

Plec Informatiu d'Eina
Gener 2006



Eina
Escola de Disseny i Art
Passatge Santa Eulàlia 25
08017 Barcelona
Tel. 93 203 09 23
Fax 93 280 05 54
info@eina.edu
www.eina.edu



centre vinculat a la

Col·laboradors núm. 46

Aurora Balsebre
Isabel Campi
Daniel Cid
Sandra Gómez
Anna Pujadas
Josep M. Pujol
Teresa M. Sala
Gal·la Uriol

Consell Editorial

Antoni Martí
Oriol Piernat
Octavi Rofes
Mercè Valeri

Disseny Original

Martí Ferré

Disseny Gràfic

Lluc Massagué

Impressió

Impremta DITIFET
www.impremtaditfet.com

DL: B-9844-2001

Tipografia de capçalera:

stitch
Sandra Gómez

Editorial Els "allà" del disseny d'aquí

Converses al Vivanda El disseny davant la història
Isabel Campi, Daniel Cid, Josep M. Pujol i Teresa M. Sala
Fet a Eina Un tovalló de paper a l'exposició "Literatures del·l'exili" (CCCB) Aurora Balsebre
Biblioteca Club de Lectura



Els "allà" del disseny d'aquí

Isabel Campi, Daniel Cid, Josep M. Pujol i Teresa M. Sala

El disseny davant la història

Aurora Balsebre

Un tovalló de paper a l'exposició "Literatures de l'exili" (CCCB)

Club de Lectura



Editorial

Els "allà" del disseny d'aquí

A l'editorial del Plec 38, *Els "aquí" i els "allà" del disseny*, vam deixar per a més endavant parlar dels exemples forans que han actuat com a models de referència per al disseny fet a Barcelona, Catalunya o Espanya. En el context d'aquell text aquesta qüestió només s'anunciava. És el moment de recuperar l'anàlisi d'aquells "allà" o, sobre tot, del "perquè" de les afinitats escollides pel món local del disseny.

Resulta obligat començar recordant que l'anomenat *sistema design* milanès va ser la referència més citada durant els anys vuitanta i principis dels noranta com a prototipus d'allò que podria arribar a ser un disseny industrial barceloní. La possibilitat d'entrar en la xarxa de ciutats, regions i estats que destacaven pel seu disseny era un projecte que es podia contemplar amb versemblança. Promoure el disseny apel·lant a la idea d'una Barcelona que s'acostava (i qui sap si superaria!) al seu germà gran, Milà, es podia fer per raons diferents, però en qualsevol cas complementàries. Per als dissenyadors, la lliçó milanesa consistia a constatar la potència d'una "cultura del projecte" capitanejada per un sector professional "il·lustrat" d'arquitectes i dissenyadors, així com d'uns "clients" especialment sensibles que parlaven "el mateix llenguatge" que els projectistes. Entre els uns i els altres havien fet possible moblar la quotidianitat dels italians i dels sectors amb més "cultura del consum" de tot Europa. Els editors i botiguers, d'altra banda, podien delirar-se veient com els empresaris de la Itàlia del nord feien compatibles beneficis econòmics i capitalització cultural amb aquella proverbial emulació del mercader venecià i el príncep florentí que interpretaven. Els economistes i administradors també van parar atenció a la comparació amb el model italià: una estructura econòmica de pimes similar a la catalana, unes indústries manufactureres especialitzades en béns de consum, una opció per la innovació centrada en el disseny, una estratègia comercial que es basava en competir en valor afegit (especialment en els sectors de mobiliari i complements per a l'hàbitat, roba i complements personals), etc. Un conjunt de factors assolibles i, a més, amb unes condicions molt còmodes per a l'administració: el miracle del disseny italià era un producte de la societat civil, no pas dels esforços de l'Estat.

Aquell captivament no ha superat el canvi de segle. La similitud entre el potencial industrial i comercial català i el de la regió llombarda no ha acabat de fer-se prou visible. Ni els empresaris d'aquesta banda del mediterrani tenien cap mena de filiació amb els mecenes renaixentistes, ni els nostres dissenyadors parlen en la *bella lingua*, ni el context cultural dóna per embolcallar amb *discorso* el "design made in ..." el

El captivament pel disseny italià no ha superat el canvi de segle

El nou objecte d'autor no està lluny del patró francès de les arts decoratives

El disseny nòrdic està guanyant la batalla de la cultura del consum europeu

que sigui. Resta, això sí, compartir un aire de família respecte a la tendència italiana a cercar les qualitats formals de les coses i el seu estilisme tamisat amb referències culturals. De tota manera, la davallada del pedestal del model italià també té les seves causes internes. La riquesa econòmica "exemplar" ara és la d'una economia sota sospita dins del marc europeu. Pel que fa al disseny, la repetició del mateix patró ha fet minvar l'interès sobre les creacions milaneses. I a més, en el país de Berlusconi es fa difícil creure en el consumidor que "dissenya" el producte italià clàssic: persones il·lustrades i benestants que il·legeixen *Il Corriere della Sera* –o fins i tot *Il Manifesto*–, jugant distretament a posar-se i treure's les ulleres d'Armani, asseguts en una poltrona de Cassina, amb els peus sobre una tauleta de centre de Capellini, il·luminats per un llum d'Artemide, amb un fons de prestatgeries de B&B que acullen llibres d'Einaudi, la col·lecció completa de Franco Maria Ricci i algun fetitxe de la casa Alessi.

Què ha substituït la rellevància del referent italià? A Euskadi, des de fa temps, ha prevalgut la mirada cap al Regne Unit. El disseny italià té poques coses per dir en una cultura manufacturera de màquines-eina. A Catalunya, en canvi, el Regne Unit només és convocat com a exemple per parlar de gestió del disseny o de polítiques públiques (encara que el Regne Unit i Holanda sí són apreciats per les creacions del seu disseny gràfic i la seva cultura tipogràfica, però aquesta ja seria una altra editorial). Alemanya, després de la seva temuda *gute form* va quedar seduïda per Milà i no ha projectat un patró gaire convincent per a ningú, ni moderns, ni postmoderns. Potser França? Veiem-ho.

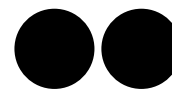
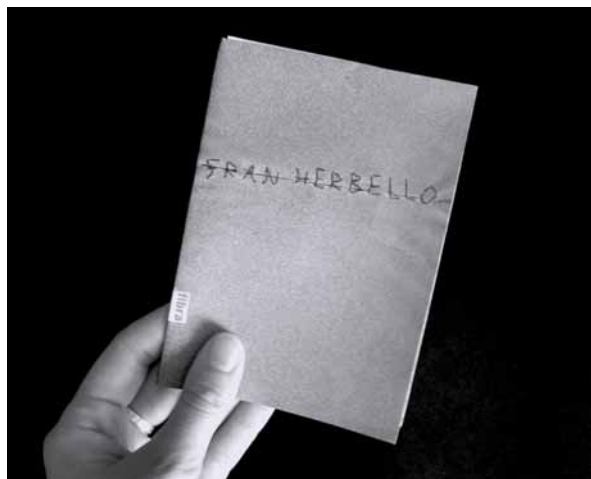
El fet que França hagi ocupat una posició perifèrica en la cultura del disseny i hagi estat molt lluny de ser percebuda com a model, malgrat la seva proximitat, no es pot passar per alt. La tradició acadèmica francesa, ja des del segle XIX, va establir una infranquejable frontera entre les enginyeries i les *Beaux Arts*, entre els *bâtiments* i els *embellissements* de les arts decoratives. A França, el TGV, l'Airbus, el coet Ariane o els models de Renault no es considera que tinguin res a veure amb el disseny, són productes d'alta tecnologia fets per enginyers. A l'altre extrem, les peces de mobiliari, els objectes per a la llar, així com els complements i objectes de luxe (rellotges, joies o perfumeria) continuen adscrits a la tradició de les arts decoratives. Exclosos els productes tecnològics de l'àmbit del disseny i excloses també les arts decoratives, han quedat sense atendre els articles de consum massiu, deseparats de disseny a l'espera d'una hipotètica *esthétique industrielle* (nom amb què els francòfons intenten traduir, sense èxit, el mot *design*) que, segons l'anàlisi de Jocelyn de Noblet¹, no ha arribat mai a quallar. França, doncs, més que un model, ha passat per ser un antimodel pel que fa al disseny industrial. L'única excepció és l'obra de Philippe Starck, el mèrit del qual ha consistit precisament a haver creat un espai de confluència i

fer una mena d'enginyeria decorativa o un estilisme tecnològic que a altres bandes es coneix com a *design*. Ara bé, a França, la reflexió sobre l'entorn quotidià, les creacions experimentals en què participen les arts plàstiques, el disseny i l'audiovisual, i la promoció del talent sempre ha rebut un suport ampli dels centres culturals i de les institucions públiques. En el moment que una generació de dissenyadors, com la que va donar-se a conèixer entre nosaltres l'any 1999 amb l'exposició *Futur Compost*, adopta un sistema de funcionament més postindustrial que industrial, assoleix un estadi públic mitjançant les exposicions més que no pas gràcies a les fires comercials, no produeix sinó que edita petits objectes i opera com ho fan músics alternatius en lloc de com ho fan els professionals, cal replantejar-se l'actualitat del model francès. El món de les arts de l'objecte és a França el món del *chic* i dels *musts*, pròdig en *gadgets* i *bibelots*. Aquest món, malgrat les diferències, guarda alguna mena de parentiu amb els nous objectes d'autor concebuts des del disseny: tot i que els objectes decoratius volen destacar pel refinament elitista, cursi i decadent, i els nous dissenys, en canvi, enuncien nous estils de vida, sensibilitat contemporània i tendències, ambdós cerquen un vincle molt exclusiu entre els creadors que els signen i els cercles de *connaisseurs* que els aprecien.

Encantats i desencantats amb el disseny italià o ara atents a un tipus de creacions que es volen més culturals que industrials segons el patró francès per a les arts decoratives, hem descuidat un altre model de disseny: l'escandinau. Encara que el món del disseny local s'hagi desinteressat pel que ha succeït a Dinamarca, Suècia, Noruega i Finlàndia els últims anys, resulta innegable l'èxit d'un model de disseny ben travat amb la innovació tecnològica, la qualitat industrial, l'orientació al consum generalitzat i la internacionalització comercial. És així com el disseny escandinau ha deixat de ser aquella referència lloable, però exòtica, sobre la confluència del Moviment Modern amb la tradició artesana local. Només cal mirar al nostre voltant per adonar-nos de la presència de la cultura material originada en aquells països. Un català mitjà té moltes probabilitats de dormir en una funda nòrdica, tenir la casa equipada a Ikea, comprar una cadira Stokke als nens, regalar joguines Lego per a Reis, posseir algun electrodomèstic Electrolux, utilitzar amb freqüència Tetra Paks, i disposar d'un telèfon Ericsson o Nokia, de la mateixa manera que veu pel·lícules *Dogma* o escolta la música de Björk. Podem dir, amb poc risc d'equivocar-nos, que per la via de les empreses i cadenes transnacionals i els seus productes, el disseny nòrdic està guanyant la batalla de la "cultura del consum" europea. Si és així, farem bé de posar molt en dubte l'encert dels models escollits, i promociionats àmpliament, com les "nostres" referències.



Detalls del projecte *Fibra* de l'alumna de l'especialitat de Disseny Gràfic del GSD, Sandra Gómez, presentat a la convocatòria de PFC de juny de 2005 i qualificat pel jurat, format per Martí Ferré, Gerard Vilar i José Manuel Urós, amb un Excel·lent.



Converses al Vivanda

El disseny davant la història

Isabel Campi, Daniel Cid, Josep M. Pujol i Teresa M. Sala

La història del disseny ha anat adquirint en les últimes dècades un caràcter disciplinari més ben definit, i aquest fet posa de manifest la necessitat de delimitar de manera més precisa els seus àmbits i mètodes de recerca i de consolidar el seu paper dins la cultura del disseny. Per parlar de tot això hem convocat quatre historiadors del disseny: Isabel Campi [IC], professora d'Història de l'art i el disseny a Eina, Daniel Cid [DC], cap d'estudis del GSD d'Elisava, Josep M. Pujol [JMP] professor d'Història i teoria de l'escriptura tipogràfica a Eina, i Teresa M. Sala [TS], professora d'història de l'art modern i contemporani de la UB. La conversa ha estat moderada per Oriol Pibernat [OP] i transcrita per Octavi Rofes [OR].

OP.- Tot i que, des del punt de vista institucional, en els últims anys la història del disseny s'ha anat consolidant i ara hi ha publicacions periòdiques, se celebren congressos i s'organitzen grups de recerca, podem considerar que hi ha una "història del disseny" amb un objecte d'estudi ben definit i una tradició diferenciada, com a disciplina?

IC.- Pel que fa a l'objecte d'estudi, penso que, a l'hora de definir-lo, el disseny no té més dificultats que l'art; les dificultats vénen, això sí, de la manca de tradició acadèmica.

DC.- Això és cert: la manca de tradició fa de la història del disseny una disciplina encara adolescent, que no ha tingut temps de pensar i construir una estètica pròpia. No disposar d'una tradició al darrere, d'una banda et treu autoritat, però de l'altra et permet estar més fresc, ser més receptiu a tot el que passa al teu voltant.

TS.- Fas bé de dir "adolescent" i no "inferior" perquè no s'han de tenir complexos. De fet, els que ens interessem per la història de les arts decoratives i/o del disseny, estem contribuint a la història de la cultura i, per tant, cal que mantinguem una actitud d'integració, no d'exclusió.

JMP.- Si el disseny té un punt de vista propi és obvi que ha de tenir la seva pròpia història. Si, com diu André Ricard, el disseny crea allò que facilita l'ús de les coses (i la bellesa que en resulta), hi ha una història del que s'ha fet per posar a punt i facilitar la lectura i la comunicació visual, per exemple. Aquesta història serà molt diferent de la paleografia o l'epigrafia, que només s'ocupen de desxifrar els textos sense demanar-se si són llegibles, bells o si multipliquen el seu poder comunicatiu per mitjans paral·lels. Aquest punt de vista només apareix quan sorgeix algú que s'encarrega d'aquesta feina.

TS.- Cal reivindicar la idiosincràsia de determinades mirades sobre els

¹ Jocelyn de Noblet, "Francia: moderno e postmoderno alla francese", a VV.AA., *Storia del disegno industriale*, vol III.

objectes. Es diu que Baudrillard portava un objecte a les seves classes i convidava experts de diferents disciplines a parlar-ne. Des de la història del disseny s'hauria de tenir una veu pròpia que, en un cas com aquest, fos reconoscible.

IC.- Però, ahora, hem d'estar molt a prop de l'antropologia, la sociologia, els estudis culturals, la història del consum, etc. Per exemple, per fer una història de la ràdio no n'hi ha prou amb estètica i tecnologia, també necessites història econòmica i saber analitzar balanços empresarials. Els objectes són instruments de mediació i, per tant, en el seu estudi conflueixen moltes disciplines.

DC.- S'hauria de llançar la idea que, parafrasejant Sartre, el disseny és un humanisme. De fet, aquest era el títol que, amb l'Anna Papiol, pensàvem donar a un llibre. L'estudi del disseny és necessàriament transdisciplinari i precisament per això és un observatori privilegiat que ofereix diferents punts de vista sobre els canvis que han de venir.

TS.- Hi estic d'acord sempre que això no dugui a massa elucubracions futuristes. L'arqueòleg també treballa amb un objecte d'estudi molt complex i gràcies a l'estratificació, és a dir, a no perdre de vista la restitució del context original, aconseguen donar sentit al material heterogeni que recull.

OP.- Fins ara hem parlat d'història del disseny, però, les tradicions sorgides tant de les arts decoratives com de les diferents disciplines del disseny són homologables?

IC.- Quant a recerca i metodologia ens trobem amb una certa dispersió. És el cas dels manuals d'història del disseny, que se subdivideixen en capítols autònoms per a cada especialitat. Això passa per exemple a *Design History: A Student's Handbook*, editat per Hazel Conway, en què després d'una introducció bàsica se succeeixen capítols independents en els quals diferents autors expliquen com cal investigar el disseny tèxtil i d'indumentària, la ceràmica, el mobiliari, els interiors, el disseny industrial, el disseny gràfic i el disseny de l'entorn... Aquesta estructura fa que sigui impossible extreure'n una metodologia comuna. Potser ens falta una visió més epistemològica.

TS.- Precisament per aquest motiu, sovint cal trencar amb les tradicions que vénen de les especialitats. Per exemple, la història de l'interiorisme es troba a mig camí entre la història de l'arquitectura, amb una tendència a fer una història de les façanes o de les plantes del edificis, i la història del moble, que acostuma a realitzar-se com una història dels estils sorgida d'una tradició dels antiquaris. Crec que redefinint-se com una història de l'espai interior per viure descobrirem en cada moment quina és la cultura de l'habitar i podrem trobar una sortida a aquesta mirada limitadora.

JMP.- Amb la història del llibre passa exactament el mateix que passa amb

l'arquitectura i les façanes, els reformistes anglesos dels anys vint (Mori-son i companyia) van arribar a definir-la, bàsicament, com la "història de les portades". Des d'una definició global del disseny es poden incloure dins la seva història fenòmens com ara el còctel que, tot i ser de manera inqüestionable una beguda "de disseny", no forma part reconeguda de cap de les seves especialitats —de la mateixa manera que la *nouvelle cuisine*, que no és res més que una cuina "de disseny", tampoc ho és— i queda, per tant, fora de la història oficial. D'altra banda, quan parlem d'història del disseny, ¿no hauríem d'intentar abraçar tot el panorama en el sentit d'incloure-hi també la història dels que "perden", dels que s'"equivocuen" o acaben en un carreró sense sortida? En definitiva, ¿no ha estat la història del disseny modern, sense reconèixer-ho, només la història d'un estil?

IC.- Sí, estem massa encallats en la història del Moviment Modern i crec que hauríem d'ampliar l'abast dels nostres interessos com a historiadors. Per això els alumnes queden molt sorpresos quan els dius que la història del disseny no hauria de deixar de banda, per exemple, la influència que El Corte Inglés ha exercit, i exerceix, sobre el gust dels espanyols!

OP.- El teu exemple ens porta a un nou tema: la didàctica de la història del disseny i la seva adequació al fet que no està adreçada només a futurs historiadors, sinó també als mateixos dissenyadors.

DC.- Les assignatures d'humanitats fan augmentar el grau de complexitat dels plantejaments dels estudiants de disseny. Això sí, sempre que s'eviti caure en la teoria pura, les mirades endogàmiques porten a l'anquilosament de l'assignatura.

JMP.- Potser és bo seguir el consell de Chesterton i fer la història a l'inrevés, és a dir, començant pel policia de la cantonada, per allò que poden tenir més a prop, i des d'aquí anar retrocedint. Per a mi, la principal fascinació de la història és que permet experimentar l'alteritat i d'això se'n pot treure molt de profit. Per exemple, podem donar als alumnes una portada del segle XVI, que ells veuran com a inexplicablement caòtica, i preguntar-los quin ha estat el criteri que s'hi ha aplicat. Des de la seva consternació, podem reconvertir la pregunta i aplicar-hi el punt de vista propi del disseny: "Quin problema hi havia i de quina manera s'ha resolt?".

TS.- També podem plantejar-ho des d'una perspectiva de "temps simultani" i destacar el pes de tot allò que ens ha quedat del passat i que conviu amb nosaltres. Fer veure aquesta simultaneïtat ajuda a trencar amb el relat ordenat linealment i permet desenvolupar una història comparada en què no només sigui important el quan, sinó també l'on. En aquest sentit, i amb vista a ampliar l'abast dels estudis, convé ser conscients de l'eurocentrisme des

del qual es tendeix a pensar la història.

IC.- De tota manera, crec que més que en la distància temporal, el problema sovint està en el fet que a les nostres classes estem donant respostes a preguntes que els alumnes encara no s'han plantejat, i això fa que no tinguin una eficàcia immediata. Jo em trobo amb alumnes que han descobert la "utilitat" de la meua assignatura molt després d'haver-la cursada. Per exemple, quan el projecte final de carrera els obligava a "ubicar-se", a fer-se el tipus de preguntes que precisament la història els pot ajudar a respondre.

OR.- I, al marge de les formes professionalitzades, ja sigui des de la història o des de la pràctica del disseny, hi hauria un espai difícil de definir que seria el dels "amateurs del disseny", com es manifesten i quina importància tenen?

TS.- La manifestació més clara la trobem en el col·leccionisme. Hi ha una tradició de col·leccionisme, sovint amb una motivació més propera a l'acumulació que no pas a la producció de saber. És difícil descobrir les raons que hi ha darrere una col·lecció, sovint sembla una mena d'obsessió que ni el mateix col·leccionista sap explicar-se.

DC.- La fascinació del col·leccionisme per l'objecte està més a prop del fetitxisme que de les formes de coneixement institucionalitzades, però la col·lecció també dóna forma a un entorn que és alhora un espai viscut, una mena d'autoretrat i un refugi de la memòria. Això ho podem veure a les cases de Soane, de Praz, de Wallace, o també, en museus com el Carnavelet.

JMP.- L'acumulació del col·leccionisme pot provocar preguntes i despertar interessos que vagin més enllà de les activitats museogràfiques, una col·lecció pot ser un estímul per a l'estudi d'aspectes que només s'han fet evidents des de l'acumulació. Un amic meu té una col·lecció de llibres de l'últim terç del segle XIX, que és una època bastant horrorosa per al disseny de llibres, però que en general estan ben impresos, de vegades en color, en un paper que sovint és relativament bo i tenen una notable unitat d'estil. S'ha parlat d'un disseny de tipus "realista" (la romana moderna anglesa, que és la *skeleton in the cupboard* de la tipografia britànica), doncs bé, en contrapartida aquí tenim portades "realistes" de les quals encara no ha parlat cap història de la impremta o del llibre.

IC.- I en aquest sentit, la feina dels col·leccionistes ens resulta molt útil. Són gent que recopila, però que també observa, conserva i data, per tant, acaben sent especialistes i, n'estic convençuda, n'hi ha com a mínim un per a cada tipus d'objecte. Per comprovar-ho només cal fer una cerca a Google amb "antique" i, a continuació, afegir-hi qualsevol cosa. Sorpren la quantitat de museus particulars que acabes trobant! A través dels col·leccionistes pots obtenir dades que els museus no recullen quan, per exemple, cataloguen els objectes a partir de la data de fabricació sense considerar la data de disseny.

JMP.- Un altre cas de limitacions en la catalogació és el de la creació de falsos anonimats quan manca la voluntat

plec
000025
MineType
Katrien Van Steen

plec
000026
Enric Jardí

PLEC
000027
Típo guarra
Victor García

plec
000028
Pilar Gorritz

PLEC
000029
Capçalera Mondrian
Silvia Gallart

PLEC
000030
La Lata
Lluís Serra

PLEC
000031
La Rambla
Marc Català

plec
000032
Exercici
Isidre Barnils

PLEC
000033
DobleC
Lluís Guerra

plec
000034
1611
Neus Julià

PLEC
000035
Elifant
Alex Gifreu

PLEC
000036
Perfect Day
Alex Gifreu

PLEC
000037
Tolestuta
Gorka Aizpurua

PLEC
000038
Clear
David Garriga

plec
000039
Plec
Inigo Jerez

plec
000040
BC's virgin
Oscar Bagués

plec
000041
Hugo
Roger Vallès

Plec
000042
Leku
Bianca Cumellas

plec
000043
Plec's clare
Lluc Massaguer

PLEC
000044
Scissorsman
Julia Friese
José Manuel Urós

Plec
000045
Rumba
Laura Meseguer

de fer constar les persones que hi ha darrere d'un bé patrimonial, el mateix que passa, per exemple, quan es recull literatura popular fent constar només el lloc de procedència, sense el nom ni la personalitat (i el repertori) de l'informant, i després es diu que la literatura popular és literatura anònima.

TS. - Un dels problemes dels museus, i de la patrimonialització del disseny en general, es dona quan es perd la relació entre l'objecte, la persona i l'ús. Això és molt evident quan es tracta d'instruments, que s'ha de fer amb la maquinària d'un taller? El futur Museu del Disseny hauria de plantejar-se aquest tipus de reptes.

IC. - Sí. Recentment he viscut un cas dramàtic, el traspàs del magnífic taller-botiga de joieria Suñer, que es trobava íntegre. Els dibuixos dels projectes se'ls queda la família i, els mobles de la botiga Art-Decó van al MNAC, però el MNACTEC no pot comprar les màquines i qui sap on aniran a parar els motllos i les eines!



Fet a Eina
Un tovalló de paper a l'exposició "Literatures de l'exili" (CCCB)
Aurora Balsebre

Des de l'Assignatura Anàlisi i Crítica de l'Art i del Disseny, els professors Anna Pujadas i Pau Pedragosa, han proposat escriure un assaig sobre un objecte amb memòria: un mocador de paper signat per un grup d'intel·lectuals catalans a l'exili. Reproduïm un fragment del treball de l'alumne de 3r curs de l'itinerari de disseny d'interiors del GSD que ha fet del tovalló un vestigi material de la confluència entre la construcció de la identitat i la pràctica literària.

Intel·lectuals progressistes catalans van haver de patir l'expulsió de la seva terra. França els va acollir provisionalment abans de marxar a Amèrica. L'empresament que els escriptors i poetes catalans varen gravar al país veí encara persisteix amb una rigidesa desoladora. Són fotografies, textos, entrevistes... que ens ensenya l'exposició "Literatures de l'exili" del CCCB i ens remunten al seu passat sense futur, a una maleta plena que no sap mai si tornarà. Però són els simples objectes que van posseir els desterrats els que se'ns enduen als regis i ens contaminen de records.

La insignificança d'un tovalló de paper es metamorfosa a l'exili i amaga vivències, lletres immortals. Es tracta del tovalló de paper que Joan Prat (Armand Obiols), Mercè Rodoreda, Núria Jordana, Anna Murià, Agustí Bartra, Jordi Murià, Enric Cluselles i Amàlia i Mercè Casals van signar la tardor de 1939 a Roissy-en-Brie, en un refugi a l'est de París. Al tovalló hi ha les seves signatures, les paraules "Recouvert de Roissy" (refugi de Roissy) com a encapçalament i l'abreviatura "S. et M." (Seine-et-Marne, regió de Roissy).

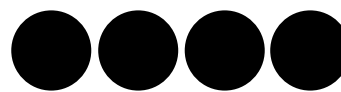
El color del tovalló és marronós, envel·lit, fràgil, amb les arrugues marcades pel pas del temps. La tinta està correguda degut al suport. El paper dels tovallons és raspós i aspre, desdibuixa el traç i difumina els seus límits. La tinta s'escampa per les valls de les rugositats. A causa de les diverses migracions del tovalló el nom d'Anna Murià i de Roissy es camufla darrera els aires del passat. Els noms són difícils d'interpretar. El tovalló és un valuós document que deu haver passat per moltes mans i deu haver viatjat a l'altra banda de l'oceà per l'exili.

El tovalló no té data. El temps, en un acte espontani com el que van realitzar els signants, és un element crucial, però em refereixo a una durada, uns minuts d'exterioritzada energia que mai podrà desaparèixer. Aquells que el van signar ja no estan entre nosaltres, però el tovalló actua com a vestigi d'una revolució interior dins de cada ànima literària, un objecte que deixa constància del seu activisme. El temps és intangible, furtiu, impossible d'emmagatzemar. El tovalló, doncs, serà el residu que el passat llegirà al futur.

Un grup de signatures unides en forma una de sola, un segell de comprensió entre els membres del grup, l'acord tàcit de les ideologies en un pensament-acte, la síntesi del manifest en un conjunt. L'acte que un grup de prestigiosos escriptors signin en un simple tovalló de paper connota fraternitat, la unió d'eminents individualitats en una brigada literària, un escamot que rebel·la la seva ànima passatgera, transitòria, precària, però amb un record permanent a l'exili. Un gest amigable, companys que conviuen en la innocència de l'exili, empatia solidària, el seu present és igual de dur per a tots, el seu futur, igual d'obscur, l'únic "lloc" que els queda és el literari. En signar aquell tovalló els escriptors van generar un espai en el qual existir, i aquest espai és el del paper escrit, el de la literatura.

Les signatures del mocador van significar per a tots ells, segons Julià Guillamon, l'últim adéu. El tovalló no té data, però el comissari calcula que hi van signar quan tots ja estaven a punt de marxar de Roissy. Pere Calders ja no hi era, al seu lloc hi havia Agustí Bartra. Tal com explica Agustí Bartra a *Rastres, 1940*: "A Santiago, la seva neboda, Anna Maria Prat, havia guardat el retall d'un d'aquests articles de Germanor en què Trabal parlava dels

objectes inútils, falsos records: una caps de pursos, un trofeu abonyegat." Els objectes inútils dels quals parla Trabal demostren la vivència de l'exili. El seu tacte, la seva olor, les imatges de la quotidianitat, l'aparentment insignificant del fetixisme arriba a guardar records quasi oblidats a la memòria. Els objectes, tot i que són més banals i simples que els textos, poden recrear les petites anècdotes que en un conjunt fan de l'exili una aventura. No es viu de moments originals, sinó del dia a dia, dels hàbits, del que ens pot remetre un simple tovalló de paper.



Biblioteca
Club de Lectura

El nou model bibliotecari concep les biblioteques com espais culturals de proximitat, que assumeixen funcions socioculturals, educatives i de foment de la lectura. D'aquesta manera se supera la imatge que tenen de mers centres de lectura i accés bibliogràfic. La biblioteca d'un centre d'ensenyament superior com és Eina ha de ser un centre de producció de coneixement que prescriu lectures de qualitat i que n'ofereixi orientació i aprofundiment. Per això, des de la biblioteca d'Eina impulsem la creació d'un Club de Lectura especialitzat en les temàtiques que ens són pròpies: l'art, el disseny, els estudis de cultura visual i material, la cultura del projecte, etc.

Una bona manera d'iniciar les activitats d'aquest Club de Lectura pensem que pot ser comentant una de les introduccions al disseny que més difusió a tingut en els últims anys: el llibre de John Heskett *Tothpicks and Logos: Design in Everyday Life* (Oxford: Oxford University Press, 2002) que ha estat recentment traduït al castellà amb el títol *El disseny en la vida cotidiana* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005).

Tots aquells que estiguen interessats a formar part d'aquest Club només heu de fer-nos-ho saber per correu electrònic a biblioteca@eina.edu. Tot i que el format definitiu dependrà de l'interès que hagi despertat aquest projecte, confiïem poder crear un punt de trobada per a professors, alumnes, exalumnes i tots aquells lectors interessats a compartir lectures un cop al mes.

VIVANDA
RESTAURANT

Major de Sarrià 134 bxs. 08017 BARCELONA
Tels. 932 031 918 - 932 054 717

Estudis d'Art de Gal·lia Uriol a Eina i ha obtingut la qualificació d'Excel·lent del tribunal format per Tania Costa, Octavi Rofes i Pola Wickham.

pot veure a la Sala de la Cambra de la Propietat Urbana de Barceloneta (c. Princesa 1-3) en el programa *Projeccions* comissariat per Àlex Mitrani. L'exposició ha estat avaluada com a PFC dels

La portada d'aquest Plec ha estat realitzada a partir d'un detall de l'obra *Sense títol* (2005, acrílic sobre tela, 30x40) de Gal·lia Uriol. Aquesta obra forma part de l'exposició que, fins el 25 de febrer, es