imatges ingènues i tendres. Aquest artista aconseguia arribar a l'abstracció partint de formes reals, des d'escorces d'arbres fins a panoràmiques aèries del territori català. Malgrat tot, la seva obra i el seu estil personal foren una actitud aïllada dins la història de la fotografia espanyola.



Manuel Herrera i Ges, *Homenatge a M. Morera*, any 1912. Arxiu Fotogràfic del Bisbat de Lleida.

La segona meitat del segle vint significa, a grans trets, una mena de llacuna cronològica per a la història de la fotografia a Lleida. Ton Sirera es converteix en un pont que uneix les dècades anteriors amb els anys setanta. Dos factors condicionen aquesta velocitat amb què es revisa aquest període: d'una banda, la inexistència aparent d'experiències fotogràfiques

destacables, i de l'altra, la manca de veritables estudis sobre aquests fets. És, doncs, el moment de fer un salt cap als anys setanta, escenari temporal d'una experiència singular: la Societat Fotogràfica de Lleida. Donat que al darrer número de la revista ARTS ja en parlarem àmpliament, tan sols recordarem els fets més destacables. L'essència d'aquesta agrupa-



Ramon Borrás Vidal, *Lleida*. Arxiu Borrás-UdL.



Ton Sirera, *Porta*. Col·lecció Ton Sirera.

ció fou l'aglutinament de l'afecció lleidatana. Amb una manca important de recursos, aconseguiren no només que un nombrós grup de socis aprenguessin la tècnica i pràctica del mitjà fotogràfic, sinó també la projecció de la creació local cap a àmbits nacionals i internacionals. L'alta qualitat artística de membres com Gonzalo Vinagre, Manel Rey Calvet o Toni Prim portà el nom de la ciutat als primers premis dels concursos més prestigiosos de l'època. A més, gràcies a iniciatives com el Premi Itirida o la Fotomostro, Lleida sortí del seu aïllament provincial i compartí amb

altres indrets d'Espanya l'efervescència viscuda pel món de l'art fotogràfic.

A través d'aquestes línies hem recorregut ràpidament més d'un segle d'experiències fotogràfiques a la nostra ciutat. És obvi que resta encara molta feina per fer: no només l'esforç per conservar i estudiar el patrimoni de què disposem sinó també la iniciativa per descobrir els protagonistes encara amagats, aquells que ens ajudarien a omplir els buits actuals.

# Conservar la memòria

## Apunts sobre la situació dels arxius fotogràfics a Lleida

ARTS 16

L'objecte d'aquest article no és parlar de la fotografia des del punt de vista tècnic o artístic, sinó que farem referència a la seva vessant com a document, atès que la fotografia és un element més dels fons privats i dels molts documents generats per l'Administració pública. No sempre s'ha reconegut a la fotografia un valor per si mateixa com a document, malgrat que des de principis del segle passat va tenir un paper cada cop més fonamental en la documentació del nostre patrimoni històric i artístic. Així, la necessitat d'identificar i definir els béns patrimonials (monuments, obres d'art, etc.) elevà la fotografia com a recurs útil i molts cops indispensable per documentar-los. Per això, calia i cal conservar les imatges, com a testimoni de l'existència d'aquest patrimoni.

Però la fotografia no és només un testimoni del nostre patrimoni, sinó també de la nostra història. De fet, com assenyala Cristina Zélich, "l'ús principal que es va donar a la fotografia quan s'inventà fou el registre de la realitat: el retrat, l'arqueologia, el paisatge urbà i rural, l'aplicació a les diferents disciplines científiques, etc..."<sup>1</sup>

Les fotografies formen part del patrimoni cultural d'un país, i constitueixen un recurs important per als estudiosos de diverses ciències, des de l'antropologia i l'urbanisme fins a l'arquitectura, l'etnologia o el medi

ambient. En l'àmbit general poden aportar elements per al coneixement de la vida econòmica, política, científica, tecnològica, social i cultural d'un país. Per tot això, resulten bàsiques per a documentar la història i, per tant, la informació que se'n desprèn s'ha de guardar per al futur com a testimoni del nostre present.

I no només això: com també proposa Rafel Torrella, "recuperar la història de la fotografia a més de recuperar la història per mitjà de la fotografia, com un dels plantejaments més seriosos que els arxius que es volen ocupar d'aquesta especialitat s'haurien de fer".<sup>2</sup>

Durant els darrers anys l'increment de les consultes als fons fotogràfics i d'audiovisuals ha anat en augment i ha demostrat el valor de la imatge a la nostra societat i l'existència de diferents tipus d'usuaris als arxius. I aquests fons, a més d'il·lustrar sobre diversos assumptes, també per si mateixos són objecte d'investigació.

En concret, la informació d'aquest estudi es va extreure dels fons fotogràfics existents a l'Arxiu Històric de Lleida, al Col·legi d'Arquitectes de Catalunya - Demarcació de Lleida, a l'Arxiu de la Diputació de Lleida, al Servei de Reproducció d'Imatge de la Universitat de Lleida, a l'Arxiu Municipal de Lleida, al Servei d'Audiovisuals de l'Institut d'Estudis Ilerdencs (aquests dos darrers van ser els únics que també conserven fons filmics), a l'Audiència Provincial de Lleida, al Museu Diocesà de Lleida i a l'Ateneu Popular de Ponent.



# nòria

# Lleida\*

Glòria Vilella Garcia i M<sup>a</sup> José Mur Feliu

A la vegada, també es va recórrer als fons privats de fotògrafs com Toni Prim, Rey Cascales, Manel Rey Calvet, Amadeo Bordalba Armengol, Gómez Vidal, Emilio Mas, Miguel Cimadevilla, Garsaball (pare i fill), Emili Clariana, Ton Sirera i Josep Porta (el qual actualment es troba integrat al fons de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, gràcies a una donació).

Finalment, també s'estudià els fons conservats per dos mitjans de comunicació local: el diari *La Mañana* i el diari *Segre*.

Segons la informació recollida, el volum d'imatges conservades és, aproximadament (recordem que aquestes dades són de l'any 1998) 708.145 positius, 665.023 negatius i 21.400 plaques de vidre que, sumades a unes 9.000 diapositives, farien un total d'1.403.563 imatges.

Creiem, però, que en realitat són moltes més, ja que hi ha molts fons que encara s'han d'inventariar, i per tant, aquests van quedar sense comptabilitzar. És l'exemple d'alguns fotògrafs professionals, ja inactius. Un altre factor

que fa més relativa aquesta dada numèrica és el fet que algun fotògraf professional digué no conservar res de la seva producció ni de la del seu pare, per una qüestió simplement d'espai (personalment, ens resistim a creure que la producció d'un important fotògraf lleidatà s'hagi perdut per manca d'espai a casa per guardar la seva obra).

Analitzant les característiques del material estudiat, ens trobem alguns trets distintius bàsics, característics de gairebé la totalitat dels fons fotogràfics consultats.

En primer lloc, podem dir que, en general, la seva cronologia abraça des de principis del segle XX fins als anys 90.



Camps Elisis. Fons Ateneu-Paeria. Arxiu Municipal de Lleida.



Fons Regions Devastades. Arxiu Històric de Lleida.

Pel que fa a la temàtica, la gran majoria dels fons són d'àmbit estrictament local, i recullen informació gràfica sobre urbanisme, costums i festes populars, formes de treball, vida social, retrats, moda, judicial, pericial i forense, fotografia aèria, etc.



Fons Regions Devastades. Arxiu Històric de Lleida.

Els fons fotogràfics que pertanyen a institucions normalment formen part d'una petita porció dins l'arxiu, i no sempre estan sotmesos a un tractament arxivístic. El tractament documental rebut per aquestes fotografies és escàs en la majoria dels casos, i fins i tot inexistent en altres. Tan sols dues institucions tenien, l'any 1998, el seu arxiu informatitzat: el Servei de Reproducció d'Imatges de la UdL i el Servei d'Audiovisuals de l'IEI, a banda dels dos mitjans de comunicació (el *Segre* i *La Mañana*). Ens consta, però, que l'Arxiu Municipal, en els darrers anys, ha informatitzat el seu fons filmic i preveu la mateixa acció pel que fa al fons fotogràfic en un futur. Un altre cas en què s'està treballant en aquesta direcció és l'Arxiu Històric de Lleida.

Els fons privats resulten normalment de difícil accés. Com a organització interna, sovint mantenen una ordenació alfabètica o temàtica, i aquesta és una de les poques mesures arxivístiques dutes a terme.

Un altre tret destacable dels fons institucionals analitzats és el seu origen factici: pocs són els casos en què la mateixa gestió administrativa del centre conservador és l'origen real d'aquest fons d'imatges. Aquest fet només es dona en una part de la documentació dels arxius, que correspon a la producció gràfica de la institució de la qual depenen (per exemple, imatges institucionals de la Paeria, Diputació, etc.). També cal destacar que amb el pas del temps hi ha hagut un intercanvi de documents i reproduccions d'imatges entre certes institucions, així com



Camps Elisis. Fons Ateneu-Paeria. Arxiu Municipal de Lleida.

també entre particulars i institucions. Aquest fet ha provocat l'existència d'un cert nombre d'imatges repetides o duplicades.

Pel que fa als fons privats, generalment el seu origen és el mateix treball del fotògraf com a professional o afeccionat.

Com veiem, a l'hora d'analitzar la situació ens trobem amb una gran varietat d'arxius, serveis, entitats i fons particulars que conserven fons fotogràfics, fet que implica una diversitat d'organització, tractament i ús molt diferents de la documentació.

La conclusió a la qual vam arribar en el moment d'elaborar el nostre projecte (i que no ha variat notablement al llarg d'aquests anys) és que, malgrat la importància de la fotografia i la seva conservació, molts fons continuen encara sense comptar amb un complet tractament arxivístic, fet que implica directament el seu desconeixement i una manca de difusió important.

Aquesta empresa, però, no és una tasca fàcil, ja que el mateix caràcter de la fotografia exigeix que la conservació tingui en compte tant la integritat física com la integritat funcional. La primera fa referència al manteniment de tots els elements que configuren el cos material del document, les seves propietats físiques (que requereixen unes condicions de conservació molt estrictes), i la segona, a la capacitat de transmetre la informació continguda.

Tot això requereix un gran esforç econòmic, que en tots els casos no es pot assumir.

Donats aquests inconvenients, nosaltres vam plantejar la creació d'un hipotètic Arxiu d'Imatges de la ciutat de Lleida, que aplegués tots els fons existents a la ciutat. Aquest arxiu es podria constituir com una entitat ciutadana, gestionada i dirigida per un patronat, integrat a la vegada per totes les institucions i particulars interessats en la seva creació. Amb la constitució d'aquest arxiu es podria aconseguir un funcionament més àgil, es podria beneficiar d'aportacions econòmiques diverses, tant de particulars com institucionals, i podria seguir una política de captació de materials més clara i rigorosa. Personalment, som conscients de les dificultats de dur a terme un projecte d'aquesta envergadura, però creiem que seria l'única manera d'aplegar esforços, tant econòmics com humans, per poder controlar i conservar tota la documentació fotogràfica existent i així aconseguir una plena accessibilitat dels ciutadans.

Bé, això és una idea, una idea una mica difícil d'aconseguir; però tot és posar-s'hi...

\* Aquest article està basat en el treball final dut a terme dins el marc del Màster en Arxivística (organitzat conjuntament per la Universitat de Lleida i l'Associació d'Arxivers de Catalunya entre els anys 1993-1995) i presentat l'any 1998.

<sup>1</sup> ZELICH, C.; *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1996, pàg.15.

<sup>2</sup> TORRELLA, R.; "10 anys d'arxius fotogràfics", *Els arxius: l'experiència catalana*, Barcelona, 1995, pàg.59.

# A l'espera d'un e

## La fotografia a l

ARTS  
20

**L'**objectiu d'aquest article fou, de bon principi, retratar la situació de la fotografia a les diferents galeries d'art de la nostra ciutat, partint sempre de la visió i experiència dels mateixos galeristes. Malgrat que Lleida no té un nombre excessivament elevat de galeries d'art privades, compta amb uns quants exemples ben vàlids. És a través d'aquests que hem arribat a assolir els nostres propòsits.

Les diferents entrevistes amb els empresaris de l'art ens aportaren una dada que no per induïble ens sobtà menys: la fotografia continua essent la gran desconeguda dins el món de les manifestacions artístiques a Ponent. La gran majoria dels galeristes demostraren tenir amplis coneixements sobre pintura i gravat (fins i tot d'altres arts menys comunes, com la ceràmica), però ben poc sabien sobre l'art fotogràfic.

Unes dades aproximades sobre la situació de

les mostres fotogràfiques en el camp galerístic durant els darrers deu anys ens condueixen als següents percentatges: tan sols un 16% de galeries ha exposat fotografia i el 44% restant no només no ho ha fet sinó que afirmen no plantejar-se la possibilitat d'exhibir obres fotogràfiques als seus locals. La resta es declaren disposats a promoure artistes fotogràfs, sempre que comptin ja amb una trajectòria i un prestigi reconegut, avals necessaris per assegurar la sortida comercial de les obres.

Al preguntar sobre aquesta negativa força general davant l'obra fotogràfica, les respostes giren



Foto: Núria Semis

# encontre es galeries d'art

Núria Semis

al voltant d'un mateix centre: la fotografia, com a mitjà d'expressió artística, es troba en una posició molt inferior respecte a altres tècniques. Fins i tot els mateixos galeristes que estan disposats a assumir el risc comercial d'exposar fotografies no s'atreveixen a considerar-les obra d'art i s'hi refereixen, com a màxim, parlant de "nous procediments de creació".

Un altre fet que agreuja el desvinculament d'aquests dos fets (el galerístic i el fotogràfic) és la manca de propostes dels mateixos fotògrafs. Les persones entrevistades coincidien, en general, en la idea que els

fotògrafs prefereixen exposar la seva obra en espais públics i institucionals, que els impliquin menys compromisos econòmics i/o estètics.

És comprensible també aquesta postura dels creadors, ja que sovint han de respondre amb una obra únicament comercial. A més, s'han donat casos en què el cost de l'espai d'exposició s'ha encarat al tractar-se d'obres fotogràfiques. Aquesta mesura permet als propietaris de les galeries minimitzar els riscos i evitar una pèrdua econòmica, sense haver d'incrementar els percentatges de comissió per obra venuda.

Dins l'àmbit comercial, la compra d'art fotogràfic interessa a un col·lectiu d'aficionats minoritari. Des del punt de vista dels professionals, es tracta d'un públic molt concret, que no s'adreça a una galeria d'art privada sinó que recorre a altres vies, com pot ser el contacte directe amb l'artista. El retrat general que es fa d'aquest públic és el de parelles joves, amb estudis superiors i un poder adquisitiu lleugerament superior a la mitjana.



21



Foto: Núria Semis

En relació amb els preus que una fotografia pot arribar a tenir a la nostra ciutat, cal dir que, en general, acostuma a ser molt inferior al d'una obra pictòrica. En aquest sentit, la fotografia comparteix amb el gravat la seva condició d'obra reproductible, i per tant, allunyada per naturalesa del concepte de "peça única". És l'artista qui decideix el preu del seu produc-

te; caldria, però, qüestionar-se quina llibertat real té a l'hora de fer-ho o quins criteris creu més convenient seguir.

Tot i trobar-se en una situació menys favorable que la d'altres mitjans d'expressió artística, la fotografia també comparteix amb aquests molts altres obstacles, pro-



pis ja d'un sistema deficitari. L'interès del públic general per les galeries d'art privades és força lamentable. Sembla que el nivell cultural i artístic del gruix de la població lleidatana es troba sota mínims: hi ha molt pocs aficionats a l'art i molts menys col·leccionistes. Fins i tot la mateixa difusió d'allò que es fa poques vegades arriba a ser efectiva.

Els artistes de la nostra ciutat sempre han hagut de suportar el pes de la llosa de la resignació, ja que Lleida ha tendit més a ser infravalorada dins l'àmbit artístic i cultural. Fins i tot nosaltres mateixos, els lleidatans, hem arribat a creure que d'aquí mai sorgirà un artista prou bo. Els galeristes denuncien el desencant dels nostres artistes, la poca afecció del públic i la manca

d'impuls per part de la crítica. Cal tenir en compte, però, que l'art necessita la implicació de tots els àmbits. Malgrat tot, encara ens queda un bri d'esperança: durant els darrers tres anys el nombre de galeries d'art privades a la ciutat s'ha duplicat, i algunes d'elles són iniciativa de gent jove, oberta a propostes innovadores i en certa mesura disposada a arriscar-se per tal de promoure allò en què creu.



Foto: Núria Semis

# El camí cap al c

## L'aprenentatge c

ARTS 24

**S**e sap la fotografia com un art, en algun moment equiparada a la pintura, però sols en determinats cercles, ja que no existeix una consciència col·lectiva. Lleida és una ciutat petita però en procés de creixement. És clar que la fotografia a Lleida és un nadó que comença a experimentar les vivències d'una adolescència innocent, molt lluny, encara, d'una maduresa consolidada. La gent es mou, i cada cop més s'apassiona per aquest "art". I actualment això es planteja com un problema.

Existeixen persones que tenen la sort de ser autodidactes, però d'altres que busquen aprendre-ho en escoles. A desgrat d'aquesta gent inquieta per fer fotografies, l'ensenyament es troba en mans d'escoles o iniciatives privades que no contempen certs aspectes, com els econòmics: els preus que es demanen per l'ensenyament d'aquesta estan pels núvols, i no tothom en pot gaudir. A tot plegat cal afegir les despeses que suposa fer fotografi-

es, és a dir, comprar pel·lícules, costos de laboratori (negatius, contactes, ampliacions), la possibilitat de disposar d'un equip més o menys adient, etc. Les escoles, d'altra banda, tampoc ofereixen facilitats en aquest aspecte d'infraestructures. Així doncs, la qualitat d'allò que s'ofereix no és proporcional a les quantitats que es demanen.

Un altre inconvenient fa referència als continguts que s'ensenyen. En la majoria de centres no es potencia la creativitat que, si bé es considera innata, també és quelcom que pot ser après. S'inculca una mena de



Foto: Martiona Roure



# oneixement de la fotografia

Mariona Roure

doctrina o una sèrie de pautes que cal seguir per fer una bona fotografia; no es tenen en compte les possibilitats de creació que pot tenir l'alumne. S'han de despertar les inquietuds d'aquests, cal que s'expressin a través de la fotografia, amb un estil propi (sense abandonar, però, una execució tècnica impecable o, si més no, correcta), d'igual manera que ho faria un literat. S'ha de saber considerar un bon treball per molt que disti del que faria el professor. D'un mateix curs o classe hauria de sorgir una diversitat d'estils.

Així doncs, queden plantejats els dos principals problemes: l'econòmic i el didàctic. És cert que tot té un preu, però també ha d'anar acompanyat de qualitat de l'oferta, quelcom que manca en la nostra ciutat. Considero personalment que s'haurien de potenciar, en primer lloc, més tallers fotogràfics que normalment són a l'abast de tothom, i d'altra banda, un ensenyament més professional.

A part de les escoles privades, a Lleida comença a sorgir un important nombre d'iniciatives que tenen com a finalitat l'ensenyament de la fotografia a un



Foto: Mariona Roure

públic molt general. Actualment, això és portat a terme per associacions de veïns (Sant Llorenç o Balàfia en són un exemple), per institucions com l'Ateneu Popular de Ponent o els centres municipals de joventut o per establiments comercials. Tots ells ofereixen diversos tallers a preus "modestíssims". Normalment són cursos intensius que poden oscil·lar entre un i tres mesos.

La meva experiència personal com a docent en diversos tallers m'ha permès lluitar contra les mancances que vaig trobar quan era estudiant. Així, en els programes es té en compte la part tècnica, però també la creativa. Cada alumne actua amb llibertat, i posteriorment es fan col·loquis on el treball d'aquests s'exposa i se'n fa una crítica. L'únic problema encara no superat és la manca d'instal·-



lacions, que ens nega la possibilitat de realitzar més pràctiques.

Un problema ben diferent el constitueixen els estudis professionals. Un futur fotògraf hauria de tenir, pel que fa a l'aprenentatge, les mateixes possibilitats que el que aspira a ser metge o advocat, sense haver de traslladar-se a una altra ciutat (fet que continua comportant despeses importants). Aquelles persones que decideixen "ser fotògrafs" a la nostra ciutat han de dirigir-se a centres privats, on malgrat la durada dels estudis, adquireixen un nivell molt bàsic. Tant a Madrid com a Barcelona, fins i tot a València, Bilbao o les ciutats més petites equiparables amb Lleida, existeixen escoles dedicades exclusivament a la fotografia; totes elles ofereixen programes molt complets. A més, gaudeixen d'un gran nombre d'instal·lacions que permeten a l'alumne posar en pràctica tot allò que s'ha ensenyat, amb llibertat d'horaris, i el que és més important, amb llibertat d'expressió. A més, es realitzen exer-

cicis crítics, on el treball dels alumnes és analitzat, valorat i criticat per diversos professors. A més, també s'ofereixen seminaris de curta durada, més especialitzats en alguna temàtica concreta, o fins i tot màsters d'un nivell considerable.

Normalment, hom no pensa en la fotografia com una professió, sinó que només la considera a nivell d'aficionat. I no és estrany, la situació està difícil. I és que ni a Història de l'Art es contempla la fotografia com una possible assignatura, ni tan sols la seva història; en canvi, sí que existeix història de la música i també del cinema.

La intenció d'aquest article era treure a la llum un problema que si bé afecta altres àmbits creatius, en la fotografia és més que evident. Els lleidatans hem de trobar més facilitats, més ajudes i més dedicació; i finalment, plantejar bé l'ensenyament de la fotografia en els seus dos vessants: com una possible sortida professional i com a afecció.

# Mostrar a Lleida

ARTS 28

**C**reem per mostrar. La creació artística necessita ser exposada i criticada. Se'm fa difícil entendre cap expressió artística que no sigui compartida o transmesa, que no arribi a ningú més que al mateix artista o, com a molt, al seu cercle de relacions personals més pròxim.

Mostrar dins el cercle viciós de les pròpies relacions personals és una arma perillosa. Sovint apareix el personatge de l'*admiradorforçat* —coixí dels plors i limitacions o bé de les exaltacions d'autoestima de l'artista— que ha de portar a sobre la feixuga càrrega del reconeixement i la participació en la creació de l'altre. L'ha d'animar, inspirar i empènyer a treballar amb força. No l'ha de criticar o qüestionar. Teràpia conformista i dura prova per a qualsevol mena de relació ja que, freqüentment, aquest personatge acostuma a ser el propi company o companya. Aquesta dinàmica d'autocomplaença, de recreació en la perfecció del propi melic, acaba ofegant la creació. La creació personal necessita mostrar-se fora dels cercles personals i socials propers, ha de traspasar aquesta frontera. Cal mostrar. Cal sortir a fora.

Exposar a Lleida és fàcil. Començar penjant fotos en qualsevol bar musical, restaurant o vestibul d'alguna associació és molt fàcil. Si no ho heu provat, us sorprendrà el senzill que pot arribar a ser. Una altra cosa són les condicions en què això es fa. En aquesta

ciutat no he trobat cap local d'aquest tipus que compleixi una sèrie de requisits mínims pel que fa a les obres que exposa. Fums, grans variacions de temperatura, il·luminacions defectuoses, .... Com a positiu destaco la interrelació obra-observador que freqüentment sorgeix de forma espontània i que acon-



Foto: David Saura

## David Saura

segueix fer evolucionar l'obra mitjançant la incorporació de restes de menjar, taques de líquids de moda i altres objectes de difícil catalogació. Pot ser molt interessant, no ho dubteu. En aquest tipus d'instal·lacions les despeses van a càrrec de l'artista, que acostuma a ser l'únic interessat en la mostra (descompto els



Foto: David Saura

*familar*samic*snuvis*). El propietari o propietaris del local expressen (crítics no reconeguts, ells) una falsa ignorància que els permet camuflar un desinterès evident per l'obra que exposen. No entenc aquest art però m'agrada fomentar-lo -diuen repetidament i, de passada, que ens vinguin els col·legues de l'artista i els pares a consumir o a conèixer el nostre local -això últim es guarden de dir-ho-. Comentaris a part, crec que són interessants aquestes exposicions com a via de creixement interior de l'artista en el seu feixuc camí cap a la recerca dels mitjans d'expressió que li seran realment útils. No us enganyeu respecte a les persones amb què us trobareu en aquest tipus de mostres, ja que, en principi, per a la majoria d'elles l'art no és quelcom important i no tenen per què mostrar complaença o admiració. Són més franques. Probablement ho trobareu a faltar més endavant.

Quan entreu en el món de la CULTURA descobrireu que moltes persones que s'hi troben serien igual d'insensibles i incompetents en qualsevol altre camp del treball. No totes, afortunadament. Això es fa molt evident en una ciutat petita i provinciana com Lleida. Aquí pots exposar mostres menors, que són el nivell que conec personalment, sense haver ensenyat una sola foto a ningú. El telèfon és l'eina més apreciada a aquest nivell. Sona i algú diu que *s'ha de fer* una exposició a tal lloc en trenta dies. Noms, volen noms. Es proposa a l'artista, aquest acostuma a acceptar i ja està. Potser passa per tractar-se de mostres menors. Penso sincerament que pot ser per aquest mo-



Foto: David Saura

tiu. Espero que això no passi per tractar-se de fotografia, no ho sé, ja que reconec que altres ambients culturals em són més aliens. Amb la injustícia que comporta la generalització faig aquestes afirmacions personals, encara que, em consta, compartides sempre en petit comitè amb força gent. Reconec que és una generalització banal i fins i tot quelcom superficial però no per aquest motiu absolutament buida. No m'oblido de les institucions, fundacions i altres agrupacions culturals. Victimes alhora que botxins de la dinàmica cultural de la ciutat. Uf! No sé si signar tot això! Potser és un bon moment per buscar un pseudònim.

No penseu que tot és sempre així, ni molt menys! Afortunadament també he conegut situacions absolutament inverses en què les persones que decidien s'implicaven i es mostraven sincerament interessades. N'hi ha poques i, òbviament, estan excloses de totes les barbaritats dels paràgrafs anteriors. Aquests *rara avis* treballen en les mateixes institucions, fundacions i altres associacions culturals i mantenen, amb el seu treball contra corrent, l'esperança d'un canvi. Un canvi que no acaba d'arribar mai. La meua relació amb elles sempre m'ha permès de dur a terme projectes. Els he proposat projectes, els he mostrat fotos i s'han manifestat amb sinceritat. Han buscat alternatives per mostrar la meua obra i m'han donat suport. Quin canvi! Es poden equivocar, poden tenir força lligades les mans per compromisos polítics o gremials, poden decidir poc... però no per

això canvien el seu compromís personal ni deixen de buscar alternatives.

Lleida és, culturalment, desencoratjadora. Molt propera a Barcelona i amb poca vida cultural. Els artistes reconeguts no ho han estat del tot a Lleida fins que no s'han consagrat fora.

La inversió, tant pública com privada, de Lleida en la promoció, el foment i la cultura fotogràfica és del tot insuficient i en alguns casos molt pitjor per la manca d'una direcció crítica de prou nivell. Sovint es destinen uns diners i únicament es pensa en les exposicions i es descuida altres possibilitats. Sovint es destinen uns diners i no hi ha un criteri prou clar a l'hora de seleccionar possibles obres o artistes. Sovint no es dóna continuïtat als recursos destinats.

Lleida desatén els fotògrafs. Lleida desatén institucionalment i socialment la fotografia. Lleida no acaba de sortir del limitat cercle de les modestíssimes exposicions locals i les comptades dosis d'exposicions majors itinerants. No hi ha una cultura d'exportació del propi art de la ciutat. Està bé aquesta situació? Necessita Lleida una major oferta cultural? En resposta a aquesta segona pregunta tothom manifesta que sí. Cal més oferta. Personalment em qüestiono si el que tenim no és simplement el que ens mereixem com a consumidors autocomplaents, poc crítics i *socialment correctes*. Reivindico des d'aquest escrit la ferma creença en la necessitat d'una oferta



Foto: David Saura

cultural alternativa i diferent. Una oferta que permeti la discussió i l'expressió personal.

Penso que les exposicions, les mostres amb fotos penjades asèpticament en les parets estan obsoletes i que s'han d'utilitzar en els casos en què allò que mostra necessita forçosament aquesta observació tradicional. L'artista ha de poder realitzar una intervenció en el lloc d'exposició. Això, si és així, va en contra de la mentalitat de la majoria d'espais d'exposició de la ciutat, que limiten el discurs de l'artista. Freqüentment no es permeten altres tipus d'instal·lacions que les tradicionals. Altres vegades, massa sovint, però, els locals no estan en condicions. Sales d'exposició com la de Sant Joan en són un exemple per les humitats que pateix i la nefasta il·luminació.

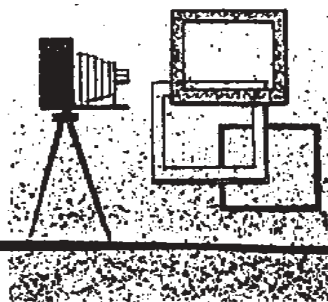
Crec que a les exposicions hi troben poca gent per dos motius de diferent ordre, però que sumen els seus efectes. Un, el més important, és el nostre baix nivell de consum d'art i, per tant, d'interès, i l'altre, l'escassa oferta cultural interessant per a la majoria. Cal buscar sistemes d'expressió diferents i més propers als consumidors de cultura.

Quantes exposicions fotogràfiques es realitzen a Lleida a l'any? Amb quins recursos? Quantes publi-

cacions fomenten de forma clara la fotografia en la ciutat? Quins altres actes al voltant de la fotografia es fan? Tenen suficients recursos, aquests actes? Quants d'ells s'han fet seguint una direcció clara i de prou nivell? Moltes preguntes de fàcil resposta quantitativa o política però amb difícil justificació qualitativa.

El primer pas per canviar aquesta dinàmica passa forçosament per un major nivell dels fotògrafs. Això és el més important. Hem de treballar fort i hem de mostrar la nostra feina perquè pugui ser reconeguda o criticada amb fonament. Cal no tenir por ni prejudicis a mostrar aquí i a fora el nostre treball. Millor mostrar a fora. El segon pas és una crida a la resposta contundent i frontal a l'oferta fotogràfica que se'ns proposa. Cal criticar, cal opinar amb sinceritat. Tots ens coneixem i tots ens afalaguem entre nosaltres de forma hipòcrita. Cal trencar aquesta dinàmica. I finalment, crec que el tercer i darrer pas, que és el més complicat, demana que les persones que es troben en els llocs de decisió i que no són prou competents o sensibles marxïn. Cal que les poques persones que es troben a l'altre costat d'aquesta balança surtin de la foscor en què es troben i agafin el protagonisme que es mereixen. Cal girar la truita sense trencar la paella.

*Ugat* SL



EMMARCACIONES  
GALERIA D'ART  
VENDA DE QUADRES  
MIRALLS A MIDA

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

# EL METRO

*Bricolage* S.L.

- |                |                  |
|----------------|------------------|
| ■ BELLAS ARTES | ■ ENMARCACIONES  |
| ■ MANUALIDADES | ■ MOLDURAS       |
| ■ PINTURAS     | ■ CORTE A MEDIDA |
| ■ DECORACIÓN   | ■ MADERAS        |
| ■ FERRETERÍA   | ■ REVESTIMIENTOS |
| ■ MUEBLE KIT   | ■ PARQUETS       |

Segundo Paseo de Ronda, 55 - 57 25008 LLEIDA  
Tel. 973 22 49 90 Fax 973 22 49 82





# L'ERETA TALLER. CONVERSA AMB JAUME ALUJA

Francesc GABARRELL

Impassible, en permanent equilibri al llindar del Tòtem, el Jaume Aluja contempla la transformació que està sofrint el carrer Cavallers i qui sap si recorda els primers anys en què el barri va començar el seu procés de canvi; uns temps en els quals regentava una petita llibreria a la plaça l'Ereta i en què ell era un dels protagonistes de la dinamització d'un entorn a anys llum de l'estat actual, un indret vinculat a l'espai concèntric de la mateixa plaça i a l'acció cultural que, indirectament, provocava l'existència de l'Estudi General de Lleida a l'antic convent del Roser.

L'hem vist molts cops en aquesta posició, però avui, esperonats per les ganes de l'Albert Velasco, no deixarem passar l'ocasió d'escoltar els seus records de l'Ereta.

— La Llibreria l'Ereta va néixer l'any 1978 en un moment en què, a Lleida, només hi havia les clàssiques llibreries de caire tradicional, dedicades exclusivament al comerç i que no duïen a terme cap activitat paral·lela. En aquells moments la llibreria funcionava, també, com a punt de trobada on la gent intercanviava temes i opinions, dels quals molts cops se'n derivava algun tipus d'activitat, acció o mostra al voltant, inicialment, del món del llibre.

— Estava estructurada en tres espais diferents: la planta baixa, que era purament la llibreria; el primer pis, que era el que pròpiament feia les funcions de punt de trobada, i on la gent xerrava i fins i tot podia fer un cafè (hi teníem, també, una zona dedicada al còmic i al llibre vell) i, finalment, el segon pis, condicionat com una petita sala d'exposicions.

No volem anar més amunt o més avall. Aturem el Jaume en aquesta planta i parlem d'aquest espai expositiu en la seva primera època, que va des de l'any 1978 fins al 1981.

— Al començament aquest darrer espai s'omplia sense una programació estable, és a dir, que les exposicions es feien a partir del treball de coneguts o de gent que passava per allí, partint sempre de l'intercanvi d'idees i projectes a la mateixa llibreria.

— L'any 1978 realitzem la primera exposició, una col·lectiva d'artistes joves molt informal en què participaren Montse Ruiz, X. Vilalta, Jesús Mauri, Sandoval, Antoni Abad, Heracli Astudillo, Michel, Albert Bayona, Manel, M. A. Portuguès, Jaume Ollé, L.S. i B, Crossa, Flora Martín i Manuel Tresàncez.

— El mateix any 1978, Gallardo, dibuixant del *Makoki*, exposa a la sala, i l'any següent, el 1979, ho fa Fèlix Lahoz i Pep Segon, ara a TV3, en uns moments en què estudiava a la universitat i tocava el tema de la poesia visual.

— L'any 1980 organitzem una exposició d'art popular xilè, feta per dones de presos polítics d'aquell país. Tot plegat, amb un to absolutament naïf.

Per uns moments em veig molt jove contemplant la portada d'un disc de Quilapayun a través del clàssic forat de bala que sempre semblava haver-hi a l'aparador de l'Orley.

Els records m'han fet perdre el fil, però el Jaume, incançable, aconsegueix portar-me de nou al seu passat.



*Relloige Solar.*  
Obra de Carles Porta.

— Aquell mateix any mostrarem sengles exposicions de ceràmica moderna, una a càrrec de Núria Miralbell i, l'altra, de la ma de Carles Torrent i Xavier Calomarde, dos creadors d'Olot que ompliren la sala de roca volcànica en forma de petits volcans, d'on feien sorgir les peces exposades.

— Una exposició de gravats de Sandoval, cap a finals del 1980 i principis del 1981, tanca aquesta primera època, marcada per una filosofia oberta que intentava donar el màxim de participació a tothom.

— Tot i aquestes exposicions, però, en general aquests són temps en què s'incidia més en les presentacions de llibres i les accions a l'Ereta. Recordo especialment un Sant Jordi de l'any 1979 (o era el 1980) en què la gent del Vibora van fer un còmic en directe a l'entorn de la mateixa plaça.

— Són moments en els quals es comença a dinamitzar la plaça com a nucli d'activitats. Cal tenir en compte que en aquells moments tot el centre històric no estava com ara, i era molt important la presència de la Universitat, tant a nivell social com intel·lectual, sobretot per la plaça l'Ereta.

— L'exemple més clar d'aquesta funció de la llibreria com a punt de trobada i participació de noves idees el vàrem tenir en el grup d'artistes agrupats a l'entorn del FSAPC —Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya— entre els quals destacava Rosa Siré, que es reunien periòdicament al nostre

espai. Des d'allí generaren tot un seguit d'activitats i encerclaren la plaça en una línia de dinamització cultural molt important.

— Una de les activitats més recordades i famoses del FSAPC fou una mena de mercat d'art a l'Ereta, on els artistes treien les seves obres al carrer per entrar en contacte directe amb el públic.

— Aquest projecte, però, aviat l'abandonen els artistes de caire, diguem-ne, més reconegut, i prenen el seu relleu creadors de tarannà més comercial, molts dels quals conformen l'actual nucli d'Arts de Ponent, com ara Màrius Carretero o el mateix Sandoval.

— De fet, els artistes més antics de l'associació Arts de Ponent, i d'altres que ara l'han abandonada, venien a l'Ereta, i allí és on varen començar a funcionar de forma estable i es donaren a conèixer.

A aquestes altures de la conversa la història de la llibreria l'Ereta sofreix un punt d'inflexió, un lleuger canvi de trajectòria que ens condueix a la seva segona època, sens dubte la més interessant, que inclou el naixement i mort d'un espai expositiu anomenat l'Ereta Taller ens els anys que van des del 1981 fins al 1984.

— L'any 1981 l'Estudi General organitza una taula rodona sobre el món de l'art i les galeries, i és allí on es planteja la necessitat de l'existència d'una galeria d'art jove, amb una programació estable i una línia més o menys coherent.

Muntatge:  
Solstici d'Estiu.



Foto: Jaume Aluja

— Eren moments en què a Lleida hi havia el Cop d'Ull, la Galeria Terraferma i algun bar que feia exposicions esporàdiques. Amb el Víctor Siurana es parla de la necessitat real d'un nou espai d'aquestes característiques, i és en aquell moment quan neix i es planifica el que uns dies més tard esdevindria L'Ereta Taller.

— L'espai endega una doble línia d'acció. D'una banda, es pretén difondre els artistes lleidatans que comencen a endinsar-se en el món de l'art, i de l'altra, es pretén recuperar creadors més reconeguts però que no havien tingut l'ocasió d'exposar a Lleida des de feia temps.

— En la programació de L'Ereta Taller hi participen Víctor Siurana, Albert Coma Estadella i Jaume Vallcorba Plana, professor de literatura catalana a l'Estudi C.A. General i director de l'editorial Quaderns Crema. El Víctor i l'Albert, però, també col·laboraren en el disseny de la sala, que havia de permetre fer exposicions de pintura, escultura i intervencions.

— El treball de tots plegats permet, els primers tres anys, treballar a partir d'una programació planificada. El darrer any, però, la improvisació esdevé ja la base sobre la qual se sustenta el programa expositiu de l'espai.

Arribats a aquest punt, l'ombra de l'omnipresent Petite Galerie comença a planar per sobre l'esperit de la conversa. La referència és inevitable, sobretot en una ciutat com ara Lleida, tan mancada de referents culturals i artístics.

— L'Ereta Taller, en certa forma, pren el relleu de la Petite Galerie, no volgutament, però sí a nivell d'intencionalitat i esperit.

La llista de noms que participen d'aquest esperit resulta, si més no, impressionant, i més tenint en compte el marc de l'època en què se circumscriuen.

— El primer any de L'Ereta Taller, el 1981, Antoni Abad, amb la col·laboració de Miquel Coiduras, realitza una exposició titulada *Filtre Rosa*, on mostra el seu treball a partir d'una mena de vegetacions que converteixen l'espai en una peça pròpiament dita en què el públic té la sensació de formar part de la mateixa obra artística.

— El mateix any, Josep Ripoll, que en aquells moments era a Andorra, exposa les seves màquines artístiques, agrupades com a "Fase 1, Fase 2, Fase 3, de la màquina Musiquintelecpenerativa".

— Posteriorment també hi exposen dos autors cabdals dins la història de l'art contemporani lleidatà, Albert Coma Estadella i Àngel Jové. L'exposició d'aquest darrer té molt ressò mediàtic i la mostra de Coma és molt important, perquè l'Albert mostra, sota el títol *Estructures 78-80*, la darrera obra que estava fent en aquells moments.

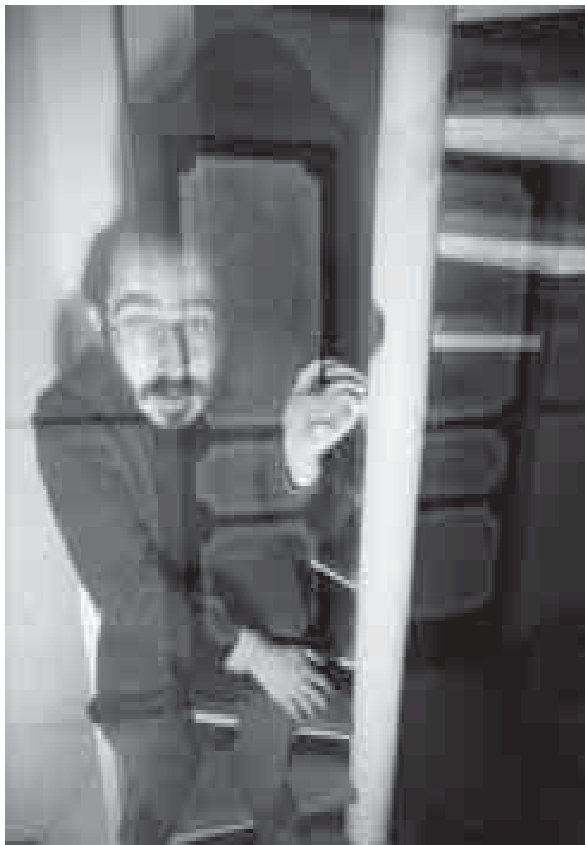
— El mateix 1981 L'Ereta Taller acull dos muntatges molt interessants, un de l'Escola Municipal de Belles Arts —que iniciava la seva trajectòria al carrer Talla-



Exposició Albert Coma Estadella

Exposició Antoni Abad

da— al voltant del solstici d'estiu, amb una gran roca instal·lada al bell mig de la sala sobre la qual incidia un raig de sol en un moment determinat del dia, i un altre anomenat *Visió del passadis*, que tancava aquest primer any i que, a partir d'un projecte inicial de Víctor Siurana,



Jaume Aluja: Visió del passadis

va convertir la sala en un passadis pròpiament dit de tonalitats pop, amb portes, catifes, fluorescents i llum negra.

— Voldria destacar, pel que fa al muntatge del solstici d'estiu, la participació de Carles Porta mitjançant la decoració de la façana de la llibreria amb un rellotge solar que, dos anys després, reconverteix en un Sant Joan punky per a la mateixa festa del més de juny.

— L'any 1982 exposa Rosa Siré en un muntatge que supera el fet purament pictòric, i on l'artista, en lloc de mostrar la seva obra recent, realitza una instal·lació a partir de la descomposició d'una de les seves peces amb motius inspirats en la quatricomia.

— Després de la Rosa és el torn de Benet Rossell, en aquells moments no gaire conegut a Lleida perquè, a diferència d'Àngel Jové, per exemple, no havia mantingut cap vincle inicial amb la ciutat, tot i que treballava i era molt conegut a França i Amèrica.

— Recordo molt l'exposició de Perico Pastor en la seva primera mostra a Lleida i Catalunya (en aquells moments treballava a Nova York). Encara que no era gaire conegut, la seva fou una de les exposicions més visitades i comentades.

— La programació de l'any 1982 es clou amb una mostra de Lluís Trepà, força temps allunyat de la nostra ciutat, i un muntatge de fotografies seriadades sobre diferents aspectes del *kitsch* a Lleida.



Muntatge: Visió del passadís



Exposició Àngel Jové

— Sota els auspicis de Jaume Vallcorba Plana, l'any 1983 arriben a L'Ereta Taller tot un seguit d'artistes de fora de Lleida, com ara Jacint Todó, Oriol Tresserras i Francesc Carbonell, i torna a exposar Josep Ripoll, que realitza una sèrie d'ocells a partir d'objectes trobats, i Antoni Abad.

— Després, la jove artista lleidatana Montse Ruiz realitza un nou muntatge a l'espai i clouen aquest any les exposicions d'Antonieta Aguiló i Ernest Ibáñez.

Arribem així a l'any 1984 i, amb ell, a les acaballes d'aquesta conversa i del mateix L'Ereta Taller.

— El darrer any a la ciutat comencen a canviar les coses. Es fan espais nous, com ara la galeria Alfós 45, i les institucions prenen major protagonisme en el camp de l'art contemporani. Per la seva banda, la universitat, que inicialment era com un altre punt de trobada on tothom es coneixia, comença a créixer i a tancar-se en ella mateixa.

— Tot i això, els professors de l'Estudi General Frederic Vilà i Francesc Fitè encara mantenen una important relació amb l'Ereta, igual que el crític Josep Miquel Garcia, que, recentment arribat de Barcelona, es vinculava a l'espai a través de les seves crítiques en la premsa.

— El 1984 és un moment d'*impasse*. Ja no es programen exposicions perquè, en aquells moments, ja havia exposat una generació molt concreta i calia buscar-ne una de nova.

— Potser tot plegat fa que es produeixi un cert aïllament vers la societat lleidatana respecte a anys anteriors. Ara ja quasi no es parla de l'Ereta, i les exposicions ja no tenien el ressò mediàtic d'altres temporades.

— Les reformes urbanístiques a la plaça comporten una progressiva degradació que acabarà amb L'Ereta Taller. La llibreria, però, perllongarà la seva existència fins al 1987, any en què, com a conseqüència directa de la marxa de la Universitat i d'un impacte social cada cop més negatiu, tanca, també, les seves portes al públic.

L'oblit —aquesta mena de forat en què sovint t'enterra aquesta ciutat quan no fa ni quatre dies ho contemplaves tot des de dalt del turó de la Seu— és el que més afecta Jaume Aluja, però sembla, donada la inexistència de qual-sevol tipus d'estudi sobre l'Ereta que, avui per avui, és un exemplar únic. Tot i això, no volem creure que el tema s'acabi aquí; de ben segur que demà ens tornarem a veure amb el Jaume i, potser més endavant, reprendrem aquesta conversa. Tan sols espero que encara quedi algú que sàpiga de què cony estem parlant.



# NOVES APORTACIONS PER A LA HISTÒRIA DEL CINEMA AMATEUR A LLEIDA: JOAQUÍN BERNAT I L'AGRUPACIÓN CINE AMATEUR\*

**Albert VELASCO i Óscar NAVASA**

ARTS  
38

Un dels episodis més desconeguts de la història artística de la nostra ciutat ha estat, i continua sent, el del cinema amateur<sup>1</sup>. Durant el mes de novembre de l'any passat es va celebrar a la nostra ciutat un cicle de conferències i projeccions a l'entorn de la recuperació de patrimoni filmic, centrat d'una manera especial en la figura del Sr. Joaquín Bernat Gombau (1912-1974), i coordinat pels que signen aquestes línies.

Aquesta iniciativa partia de la localització del fons d'aquest cineasta amateur lleidatà, gràcies a una investigació duta a terme des de la Universitat de Lleida, i actualment es troba dipositat a l'Arxiu Municipal de Lleida. Es tracta d'un fons compost per uns cinquanta rotlles, en format de 9,5 mm, que a nivell cronològic abasta els anys 1947 i 1956. La temàtica dels films es molt diversa i pot agrupar-se en diferents blocs temàtics. Un primer grup vindria donat per films que recullen esdeveniments ludicofestius i episodis importants de la Lleida dels anys cinquanta, on trobem filmades la Festa Major de Lleida de 1947<sup>2</sup>, la de 1955, la visita de Franco a la nostra ciutat amb motiu de la inauguració de l'edifici del Govern Civil, desfilades militars, festivitats religioses, diverses Fires de Sant Miquel o la reconstrucció de l'ala meridional del claustre de la Seu Vella. Un segon bloc agruparia aquells films la temàtica dels quals gira entorn l'horta lleidatana, junt amb diverses obres d'infraestructura hidràulica, com la construcció del pantà de Santa Anna, filmacions que troben la seva raó de ser en la professió del seu autor, funcionari de la Confederació Hidrogràfica de l'Ebre. Alhora, un darrer grup de films mostraria com a eix vertebrador els viatges d'una família d'aquella època durant els diferents períodes vacacionals de l'any i que, en definitiva, deixa testimoniats

els hàbits i costums d'alguns lleidatans del moment a l'hora d'organitzar el seu temps lliure.

Donada la importància del fons localitzat, vam creure adient incidir en la seva conservació i difusió, i es per això que vam decidir organitzar el cicle *Patrimoni retrobat: el fons filmic Joaquín Bernat: Cicle de projeccions i conferències a l'entorn de la recuperació de patrimoni filmic a Lleida*. ¿Quins foren els objectius que ens plantejàrem assolir amb l'organització d'aquesta activitat? En primer lloc, el que vam pretendre fou conscienciar el públic lleidatà sobre el valor històric intrínsec d'aquestes pel·lícules, i a partir d'aquí, promocionar-ne la recuperació. Alhora, un segon objectiu fou inserir l'obra cinematogràfica de Joaquín Bernat dins el context en què va ser produïda mitjançant conferències d'especialistes qualificats, i en aquest sentit vam poder gaudir de les conferències impartides pels Srs. Joan Boadas, Sandro Machetti, Oriol Bosch i la Sra. Elena González, entre altres. D'altra banda, el que també desitjàvem era fer arribar les nostres propostes a un públic ampli per tal de fomentar aquests valors de coneixement, recuperació i valoració positiva<sup>3</sup>.

En el context del cicle dedicat al Sr. Bernat, es va realitzar una petita fase de documentació per tal d'intentar inserir l'obra del Sr. Bernat en el context en què va ser produïda. En el seu decurs, es consultaren diferents fonts hemerogràfiques de l'època i vam poder corroborar la pertinença del Sr. Bernat a una associació clau dins la història del cinema de la nostra ciutat: l'Agrupación Cine Amateur (ACA). El que nosaltres vam realitzar van ser diverses prospeccions -en el sentit arqueològic del terme- dins la premsa de l'època a partir de la cronologia

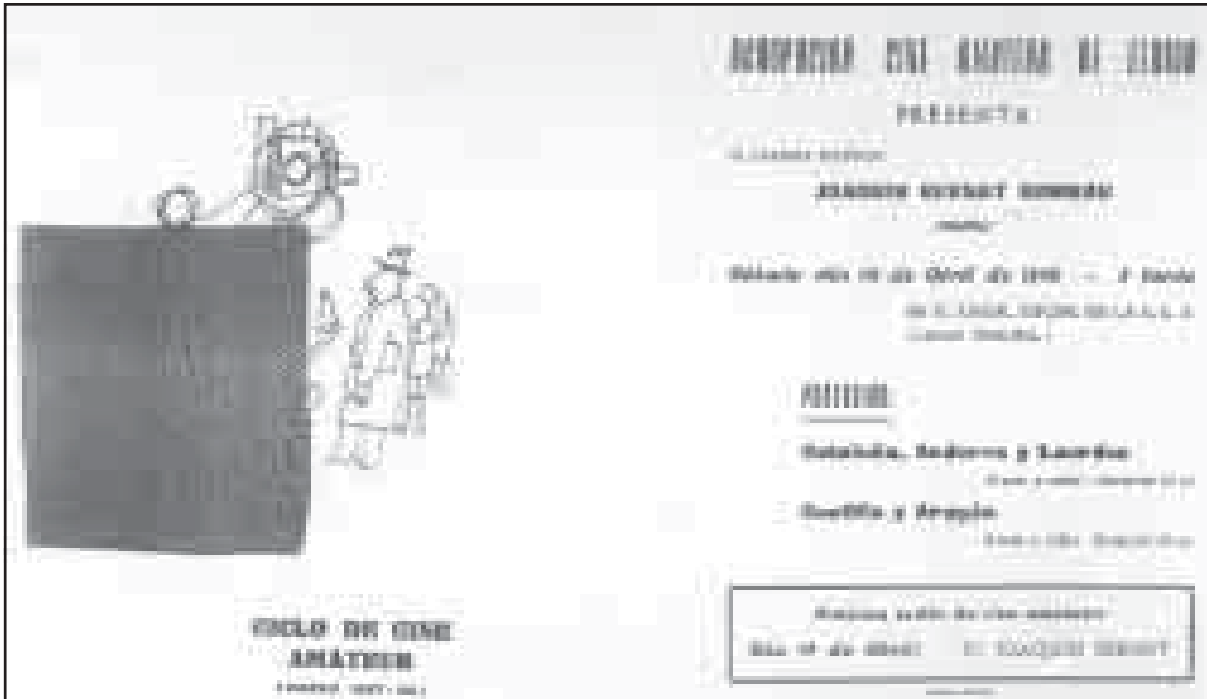


Fig. 1: sessió de l'ACA dedicada al Sr. Joaquín Bernat Gombau. Abril de 1958. Il·lustració de Lluís Trepal.

de les filmacions del Sr. Bernat als anys cinquanta. Amb tot, caldria investigar en profunditat la dècada dels anys seixanta per veure quin va ser el protagonisme real de l'agrupació en la vida cultural de la ciutat i, per extensió, en el context de l'amateurisme cinematogràfic del país. La mateixa dimensió d'un estudi d'aquestes característiques ens porta a remarcar la finalitat del nostre estudi: donar a conèixer una sèrie d'informacions o aspectes que romanien latents dins la memòria col·lectiva i, col·lateralment, deixar una porta oberta a futures investigacions que aclareixin tot aquest panorama.

Les escasses referències que trobem sobre el cas lleidatà a la historiografia a l'ús sobre cinema amateur prou justifiquen que es parli, en el cas de l'ACA, d'un oblit del tot injustificat<sup>4</sup>. Com veurem més endavant, la projecció que tingueren figures com les de Ton Sirera o Claudi Gómez Grau<sup>5</sup>, juntament amb la importància que en el seu moment va assolir l'agrupació, encara fan més necessari un merescut reconeixement i una obligada investigació. Tot i aquest fosc panorama que acabem de descriure, en el primer estudi en què s'intenta fer una aproximació a la història del cinema amateur a Catalunya trobem una referència al·lusiva a l'ACA: "Años atrás surgió un grupo en Lérida, dentro de Amigos del Museo, constituyéndose en 1955 como Agrupación Cine Amateur. Al principio sostuvo esta entidad una actuación bastante considerable y bien orientada, cuyo ritmo posiblemente disminuyó<sup>6</sup>".

Dins aquesta associació s'inclouen tot un seguit d'aficionats l'obra dels quals ens és completament desconeguda, per diversos motius, tot i que comptem amb algunes excepcions, com el Sr. Joaquín Bernat Gombau<sup>7</sup>. Centrant-

nos ja en el tema que ens ocupa, caldria preguntar-nos el perquè d'aquesta afició del Sr. Joaquín Bernat. Com ell mateix afirma en una entrevista apareguda el 21 de març de l'any 1956 en un diari local, "Comencé, como casi todos, por la afición a la fotografía. Después pasé al cine<sup>8</sup>". Aquesta entrevista es realitzà amb motiu del concurs de guions cinematogràfics que l'ACA va organitzar l'any 1956, associació amb seu al Casino Principal, el lloc habitual on realitzaven les seves projeccions, tot i que també se'n duren a terme algunes al Cercle de Belles Arts. Es trobava presidida en aquells anys pel Sr. Josep Estadella Albiñana, i en formaven part cineastes com Josep M. Trepal Padró, Joan Baró Porqueras, Francesc Tomás Fort, Luis Mejón Carrasco, Claudi Gómez Grau, Josep Sarrate Forga, Josep Solé Sabaté i Ton Sirera Jené, entre altres. A la vegada, no podem deixar d'esmentar la secció fotogràfica inclosa dins l'estructura de l'agrupació, i que va organitzar nombroses mostres i concursos d'abast provincial i nacional<sup>9</sup>.





Fig. 2: sessió dedicada al cineasta F. Sagués, amb la qual s'inaugurà la temporada de 1956-1957.

Per tal d'efectuar una anàlisi coherent de les dades que per ara tenim de l'ACA, abordarem el seu estudi en funció de les diferents activitats que s'hi duen a terme: sessions dedicades als socis, sessions centrades en cineastes de la resta de l'Estat i concursos i certàmens organitzats. Entre les primeres, ens apareix la dedicada el 1956 a la figura de Luis Mejón Carrasco, en què es combinà una projecció de diapositives en color de l'autor, amb la presentació del film —en 8mm i color— *Primavera en Múrcia* (1955)<sup>10</sup>, o la que, celebrada el març del 1957, tingué com a protagonista al Sr. Ton Sirera, amb la projecció del film *El París de 1956*, i que mostrava bona part de la seva experiència a la capital parisina<sup>11</sup>. En aquell mateix any, tanmateix, es va celebrar una sessió antològica de films realitzats per diversos membres de l'agrupació<sup>12</sup> i una d'especial importància per nosaltres, ja que estava dedicada a Joaquín Bernat i a Josep Solé Sabaté. De Bernat van projectar dues pel·lícules de 8 mm en color, amb els títols *Corpus en Sitges* i *Alto Aragón*, segons la premsa, "(...) de bella fotografia y evidente inspiración que fueron muy celebradas"<sup>13</sup>. Continuant encara amb aquestes sessions dedicades als socis, l'abril del 1958 el mateix Bernat presentà a la seu de l'agrupació dos films més en color, *Cataluña, Andorra y Lourdes* i *Castilla y Aragón* amb una duració de 35 minuts cadascun<sup>14</sup> (Fig. 1), i al maig del mateix any, de nou al Casino Principal, va projectar dos documentals més en 8 mm, també en color, *Norte de España* i *Levante y Fallas de Valencia 1957*<sup>15</sup>. Paral·lelament, i amb motiu de la festa major d'aquell any, l'ACA va organitzar, al cine Fèmina, un interessant festival amb obres d'Estadella Albiñana, Solé Sabaté, Ton Sirera, Luis Mejón, Joan Baró, Sarrate Forga i Joaquín Bernat, que va tornar a projectar el film *Norte de España*<sup>16</sup>.

No podem dir que l'ACA fos una associació amb un desenvolupament no vinculat a la xarxa d'activitats de la ciutat, i la col·laboració establerta amb l'organització de la Fira de Sant Miquel del 1959 així ho corrobora. Durant els dies que la fira va romandre oberta van mostrar les seves produccions —al voltant de cinquanta— quinze cineastes amateurs de la nostra ciutat, entre ells Bernat, que projectà *Norte de España*, *Alto Aragón*, *Andorra* i *Miscelánea Leridana*. La llista d'amateurs es complementava amb noms com Serrate Forga, Ton Sirera, Ferran Sirera, amb un reportatge sobre el film rodat a Lleida *La Fiel Infanteria*, Joan Baró, Luis Mejón, Claudi Gómez Grau, Ramon Ricart Rey, Josep Guiu Abelló, Francesc Tomás Fort, Francesc Freixa, Juan Llorens, més conegut com Joannes, Gómez Vidal, Josep Solé Sabaté i Josep Estadella Albiñana<sup>17</sup>.

Independentment d'aquestes sessions dedicades als amateurs lleidatans, l'ACA es va caracteritzar per l'organització de cicles de projeccions en què els protagonistes procedien d'altres indrets de Catalunya, o fins i tot de la resta de l'Estat, una prova més dels interessants lligams que, en matèria d'índole cinematogràfica, unia la nostra ciutat amb altres associacions de l'Estat espanyol. Un exemple d'aquesta interessant projecció el trobem en la sessió dedicada a Felipe Sagués (Fig. 2)<sup>18</sup>, entre un llarg etcètera de noms, alguns d'ells amb premis diversos<sup>19</sup>. En aquesta línia, i de nou corroborant els vincles de la institució amb d'altres de fora dels límits lleidatans, destacaríem la projecció de films d'amateurs lleidatans, concretament de Josep Sarrate Forga i Joan Baró, que se celebrà el maig del 1957 en el marc de la Semana de Lérida de l'Institut Francès de Barcelona, una activitat que es complementava,





Fig. 3: il·lustració de Roig Nadal per al guió del Sr. J. M<sup>o</sup>. Trepat "Eucaristia".

per exemple, amb exposicions de pintors de les nostres contrades<sup>20</sup>. Una prova del nivell que assoliren els amateurs de l'ACA la trobem en els premis concedits a aquests dos cineastes que acabem d'esmentar en el marc del XX Concurs Nacional de Cine Amateur del 1957, el primer per *Festival Mundial de Circo*, i el segon per *Tardor en la Vall de Bohí*. Ambdós films es projectaren al local social de la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya a Barcelona, un dels focus amateurs més interessants del cas català, i posteriorment, el maig del 1958, es van poder visionar al festival de Cinema Amateur que van patrocinar l'Ajuntament i l'ACA, esmentat unes línies més amunt<sup>21</sup>.

Les projeccions, però, no es limitaven a filmacions d'origen català o nacional, i així sabem de la celebració de jornades de caràcter internacional, on es projectaven tant pel·lícules comercials, com films amateurs premiats en concursos d'arreu del món<sup>22</sup>.

Un altre bloc important d'activitats organitzades per l'agrupació vindria donat pels diferents concursos i certàmens que organitzaven, alguns d'ells de caràcter nacional. Potser el que va tindre més ressò va ser el concurs de guions cinematogràfics que esmentàvem unes línies més amunt, celebrat el 1956. L'organització va rebre 28 guions elaborats per cineastes amateurs procedents de tot Catalunya. S'atorgava un premi únic de 1.000 ptes. i el jurat estava format pel president de l'agrupació, que era el Sr. Estadella Albiñana, el Sr. Álvarez Pallás, el Sr. Francesc Porta, el Sr. Martínez Peñalver i el Sr. Joan Baró, és a dir, destacats membres de la vida cultural i política de la nostra ciutat, algun d'ells, com és el cas d'Estadella i Baró, també aficionats i membres de la mateixa associació. El veredict del

jurat es donà el dia 17 de març del 1956 a la Sala de Festes del Teatre Principal, i després es va celebrar un sopar al Restaurant La Rada, que va ser filmat. Dels 29 treballs presentats, es varen anar eliminant guions fins a arribar al guanyador, que va ser *24 horas de la vida de una rosa*, del sabadellenc Joan Blanquer Panadès. Es van concedir dos accésits, un a *Paz, amor y arte* de Fermí Marimón, destacat cineasta del Prat de Llobregat, i a *Vita Aeterna* de Joaquín Bernat. La premsa de l'època ens parla de l'intens debat generat entre els membres del jurat a l'hora d'atorgar el primer premi, ja que tant l'obra guanyadora com la de Joaquín Bernat s'aproximaven molt a la idea principal del concurs, que era proporcionar als cineastes amateurs lleidatans un guió que els permetés filmar amb facilitat. També es va concedir una menció honorífica, tot i que fora de concurs, al guió del Sr. J. M. Trepat, *Eucaristia*, que posteriorment s'editaria en format de felicitació nadalenca amb il·lustracions del Sr. Roig Nadal (Fig. 3)<sup>23</sup>.

Amb motiu dels accésits concedits als Srs. Bernat i Trepat, el diari *La Mañana* va publicar l'entrevista a la qual anteriorment feiem referència<sup>24</sup>. D'aquesta entrevista, podem extreure una sèrie de dades que ens permeten aproximar-nos al criteri de Bernat pel que fa a la seva producció. Així doncs, Bernat afirma que es considera "un puro cineasta amateur". A més, qualifica els seus films de documentals<sup>25</sup> i precisa que, per ell, el guió és allò més difícil. També se'ns diu que va presentar set guions al concurs. En aquesta entrevista queda perfectament palesa la seva rigorositat i la seva creença en la tasca prèvia de preconcebre un esquema abans d'efectuar la filmació, rebutjant la inspiració momentània. Tanmateix, Bernat afirma que allò que més l'atrau del cinema és el muntatge, i això es corrobora amb moltes de les filmacions que integren el seu fons. Un



Fig. 4: programa anunciador del premi Pubilla de Bronze, atorgat durant la festa major de maig del 1959. Il·lustració de Lluís Trepà.

altre dels aspectes a destacar d'aquesta entrevista és el fet que es digui que els guions premiats es filmaran amb el finançament dels socis de l'agrupació. Finalment, cal comentar que l'única informació que ens apareix a l'entorn del guió pel qual va rebre un accèssit el Sr. Bernat és la participació de cinc actors.

Un segon certamen organitzat des de l'agrupació, tot i que amb la col·laboració de la Comisión de Ferias y Fiestas de l'Ajuntament, fou la creació al desembre del 1958 del premi Pubilla de Bronze en què es va elegir com a tema a desenvolupar cinematogràficament qualsevol que versés sobre la ciutat<sup>26</sup> (Fig. 4). Es van presentar quatre cintes, més una cinquena fora de concurs, i el jurat estava constituït per Joan Llorens, Francisco Porta, Joan Baró i Josep Barberà, amb Juan José Curia com a president<sup>27</sup>. L'entrega de premis s'efectuaria durant la festa major del 1959 (Fig. 5), i va resultar guanyador el Sr. Josep Sarrate Forga, amb el film *Fiesta Mayor de 1958*<sup>28</sup>.

Finalment, i després d'aquest llarg recorregut per una part de la història del cinema amateur a Lleida personificada en l'ACA i en la figura del Sr. Bernat, se'ns presenten com a necessàries una sèrie de reflexions finals. En primer lloc, i com ja posaren de manifest Bosch i Machetti, se'ns albira la necessitat d'abordar sistemàticament la producció cinematogràfica amateur de les terres de Lleida a partir d'estudis prou contrastats en l'àmbit científic<sup>29</sup>. En el tema que a nosaltres ens ocupa, és evident que solament n'hem esbossat una primera aproximació, en la qual som conscients que resten per acabar de definir molts aspectes, entre ells, el veritable paper que l'ACA va jugar dins el context sociocultural lleidatà dels anys cinquanta, en què des-

taquen, per exemple, els vincles establerts amb el Cercle de Belles Arts, i a la vegada, la importància de l'associació dins el context amateur català, i per extensió, nacional. És evident que les relacions que la nostra agrupació manteni amb altres de catalanes, com la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya a Barcelona, o els mateixos contactes que amateurs lleidatans com Joan Baró i José Sarrate Forga, premiats en concursos d'àmbit nacional, van mantenir amb amateurs de la resta de l'Estat, són elements a tenir en compte en pròximes valoracions globals. El mateix podem dir d'aquells cineastes vinculats a la nostra associació que arribaren a tenir una determinada projecció internacional, com és el cas de Ton Sirera, o fins i tot el d'aquells que manteniren alguna relació amb el món comercial, com Claudi Gómez Grau. Tots ells es converteixen en aspectes que ens fan pensar en una xarxa d'interrelacions que convé valorar i analitzar en la seva justa mesura.

Evidentment, per engegar un procés d'aquesta magnitud és obligada una implicació total de les institucions que no només abasti la investigació estrictament dita, sinó també la recuperació física d'un patrimoni que està exposat a una més que segura desaparició. Sense el suport d'aquestes institucions, la tasca que aquí reivindicuem esdevé inabastable i difícil de dur-se a terme. Centrant-nos en el cas dels materials cinematogràfics pròpiament dits, els films, i tenint en compte la seva escassa perdurabilitat, si no s'organitza de manera urgent una campanya amb solució de continuïtat que garanteixi la recuperació i conservació d'aquest patrimoni, que és de tothom, qui sap si d'aquí a pocs anys ens lamentarem d'unes pèrdues que seran totalment irreparables.

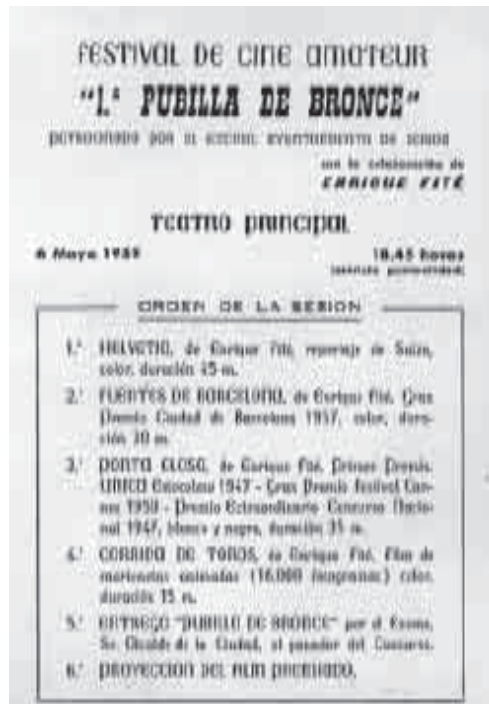


Fig. 5: Festival "Pubilla de Bronce". Programa del dia de l'entrega del premi. Maig de 1959.

\*El present estudi va ser realitzat en el marc de l'assignatura tècniques d'investigació per a la història del cinema i altres mitjans audiovisuals, curs 1998-1999, impartida a la Universitat de Lleida pel professor Sandro Machetti Sánchez, a qui n'agraim la direcció. Tanmateix, volem expressar el nostre més sincer agraïment al Sr. Oriol Bosch Bausà, en relació amb diverses tasques paral·leles al present treball, fonamentals per al seu desenvolupament. Al Sr. Roig Nadal devem la cessió dels materials gràfics que publiquem, i finalment, a la família Bernat-Monje el seu suport incondicional i la confiança dipositada en el nostre projecte.

<sup>1</sup> Per a un estat de la qüestió sobre el cinema amateur lleidatà, vegeu BOSCH BAUSÀ, Oriol i MACHETTI SÁNCHEZ, Sandro: *El cinema amateur a Lleida: una reflexió revalorativa*, a *Cinema Rescat*, núm. 7, 1999, p. 19-23.

<sup>2</sup> Tot i que aquesta pel·lícula va ser realitzada per F. Tomás Fort.

<sup>3</sup> Hem de tenir present que el tema de la recuperació de patrimoni filmic a la nostra ciutat és una tasca relativament jove, i amb molt camí encara per recórrer. L'any 1997, l'Ajuntament de Lleida i el Departament d'Història de l'Art i Història Social de la UdL, juntament amb altres institucions lleidatanes, van organitzar les *Jornades sobre la recuperació de patrimoni filmic de la ciutat de Lleida*, una fita que va sorgir com a culminació d'un projecte de col·laboració entre ambdues institucions, i que tenia com a objectiu recuperar, estudiar i conservar fons filmics locals. Actualment, aquest projecte es troba aturat.

<sup>4</sup> Així ho van posar de manifest BOSCH BAUSÀ, Oriol i MACHETTI SÁNCHEZ, Sandro, op. cit., p. 19-23.

<sup>5</sup> Tot i que fent referència al seu vessant com a fotògrafs, sobre aquests dos autors vegeu Ton Sirera, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2000 i ROS FONTANA, Iqansi i ABELLA PONS, Jordi: *Rialp, 1942. Fotografies de Claudi Gómez Grau*, Tremp, Garsineu Edicions, 2000.

<sup>6</sup> TORRELLA, José: *Crónica y Análisis del Cine Amateur Español*, Madrid, Ed. Rialp, 1965, p. 161, citat per BOSCH BAUSÀ, Oriol i MACHETTI SÁNCHEZ, Sandro, op. cit., p. 19-23.

<sup>7</sup> Per a una primera aproximació a la figura del Sr. Bernat vegeu NAVASA AGUILÓ, Óscar i VELASCO GONZÁLEZ, Alberto: "Els ulls de la memòria: el fons filmic Joaquim Bernat", a *Ressò de Ponent*, núm. 181, 2000, p. 4-6.

<sup>8</sup> *La Mañana*, 21 de març del 1956, p. 8.

<sup>9</sup> Entre d'altres concursos o certàmens, paral·lelament al concurs de guions cinematogràfics, la secció fotogràfica de l'agrupació va organitzar un concurs de fotografia que comportà una exposició dels treballs presentats. Aquesta fou inaugurada el 17 de març del 1956 a la planta baixa de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, romandria oberta fins al dia 25 del mateix mes (*La Mañana*, 17 de març del 1956; *La Mañana*, 23 de març del 1956; *La Mañana*, 27 de març del 1956, p. 3).

<sup>10</sup> Una primera sessió es va dur a terme el 8 de febrer de 1956 (*La Mañana*,

9 de febrer de 1956, p. 3), i una segona, al Cercle de Belles Arts, el 2 de març del mateix any (*La Mañana*, 1 de març de 1956, p. 3 i *La Mañana*, 2 de març de 1956, p. 2 i p. 8 per a una entrevista a Mejón). Vegeu també *Ciudad: cuadernos de divulgación cultural leridana*, vol. VIII, Cuadern II, 1956, p. 30 i *Labor*, núm. 119, 25 de febrer de 1956, p. 14.

<sup>11</sup> *Labor*, núm. 175, 23 de març del 1957, p. 6; *La Mañana*, 26 de març de 1957.

<sup>12</sup> *La Mañana*, 31 de març del 1957, p. 5.

<sup>13</sup> *La Mañana*, 28 d'abril del 1957, p. 6.

<sup>14</sup> *La Mañana*, 12 d'abril del 1958, p. 4.

<sup>15</sup> *La Mañana*, 3 maig del 1958, p. 3.

<sup>16</sup> *La Mañana*, 11 maig del 1958, p. 9.

<sup>17</sup> *La Mañana*, 30 de setembre del 1959, p. 8.

<sup>18</sup> *Labor*, núm. 154, 1956, p. 14; *Labor*, núm. 156, 1956, p. 13; *Labor*, núm. 204, 1957, p. 20; *Ciudad: cuadernos de divulgación cultural leridana*, vol. VIII, Cuadern XI, 1956, p. 184.

<sup>19</sup> *Ciudad: cuadernos de divulgación cultural leridana*, maig del 1956, p. C (selecció de films premiats en els concursos nacionals de cinema amateur); *Labor*, núm. 217, gener del 1959, p. 20 (sobre els amateurs tarragonins Francisco Font i Carlos Puig); *La Mañana*, 26 de gener del 1957, p. 4 i *La Mañana*, 29 de gener del 1957, p. 3 i 12 (sessió dedicada al barceloní Joan Olivé Bagué i a la seva esposa, Emilia Martínez Tomás).

<sup>20</sup> *La Mañana*, 25 de maig del 1957, p. 3; *La Mañana*, 28 de maig del 1957, p. 3.

<sup>21</sup> *La Mañana*, 29 d'abril del 1958, p. 3.

<sup>22</sup> *La Mañana*, 13 de gener del 1956, p. 3 i *La Mañana*, 17 de febrer del 1956, p. 3 (cinema canadenc); *La Mañana*, 25 de gener de 1956, p. 4 (documentals anglesos).

<sup>23</sup> *Labor*, núm. 114, 1956, p. 10; *Labor*, núm. 119, 1956, p. 14; *Labor*, núm. 122, 1956, pp. 2 i 13-14; *Labor*, núm. 123, 1956, p. 12-13; *Labor*, núm. 128, 1956, p. 13; *La Mañana*, 14 de març del 1956, p. 2; *La Mañana*, 20 de març del 1956, p. 3; *Ciudad: cuadernos de divulgación cultural leridana*, vol. VIII, Cuadern III, 1956, p. 47.

<sup>24</sup> Vid. supra.

<sup>25</sup> Seguint les mateixes manifestacions de Bernat, i partint de la classificació que Bosch i Machetti establiren per als amateurs lleidatans (BOSCH BAUSÀ, Oriol i MACHETTI SÁNCHEZ, Sandro, op. cit., p. 19-23), el tarannà dels films del nostre protagonista ens porta a incloure'l dins el grup d'aquells cineastes afins al gènere documental.

<sup>26</sup> *Labor*, núm. 216, desembre del 1958, p. 3.

<sup>27</sup> *Labor*, núm. 219, març del 1959, p. 15.

<sup>28</sup> *Acento*, 16 de febrer del 1959, núm. 48, p. 2; *Labor*, núm. 220, abril del 1959, p. 10; *La Mañana*, 6 de maig del 1959, p. 3; *La Mañana*, 7 de maig del 1959, p. 12.

<sup>29</sup> BOSCH BAUSÀ, Oriol i MACHETTI SÁNCHEZ, Sandro, op. cit., p. 19-23.



# PRAGMATISME I UTOPIA EN LA REIVINDICACIÓ OCCITANA (deixant de banda la Vall d'Aran)

Jordi SUÏLS

ARTS 44

El dia 22 de gener de 2001 va morir Félix Marcel Castanh.

Per a la majoria de nosaltres, aquesta notícia no ha de representar una novetat sorprenent, senzillament perquè el nom de Castanh ens és, en general, desconegut. Si diem que es tracta d'un pensador i activista important de l'occitanisme actual tampoc no estic fent cap afirmació en termes quantitius. Ni tan sols a Occitània era un personatge conegut per un nombre "important" de gent. En l'occitanisme, les coses no s'esdevenen d'una manera oberta a un públic ampli, no generen una producció industrial d'articles d'opinió periodística, no formen part de les suposicions dels editors sobre el que constitueix o podria ser convertit en la preocupació dels lectors de diaris o de revistes, o dels qui miren i escolten la televisió i la ràdio, i en conseqüència no compten amb el favor de cap despesa important en els mitjans de comunicació.

La notícia de la mort de Castanh m'arriba tard, a través de l'editorial de la revista *Reclams*, de l'Escòla Gaston Febus de Pau (un cercle cultural dirigit avui per joves escriptors gascons i que aplega gent interessada en la revitalització de la cultura occitana bearnesa), i més tard reproduït al butlletí de l'Institut Occitan de Pau. En el número esmentat de *Reclams* apareix un darrer text de caràcter ideològic elaborat per Castanh que citaré: "Shens pluralitat non i a nacion. Identitats culturaus, non pas particularismes etnics", en traducció a l'occità d'Estela Comellas (*Reclams*, núm. 781, abril-juny de 2001, p. 8-12). El text en qüestió havia estat un encàrrec de *Le*

*Monde* (per això és escrit originàriament en francès) a propòsit del debat sobre la qüestió corsa. *Le Monde* el va refusar finalment i ha estat difós en altres mitjans i medis menys massius.

Faig referència a Castanh perquè pot donar una imatge força aclaridora del que és el pensament dominant dins de l'occitanisme d'avui.

Una de les coses que percebem en aquell discurs és la seua voluntat de pragmatisme i el fet de situar-se enfront d'un suposat multiculturalisme que, en realitat, no és altra cosa que una reedició de l'uniformisme lingüístic: la llengua de l'Estat com a vehicle d'"integració" social en un escenari decorat per les petites cultures. L'occitanisme, davant d'això, es presenta com una veritable defensa de les identitats culturals a partir de la demanda que el respecte a la diversitat sigui realment assumit (sobre l'evolució de l'occitanisme en els darrers anys es pot consultar *De l'utopia au pragmatisme? –Le mouvement Occitan 1976-1990*, de H. Jeanjean; Perpinyà: El Trabucaire, 1992). Lluny de l'estúpidesa temorenca del "nosaltres primer" enfrontat a les identitats de la immigració, simplement reclama la seua part per al cas que el poder s'arribi a creure el que dóna a entendre sobre l'uropeització, la inevitabilitat dels canvis en el panorama polític i cultural, i el paper de les cultures en la construcció europea. Aquell poder (i fem referència al centre polític parisenc) ha estat incapaç, ara per ara, de signar la Carta Europea de les Llengües Minoritàries i reacciona aixecant els fantasmes de la secessió a la mínima que li és reclamat el deute. Les contradiccions d'aquest republicanisme tronat, que continua defensant,



L'escriptor Joan Bodon, mort l'any 1975



de fet, la imposició de la llengua de la monarquia parisenca ara com en els inicis de la Revolució, són denunciades justament en nom del respecte a la identificació dels ciutadans amb la llengua del seu territori. Impossibilitats de defensar un espai diferenciat d'activitat política i econòmica, els occitanistes no han pogut menar a bon port un moviment nacionalista o autonomista ampli: tot i que les diferències socioeconòmiques entre el sud occità i el nord francès són clares (es pot consultar, per exemple, *Occitània*, de J.P. Baldit; Barcelona: La Magrana, 1982), no hi ha una tradició unitària prou evident per a donar arguments a la defensa d'un projecte polític definit com a recuperació d'una entitat històrica. En canvi, la realitat lingüística és innegable ni que sigui en sentit històric, tot i que la mateixa tradició cultural francesa se l'ha apropiat en part en reinterpretar l'aportació en occità dels creadors medievals.

En aquest sentit, l'occitanisme dóna mostres clares d'una maduresa que fa caure en el ridícul la defensa d'uns principis republicans mal entesos, i se situa molt més a prop de la sensibilitat ciutadana sense derivar cap a un folklorisme innocent. En paraules de Castanh: "la pensada occitana qu'ei aperada ad intervièner a cada nivèu de l'obra cultura, de hargar e de nodar solidaritats e de dinamizar la creacion de cap a totas las disciplinas. –Afirmar un pòle descentralizator en França, e las vertuts pedagogicas deu bilingüisme... Ua cooperacion critica, meilèu qu'ua reivindicacion retorica e retrograda".

Joan Loïs Lavit, en un article recent a *Pais Gascons*, el butlletí gascó de l'Institut d'Estudis Occitans, comenta

com "en Hautas-Pireneas [departament d'Alts Pirineus], lo 25% de las equipas pedagogicas qu'arresponon favorablaments a la proposicion de l'inspector d'Academia d'estructurar un ensenhament de l'occitan. Lo 25% de las escòlas publicas. Sus quate-vent escòlas demandairas, l'Inspeccion d'Academia non pòt arresponer qu'a setze escòlas sonque". És a dir, que l'Administració només hauria donat resposta a un vint per cent de les escoles que demanen comptar amb professors per a ensenyar occità, que al seu torn són un vint-i-cinc per cent del total del departament administratiu. És un indicador més del fet que la demanda a favor de l'occità es generalitza al mateix temps que l'Administració es veu incapaç de donar-hi resposta; en primer lloc per una falta de receptivitat lògica entre els que fan una interpretació encarcerada de la màquina estatal, i en segon lloc per una falta de mitjans materials i humans (senzillament la manca de professorat necessari per a cobrir la demanda) que deriven del fet anterior. És a dir, que una part important del problema prové, no pas del fet que hi hagi una mena de "decaència" que té el seu origen en l'abandó de la llengua per part dels parlants. Al contrari, les enquestes dutes a terme sobre el territori indiquen que les actituds favorables envers la llengua són cada dia més esteses (no així la vitalitat de la llengua mateixa), i aquestes no es limiten a una idealització compensatòria sinó que es palesen en una demanda creixent de la presència de l'occità a l'escola, en un percentatge més alt com més alt és el nivell socioeconòmic dels enquestats. El problema es troba efectivament en la manca de voluntat política per a replantejar el tractament de les llengües



Portada del butlletí de l'Institut Occitan

autòctones a l'escola pública: l'experiència diu que l'entrada d'aquelles llengües sol aportar millores sensibles al funcionament de l'escola en general, i això implica comprometre mitjans en la gestió del model.

En general, el que s'ha esdevingut és que la població accepta la llengua autòctona millor que no pas sospiten les administracions i fins i tot les institucions dedicades a l'occità. Hi ha una certa multiplicitat d'organismes dedicats a la qüestió, que van des de serveis lligats a l'Estat (als departaments o a les regions) fins a associacions privades més o menys àmplies. Entre aquestes darreres, sens dubte la més important és l'Institut d'Estudis Occitans, que es troba implantat en diverses mesures en tots els territoris culturalment occitans i que ha desenvolupat una tasca dinamitzadora (especialment quant a publicacions) al llarg de pràcticament els darrers cinquanta anys. La creació d'organismes en el si de les universitats o els diversos serveis de política lingüística vinculats a les administracions regionals no sempre han representat una multiplicació dels resultats, sinó que sovint han donat lloc a una certa dispersió d'esforços i a una dificultat clara per a establir prioritats d'acció de cara a la pervivència de la llengua. El resultat, prou sovint, és la frustració que deriva de les dificultats per a assolir fites que no haurien d'haver estat plantejades d'entrada (almenys en determinats contextos): dimissions per falta de mitjans o per l'excés de control polític, incomunicació entre activistes i suposats beneficiaris, malbaratament de pressupostos en accions innòcues, etc.

Al costat d'això, els que podríem anomenar agents de base constaten la possibilitat d'obtenir resultats quan l'acció s'adequa a les condicions de partida.

Una de les possibilitats importants derivaria de l'acceptació que les llengües minoritàries fossin presents de manera prou àmplia en l'escola pública francesa, un fet sobre el qual el ministre francès d'educació ha donat mostres en sentit positiu darrerament: es podria donar entrada, properament, a l'occità a tots els nivells d'ensenyament públic primari i secundari d'una manera més àmplia i reglada que no pas fins avui. La mesura en què aquesta voluntat es traduirà en fets és encara per decidir.

A banda d'això, una de les iniciatives més rellevants en el terreny escolar és la creació d'escoles bilingües. El model anomenat Calandreta va sorgir a Pau l'any 1979, juntament amb les anomenades Ikastolak basques.

Considerant el context (especialment les dificultats per a aconseguir finançament públic i espais on instal·lar-se) i el fet que no es tracta d'escoles públiques, sinó més aviat d'establiments gestionats en règim de cooperativa amb ajuts de l'administració central, regional i municipal, la progressió de les calandretes no ha estat pas menyspreable. Actualment en són trenta-set repartides per tot l'ample de la geografia occitana, tant en medi rural com urbà, amb un total de 1.777 alumnes al seu càrrec: tretze al Llenguadoc amb 948 alumnes; deu a Migdia-Pirineus amb 426 alumnes; vuit a Aquitània amb 259 alumnes; quatre a Provença i dues a Llemosí-Alvèrnia. El seu model d'ensenyament, que en general

Portada de Pais Gascons



abasta tota l'educació primària, pot variar d'un cas a l'altre, encara que sol contemplar un bilingüisme occità-francès al cinquanta per cent. També hi ha diferències segons quina sigui l'extracció dels pares, que tenen possibilitat de suggerir preferències quant a presència de cadascuna de les llengües en el currículum. De manera general, però, l'interès dels pares és més de caire pedagògic que no pas identitari: saben que l'ensenyament bilingüe sol donar resultats interessants quant a nivell de coneixements assolit per la canalla, i no sempre hi ha una associació entre la presència de l'occità a l'escola i la presència de l'occità a casa.

En qualsevol cas, però, aquest és un model d'escola que s'ha assentat i s'ha provat perfectament útil després de l'etapa "experimental" dels primers vint anys. Ofereix la possibilitat que existeixi almenys un mínim espai d'exclusivitat per a l'occità (un fet molt important per a qualsevol llengua en clara recessió com aquesta) i permet que hi hagi la recuperació d'un lligam entre la llengua, el seu entorn immediat i la història de cada indret, a través, per exemple, de la participació dels pares en l'experiència escolar.

També després de l'etapa de l'assentament resta per resoldre la qüestió de l'estatut d'aquest model d'escola als ulls de l'Estat. Històricament, el tractament que havien rebut era equiparable a qualsevol escola privada, per exemple les escoles religioses, quan en realitat el disseny curricular de les calandretes no difereix del model públic en res que no sigui la llengua emprada en l'ensenyament. Som, doncs, en un moment que pot de-

cidir molt a favor o en contra de la presència de l'occità a l'escola, tant pel que concerneix al cas de les calandretes com pel que fa a l'acceptació o no que hi hagi una extensió de la presència en l'ensenyament públic. Prou diferent és la situació a l'Estat italià. Les setze valls piemonteses de parla provençal presenten una vitalitat lingüística, quant a l'occità, clarament més alta que no pas els territoris veïns de l'Estat francès. Allà, a banda el paper important de les calandretes, el govern ha obert la porta a l'oficialització de les llengües minoritàries al costat de l'italià i a la presència d'aquelles a l'escola, i el Ministeri d'Educació prepara l'entrada de l'occità a l'escola primària i secundària (i probablement als centres d'ensenyament superior). Tal com Diego Anghilante afirma, en el darrer número d'*Occitania Viva* ("Bilinguismo: per un nuovo Pretz", p. 1 i 8), el cas és que un bon nombre de famílies a les valls occitanes es mantenen fidels a la llengua autòctona però troben refús, per part dels més petits, a parlar-la. És evident que hi ha un paper important de factors com la televisió i la mateixa escola en aquest fet i, doncs, l'entrada de l'occità a l'ensenyament públic es veu com una possibilitat de canviar les coses. En aquest sentit va ser creat fa un temps l'anomenat Espaci Occitan, encarregat de gestionar la promoció de l'occità a les valls i, òbviament també, de posar a disposició una referència gràfica útil per a les escoles, una tasca que compta amb la participació de Xavier Lamuela, que havia també pres part en un procés similar per al context de la Vall d'Aran i del Friül, i que és membre del Conselh de la Lengua Occitana (un organisme sorgit de l'Institut d'Estudis Occitans i encarregat de la revisió de la normativa gràfica i de la seua unitarietat al llarg de tot el territori propi de la llengua).

En conjunt, doncs, l'ensenyament és un camp on l'occità podria viure avenços significatius en els propers anys, tant en l'Estat francès com en l'italià. Aquests avenços podrien donar lloc a un reforçament dels canvis d'actitud que una mica pertot es poden percebre envers la llengua autòctona. És cert també que aquests canvis d'actitud deriven dels components d'autocrítica que van associats al procés d'aculturació a favor de la llengua oficial de l'Estat. És a dir, que són fills, en certa manera, de la mateixa dinàmica d'esborrament de les minories lingüístiques. Un dels resultats és que, ara per ara, les coses van en el sentit que la majoria de parlants actius d'occità, sobretot a l'Estat francès, seran gent que l'ha après a l'escola. Tal com deia el llavors president de l'Institut d'Estudis Occitans, fa un temps en una conferència a Lleida, l'occità porta camí de ser una llengua amb tants escriptors com parlants. Potser això és exagerat, però sí que és cert que l'estadística freda ens portaria a afirmar que hi ha una coincidència molt alta entre el fet de ser un parlant actiu i conscient d'occità, especialment a l'Estat francès, i una actitud més aviat militant a favor de la llengua i la cultura occitanes (l'associació en sentit invers, però, no és tan freqüent).

Coherent amb el que s'ha dit és que els mitjans de comunicació que funcionen en occità solen ser de caràcter compromès (també socialment, amb un posicionament polític en general d'esquerres). Això és el que trobem a Ràdio País, una estació que emet les vint-i-quatre hores gairebé exclusivament en occità. Quant a televisió de tipus clàssic, tot just hi ha emissions de quinze a trenta minuts en algun canal públic.

Tota una altra cosa és la televisió per Internet: la creació d'Oc-tv ([www.oc-tv.net](http://www.oc-tv.net)) obre noves expectatives, en coherència amb el fet que Internet s'ha revelat com un àmbit especialment productiu per a la qüestió occitana (òbviament, fruit del cost baix de la creació en aquest camp). Una bona via d'entrada en el món occità d'Internet podria ser la pàgina mateixa de la Federació de Calandretes ([www.cco.asso.fr/calandreta](http://www.cco.asso.fr/calandreta)), que ens permetrà, entre altres, accedir a la pàgina del GIDILOC (Grop d'Iniciativa per un Diccionari Informatitzat de la Lengua Occitana), on podem obtenir informació sobre literatura occitana, articles de la revista *Viure* (una revista de continguts socioculturals publicada al llarg dels anys setanta, avui desapareguda) i accés a una versió informatitzada del diccionari de Loïs Alibèrt de la llengua occitana.

En els mitjans sobre paper, el cas més representatiu és *La setmana*, una revista setmanal on els continguts (sempre en occità) van dedicats a la problemàtica occitana i secundàriament a altres minories dins i fora de l'Estat. D'una mena semblant és *Occitania Viva*, publicada al territori occità de l'Estat italià, en occità i en italià, i dedicada a la llengua i la cultura autòctona però també amb un bon nombre de continguts relatius a la vida política italiana i regional (els redactors, si ho haguéssim de fer, els podríem situar també entorn de partits d'esquerra), i també a qüestions relatives a una o altra de les valls. D'un tipus menys políticament compromès, i publicada per la secció gascona de l'IEO, seria *País Gascons*, dedicada a continguts d'actualitat, de patrimoni històric i d'ús lingüístic (la secció "parlar plan", per Gilabèrt Nariòo, sol aportar notes sobre com cal usar la llengua



Sèrgi Javaloyès i Joan Loïs Blenet,  
copresidents de la Federació de  
Calandretes



parlada, a l'estil d'alguna secció de Serra d'Or prou coneguda entre nosaltres). A l'altre extrem de l'espectre, comparable a *Reduccions* en l'àmbit català, hi hauria l'esmentada *Reclams*, de l'Escòla Gaston Febus, dirigida pel jove escriptor Sèrgi Javaloyès, que és també copresident de l'associació de calandretes.

*Reclams* és un instrument representatiu de la jove literatura occitana, amb noms com el mateix Javaloyès, Eric Gonzalès, Nicolau Rei-Bèthvéder, o Franc Bardòu, al costat d'altres de més establerts com Bernat Manciet, Roger Lapassada (mort recentment), Max Roqueta, Robèrt Lafont, Marcèla Delpastre (també morta fa uns anys) o Peire Bèc. Aquests quatre darrers són exemples de la literatura en occità dels anys seixanta i setanta del segle passat, mentre que els esmentats més amunt es troben ara en la fase de maduració d'una literatura que beu de les fonts d'aquests precedents immediats (sense deixar de banda el que representa Joan Bodon, sens dubte un dels escriptors importants, tot i que no pas quant a difusió, dels darrers cinquanta anys a Europa) tant com del treball de creadors en gascó que se situen entre els segles XIX i XX: Simin Palay, Miquèu de Camelat, i altres. Entre els joves esmentats es deixa veure també una voluntat clara de renovació i d'evitació dels tòpics que les literatures en llengua minoritària solen arrossegar: la fugida de la quotidianitat envers la infantesa o envers els referents tradicionals, o la introspecció sovint tendent al surrealisme (Delpastre centra l'atenció en les seues memòries a *Las vias priondas de la memòria*; Bec és un exemple d'intimisme a *Sebastian* o *Lo hiu tibant*; Bodon fa una síntesi insòlita, sobre la base

del relat tradicional, entre les vivències de caràcter oníric i religiós, amb la Bíblia com a referent constant, i el sentiment de marginalitat social i cultural en obres com *Lo Libre dels Grands Jorns* o *Lo Libre de Catòia*; Manciet arriba al sùmmum de la cripticitat sovint surrealista en els seus *Sonets*, al costat d'un treball incessant sobre el llenguatge com el que podem trobar a la novel·la *Lo gojat de Noveme*). En contrast amb això, l'obra d'un dels escriptors més productius de l'actualitat, Eric Gonzalès (*L'òrra istuèra d'un hilh de Gelòs*; *Lo melic de Silvia Chasaus*; *Arantxa*), és bàsicament novel·la negra, i en general s'endevina una voluntat de fer literatura que abasti qualsevol gènere i àmbit (d'acord amb el que se suposa un funcionament "normal") i deixar la reivindicació per a altres mitjans.

Atès que cal acabar aquesta breu ullada a la qüestió occitana en algun punt, i comptant que, evidentment, hi ha una pila d'aspectes que resten per tocar (la política de les regions, per exemple), podem dir a tall de resum que la pervivència de l'occità no és ni de lluny una cosa segura per a les dècades properes, però que tampoc no és en absolut lícit parlar-ne com d'una llengua morta ni dir-ne que la transmissió intergeneracional ha restat definitivament interrompuda. Això és especialment cert per a l'Estat italià (deixant a part el cas aranès). D'altra banda, la pràctica escrita mostra una continuïtat clara.

En darrer terme, cal dir que al nivell institucional hi ha indicadors d'un canvi d'actitud que podria obrir les portes a vies força productives de promoció per a la llengua, vies que fins avui ha tingut vedades.



# EXISTEIX CAP VERITABLE "PROBLEMA DE L'ART MODERN"?

Alberto LUQUE

ARTS 50

Passat ja un segle de deriva abstracta i esotèrica de les arts visuals, ¿és adient que ens formulem la pregunta de si l'avantguardisme ha esdevingut un *modus operandi* més o menys innocu —dit d'una altra manera, més o menys familiar o popular— o bé continua sent un "problema" —d'ordre sociològic, cultural, filosòfic, ètic, econòmic? Però, ¿potser ha estat mai un veritable problema, en un sentit precís, ben definit —i no només en el sentit de provocar un disgust? Amb tota seguretat podem afirmar que l'art d'avantguarda fa molts anys que ha esdevingut hegemònic —un autèntic paradigma, com se sol dir—, és a dir, que està plenament institucionalitzat. Sens dubte també és cert que no compta ni comptarà mai amb l'aprovació o el suport de moltes persones cultes. Potser algú pensarà que deu ser necessàriament pueril tota actitud de menyspreu que reproduïx, d'una manera o altra, el malestar que l'art d'avantguarda va provocar en el públic general fa un segle (tinguem en compte, però, que aquesta provocació va ser intencionada i un factor sense el qual perdria tot sentit la raó de ser de l'aparició d'aquest art). Però no és així en absolut: no tot rebuig de l'art d'avantguarda és pueril, ni necessàriament deu reproduir les indignacions de fa un segle —a banda que, tot s'ha de dir, la historiografia ha oblidat injustament les motivacions exactes, morals i intel·lectuals dels qui van manifestar des del principi llur hostilitat. A més, podem dir que l'acceptació completament passiva per part del públic posterior va ser, de ben segur, el resultat o el símptoma d'una completa domesticació o anihilació de la capacitat crítica, com ja va fer notar Edgar WIND (1963). Perquè, d'una manera molt real, el públic pejorativament anomenat "burgès" que sortia indignat d'una exposició fauve a principis del segle xx era, al capdavant, un públic estèticament —i culturalment i moral— sensible, a pesar de les habituals ridiculitzacions a què era sotmès per una aristocràcia de

la cultura; però el públic més o menys "modernitzat" o "posat al dia" que a mitjan del mateix segle xx anava a una exposició d'art abstracte era ja un públic completament enervat que es comportava amb la més clara indiferència emotiva envers tot el que li presentaven als ulls, un públic que fingia acceptar-ho tot, incapaç de reaccionar de cap manera, ni amb indignació ni amb comprensió. Què havia passat en l'interim? Senzillament, havia triomfat sense resistència una manera de justificar qualsevol quefer artístic per si mateix, apel·lant a qualsevol caprici, a qualsevol intuïció, o a cap.

No tractarem aquí l'interessant fenomen que molt després s'acabà anomenant institucionalització de l'avantguarda, tot caient en el fàcil compte que això semblava una contradicció, una traïció o una desnaturalització del que en aparença devia ser l'actitud "revolucionària" d'aquesta forma d'art. Però encara que no ho abordem aquí, apuntarem, per si hom vol reflexionar a propòsit, que aquest procés d'institucionalització no es produeix en temps recents —diguem-ne els anys 60-70, per exemple, com ho plantejava LUCIE-SMITH (1976)—, sinó que l'impuls institucionalitzador va néixer —com no podia ser d'una altra manera, si es pensa bé— amb l'aparició de la mateixa avantguarda. Qualsevol estil o moviment actua com una biocenosi en lluita contra d'altres, i és inevitable que aspiri a convertir-se en l'estil o moviment dominant, encara que aquesta possibilitat sembli contradir el propi programa renovador, "antiacadèmic". No hi ha, en rigor, cap paradoxa. En la segona dècada del segle xx ja hi havia pintures expressionistes en els museus europeus; i és molt revelador, per exemple, que quan els nazis muntaren la cèlebre exposició d'Art Degenerat (Entartete Kunst) a Berlín el 1937, una gran quantitat de les obres exposades fossin tretes de museus alemanys (i fins i tot hi va haver

Leandre Cristófol.  
*L'Aureola astral i impassible  
està a punt de sortir*,  
1936, fusta i suro.  
Museu d'Art Jaume Morera,  
núm. 1.213



obres d'autors que, com ara Rudolf Belling, exposaren alhora a l'Entartete Kunst i a la Grosse Deutsche Kunstausstellung, que era ideològicament supervisada i considerada pels hitlerians com un bastió de la propaganda nazi). Els motius de la persecució nazi foren casuals, oportunistes; tot i que s'haurien d'examinar molts altres fets i triturar dialècticament molts altres tòpics, podem dir que la idea que l'art d'avantguarda va ser mai un art perseguit, "maleït" o "incomprens" és un veritable mite que forma part de l'elaboració de la seva pròpia història amb un caire hagiogràfic.

El tema del que voldria parlar aquí, amb la inclement concisió imposada en un article breu, és una qüestió de sentit filosòfic molt més general, com és la raó de ser historico-cultural de l'art abstracte i el seu caràcter contradictori amb una altra part de la modernitat. Però abans faré una breu, potser innecessària, observació terminològica d'acord amb el que acabo de dir: "Art abstracte" és, per a alguns, una designació massa específica, parcial, per a referir-se a l'art contemporani en conjunt. Però innegablement l'abstracció és la medul·la del que és intrínsecament avantguardista. Jo prefereixo, com els anglosaxons, la perífrasi "art modern", encara que sembli contradir la saludable tradició historiogràfica que estableix una cronologia diàfana en la qual l'Edat Moderna s'inicia amb el Renaixement i la Contemporània amb la Revolució C.A. francesa. L'expressió "art contemporani", com es veu, no és més precisa que la d'"art modern" —quan s'utilitza impròpiament per designar l'art del segle xx. Segurament no presenta pas la terminologia cronològica una dificultat tan seriosa que pugui donar lloc a equívocs, tot i que de vegades hom pugui sentir una lògica pruija per la molesta semàntica. En tot cas, no és cap problema greu perquè el que de debò importa no és pas el factor superficial de la

cronologia, sinó l'indole cultural, fins i tot filosòfica, del que anomenem art modern (o contemporani), i que, en definitiva, designa essencialment l'art abstracte i els seus derivats.

El gran problema de les arts visuals a partir del segle xx és, en efecte, l'abstracció. En quin sentit és aquest un veritable "problema"? ¿No es tractaria més aviat d'una troballa, d'una invenció, d'una evolució creadora, d'una nova fórmula fecunda, d'una elecció, d'una llibertat guanyada i legítimament exercitada, d'una estètica irremeiable...? Provaré de persuadir que, abans que res de tot això, l'abstracció és un problema, en sentit propi, per a la historiografia de l'art i per a la sociologia i la filosofia de l'art. I la forma precisa que adopta aquest problema és la d'una contradicció —o una cadena de contradiccions derivades. Per exemple, hem dit que acceptem el terme "art modern" (o "contemporani") com a sinònim de l'art del segle xx, però que és abans que res designació cultural i no cronològica; dit d'una altra manera, és més aviat sinònim d'art avantguardista (per tothom ha de ser meridianament clar que si cap pintor del segle xx fes paisatges impressionistes no podria ser apropiadament classificat com un "pintor modern"). Doncs precisament d'aquesta *petitio principii* deriva una contradicció —no pas principal—, a saber: que no tot l'art recent és avantguardista, és a dir, abans que res, abstracte. L'abstracció és, indubtablement, paradigma hegemònic en les arts visuals, però no ho és, en absolut, en les arts literàries o el cinema. Aquestes han continuat oferint el que sempre s'havia esperat de la imaginació artística: relats amb sentit humà, intel·ligibles en termes d'experiències comuns, emotius, problemàtics, reflexius, casuístics, amb independència del seu grau de versemblança o de respecte a determinades convencions genèriques. En aquestes altres arts l'estram-

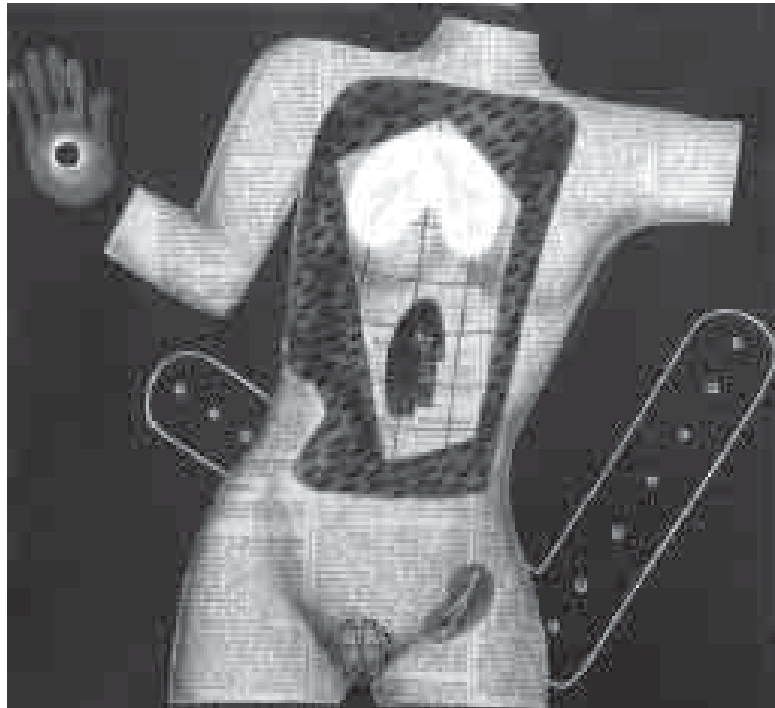
bòtic, l'absurd, l'abstracte en sentit ampli, no ha passat de ser una innòcua i bastant estèril forma d'experimentació, molt marginal. Ens hem topat, doncs, amb una contradicció ben grossa i ben propera, però que tendeix a roman- dre inadvertida com a tal contradicció: la que hi ha entre el caràcter abstracte-absurd de les arts visuals i el caràcter racional-realista-humanitzat de la literatura i el cine.

En la dècada dels 70 del segle XX, Daniel BELL (1976) va subratllar, en un encara interessant assaig sociològic, el que anomenà contradiccions culturals del capitalisme. Entre aquestes, hi figura la que existeix entre el caràcter racional dels fonaments científics i econòmics del capita- lisme i el caràcter irracional de les produccions artísti- ques més característiques. Dit d'una manera tan sintètica, potser algú trobarà que la contraposició no és del tot encertada, perquè ¿d'on traiem que el capitalisme és de debò un sistema fundat en una racionalitat qualsevulla? Que potser és un factor "racional" l'afany de lucre, en comptes de ser un pur vici? ¿És "racional" el càlcul i les estratègies més o menys necessàries per aconseguir el màxim benefici amb el mínim cost —per a un mateix, encara que sigui molt costós als altres (de fet, és sempre a costa dels altres), fins i tot destructiu i perjudicial per tothom a mig termini? Bé podríem dir millor que una de les principals bases del capitalisme és l'estimulació i l'im- petu per la satisfacció del desig, l'ambició irracional, l'afany sense meditació, encara que instrumentalment s'utilitzin tècniques formalment racionals, càlculs racionalitzats. Així, no hi hauria en realitat cap contradicció entre el mode de funcionament socioeconòmic, de naturalesa completa- ment instintiva, sensualista, hedonista, consumista, i un art que preconitza l'arbitrari, la desraó, l'omnipotència del desig, el caprici, l'exageració, el grotesc, la deformació, l'ab- surd, el místic i buit, l'esoterisme, l'espiritualisme sense

fonaments raonables. Ara bé, si no a l'economia, és indub- table que podem associar un racionalisme no formal, si no substantiu, a altres esferes de la societat moderna: per exemple, a la cultura científica, al dret, als principis ètics i filosòfics més compartits, a la tecnologia, a l'orientació escèptica i positiva de les investigacions històriques i hu- manístiques, etc. La recerca de la veritat per mètodes ra- cionals i empírics, el respecte als fets concrets, el rebuig de les intuïcions singulars i de les actituds visionàries, l'ideal de l'objectivitat, l'autocrítica, etc., són principis acceptats, si més no, com els que haurien de vertebrar la nostra cultura. Però la cultura guiada per aquests principis coe- xisteix amb una altra que es basa en principis totalment oposats, i que recorre des de l'ocultisme i tot tipus de noves i velles supersticions fins a les més abstruses però reeixides manifestacions artístiques.

És sempre temptador reduir el sentit d'aquestes dues actituds culturals modernes al resultat polaritzat de la influència respectiva de la Il·lustració i del Romanticisme; però si pensem en el caràcter profundament racionalista de gran part del pensament romàntic haurem d'admetre que hi ha comptat algun altre ingredient per suscitar l'an- tiracionalisme posterior. El propòsit d'aquest article no és indagar en la dinàmica d'aquesta evolució cultural bi- polar, sinó solament exhibir amb certa claredat analítica la naturalesa dels contrastos que s'han desenvolupat al si de la societat moderna. La perspectiva en què aquests contrastos ens col·loquen ja no és exactament la de les contradiccions culturals assenyalades per Bell, sinó la d'una contradicció alhora més senzilla i més enigmàtica: la que existeix entre les "dues cultures" que magistralment va posar de manifest Sir Charles Percy SNOW (1959). Aques- tes dues cultures no són altra cosa que el que, simplifcament, solem anomenar "lletres i ciències". Però

Antoni G. Lamolla  
*Diari d'un psicoanalista, 1935 ha.,*  
guaix, cartró i diari, 32x34,5 cm.  
Col·lecció Yolanda García-Lamolla.



haurem de corregir lleugerament el sentit de l'oposició per distingir una cultura racional que es conrea tant en les disciplines científiconaturals com en els estudis humanístics, i una cultura mística que està més arrelada en el món de l'art i de les humanitats (també en la política i la cultura de masses) però que també té el seu territori en allò que generalment se solen anomenar "pseudociències" (i potser caldria començar a parlar, en l'altre àmbit, de "pseudohumanitats").

I arribats a aquesta forma de contradicció, encara podem depurar-la un xic i presentar-la, en termes exclusivament historicoartístics, com l'oposició entre realisme i abstracció, tal com ho va fer d'una manera molt crítica l'arqueòleg Ranuccio BIANCHI BANDINELLI (1956). Aquesta, encara que sembli simple i fins i tot que no ho sembli en absolut, és la principal contradicció artística de la nostra època. Mirem-ho sobretot des d'un punt de vista històric: tant els estils naturalistes com els estils abstractes o "simbolistes" s'han produït en moltes ocasions al llarg de la història i en diverses civilitzacions. Amb una mica d'atenció analítica, podem observar com el realisme, l'interès per l'aproximació a l'expressió naturalista, per l'organicitat, implica un gust pels aspectes mundans de l'experiència o bé un sentiment de confiança en les virtuts humanes, de felicitat per la indagació racional del real; al capdavall, implica una forma de vida (una societat) que es percep o s'experimenta com a interessant; pel contrari, les tendències vers el misticisme i el simbolisme, la deformació expressiva abstracta, es donen en societats (pensem en el període paleocristià) que han perdut l'interès en el real, perquè la vida real es torna lletja, pobre, i s'espera la salvació d'un altre món, de l'esperit, dels somnis; l'abstracció indica una desmoralització social, una falta absoluta de confiança en cap possibilitat de millora terrenal de la vida.

Aquestes tendències són culturalment incompatibles, i mai s'havien manifestat simultàniament, sinó successivament. Aquesta és justament la gran contradicció de l'art al segle xx: per primer cop en la història de qualsevol societat, el realisme i l'abstracció es donen alhora —si bé, com hem apuntat, el propòsit o ideal abstracte predomina en les arts visuals i el realista en la literatura. De fet, podem acceptar que una part de l'art d'avantguarda, com per exemple l'expressionisme, té un fort component realista, si més no de propòsit, mentre que un altre component, més determinant formalment, l'arrossega irremeiablement vers una deformació completament abstracta.

Hem d'aclarir una altra cosa, per si no ha quedat entesa. No es tracta només ni principalment d'una oposició d'ordre estètic, sinó d'ordre cultural, filosòfic. Què vol dir això, exactament? En termes senzills, vol dir que aquesta oposició no es problemàtica en el terreny dels gustos primaris, en el terreny de les preferències estrictament estètiques. No és cap problema important que un científic o un historiador de mentalitat completament escèptica i realista es trobi a gust entre pintures abstractes; i també es pot donar el cas que un amant del naturalisme en les arts tingui una inclinació ideològica vers formes de pensament més o menys supersticioses. La contradicció és d'ordre cultural perquè, necessàriament, en tota circumstància, l'art d'una societat representa una part significativa de la seva visió del món: l'art de cada època presenta el món, potser no exactament com els homes el veuen —segons deia Wölfflin—, però sí com el jutgen i com voldrien que fos. Tenir dos paradigmes, o millor dit, dos ideals estètics antagonics en la mateixa societat significa que aquesta està profundament dividida en dues cultures, com deia Snow. Potser val la pena recordar que Susan SONTAG (1966) va escriure indignada un al·legat contra Snow, al qual tracta-

va de "fariseu", tot defensant que només existeix "una cultura i una sensibilitat"; per extensió, Sontag tractava d'ignorants tots els qui es resistien a adoptar un gust avantguardista i cantar les excel·lències de l'art abstracte i la literatura absurda. Però amb la seva irritació contra la senzilla idea de Snow a propòsit de les dues cultures, i amb la seva insistència en una sofisticada unitat cultural i de sensibilitat, Sontag no feia sinó defensar-ne una, tot posant més de manifest la veritable i efectiva existència d'aquesta separació: entre la cultura dels qui busquen la claredat racional i s'esforcen per indagar la veritat (per la "interpretació", per usar el tòpic que precisament Sontag assenyalava per atacar), i la dels qui desdenyen tota interpretació i assumeixen els ideals irracionals d'un quefer artístic primàriament provocatiu i preferiblement amb tendència al llunatisme.

Però què significa en realitat l'avantguardisme com a símptoma cultural? Significa, essencialment, la preconització d'un sentiment tràgic de l'existència, d'una concepció tragicòmic-absurda del món. Implica necessàriament el rebuig de tota inclinació realista, a no ser retallada i transformada en un moment indiferent i casual d'una obra de sentit irracional, caòtic o místic. Com deia Arnold HAUSER (1974), "tant davant Chagall, Kandinsky i Klee com davant Braque i Picasso o Henri Rousseau i Max Ernst, hom té sempre el sentiment, a despit de la diferència de llur volició artística, de trobar-se en un terreny sobrenatural, en una espècie de supramon, i de portar una existència doble que presenta un caràcter incongruent amb aquest punt [sic], malgrat tots els seus aspectes trets de la realitat habitual". No és d'estranyar que Kandinsky i Mondrian fossin espiritualistes i teòsofs, o que creguin també en l'ocultisme Beuys o Tàpies —que es consideren a si mateixos com uns filòsofs i obren com xamans convençuts. No podem

exposar aquí les poderoses causes que fan necessària, inexorable, aquesta actitud irrealista. Per al propòsit de la nostra il·lustració n'hi ha prou amb comprendre que es tracta d'una actitud filosòficament oposada a tot el que hem entès que eren els màxims ideals i assoliments racionals i secularitzadors de la cultura des del Renaixement.

Abans de concloure, deixarem apuntats alguns problemes subseqüents que planteja la perspectiva de la contradicció cultural —i que en realitat consisteixen en contradiccions secundàries. Un és el de l'errònia idea d'una evolució historicoartística intrínseca i inevitable cap a l'obertura de nous "horitzons figuratius", com diu BOZAL (1987). En realitat, l'art contemporani presenta una ruptura completa i radical amb l'art del passat, i no té raó de ser més important que la peremptòria realització d'aquesta ruptura; per aquest motiu es poden plantejar tesis molt diverses que involucren aquest caràcter trencador com a premissa, des de la idea de "deshumanització" d'ORTEGA I GASSET (1925) fins a la neohegeliana idea del "final de l'art" de DANTO (1984 i 1995), passant per la idea de SEDLMAYR (1948) d'un art "descentrat" o les queixes més o menys incongruents sobre la "secularització" expressades per GABLIK (1984 i 1991) o ARNHEIM (1992). Aquesta ruptura de l'avantguarda amb l'art del passat és, en realitat i sobretot, una ruptura amb les tendències racionals i realistes del present, i en tot cas involucra una actitud ideològica, cultural, i no és pas un resultat més o menys mecànic d'evolució estilística o d'exercici d'una pretesa "llibertat artística".

Un altre problema és el del caràcter eminentment sensualista de l'avantguarda, que sembla contradir el que hom afirma d'ella quan hom la titlla d'espiritualista o mística. També aquí la paradoxa només és aparent: la pèrdua de realitat i l'hostilitat a la natura que caracteritzen les ten-



dències místiques de l'art contemporani reclamen necessàriament una concepció del món empirista a ultrança, és a dir, abans que res, negador d'una guia eminentment racional per al pensament. Moltes de les actituds estètiques modernes semblen un cas de materialisme sense pal·liatius, com una obstinació a arribar a una "realitat" més immediata que la realitat transfigurada pel nostre enteniment analític. Però això és justament una actitud espiritualista, perquè imagina que la veritable realitat està en un altre lloc i és distinta de la nostra visió (racional) de la realitat. D'altra banda, defugir el món de les idees i les emocions per endinsar-se en el món de les impressions i les sensacions implica una pèrdua completa de realitat. Es creu que les sensacions són potser més autèntiques i més humanes que les emocions, però les sensacions i fins i tot les impressions constitueixen una fase de la percepció comuna entre un home i un altre mamífer qualsevol; el que ja és exclusivament humà involucra la racionalitat: no és pas la sensació, sinó l'emoció, el sentiment.

Finalment, és oportú que faci referència a un altre error molt estès: la creença que l'abstracció s'explica eminentment com a cas d'impostura i/o d'imperícia. És ben sabut que els micos poder fer pintures abstractes que ningú no distingiria de les empastifades d'un pintor avantguardista; també és obvi que per empastifar una tela no cal saber ni dibuixar ni pintar en absolut. És irrellevant que alguns dels pintors avantguardistes, com ara Picasso, sabessin dibuixar i pintar correctament, perquè aquesta habilitat no la pensaven fer servir en les seves produccions; de fet, aquest saber pericial tampoc no podia per si mateix assegurar ni explicar el talent artístic dels pintors antics (només era una condició *sine qua non*). Si hi hagués cap impostura, es tractaria d'un problema de falta d'honestat o d'imbecilitat individual que no proporcionaria cap

raó de la necessitat historicocultural de l'art abstracte. Perquè l'artista "impostor", l'idiota que fa obres absurdes, no es distingeix per l'aspecte llunàtic d'aquestes obres del geni avantguardista (Picasso, Kandinsky, Klee...) que també en fa, d'obres absurdes. L'absurditat és un tret ideològic de l'art modern, i el grau d'honestat i de compromís tècnic esdevé una qüestió completament aïllada i indiferent. Alguns són temptats de concloure que aquestes banjanades "no són art ni són res", però excloure les obres d'avantguarda de la categoria d'art fóra com excloure la monarquia o l'aristocràcia de la categoria de formes de govern tot protestant que l'única "legítima" és la democràcia. Cada manifestació artística representa l'adhesió a una mentalitat, que és sempre una resposta social a unes determinades circumstàncies culturalment problemàtiques.

#### Bibliografia esmentada

- Rudolf ARNHEIM, *Ensayos para rescatar el arte*, Madrid, Càtedra, 1992.  
Daniel BELL (1976), *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977.  
Ranuccio BIANCHI BANDINELLI (1956), *Organicidad y abstracción*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.  
Valeriano BOZAL, *Mimesis: Las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.  
Arthur Coleman DANTO (1984), "El final del arte", a *El Paseante*, 1995, 10è aniversari, núm. 23-25, pàgs. 30-54.  
— *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1995.  
Suzi GABLIK (1984), *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Hermann Blumen, 1987.  
— *The reenchantment of art*, Nueva York, Thames and Hudson, 1991.  
Arnold HAUSER (1974), *Sociología del arte*, 2 vol., Madrid, Labor, 1975.  
Edward LUCIE-SMITH (1976), *El arte hoy: Del expresionismo abstracto al nuevo realismo*, Madrid, Càtedra, 1983.  
JOSÉ ORTEGA Y GASSET (1925), *La deshumanización del arte*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1967.  
Hans SEDLMAYR (1948), *El arte descentrado: Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, Barcelona, Labor, 1959.  
Charles Percy SNOW (1959), *Las dos culturas i la revolució científica*, Barcelona, Edicions 62, 1965.  
Susan SONTAG (1966), *Contra la interpretació*, Barcelona, Seix Barral, 1967.  
Edgar WIND (1963), *Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967.



# LES TERMES PÚBLIQUES DE LA CIUTAT ROMANA D'ILERDA

Xavier PAYÀ

AR  
TS 56

## Introducció

El descobriment de la ciutat romana d'Ilerda arrenca amb els sorprenents resultats de l'excavació realitzada entre els anys 1983 i 1987 al solar que avui dia allotja l'Auditori Municipal. Fins llavors, el coneixement de la ciutat antiga era tan limitat que es va arribar a plantejar que l'edifici allí descobert pertanyia a una construcció emplaçada fora dels murs de la ciutat. D'ençà a l'actualitat l'arqueologia ha aportat moltes dades sobre l'urbanisme de la Ilerda romana i ja no hi ha cap dubte que aquelles restes constructives formaven part de la ciutat.

Gràcies als resultats de les excavacions sabem que la ciutat romana es va construir bàsicament a l'est de l'antic pont, ja que allí els cursos del Segre i el Noguerola s'allunyen de les vessants del turó i deixen una franja de terreny relativament plana on planificar l'urbanisme i construir els grans edificis amb els quals es dotava una ciutat romana. Aquesta qüestió era pràcticament impossible de realitzar cap a l'oest, on el curs del Segre tocava quasi les últimes terrasses del Turó, i per això, el centre de la ciutat romana es trobava emplaçat en el lloc que en època medieval es va conèixer amb el nom de Barri de Magdalena.

L'any 1989, la Secció d'Arqueologia de l'Ajuntament de Lleida inicia l'excavació de dos patis de grans dimensions, d'uns 1.000 m<sup>2</sup> cadascun, situats al bell mig de l'antic Barri de Magdalena. Concretament es tracta del solar número 6 del carrer Democràcia i el 10 del carrer Cardenal Remolins.

Malgrat que encara no estan acabats els treballs d'excavació, podem dir que es tracta d'un dels centres termals de tipus públic-urbà d'època romana millor coneguts de la Península, perquè disposem de tota la planta i hem pogut reconèixer totes les estances de què disposava. En canvi, el nivell de conservació de l'edifici en alçada és força dolent, perquè va ser sistemàticament utilitzat com a pedrera, extraient durant segles els blocs que configuraven les parets, els marbres que el decoraven i els materials d'obra cuita dels complexos sistemes d'escalfament de les estances.



Foto: Secció d'Arqueologia de l'Ajuntament de Lleida

Fig. 1: Vista general de les termes un cop finalitzada la primera fase d'excavació.



L'implacable pas del temps i la contínua activitat constructiva que es va realitzar sobre les seves ruïnes ha destruït gran part de les termes, però hi ha certs elements amb un estat de conservació sorprenent, com és el cas de la piscina exterior i la del **frigidarium**. Els abundants fragments decoratius (motlures, sòcols, mosaics, pintures murals i elements arquitectònics de marbre) ens permetran en un futur assolir una visió més real de l'acabat d'aquest gran complex, que devia ser realment espectacular.

### Els banys en una ciutat romana

Tot i que els grans centres termals tenen el seu origen a la Campània en època republicana, el veritable desenvolupament d'aquest tipus de construccions per tot l'imperi no va tenir lloc fins a l'època del principat. A partir de llavors aquests edificis esdevindran un dels mitjans de romanització de la societat i seran utilitzats com a símbol de prestigi per part de l'imperi i les classes dirigents que en finançaven la construcció. El bany i la palestra del món hel·lenístic, entesos com a espais de culte al cos, esdevindran centres ludicoculturals on els romans passen les hores d'oci i es relacionen socialment.

Les termes públiques es localitzaven principalment en llocs centrals i, en el cas de la ciutat d'Ilerda, tot sembla indicar que estaven situades al costat de l'encreuament dels dos principals eixos viaris de la ciutat, el que la creuava en direcció nord-sud — el *kardo* — i el que la creuava en direcció est-oest — el *decumanus*—. Creiem, també que la proximitat de les termes al curs del No-

guerola i al Segre respon a la necessitat de captació i evacuació d'aigua que tenien aquests edificis. Les termes públiques de la ciutat d'Ilerda es van construir a finals del segle I dC entre l'època dels emperadors flavis i antonins. Gràcies als últims resultats d'excavació podem avançar que hi havia unes termes anteriors, de característiques molt difícils d'esbrinar, ja que van ser destruïdes i soterrades per l'edifici termal de finals del segle primer.

La construcció i el manteniment d'unes termes d'aquesta envergadura reflecteixen, sens dubte, l'existència d'una classe dirigent amb un poder econòmic i unes aspiracions polítiques ben consolidades en les petites ciutats de les províncies occidentals de l'imperi.

Les termes van transmetre els hàbits i pràctiques d'una cultura, així com una forma d'entendre la vida, que ràpidament s'entendria per tots els pobles conquerits. Les ruïnes que ara trobem són el testimoni d'una conquesta i el record d'una victòria, la dels enginyers i obrers que amb el seu treball van donar a Roma el domini tècnic de l'aigua.

Característiques tècniques i distribució de les estances termals

Tal com s'aprecia en la restitució hipotètica, es tracta d'un recinte de planta quadrada amb una palestra o zona oberta i un cos de bany compost per la successió de diverses estances termals (vegeu figura número 4).

## La palestra

En el món romà la palestra ja no complia les funcions de gimnàs que havia tingut en època hel·lenística. A poc a poc s'anà perdent aquesta funcionalitat i les *palestrae* van transformar-se en llocs de joc i entreteniment, on

Foto: Secció d'Arqueologia de l'Ajuntament de Lleida



Fig. 2: Vista de l'angle nord-est de la *natatio* amb els revestiments hidràulics que la impermeabilitzaven.

de vegades s'aprofitava l'amplitud d'aquests espais per dotar les termes de jardins o piscines de dimensions que permetessin la pràctica de la natació a l'aire lliure.

En el cas de les nostres termes, un dels elements definitoris de la palestra va ser sens dubte la troballa d'una gran piscina exterior (*natatio*), d'11,30 metres de llargada i un metre de profunditat, molt ben conservada (vegeu figura número 2).

Malgrat que només hem pogut excavar una part molt petita de la palestra, ja que la major part de la seva superfície es troba sota les cases veïnes, podem dir que es tractava d'un espai que superava els 600 m<sup>2</sup> al qual es podia accedir directament des del carrer, i un cop al seu interior, dirigir-se al vestidor — *apodyterium* — i des d'allí dirigir-se al lloc on s'iniciaria el bany termal.

### Apodyterium

Aquesta impressionant construcció tancava pel nord-oest tot el complex. Des d'aquesta gran aula rectangular de 26 metres de llargada per 10 d'amplada, s'accedia a la palestra i al frigidari. A l'est de la porta d'entrada al frigidari, i configurant el tancament oriental de la construcció, hi havia un espai perfectament individualitzat i separat per un pòrtic compost per pilastres adossades i sengles basaments de columna.

Malgrat que en cap punt s'han conservat els paviments, i que això dificulta la interpretació dels usos a què fou destinat, no sembla gens agosarat pensar que aquí s'hi

trobaven els vestidors. Ara bé, les dimensions i monumentalitat del pòrtic interior, delimitant un cos rectangular adossat a l'est en forma de cel·la, permeten suposar que estem dins un edifici plurifuncional destinat a activitats de diversa índole, entre les quals podrien incloure's les conferències, la lectura o els ritus religiosos. Aquest és el motiu pel qual hem optat per una terminologia més àmplia i hem definit l'espai com un *apodyterium-basilica*, seguint les directrius d'altres autors (Nielsen, 1990) a l'hora d'interpretar espais d'aquestes característiques i dels quals hi ha exemples força semblants, com és el cas de les Grans Termes del Nord a l'antiga ciutat de Timgad (Marroc).

La construcció dels fonaments de l'*apodyterium* ens indica que es tractava d'un espai monumental de les termes. També sabem que va ser perfectament planificat i construït al mateix temps que les habitacions destinades al bany, perquè les potents fonamentacions esmentades es lliguen amb la piscina i el tancament nord del *frigidarium*. Això vol dir que els constructors disposaven de detallats plànols i tota la simetria i ortogonalitat de l'edifici estava organitzada a partir d'aquest eix lineal sobre el qual es construeix el pòrtic i que no és altre que el que defineix tot el tancament occidental del cos de bany i del qual sortiran els tancaments absidals del *frigidarium* i el *caldarium*.

### Façana oest

Tot i que es tracta d'una de les parts més malmeses del complex, la seva documentació esdevé sens dubte una

de les dades arqueològiques obtingudes més importants per comprendre la planta i la inserció urbanística de les termes. Localitzada a l'extrem nord-oriental de l'excaució realitzada al carrer Democràcia, està composta per diverses alineacions muràries construïdes amb els mateixos materials que configuren els fonaments de l'*apodyterium* localitzat a l'extrem nord-oest de l'excaució del carrer Cardenal Remolins.

Hem pogut identificar el tancament oest de l'*apodyterium*, al qual s'adossen sengles espais, el primer de planta quadrada i el segon en forma de L invertida (vegeu restitució hipotètica), que podrien delimitar l'entrada al complex pel costat occidental. Aquesta interpretació s'ha de posar en relació amb l'existència d'un carrer porticat d'època augustal que travessava el pati del carrer Democràcia de nord a sud i que, en el moment de construcció del complex, ja havia sofert importants modificacions. Creiem, doncs, que el tancament occidental de les termes es trobava davant d'un important carrer de la ciutat, probablement el *kardo*. Des del carrer els usuaris accedien a les termes a través del *uestibulum*, es canviaven al vestidor i, des d'allí, iniciaven el circuit de bany termal (*Frigidarium-Tepidarium-Caldarium*) o bé se n'anaven a la palestra.

### Frigidarium

Estava dividit en dos espais de funcionalitat ben diferenciada. El primer, de 5,3 metres de llargada per 4,5 d'amplada, es troba adossat al tancament sud de l'*apodyterium* i al costat de l'absis del *frigidarium*, sobre-

passant la línia de tancament oest del cos de bany. Sembla una petita cambra o vestíbul comunicada directament amb l'*apodyterium*, com ho demostra el seu paviment, que s'adossa al tancament d'on parteix la pilastra est del pòrtic interior. Des d'aquesta petita estança s'accediria a la sala central del *frigidarium*, on hi havia els elements hidràulics relacionats amb el bany. Aquesta sala central té una superfície d'11,2 x 9,10 metres, amb una perllongació absidal a l'extrem oest.

Com el seu propi nom indica, aquesta sala estava destinada al bany fred i disposava d'una piscina on els usuaris se submergien de tornada de les estances calentes o bé abans d'entrar-hi, segons els gustos de cadascú. En el cas del nostre *frigidarium*, la piscina ocupa una posició particular motivada per les necessitats de circulació. Adossada al mur de tancament sud de l'*apodyterium* i centrada respecte als tancaments oest i est del *frigidarium*, la seva situació permetria la comunicació entre el vestíbul i l'estança central, i entre aquesta i la *sudatio*, localitzada a l'angle nord-oest del complex. A la piscina s'hi accedia des del costat sud, mitjançant un tram d'escaleres d'*opus signinum* parcialment conservat.

Hem de dir que, malgrat la desaparició dels murs que tancaven el frigidari, la piscina manté un bon nivell de conservació. Es tracta d'una estructura gairebé quadrada de 3,10 x 3,50 metres amb una fondària original d'un metre.

L'absis de l'estança central del frigidari presentava un paviment totalment diferent al de la resta de la sala.

Creiem que això respon a l'existència d'una font (*labrum*) sota la cúpula que cobria l'absis, utilitzada per refrescar-se la cara o les mans un cop s'havia sortit de les estances calentes (*tepidarium* i *caldarium*) o el que s'anomena un bany d'aspersió en contraposició al bany d'immersió fred que tindria lloc a la piscina.

### Tepidarium

A partir d'aquesta estança, les característiques constructives i el nivell de conservació de les termes ve determinat absolutament per l'existència del complex sistema d'escalfament subterrani anomenat *hipocaustum*. Estava compost d'una cambra per on circulava la calor generada des d'un forn (*praefurnium*). Aquest soterrani disposa d'un terra (àrea) on es recolza un entramat de pilars de pedra o de maó cuit (*pilae*) que servien de suport al paviment flotant (*suspensura*), que moltes vegades estava decorat amb mosaics. Els pilars també aguantaven les petites piscines d'aigua calenta (vegeu figura número 3.1 i 3.2).

Aquest enginyós sistema d'escalfament, emprat per primera vegada a la Campània durant el segle I a C, i la invenció del qual diversos autors llatins atribueixen a C. Sergius Orata, s'estendria per tot l'imperi romà i esdevindria una aportació tecnològica ràpidament assimilada en la construcció de les termes i d'algunes construccions privades.

La despesa per mantenir escalfades les estances era continua i es necessitaven ingents quantitats de fusta per cremar. A més, les reparacions i neteges que s'havien

d'efectuar només podien dur-se a terme amb un nombrós grup d'esclaus especialitzats.

La planta que ocupa l'hipocaust està perfectament delimitada per restes muràries i les empremtes deixades

Foto: Secció d'Arqueologia de l'Ajuntament de Lleida



Fig. 3.1: Vista dels pilars de pedra pertanyents a l'hipocaust del *trepidarium*.

per l'extracció dels blocs de pedra que configuraven les seves parets. Es tracta d'un espai de planta rectangular de 9 metres de llargada per 5,5 metres d'amplada, tancat per la banda occidental pel mur que lligava els tancaments absidals del frigidari i el caldari. La seva ubicació entre el caldari i el frigidari ens indica que es tractava d'un espai intermig, on el cos es preparava per al bany calent o fred, segons el sentit de circulació dels usuaris.



Foto: Secció d'Arqueologia de l'Ajuntament de Lleida

Figura 3.2: Reconstrucció ideal d'un *caldarium* amb el sistema d'escalfament subterrani (*hipocaustum*).

### Caldarium

Un cop el cos s'havia temperat al tepidari, s'accedia a una de les estances constructivament més complexes. Aquí sí que era absolutament necessari assolir altes tem-

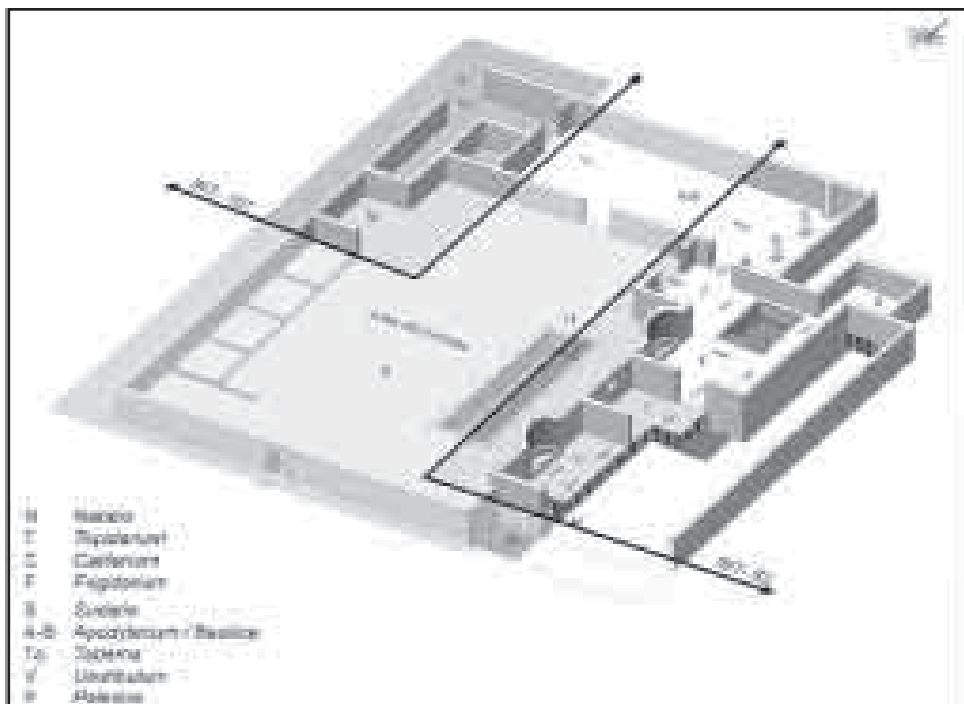


Fig. 4: Restitució hipotètica.

peratures ambientals i mantenir l'aigua calenta de la piscina o piscines de què podia disposar. De vegades, l'extracció dels fums es conduïa per dins de les parets buides mitjançant tubs o plaques que creaven una cambra vertical i que servia per augmentar la temperatura dins l'habitació.

Un altre cop el nivell de conservació fa molt difícil d'ubicar les estructures hidràuliques que disposaria el caldari, però, sortosament, els resultats que estem obtenint a l'extrem est del caldari ens permeten situar una de les piscines, conèixer els paviments — mosaics amb decoracions geomètriques — i establir les diverses reparacions que es van dur a terme abans d'abandonar-se definitivament.

Es tracta un altre cop d'una estança rectangular de 7,10 metres d'amplada i 12 metres de llargada, segons hem pogut constatar recentment. És a dir, el seu tancament oriental no era simètric i superava en direcció est els del tepidari i el frigidari. L'extrem occidental està rematat per un absis de 3,9 metres de diàmetre interior i configura una planta idèntica al d'una església romànica de nau única. Era, doncs, l'estança termal més gran en superfície.

Aquí, el sistema de pilars que suportaven el paviment combina els construïts amb blocs de pedra sorrenca i el de maons lligats amb argila. Curiosament, s'observa que l'alçada de la cambra de calor, o sigui, l'espai que quedava entre el terra de l'hipocaust i el paviment flotant, era menor que en el cas del tepidari. Això permetria obtenir amb la mateixa quantitat de foc un major escalfament.

A mesura que avancen els treballs d'excavació, obtenim més dades sobre la ubicació dels forns que alimentarien aquesta gran cambra de calor. Per a l'ubicació de la piscina recentment descoberta hem de situar un forn — *prae-furnium* — darrera del mur de tancament est de l'hipocaust i un altre que podria localitzar-se darrere del mur sud, ja que hem documentat un passadís delimitat per sengles murs que s'introdueix dos metres dins de l'hipocaust i que correspon amb tota seguretat al canal de conducció dels fums i el foc generats al *prae-furnium*.

### Sudatio i zona de serveis

En el moment de redactar aquestes línies hi ha encara una zona important per descobrir i resulta molt difícil avançar dades interpretatives. No obstant això, volem parlar d'un espai situat a l'extrem nord-est, de planta quadrada, que sense cap mena de dubtes correspon a un nou espai amb sistema de calefacció soterrada.

Tant per la seva ubicació i planta com pel fet d'haver identificat les estances termals bàsiques d'un complex d'aquestes característiques, creiem bastant probable que es tracti d'una habitació destinada a la sudoració situada a l'angle nord-est del frigidari i a la qual s'accedia vorejant la piscina.

El complex disposava, a més, d'un espai delimitat pels tancaments orientals del *frigidarium*, el *tepidarium* i el *caldarium* i d'un mur paral·lel a aquests localitzat sota mateix del límit est de l'excavació. Es tracta d'un corredor de 25 metres de llargada i 5 d'amplada, que allotja-



Foto: David del Val

Fig. 5: Vista dels treballs de dibuix, excavació i protecció del conjunt arquitectònic, realitzats durant la segona campanya d'excavació.

ria els forns — *praefurnia* — que alimentaven els *hipocausta* de la *sudatio*, el *tepidarium* i el *caldarium* i per on circulava una canalització que servia per buidar l'aigua de la piscina del *frigidari*.

Resulta impossible esbrinar el sistema de captació d'aigües, perquè les estructures hidràuliques es trobarien fora dels límits d'excavació. No obstant això, l'emplaçament de les termes i la proximitat als antics cursos del riu Segre i molt especialment del Noguerola facilitaria la captació d'aigua per a les termes. Alhora, la gran quantitat d'aigua que es troba en el subsòl del mateix edifici no ens permet descartar el proveïment a través de pous excavats en les graves, on l'aigua aflora a escassos dos metres de profunditat respecte al nivell actual del carrer Remolins.

### Quan es van construir i abandonar les termes públiques d'Ilerda?

A l'espera de finalitzar la segona campanya d'excavacions i l'estudi de tots els materials arqueològics, tot sembla indicar que la construcció tingué lloc a finals del segle I aC, probablement en època dels emperadors de la dinastia flàvia o antonina.

Tot i que els sistemes d'escalfament (*hipocausta*) estaven enderrocats al segle V dC, l'edifici, amb les seves parets i cobertes, es mantindria dret i seria reutilitzat durant diversos segles, ja que no hi ha cap estructura d'època andalusina, construïda a sobre ni excavada, dins la superfície ocupada per les termes romanes. Això ens indica que la superfície de les termes no va ser ocupada per construc-

cions privades i es va mantenir com un espai de funcionalitat pública de la ciutat de Madina Larida (segle IX-XII dC), reconvertint-se en els banys àrabs del barri de Magdalena. D'altra banda, l'escassa potència estratigràfica generada a sobre dels paviments del *frigidarium* explicaria la seva reutilització al llarg dels segles, cosa que va provocar que el nivell de circulació actual del carrer Remolins sigui pràcticament el mateix que hi havia en època romana.

Quan la ciutat és conquerida pels cristians, aquell hipotètic edifici que encara es manté dret, a causa en certa manera de la reutilització i reforma que se'n faria en època andalusina, desapareix definitivament. Resulta força rellevant que dues actes notariais de l'any 1171 i 1208 parlin de propietats que lliendaven amb el que havien estat els banys de Magdalena i que siguin els cristians al segle XIII i XIV, com hem pogut constatar arqueològicament, els qui estan reutilitzant la *natatio*, compartimentant-la en dipòsits industrials, i recolzin directament els sòcols dels murs de les seues cases sobre les plaques de marbre del paviment del *frigidarium*, així com el fet que es trobin materials cristians en els farciments que estan relacionats amb l'acció de recuperació dels blocs de pedra sorrenca dels murs de les termes.

Aquesta fou la història d'un edifici bastit al segle I dC, que ara recuperem després de segles de quedar cobert i haver sofert tot tipus de desfetes. Esperem que un cop acabats els treballs d'excavació puguem recuperar les restes d'aquest malmès edifici i tractar-lo com un símbol cultural i patrimonial de l'antiga ciutat romana d'Ilerda.

# M A N E L VILADRICH



Manel Viladrich comença a treballar al diari *Segre* l'any 1988. Seleccionat pel Fotopress els anys 1991 i 1993.

Ha realitzat tallers amb prestigiosos autors: Cristina García Roderó, John Kimmirch, Koldo Chamorro, José Manuel Navia i Diego Golberg, entre altres. Els seus treballs es publiquen en diaris i revistes com *Descobrir Catalunya*, *El Mundo de los Pirineos*, *El Temps*...

Defuig la dialèctica fotogràfica quan aquesta esdevé més important que la imatge i es declara enamorat de la fotografia documentalista.





Solstici Isil

# MEMÒRIA

---

# d'ACTIVITATS

ARTS 66

## 2001

### XVII PREMI DE PINTURA

Primer Internacional Homenatge a Joan Font i Revés

#### Article 1

Hi podran concórrer tots els artistes de qualsevol nacionalitat.

#### Article 2

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

#### Article 3

Les mides hauran d'adaptar-se als formats internacionals mínim 25F (81x65cm) i màxim 60F (130x97cm).

#### Article 4

Cadascun dels artistes podrà presentar una sola obra, que haurà d'ésser inèdita.

#### Article 5

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

- a) el número d'inscripció
- b) nom i cognoms del participant
- c) adreça completa
- d) lloc i data de naixement. Caldrà presentar una fotocòpia del DNI o passaport.
- e) títol de l'obra
- f) preu estimat de l'obra

#### Article 6

El període d'admissió de les obres queda obert des del dia 15 de setembre fins al 15 d'octubre de 2001, ambdós inclosos. Es podran lliurar a la seu social del Cercle de Belles Arts de Lleida (Carrer Major, 24, 1r. 25007 Lleida - telèfon 973243725), de dilluns a divendres de 6 a 9 del vespre. El Cercle de Belles Arts lliurarà al participant, o al seu representant, un rebut numerat de conformitat.

#### Article 7

El Cercle de Belles Arts de Lleida, en coordinació amb les institucions col·laboradores, tindrà cura de la conservació i vigilància de les obres, però no es fa responsable, en

# Cercle de Belles Arts

cap cas, de les possibles pèrdues o desperfectes durant el transport, exhibició o mentre restin al seu poder, així com del seu reenviament. Una vegada presentada l'obra, l'autor o representant no podrà retirar-la fins a la cloenda de l'exposició.

## **Article 8**

L'autor o persona degudament autoritzada podrà passar a recollir l'obra a partir del dia 1 de desembre de 2001, a la seu del Cercle de Belles Arts de Lleida, dins dels horaris assenyalats en la base número 6. En el termini de 30 dies, les obres no retirades restaran en propietat de l'entitat.

## **Article 9**

Els premis seran lliurament de diploma acreditatiu i les següents quantitats en metàl·lic. Premi Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs: 600.000'-ptes. (3.606,07€) Premi Cercle de Belles Arts i Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida: 400.000'-ptes. (2.404,05€). El jurat podrà atorgar fins a 5 mencions d'honor.

## **Article 10**

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

## **Article 11**

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

## **Article 12**

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

## **Article 13**

La decisió del jurat es farà pública el dia 19 d'octubre de 2001 a través dels mitjans de comunicació. El lliurament dels premis es durà a terme el dia 8 de novembre a les vuit del vespre, a la Sala Gòtica de la Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs, durant l'acte d'inauguració de l'exposició de les obres premiades i seleccionades pel jurat. L'esmentada exposició romandrà oberta fins el dia 26 de novembre de 2001.

## **Article 14**

El Cercle de Belles Arts de Lleida es reserva el dret de poder canviar i modificar algun punt de les bases. El fet de la presentació de l'obra suposa per al participant el coneixement i l'acceptació d'aquestes bases. Lleida, juny de 2001



**X Fira de Pintura i Dibuix.** 12 de maig de 2001. Senyors Màrius Carretero i Jaume Vil·lella amb una expositora.



**XXXIII Concurs de Pintura Ràpida.** 13 de maig de 2001. Algunes obres presentades.

## **X FIRA INTERNACIONAL DE PINTURA I DIBUIX**

### **PINTURA**

Trofeu Departament de Cultura: DAVID SALVADÓ ROS

Trofeu Ajuntament de Lleida: ROSA MARI CORTÁZAR ALBI

Trofeu Diputació de Lleida: EDUARD MORENO LÓPEZ

Trofeu "la Caixa": FINA BELMONTE GUILLEM

Trofeu "la Caixa": KALLISTE

### **AQUAREL·LA**

Trofeu Departament de Cultura: ANTONI SÁNCHEZ CANO

Trofeu Ajuntament de Lleida: JULIÀ MORANCHO TOMÀS

Trofeu Diputació de Lleida: NEUS PEDRALS PUGES

### **GRAVAT**

Trofeu Departament de Cultura: GEMMA RUFACH NOVAU

Trofeu Ajuntament de Lleida: ROSA AGUSTÍ TRIBÓ

### **TÈCNICA MIXTA**

Trofeu Departament de Cultura: JOSEP RODRÍGUEZ VALERIO

Trofeu Ajuntament de Lleida: ROSA MARIA AVELLÍ MATÓ

## **XXXIII CONCURS DE PINTURA RÀPIDA**

1r PREMI de 100.000'·ptes a ALBERT LLUCH BLAYAR

2n PREMI de 60.000'·ptes a LLUÍS PUIGGRÒS PUIGDELLÍVOL

3r PREMI de 50.000'·ptes. a JULIAN MORANCHO TOMÀS

4t PREMI de 40.000'·ptes. a JAVIER ROMERO PATIÑO

5è PREMI de 30.000'·ptes. a PÉREZ GARBÓ

6è PREMI d'Arts de Ponent de 30.000'·ptes. a RAFAEL BADIA BORLANSA



**II Premi de Gravats Ciutat de Lleida.** 8 de maig de 2001. Pere Gómez Sandoval (guanyador del premi), senyors Jaume Vilella, Nadal Gaya i Josep A. Ferrer.



**14 è Premi Marraco.** 14 de setembre de 2001.

## 2n PREMI DE GRAVAT CIUTAT DE LLEIDA

**El jurat acorda atorgar una menció especial a l'obra sense títol de l'autor** Carlos Álvarez Bravo.

**S'acorda atorgar l'accessit de 50.000'-PTA a l'obra Ruella de l'autora** Gemma Rufach Novau.

**S'acorda atorgar el premi dotat de 200.000'-PTA a l'obra sense títol de l'autor** Pere Gómez Sandoval.

## 14è PREMI MARRACO

### CERÀMICA

**1r premi:** Juan Heredia Moreno - *Gerro Comprimit* - Ponent

**2n premi:** J.M. Fernández Gascón - *Urna de Iguana* - Homes Barcelona

**3r premi:** P. Díaz Cota - *s/t* - Tarragona

**Accessit:** Gueraïf - *a Goure* - Lannemezan

### ESCULTURA

**1r premi:** J. Ortega Martínez - *Esclava* - Tarragona

**2n premi:** A. Bosseca Ramos - *Máscaras africanas* - Ponent

**3r premi:** A. de la Cuesta Molina - *El furor de la maldición* - Ponent

**Accessit:** Amo Domenico - *s/t* - Tarragona

### PINTURA

**1r premi:** C. Villar Aguilera - *Bodegón* - Ponent

**2n premi:** Medina Garcia - *Matrimoni* - Ponent

**3r premi:** Simpson Icouis - *Lapona* - Homes Barcelona

**Accessit:** Gianni Feletti - *s/t* - Tarragona

**Accessit:** Fuentes Cores - *Autoretrato* - Ponent

**Accessit:** D. Francin Luca - *La nit* - Ponent

## BELLES ARTS TEATRE

Actualment estan representant l'obra *La visita que no va tocar el timbre*.

Els llocs on s'ha representat aquesta obra són: Inauguració al Teatre de l'Escorxador, dins de la Mostra de Teatre de Lleida, Montoliu de Lleida, Sunyer i Aspa. També s'ha iniciat amb aquesta obra la diada de teatre a Ulldecona.

## CORAL ESTEL

Han realitzat, entre d'altres, una actuació al barri de Cappont de Lleida amb motiu de Mans Unides.

**ACEA'S**  
**PROMOCIÓ D'ARTISTES PLÀSTICS**  
C/ Vic B. Babios. E-08006 Barcelona  
Tel. 93 237 48 61  
Fax.93 218 46 01  
<http://www.aceas.com>  
e-mail: [jpalmarola@teleline.es](mailto:jpalmarola@teleline.es)





## Manel Garcia Sarramona. Una vida dedicada al Cercle de Belles Arts de Lleida

A algú aquesta afirmació li pot semblar desmesurada i, tanmateix, els que el coneixíem sabem que es tracta d'una gran veritat que ell silenciava. I, si no, vosaltres mateixos.

En la seva joventut, quan el Manel ja s'havia despertat a la sensibilitat artística, va ser alumne de l'Escola del Cercle de Belles Arts de Lleida i, més concretament, del Leandre Cristòfol, circumstància que el va marcar encara més en la seva vocació.

Aquest amic alt, espigat, duia la cultura a la sang i la seva era una presència constant en els actes de la ciutat i dels pobles del voltant.

En els darrers vint anys, i sempre amb el permís de la Maria, la nineta dels seus ulls, la seva filla, es va abocar intensament a la vida del Cercle de Belles Arts de Lleida. En fou l'ànima, de vegades callada. Qualsevol acte que organitzés l'entitat, comptava amb la implicació desinteressada del Manel, amb el seu quefer i amb les seves idees. Talment el podíem veure com a moderador o ponent en un col·loqui d'art o cultura, com a dissenyador de les estratègies en la convocatòria de premis. De la mateixa manera, va endegar i va participar com a jurat en nombrosos premis de pintura. Va col·laborar en l'edició de llibres, en l'organització d'homenatges als poetes locals, des del de Màrius Torres –el primer– fins al de Magí Morera, el més recent.

Va ser el gran promotor en la recuperació del Cant de la Sibila i el fundador i primer responsable de la revista ARTS, el principal òrgan de comunicació de la nostra entitat.

Qualsevol opuscle, programa o cartell que sortís del Cercle de Belles Arts duia l'empremta del Manel, del seu disseny, de la seva imaginació, de la seva creació.

Més enllà del Cercle de Belles Arts en va ser un bon ambaixador, com ara en l'àmbit de la seva professió, com a Coordinador Cultural del Consell Comarcal del Segrià i com a Conseller i responsable del Departament d'Arts de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, entre d'altres.

Malgrat el seu caràcter sociable i la seva implicació, la seva fou sempre una feina callada: defugia el protagonisme.

Com a artista i creador, i com a home de cultura, el Manel era un inconformista. Li agradava d'experimentar amb el llapis i el pinzell.

Però, per sobre de tot, el Manel Garcia volia ser amic fidel i lleial de tots els seus amics... La seva darrera mostra d'amistat: voler silenciar la seva malaltia per evitar el patiment d'altres.

# Centre Cultural

en la Fontana de la Caixa



El Centre Cultural de la Fontana de la Caixa és un espai destinat a la promoció i desenvolupament de les activitats culturals i artístiques de la ciutat de Barcelona. El centre està ubicat a la Fontana de la Caixa, un edifici històric que ha estat restaurat i adaptat per a aquest ús. El centre ofereix un espai adequat per a exposicions, representacions, conferències i altres activitats culturals. El centre està obert de dilluns a divendres, de 10h a 18h.

Per més informació, contacteu amb el Centre Cultural de la Fontana de la Caixa al telèfon 93 486 11 11 o a través de la pàgina web [www.caixa.com](http://www.caixa.com).



Fundació 'la Caixa'