

Estimat públic: esteu a punt d'entrar a l'*Exposició de varietats antifeixistes*, organitzada com a contribució de la Fundació Joan Brossa a les celebracions del Centenari de Pere Portabella. Comissariada per Marcelo Expósito, aquesta exposició incorpora un gran nombre de documents provinents dels arxius de Portabella i Brossa, així com materials molt variats de procedències diverses. Això vol dir que aquesta exposició s'ha pensat com una gran concertació —un concert— de components, que no són només materials sinó també immaterials i subjectius: memòries, coneixements especialitzats i sabers menors, noms propis i col·lectius, artistes radicals, escriptors i escriptores experimentals, activistes i polítics, subjectivitats subalternes però també insurgents o en revolta, subjectes revolucionaris. Ens ha semblat natural fer-ho així per reivindicar sobretot el Portabella conegut per haver estat durant dècades —tant en la seva activitat artística i cultural com política i agitadora— un gran mediador, dialogant, concertador, sempre interessat en com catalitzar situacions històriques i detonar alhora transformacions d'ordre estètic i polític amb l'objectiu de fer que es precipitin els canvis d'època.

Exposició de varietats antifeixistes

Paula Artés, Pau Barceló, Joan Brossa, Violeta la Burra, Francesc Català-Roca, Colita, Frau Diamanda, Joaquim Gomis, Núria Güell, Grup de Treball, Abel Jaramillo, Daniela Ortiz, Josep M. Mestres Quadreny, Mabel Palacin, Pere Portabella, Humberto Rivas, Carles Santos, Video-Nou, i d'altres.

La referència originària al voltant de la qual gira aquesta exposició és el *Concert irregular* realitzat el 1968 com a articulació d'un llibret de Joan Brossa i una partitura de Carles Santos amb una posada en escena de Pere Portabella. Aquest repartiment de funcions va suposar, en darrer terme, una formalitat, perquè el resultat d'aquesta col·laboració va augmentar la simple suma de les parts i va transcendir impactant en la trajectòria posterior de cadascun dels seus autors, si bé ho va fer de maneres diferents. Objecte fantasmagòric a les historiografies de les arts de les neavantguardes catalanes i espanyoles, el *Concert irregular* es va interpretar per primera vegada a la Fondation Maegh el 22 de juliol de 1968. La segona interpretació va tenir lloc el 7 d'octubre del 1968 al Teatre Romea de Barcelona. Una tercera interpretació, ja en un format més simplificat, va anar a càrrec de Carles Santos a Nova York, un any després del Maig del 68. Amb tota seguretat, aquesta última coincidència no va estar calculada però resulta simptomàtica: si bé el projecte del *Concert irregular* es devia començar a elaborar durant l'estiu del 1967, entre la gestació i l'estrena mundial a la Fondation Maegh es va produir l'explosió del Maig francès i la Primavera de Praga. El *Concert irregular* no és només un objecte esteticopolític privilegiat nascut arran de les revolucions globals del 1968: va ser també el prefigurador d'una època, la intuïció amb què Portabella, Brossa i Santos van prefigurar quin tipus de radicalització simultàniament artística i activista calia imprimir en una de les tradicions de les quals se sentien part: el projecte històric d'una cultura d'avantguarda moderna, republicana i catalanista; i també va suposar una discussió sobre com sumar-se, des de les arts radicals, a l'impuls creixent de les lluites democràtiques antifranquistes.

Aquesta exposició està formada per tres escenes, que s'han de recórrer com si fossin constel·lacions superposades arquitectònicament i mentalment. Ens agradaria que el respectat públic les experimentés en conjunt com un artefacte heterotòpic inserit en el remolí dels temps actuals, on giren vertiginosament a gran velocitat, col·lidint entre si, fragments d'allò que vam ser amb l'agressivitat dels nous autoritarismes i la fragilitat dels somnis utòpics sobre què més volem arribar a ser en tant que subjectivitats emancipades de les violències passades i actuals. Així doncs, aquesta exposició consisteix, en darrera instància, en el model experimental d'un futur escenari postneoliberal, que exclou els nous i vells feixismes: són la línia vermella de la nostra concertació, l'enfora absolut, ja que aquesta exposició pretén constituir un experiment de com viure plegades una vida no feixista. Però això no evita que aquesta exposició també posi el focus en els conflictes propis que han estat consubstancials a les revolucions de fa un segle i escaig. Perquè concertar no vol dir homogeneïtzar ni subsumir uns components en altres: significa trobar acords entre diversitats i articular-ne les diferències. Aquest ha estat històricament un gran principi constructiu de les avantguardes i les neavantguardes artístiques: posar en conjunció, articuladament, fragments d'una realitat que es vol revelar transformant-la. Aquest model d'illuminació antinaturalista sempre va ser present a la base del projecte estètic de Portabella. L'exposició cerca convertir-lo també en una alegoria política sobre els nostres temps en conflicte.



Traduccions dels textos de sala.

PROGRAMA PÚBLIC CICLE PERE PORTABELLA: AGENT PROVOCADOR

Concert de varietats antifeixistes
amb Niño de Elche, Gara Hernández, Daniela Ortiz i Frau Diamanda
Amb direcció de Pere Faura i Marcelo Expósito
2 de maig a les 12 h

Mirades particulars i visites guiades

Programa de visites guiades que s'incorporen al discurs curatorial per oferir mirades, discursos i opcions que sumen, divergeixen i amplien els possibles relats d'aquesta exposició amb Jordi Vidal, Ona Balló, Mar Reyjkavik, Andrea Soto Calderón i altres.
Consulteu les dates i les propostes al web fundaciojoanbrossa.cat/activitats

Espectacles i conferències performatives

Els polítics
de Wolfram Lotz i direcció de Leonardo V. Granados
Del 9 al 26 d'abril a les 19:30 h

Fasting girls
de Marta Azparren
Del 14 al 16 de maig a les 19:30 h

La felicidad no importa
de Tomás Aragay-Societat Doctor Alonso
Del 21 al 24 de maig

¡Yo me transformo! Strip-Conference
conferència performativa de Banda Esférica
29 i 30 de maig

Guerrilla
d'El Conde Torrefiel
De l'11 al 18 de juny

Activitats familiars

CCCCIIIINNNNNNEEEEEMMMMMAAAAA
activitat familiar de cinema expandit amb Mar Reyjkavik
Consulteu les dates al web

Cursos d'Escola Brossa

Cinepoema o com desautomatitzar la mirada. D'Agnès Varda a Pere Portabella
Curs sobre l'expressió poètica al cinema amb Javier Urrutia
Del 6 de maig al 3 de juny, dimecres de 17:30 a 20 h

Filmar el so
Curs sobre comissariar allò impossible, el so i la imatge amb Ona Balló
Del 8 de setembre al 13 d'octubre, dimarts de 18 h a 20 h

Comissariat: Marcelo Expósito | Artistes: Paula Artés, Violeta la Burra, Daniela Ortiz, Núria Güell, Mabel Palacin, Pere Portabella, Joan Brossa, Josep M. Mestres Quadreny, Joaquim Gomis, Carles Santos, Francesc Català-Roca, Pau Barceló, Grup de Treball, Abel Jaramillo, Humberto Rivas, Colita, Video-Nou, Frau Diamanda i altres | Coordinació de l'exposició: Paula de Còzar amb la col·laboració de Núria Gaspar | Disseny gràfic: Alba Font | Disseny espai expositiu: Martí Cabanas | Muntatge: Soto solucions creatives | Assessorament lingüístic: CPNL Ciutat Vella | Traduccions: extos[hub] i Sergio Lledó | Producció gràfica: EGM Comunicació Visual | Impressions: Gràfiques Ortells | Pintura mural dels croquis: Alba Acebes Macià | Transport: Arterri | Assegurança: Casablanca SA | Equip del Centre de les Arts Lliures: | Maria Canelles, Sheila Eroles i Georgina Oliva (direcció col·legiada), Jordi Baldó (cap tècnic), Llorenç Garcia (tècnic), Diana Juàpere (cap de comunicació), Martí Cabanas (comunicació i xss), Sílvia Galí (cap d'educació i mediació), Carles Molero (producció), Laia Sistaré (administració i patrimoni), Pilar Rubio i Jonc Boixader (atenció al públic). | Agraïments: | Arxiu Colita, Arxiu Portabella - FilMOTECA de Catalunya, CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Centre d'Arts Santa Mònica, FilMOTECA de Catalunya, Films 59, Fons Carles Santos de Fundació Caixa Vinaròs, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MAE-Institut del Teatre.

©Fundació Joan Brosa, VEGAP, Barcelona, 2026 | © Fons Fotogràfic F. Català-Roca | © Arxiu Fotogràfic Pau Barceló | © Humberto Rivas | © Fons Portabella - FilMOTECA de Catalunya

Una producció de:

FUNDACIÓ JOAN BROSSA
CENTRE DE LES
ARTS LLIURES

Amb la col·laboració de:

FilMOTECA
de Catalunya

Generalitat
de Catalunya

FUNDACIÓ
caixa vinaròs

ACCIÓ
PORTABELLA

GOBERNADO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CULTURA

LA CRÍTICA DE LES INSTITUCIONS ECONÒMIC–SEXUAL–COLONIALS

A l'Arxiu Portabella hi ha sis croquis dibuixats a mà com a apunts de la seva posada en escena del *Concert irregular* (1968). El llibret escrit per Joan Brossa divideix l'obra en dues parts: la primera està composta per set escenes i la segona, per vuit. Els croquis de Portabella estan endreçats d'aquesta manera: el primer, sense numeració; el segon duu el número 1; el tercer, els números 2/3; el quart, el número 4; el cinquè, els números 5 i 6, i el sisè, el número 7. Si s'observen amb detall, es dedueix que són dissenys pensats per a la primera part del concert. Sobre la gran paret d'aquesta primera escena de la nostra exposició hem reproduït el tercer croquis, elaborat conjuntament per a la segona escena, titulada

“Inquisitorial”, i la tercera, titulada “Esquelet musical”. Si en una se sollicita al músic interpretar al piano “una peça brillant”, amb la dificultat que les mànigues de la camisa elegant li tapen les mans, l'altra requereix que el músic i la cantatriu “llegeixin” les notes de la partitura en veu alta en comptes de fer-la sonar al piano i cantar-la. Són quadres escènics clarament orientats a desmitificar l'escena clàssica burgesa, i mostren els protocols com un encotillament que dificulta l'expressivitat artística de qui executa, i exposen l'estructuració material de la composició: el seu esquelet, és a dir, el que es revela mitjançant el despullament que desposseeix l'escena de tot allò que resulta anecdòtic, distractori alienador. →

→

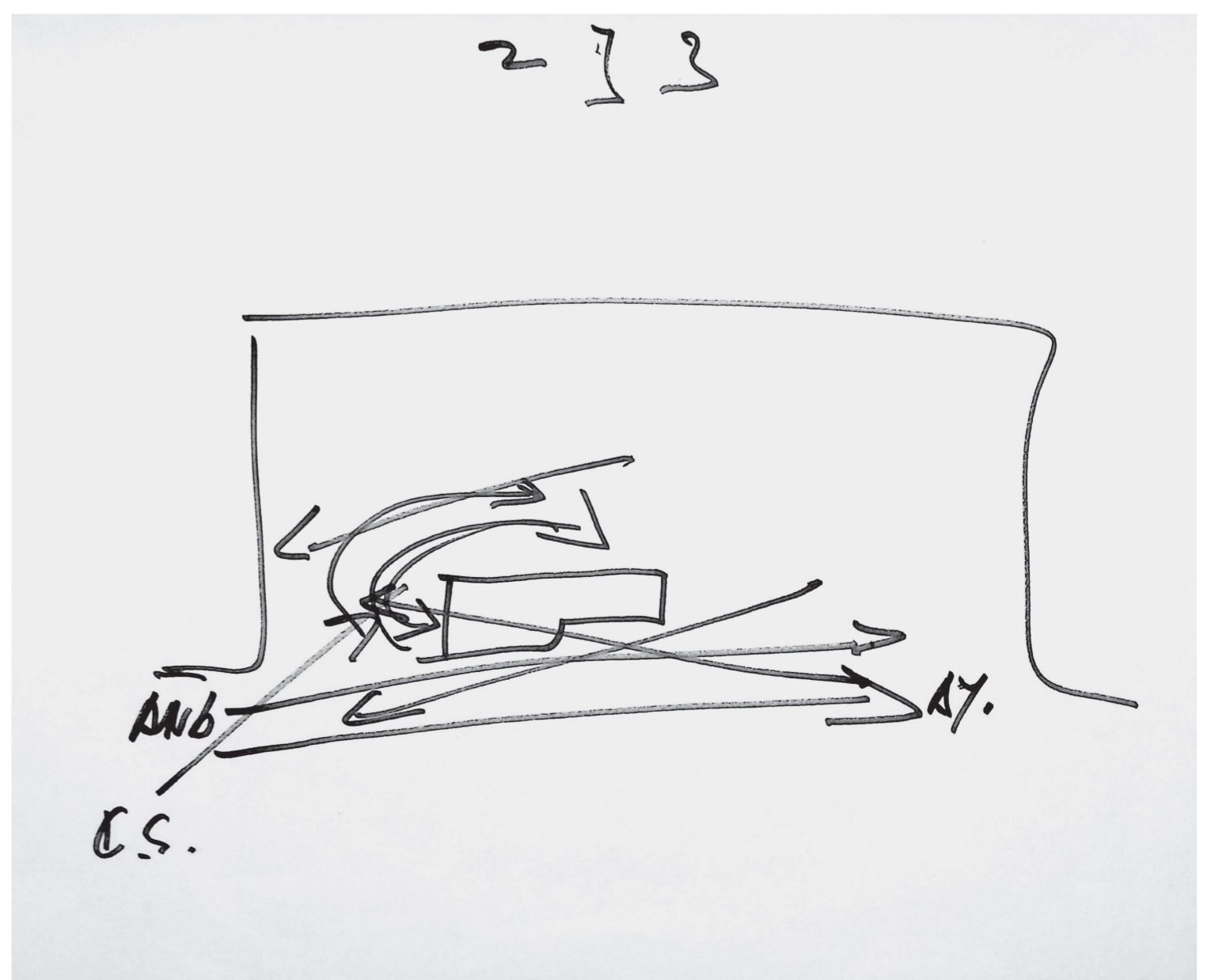
L'obra de Paula Artés, *Anatomia d'un estrat*, realitzada *ex profeso*, consisteix en un documental fotogràfic arxivístic d'aquesta arquitectura on s'allotja la Fundació Joan Brossa des del 2018: l'edifici conegut com La Seca, antiga casa de la Corona d'Aragó. El nom deriva etimològicament de l'àrab, *sekka*, que prové de *säkka*, 'lloc on es fabrica la moneda', ja que l'origen i les funcions d'aquesta construcció enfonsen les seves arrels en la història. L'artista també ha fixat la mirada en l'entorn urbà d'aquest edifici: la zona del Born al barri de la Ribera, àrea privilegiada per apreciar l'evolució històrica de la ciutat, incloent-hi l'impacte més recent de les dinàmiques de globalització neoliberal. L'obra *Estat Nació – Part 1. Exercici #1 Història* (2013) de Daniela Ortiz i Xose Quiroga obre el focus al conjunt de la ciutat: en aquest cas, per deconstruir la significació colonial i esclavista de part de la monumentalitat barcelonina, centrant-se en com s'han erigit a l'espai públic figures modernes patriarcals i/o colonials com Cristòfol Colom, Antonio López o el general Prim i Prats.

Però al centre de l'escena hi trobem altres elements a primera vista dissonants: són objectes provinents de *sex shops*, habitualment utilitzats en les pràctiques d'intercanvi economicosexual relatades per les treballadores sexuals que va entrevistar Núria Güell per a *De putas. Un assaig sobre la masculinitat* (2018). La instal·lació inclou un monitor en el qual es poden visionar/escoltar les treballadores sexuals com a figures que prenen la paraula, i de les seves declaracions se n'extreu finalment un seguit de termes que, ubicats sobre una paret d'aquesta sala, contrasten amb les inscripcions dels pedestals monumentals: puter, solitaris, membre viril, pors i complexos, mascle dominant, part oculta, màscares, violència, puta, polítics i poderosos... Si ressonen entre si els pedestals que sostenen els prohoms catalans amb aquells altres dispositius de tecnologies sexogenèriques que s'exposen, que surten a la llum, serà perquè el contrast ens revela que, tocant-se inopinadament, totes dues obres parlen dels dos extrems en relació amb els quals el patriarcat es produeix com a institució social: la monumentalitat ostentosa a l'espai públic i l'exercici privat de la sexualitat. I si bé l'obra de Paula Artés no sembla contenir una mirada sobre la masculinitat, és difícil no veure en els treballs sobre el neoliberalisme com la cobdícia de l'acumulació capitalista mitjançant la violència extractivista, exercida contra els territoris, també està impulsada per la dinàmica patriarcal subjacent en aquesta pulsio conqueridora, possessiva, penetradora i acumuladora.

En aquesta primera escena de la nostra exposició de varietats antifeixistes —on s'actualitza la pràctica històrica de la crítica artística de les institucions—, la producció de la masculinitat heteronormada és vertebrada per l'economia, tant com l'economia deriva de l'autoritarisme patriarcal. Les treballadores sexuals ens deixen una pista clau: allà on l'exercici del poder es duu a terme fora de l'escrutini públic, fora dels focus, sense il·luminació, se'n verifica la violència però també la inestabilitat constitutiva, el terror inconscient a ser enderrocat, igual que poden ser enderrocades les estàtues suposadament atemporals que es van concebre amb la pretensió de romandre petrificades més enllà de la història. L'enderrocament de la verticalitat autoritària evoca la por que té la masculinitat cis de la caiguda de l'erecció heteronormada, de la impotència sexual.



Paula Artés, *Anatomia d'un estrat*, 2026



Pere Portabella, Croquis de la posada en escena del *Concert Irregular*, 1968. F: Llibreria de Catalunya - Arxiu Portabella

EL DIAGRAMA DE LES CONCEPTUALITZACIONS ESTETICOPOLÍTIQUES ANTIIMPERIALISTES

Quan baixa l'escala que connecta la planta superior amb la planta inferior d'aquesta sala d'exposicions de la Fundació Joan Brossa, el públic es troba, a la dreta, amb una gran paret irregular, dividida pel tall horitzontal d'una mena de balcó. Per a aquesta *Exposició de varietats antifeixistes*, hem transformat aquesta paret en una superfície llisa enorme, la part superior de la qual, per sobre de la balconada, s'ha convertit en un teló o pantalla sobre la qual veiem projectat el quart croquis dibuixat per Portabella per al *Concert irregular*.

La part inferior és un full en blanc sobre el qual hem disposat elements que conformen un gran diagrama. Aquesta era la manera com a Portabella li agradava començar el guió d'una pel·lícula: situava sobre un paper alguns elements, molt pocs; tan sols uns primers conceptes al voltant d'alguna figura geomètrica simple (és el cas del croquis originari d'*Umbracle*, 1970). D'aquella carcassa o esquelet nu sorgien les formes que adoptava la pel·lícula, finalment organitzada

mitjançant seqüències que s'encadenaven de manera no argumental a través de procediments no lineals. Així va ser com va adaptar, per al seu cinema, la manera constructiva del muntatge d'atraccions, que va aprendre per influència d'Eisenstein i el cinema polític d'avantguarda dels anys vint, però també de l'*slapstick* contemporani de Buster Keaton o Harold Lloyd, habituals a les sessions privades de cinema que organitzava el grup Dau al Set als anys cinquanta i a les quals assistia un Portabella molt jove. Una pel·lícula de Portabella consisteix en un artefacte simultàniament estètic i discursiu, que fa oscil·lar el subjecte espectador entre la revelació dels mecanismes estructurals i ideològics i l'observació afluïnada dels seus aparells. En això consisteix la pràctica específicament portabelliana de l'anàlisi artística de les institucions. Amable públic, oi que sovint ens sentim de la mateixa manera, quan se'ns revelen els secrets de la història? Il·lustrats, il·luminats, però també fascinats, hipnotitzats pels seus ressorts. →



Joan Brossa va determinar la trajectòria de Pere Portabella com a cineasta des que va col·laborar a la seva primera pel·lícula, *No compteu amb els dits* (1967). L'animadversió que, a partir d'un cert moment, es van començar a professar, s'ha entès habitualment com un enfrontament personal. Aquest malentès ha dificultat comprendre historiogràficament dues coses. La primera és que Portabella i Brossa estaven cridats a distanciar-se després de l'actitud diferent que tenien tots dos sobre l'hostilitat amb què el públic rebia les representacions del *Concert irregular* el 1968. Si per a Brossa fustigar el públic era un objectiu en si de l'obra avantguardista, Portabella veia el desacomodament espectral com una oportunitat per remodelar políticament la subjectivitat dins del dispositiu artístic: el 1966, havia començat a participar en la Taula Rodona Democràtica, i la seva militància política antifranquista va continuar creixent. Tot i això —i aquest és el segon malentès—, malgrat el seu distanciament, Portabella va incorporar ja per sempre, com a preciosa herència brossiana, la tècnica constructiva basada en el model alhora popular i avantguardista de l'espectacle de varietats, que Brossa havia reelaborat per al seu teatre escènic com una síntesi de l'admiració simultània pel transformista italià Fregoli i el dramaturg soviètic Meyerhold.

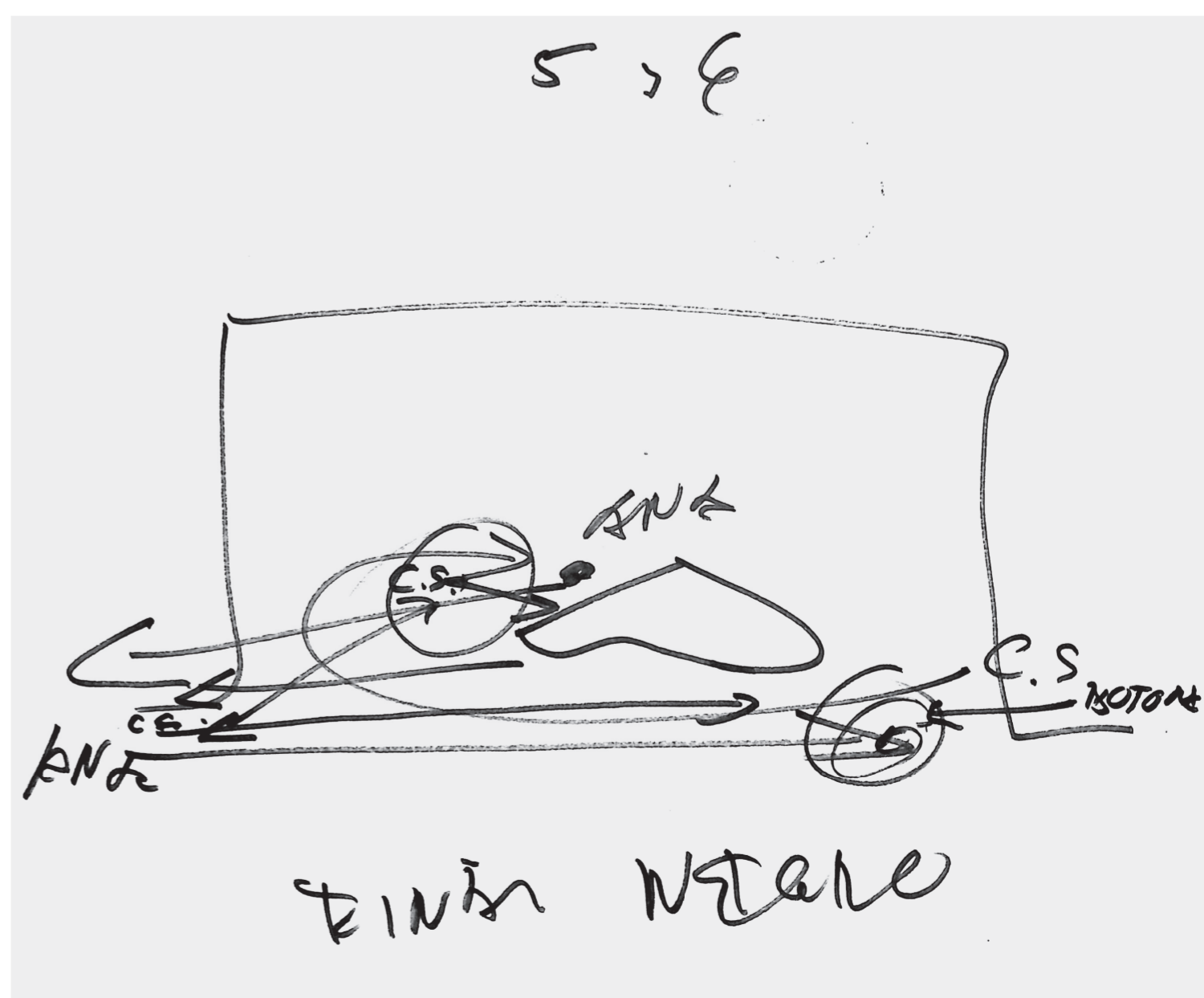
Totes aquestes reflexions se sintetitzen en el contrast que es produeix entre l'escena final del *Concert irregular*, titulada "Homenatge al Vietcong", i una escena homònima que destaca en la sèrie de poesies escèniques que Brossa va escriure basant-se en els espectacles de *striptease* i el que va anomenar *teatre irregular*. Dos quadres amb el mateix títol, amb diferències lleugeres però significatives, giren al voltant dels mateixos elements: una escena concertista esdevé l'escenari de la resistència antiimperialista. De l'execució concreta no en tenim testimonis ni documents. És per això que hem sol·licitat a l'artista Mabel Palacín que construeixi una nova escena fotogràfica que evocui aquelles altres com si convoquéssim un fantasma que se'ns apareix actualitzat.

Aquesta segona escena de la nostra *Exposició de varietats antifeixistes* parteix de les idees anteriors per construir un relat de com es van produir, en el context de Catalunya, i més específicament a la ciutat de Barcelona, un seguit de desbordaments o radicalitzacions tant estètics com polítics que van tenir alguns dels seus principals moments de condensació entorn de la figura de Portabella: de la prohibició de *Vampir-Cuadecuc* i l'estrepitosa projecció al Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York el 1972, a la provocadora acció de pintar i immediatament després esborrar un mural de Miró al cèntric Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears (COAC) el 1969, passant per la polèmica de l'incipient Grup de Treball amb Antoni Tàpies el 1973. Però —atenció, estimat públic— els extrems temporals inicial i final d'aquesta història se superposaran i tancaran un bucle o una cinta de Moebius com per art de màgia: ¿i si van ser les tècniques constructives de les atraccions i de l'anàlisi artística de les institucions la manera com Portabella va acabar dissenyant el retorn de Josep Tarradellas a Catalunya i la seva aparició al balcó del Palau de la Generalitat el 23 d'octubre del 1977?

Pere Portabella i Josep Tarradellas al balcó de la Generalitat de Catalunya, Barcelona, Plaça de Sant Jaume, 1977.
F: Llibreria de Catalunya - Arxius Portabella



Pere Portabella, Croquis de la posada en escena del *Concert Irregular*, 1968.
F: Llibreria de Catalunya - Arxius Portabella



LA CONCERTACIÓ QUEER DE CORPODISSIDÈNCIES ANTIFEIXISTES

Els termes “concertació” i “concert” estan estretament relacionats com a conceptes derivats del llatí *concertāre*, el significat original del qual és ‘lluitar junts’. D’aquí la constel·lació semàntica en la qual ressonen la negociació per arribar a un acord amb la finalitat d’assolir un objectiu comú, de segellar un acord polític o econòmic, d’assolir un pacte que resolgui un conflicte o d’harmonitzar els instruments musicals i les veus que han d’interpretar un concert.

Tal com hem mostrat al final del relat de la sala anterior, l’escena segona de la nostra exposició, del moment en què va començar a adonar-se que el dictador Francisco Franco moria imminentment, Portabella es va plantejar la necessitat de culminar la seva obra cinematogràfica que havia desenvolupat en la clandestinitat amb una gran peça final que posés en relleu davant de l’opinió pública espanyola i internacional les alternatives democràtiques que conduïrien a la transició de l’estat de dret. Aquest film va acabar sent *Informe general sobre algunas*

cuestiones de interés para una proyección pública (1976). Una de les seqüències més complexes de dur a terme a *Informe general* va ser la llarga entrevista amb l’aleshores secretari general del Partit Comunista d’Espanya (PCE), Santiago Carrillo. Atès que la participació del PCE a la pel·lícula era un tema especialment delicat de gestionar, Portabella va decidir projectar-la en privat al Comitè Central del partit abans d’estrenar-la. Els camarades comunistes van plantejar diverses objeccions negociables, excepte una que va sorprendre el cineasta: no consideraven apropiat que Carrillo —la figura més demonitzada per la dictadura durant la resistència clandestina i que, per tant, necessitava projectar una imatge pública seriosa— aparegués a la mateixa pel·lícula que una travestida: Violeta la Burra. Portabella, pressionat per la urgència de la situació, va decidir retallar la seqüència en què la Violeta ballava i cantava de manera procaç durant el seu espectacle nocturn al local Whisky Twist de la Plaça de les Olles. →



En aquesta tercera escena de la nostra exposició, assolirem Un propòsit que Portabella va anhelar durant molts anys i mai no va arribar a complir: recuperar la seqüència descartada de Violeta la Burra i, així, crear una narrativa que ara la situï al centre de l'escena. Tanmateix, el metratge filmat per Portabella s'ha perdut: no l'hem pogut trobar, ni tan sols després de molts anys. El que l'equip de Films 59 ha aconseguit recuperar són les gravacions d'àudio del rodatge: aquest és el so que omple la sala i que el públic sent a la nostra exposició.

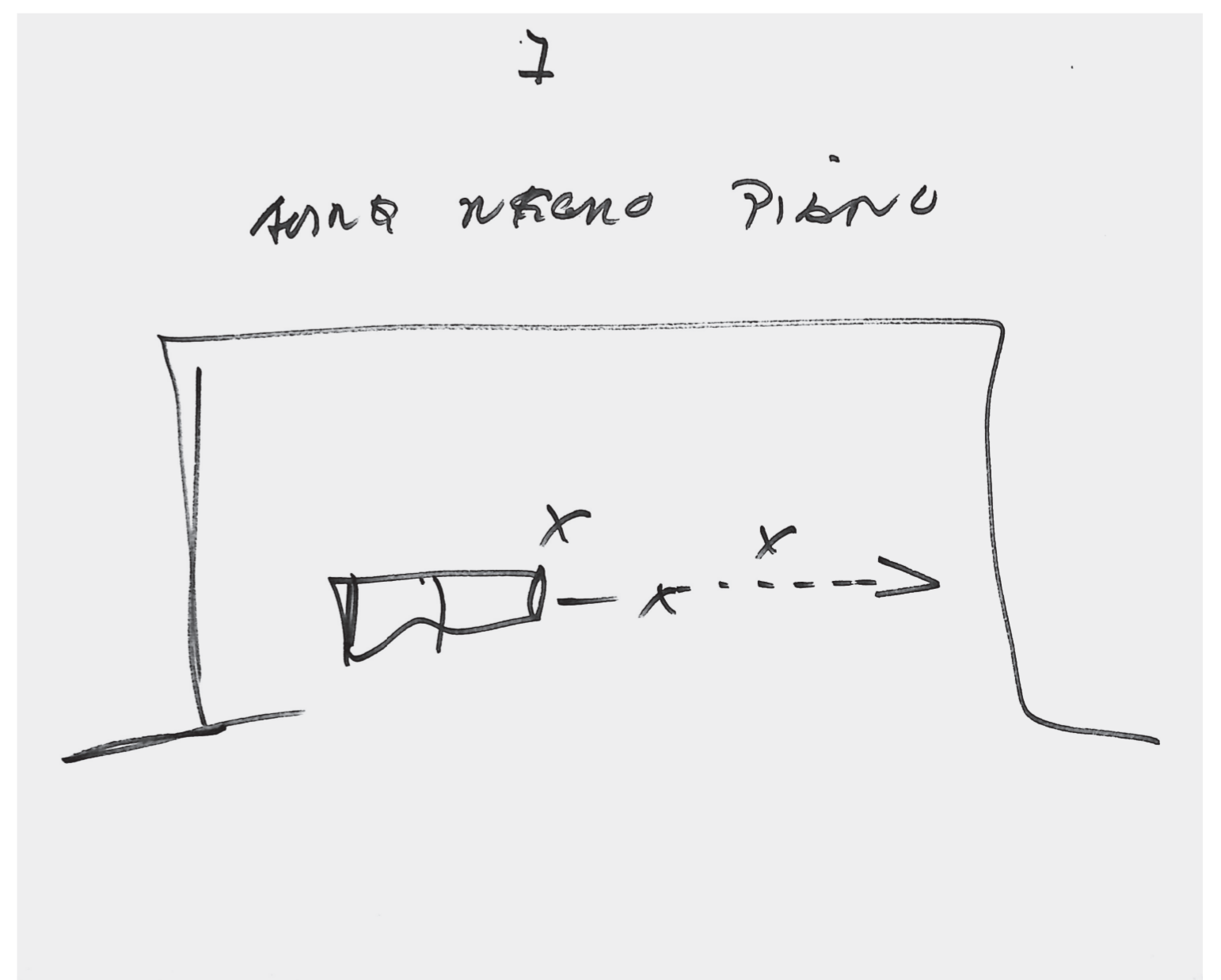
No són només els prejudicis homòfobs, transfòbics, misògins o racistes els que sovint, al llarg de la història dels moviments socials, han impedit el reconeixement de certes subjectivitats subalternes com a participants de ple dret en l'espectre més ampli de les lluites populars, emancipadores o revolucionàries. La persistència d'un imaginari segons el qual hi ha una contradicció principal al cor del capitalisme —i, en conseqüència, la construcció d'una identitat revolucionària centrada en aquesta contradicció fonamental entre capital i treball— també ha exigít —i alguns creuen que hauria de continuar exigint— la subordinació, la marginació o fins i tot la negació d'una gran multiplicitat d'altres formes de conflicte. El que Portabella buscava no era embellir una pel·lícula política amb l'espectacle vistós d'un programa de varietats *underground* popular, sinó demostrar, a les portes de la transició a la democràcia, que la celebració d'altres maneres de viure, i notablement les dissidències sexogenèriques, que sovint han prosperat a l'ombra i als ravals de la Barcelona benpensant, han format una part indispensable de la naturalesa rebel d'aquesta ciutat com a laboratori polític en l'últim segle i escaig. Per aquest motiu, hem situat al centre del teló de fons d'aquesta escena la sèrie fotogràfica històrica completa que Humberto Rivas —exiliat després del cop d'estat argentí de 1976— va fer de Violeta la Burra el 1978. Al seu voltant, com una constel·lació que emergeix d'un moviment rotacional, hi ha les fotografies amb les quals Colita va documentar, durant la transició, tant les primeres manifestacions per la democràcia política com les primeres marxes de dissidències sexuals o culturals, així com també la reinvençió artístic-activista que Cabaret Trans va dur a terme entre el 2011 i el 2019 dels espectacles de varietats clàssics en les seves versions populars i *underground* de Barcelona, fent-los ressonar com ho havien fet també estrepitosament Ocaña i el seu cercle als anys setanta. Més recentment encara, Frau Diamanda, un cos racialitzat llatinoamericà, en denominar *Escenes Catalanes* a la seva cartografia sexual migrant dels espais públics locals, els resignifica així mitjançant un relat no-ficcional de pràctiques com el *cruising*.

Un conjunt de collectius sexodissidents argentins va convocar una reunió per al 25 de gener de 2025 per organitzar la Marxa de l'Orgull. Per a la seva sorpresa, el parc Lezama, que havia d'allotjar la reunió, va quedar desbordat per una multitud de 5.000 persones. En aquell mateix moment, van decidir redefinir la manifestació de l'1 de febrer, que, rebatejada com a "Marcha del Orgullo Antifascista Antirracista LGTBINBQ+", va acabar constituint una de les expressions més significatives de la mobilització massiva i generalitzada d'oposició al govern d'extrema dreta. S'avançaven només uns mesos a la mateixa Judith Butler, que, en un acte públic celebrat a Grècia el 22 de maig de 2025, es va burlar dels seus crítics transfòbics declarant el

següent: potser en aquest moment només hi ha dos gèneres: el feixisme i l'antifeixisme.

La primera escena de la nostra exposició assembla un espai públic fragmentat llegit críticament: just a sobre, arquitectònicament, d'on ara ens trobem, que és aquí baix. La segona, reproduïx l'armadura d'una balconada que s'aboca a una plaça pública, l'arquetip on es posa en escena la construcció del poble com a subjecte polític. Travessant la cortina que per a aquesta exposició ens ha realitzat Abel Jaramillo, hem entrat en aquesta mena de cambra fosca que constitueix alhora la sala en ombres d'un teatre o d'un cinema. El nostre estimat públic cohabitarà en ella amb cossos que ja no hi són i amb cossos que estan per venir, constituint un nou espai públic multitudinari, una vibrant concertació queer de corpodissidències antifeixistes.

Pere Portabella, Croquis de la posada en escena del Concert Irregular, 1968. F: l'Arxiu de Catalunya - Arxiu Portabella



Es pot afirmar que la *Suite bufa* (1966) és una de les culminacions principals del procés de reactivació de les avantguardes artístiques històriques que, interrompudes per la violència colpista de la Guerra Civil, van iniciar un llarg procés de recuperació a Catalunya a partir de finals dels anys quaranta. Combinava un llibret escrit per Joan Brossa i una partitura composta per Josep Maria Mestres Quadreny, i es va estrenar al Festival Sigma II de Bordeus el 18 de novembre de 1966, amb la interpretació al piano de Carles Santos, acompanyat en escena per la cantatriu Anna Ricci i la ballarina Terri Mestres.

La *Suite bufa* respon a una manera constructiva característica de l'interès brossià per la forma de les varietats i la constel·lació d'espectacles populars que comprèn el circ, la màgia, l'striptease i el music-hall, a partir de la qual Brossa va generar els seus exercicis de poesia escènica i teatre irregular. Ha estat habitual interpretar que Brossa va deduir aquesta pràctica fonamentalment de la seva fascinació per l'illusionista italià Leopoldo Fregoli, en detriment, moltes vegades, d'una altra de les seves influències determinants: la del dramaturg soviètic Vsévolod Meyerhold. La mateixa insistència brossiana en l'entusiasme per aquells gèneres populars considerats menors — en què encara trobava latent la naturalesa dels espectacles d'entreteniment previs o marginals a la normalització de la dramaturgia burgesa—, tal com ha assenyalat Jordi Coca, ha dificultat en general comprendre que la dramaturgia brossiana conté altres components no menys complexos i sofisticats. En aquest sentit, podem afirmar que la reelaboració avantguardista de les varietats que va dur a terme Brossa també era una manera d'actualitzar la invenció meyerholdiana del teatre d'atraccions.

La forma de les atraccions va ser central en les reflexions d'autors comunistes com Meyerhold, Serguei Tretiakov, Serguei Eisenstein o Bertolt Brecht durant les dècades

de 1910 i 1920, en els intents de desmantellar les dramaturgies i narratives burgeses per reconstruir una noció del que és popular en un sentit no reaccionari ni idealista sinó avantguardista i revolucionari. Així mateix, aquest afany també va ser central en les pràctiques culturals progressistes durant la Segona República Espanyola. La tensió que a l'escriptura de Brossa es produeix al voltant de Fregoli-Meyerhold és característica d'una contradicció política intrínseca a la particular recuperació avantguardista de les varietats-atraccions: és la tensió, d'una banda, entre la reivindicació de la provocació avantguardista per si mateixa, que fa esclatar l'escena, i, de l'altra, el desmantellament de l'escena com a mitjà per desbordar-se cap a la revolució social. Aquesta oscil·lació serà determinant en les relacions de col·laboració futures —i també en els desacords— entre Brossa i Pere Portabella. És també una tensió que determinarà el futur d'un procés més general que podem considerar que comença a partir de la *Suite bufa*, i sobretot a partir del *Concert irregular* (1968): el desbordament polític que certes neoavantguardes catalanes, radicalitzades al caliu de les revolucions globals de 1968 i de les lluites antifranquistes, cercaran imprimir al projecte històric de recuperar una cultura moderna catalanista, republicana i progressista, després de la Guerra Civil.

També el 1966 té lloc un fet que ens interessa a l'hora de reconstruir genealògicament la història de les radicalitzacions artístiques de Catalunya que ara es comencen a desencadenar: la fundació de la Taula Rodona Democràtica arran de la Caputxinada, l'ocupació del Convent dels Pares Caputxins de Sarrià el 9 i l'11 de març de 1966 que s'havia convocat per celebrar l'assemblea constitutiva del Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona, per part de 450 persones representatives de tot l'espectre cultural, universitari i intel·lectual antifranquista local.

Quan la pel·lícula *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel va ser premiada amb la Palma d'Or a la 14a edició del Festival Internacional de Cannes, les repercussions de l'escàndol van ser tals que Pere Portabella, un dels coproductors, es va haver d'exiliar a Itàlia durant un temps. Lluny d'acovardir-se davant de la pressió de la dictadura, Portabella va tornar a Barcelona amb la determinació de radicalitzar la seva pràctica com a agent cultural en dos sentits. Un, deixant enrere les formes predominantment neorealistes que caracteritzaven el nou cinema espanyol sorgit de les Primeres Converses sobre Cinema Espanyol celebrades a Salamanca el 1955; uns registres neorealistes que mostraven també les pel·lícules que Portabella havia produït abans de *Viridiana: Los Golfos* (1959), de Carlos Saura, i *El cochecito* (1960), de Marco Ferreri. El segon sentit en què Portabella va decidir radicalitzar la seva activitat quan va tornar de l'exili era de caire netament polític: de fet, va participar en l'organització de la Caputxinada i de la Taula Rodona Democràtica. Els intents d'articular les dues formes de radicalització progressiva, l'artisticocultural i la politicoactivista, es poden considerar el veritable motor de l'intensíssim cicle biogràfic de deu anys que viu Portabella entre mitjan anys seixanta i mitjan anys setanta.

Portabella descarta treballar amb guionistes professionals per concebre la primera pel·lícula com a autor: per això decideix comptar amb Joan Brossa, a qui va encomanar fer el paper d'una figura que a Portabella li agradava evocar: la d'agent provocador. En el llenguatge policial i penal, un agent provocador és aquell que instiga una altra persona a cometre un delicte. Per a Portabella, un agent provocador era algú que l'empenyia a arribar cada cop més lluny i superar els límits inicials de qualsevol projecte. Naturalment, Brossa va representar per a Portabella el seu primer col·laborador - agent provocador també per la manera característica que tenia de fer esclatar les situacions successives que componien les seves obres de teatre irregular o poesia escènica.

Així es constitueix exactament la pel·lícula *No compteu amb els dits* (1967). Apropiant-se de la forma narrativa en formats curts característica dels filmets que es projectaven abans de la pel·lícula programada en una sala de cinema comercial, *No compteu amb els dits* transforma aquest format publicitari en una successió de quadres escènics dotats d'una raríssima poètica surreal, sota la qual s'oculten sempre tensions latents, que s'acaben resolent a través d'accions inesperades similars als cops d'efecte en els trucs de màgia: en aquest cas, es poden interpretar com a reaccions contràries o irreverents contra les constriccions burgeses, patriarcals i militars pròpies d'una dictadura conservadora i tradicionalista. En definitiva, és una consecució d'antianuncis que, així mateix, consisteixen en escenes alegòriques antidictatorials.

Tot i que el corrosiu humor colorista de *No compteu amb els dits* sembla que diferencia la primera pel·lícula de Portabella de la resta de la seva filmografia de les dècades de 1960 i 1970, aquesta primera col·laboració amb Brossa determina irreversiblement la tècnica cinematogràfica portabelliana. Una tècnica que consisteix a construir una pel·lícula mitjançant l'articulació de quadres escènics la continuïtat dels quals no ve imposada pels principis de la narració aristotèlica, sinó més aviat per un altre tipus de lògiques formals internes, ressonàncies poètiques i modulació de les intensitats narratives i polítiques que constitueixen el veritable contingut del film: com també li agradava dir a Portabella, la política d'un film rau, en primer lloc, en la seva forma, en el desmantellament dels llenguatges heretats, perquè és a través dels llenguatges com s'imposen les ideologies que volem combatre. A partir d'aleshores, Portabella també comença a concebre les seves intervencions en el camp cultural en termes d'agent provocador que obliga a desbordar els límits polítics, institucionals i estètics preestablerts en una determinada situació.

La segona interpretació de la *Suite bufa* va tenir lloc poc després d'estrenar-se a Bordeus, també l'any 1966, i es va dur a terme a la Casa Gomis Bertrand de La Ricarda, el formidable habitatge d'arquitectura moderna dissenyat per Antonio Bonet Castellana, antic membre del republicà Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), més tard exiliat a l'Argentina. A La Ricarda hi tenien lloc, habitualment, les activitats de Música Oberta, dinamitzades, entre altres, per Josep Maria Mestres Quadreny.

Segons la tesi doctoral d'Helena Martín Nieva, aquesta recreació de la *Suite bufa* es va organitzar amb l'objectiu de documentar-la per intentar que es programés en el marc de la celebració del 75è aniversari de Joan Miró, prevista per al 1968 per la Fondation Maeght a Saint-Paul-de-Vence. Però no va ser la *Suite bufa* l'obra que finalment es va representar per commemorar l'aniversari de Miró, sinó el *Concert irregular*. A la tesi doctoral d'Ainize González García hi trobem una pista del perquè. Es tracta d'una carta que Jacques Dupin, de la Fondation Maeght, adreça a Joan Brossa, amb data 19 de març de 1967, on argumenta el següent: la *Suite bufa* s'ha d'interpretar en un dispositiu teatral clàssic, perquè la seva dramaturgia està pensada per desmantellar-lo des de l'interior, i, per tant, és impossible traslladar-lo a un escenari. El que no sabem és com es pren la decisió de modificar l'equip de treball: surt Mestres Quadreny, Carles Santos amplia la seva funció a la de compositor-executant i entra Pere Portabella com a encarregat de la posada en escena.

En una de les còpies mecanografiades que s'han conservat del llibret del *Concert irregular* hi trobem la data següent: estiu de 1967. Això vol dir que la conceptualització, l'escriptura de la dramaturgia i la composició de la partitura degueren tenir lloc en paral·lel a la realització de *No compteu amb els dits*. Entre la gestació i la *première mondiale*, el 22 de juliol de 1968, van succeir dues erupcions històriques transcendentals: el Maig francès i la Primavera

de Praga. Així, el *Concert irregular* no es pot considerar únicament una obra característica de l'impacte que les ruptures revolucionàries globals de 1968 van tenir en els camps artístics i culturals. El *Concert irregular* també va ser una prefiguració artística d'aquestes ruptures polítiques i socials.

Les cròniques que relaten les interpretacions del *Concert irregular* a la Maeght, i després al Teatre Romea de Barcelona el 7 d'octubre de 1968, són contradictòries. Descriuen tant el seu èxit com les reaccions irades que van provocar. La seqüència més controvertida era la que tancava l'obra, la denominada "Homenatge al Vietcong". La cantatriu entra en escena agafant una escopeta amb què dispara al públic, mentre canta un llistat d'empreses i bancs nord-americans que assenyalen com a còmplices de la intervenció imperialista a l'Àsia. Mentrestant, el pianista s'afaita i finalment s'eixuga la cara amb una bandera dels Estats Units. Aquesta escena ressona amb un altre "Homenatge al Vietcong" que Brossa va incloure a *Strip-tease i teatre irregular* (1966-1968), amb les següents variacions: aquí, una guerrillera oriental vestida amb la bandera de la resistència vietnamita entra en escena amb els braços enlaire, captiva d'un soldat estatunidenc que l'apunta amb una metralladora. El soldat obliga la guerrillera a despullar-se i, amb un cop d'efecte, la noia li arrabassa l'arma i afusella l'invasor imperialista, moment en què, en comptes del teló de boca, el que cau és la bandera nord-americana que feia de teló de fons. En una ocasió, Santos va explicar que Robert Strange McNamara, exsecretari d'Estat vinculat a l'intervencionisme militarista nord-americà i després president de la Ford Motor Company, multinacional esmentada per la cantatriu a l'escena conclusiva del *Concert irregular*, era present a Saint-Paul-de-Vence perquè era client de Maeght. Un altre col·leccionista de Miró que també hi estava convidat, l'actor Kirk Douglas, sembla que es va adreçar iradament a Brossa demanant-li explicacions, i, com a resposta, el poeta li va respondre amb una escopinada.

1969

MIRÓ L'ALTRE ACTUALITZACIÓ DE LES AVANTGUARDES COM A LLUITA ANTIFEIXISTA

La crònica més important de què disposem sobre la interpretació del *Concert irregular* al Teatre Romea de Barcelona és la que publica el 15 d'octubre de 1968 Antonio Figueruelo a *El Noticiero Universal*, i que va rescatar, principalment, Félix Fanés en el seu estudi sobre el que anomenava el triangle irregular de Portabella-Brossa-Santos. El periodista descriu com el públic va protestar per l'obra picant de peus, fet en el qual conflüen dos motius de rebuig: si l'espectador moderat no digeriria la radicalitat antinaturalista del *Concert irregular*, el progressista considerava tebi el seu formalisme petitburgès. Tot i que les dues reaccions semblen contradictòries entre si, és molt probable que en conjunt assenyalin una aporia irresoluble del *Concert irregular*.

Si Brossa es va acostumar amb incomodar, Portabella va pujar a l'escenari del Romea i en va exigir un debat. Aquest posicionament tan divers és símptoma d'un tràgic desacord: la tensió que es produeix, d'una banda, entre la concepció persistent de l'avantguarda com a desacomodament espectacular infligit mitjançant continuades innovacions estètiques, i, de l'altra, la radicalització d'una neoavantguarda que vol desmantellar els marcs institucionals per desbordar-los, la qual cosa desembocaria en una marea revolucionària creixent per a la qual amb l'art per si sol no n'hi ha prou. A partir d'aquesta experiència, el projecte artísticopolític portabellià per als anys següents va consistir a intentar aconseguir el segon sense renunciar al primer.

Pocs dies després de la sessió del Romea, es va inaugurar una gran exposició de Joan Miró a l'Antic Hospital de Santa Creu de Barcelona, organitzada pel Ministeri franquista d'Informació i Turisme. La incomoditat que va produir l'intent oficialista per apropiat-se de la figura del pintor va fer que un grup d'intel·lectuals catalans promogués una contraexposició que s'havia de celebrar a l'aleshores anomenat Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears (COAC). Per a aquest desgreu, Portabella va proposar fer una pel·lícula que documentés com Miró pintava un mural previst per ser col·locat sobre les vidrieres de la façana com una obra pública estable. El que en principi es va aprovar amb entusiasme, va convertir el projecte del COAC

en el terreny d'una agra disputa cultural quan Portabella va convèncer Miró d'esborrar les pintures immediatament després de fer-les. El projecte del catalanisme progressista semblava imaginar que la instal·lació dels murals vaporosos de Miró, just a sota del sòlid fris picassià, podria elevar virtualment l'edifici modern del COAC per transcendir-lo en una mena de nova catedral de l'avantguarda, com una imatge superadora de la successiva acumulació de funcions i estils clàssics encarnada en la catedral històrica situada a l'altra banda de la Plaça Nova. Per la seva banda, Portabella semblava pensar més aviat a conjurar el fantasma d'una altra arquitectura racionalista ja desapareguda: el Pavelló de la República Espanyola erigit a l'Exposició Internacional de París de 1937, amb motiu del qual tant Picasso com Miró van radicalitzar la seva pràctica pictòrica per contribuir a aquest projecte simultàniament avantguardista i popular de confederalisme republicà modern i laic, esperonat per la solidaritat antifeixista en plena Guerra Civil espanyola.

El curtmetratge *Miró l'altre* (1969) no es pot reduir a un document de com Portabella i Miró es van conjurar per executar una provocació dadaïsta, sinó que va suposar un exercici extraordinari d'articulació entre crítica institucional i desmaterialització de l'objecte artístic, excepcional no només per la seva singularitat sinó també per la potència projectada cap endavant, comparable històricament amb l'*Erased De Kooning Drawing* (1953) de Robert Rauschenberg. De manera anàloga a com Picasso i Miró es van imposar fer un salt d'escala concebut *Guernica*, *Somni i mentida de Franco* i *El pagès català en rebellia* el 1937, sota el clima d'urgència d'època emanat dels creixents nazifeixismes europeus, Portabella va fer ús d'un aquiescent Miró per actuar com a agent provocador en el seu propi camp cultural. D'aquesta manera, plantejava radicalment que, el 1969, a l'ombra d'un Estat d'excepció decretat pel règim com a resposta a l'agudització dels moviments obrers i estudiantils antifranquistes, amb la resistència crítica que reproduïa els llenguatges apresos de les avantguardes i que s'autocontenia en els marcs institucionals de la cultura no n'hi havia prou.

L'escalada d'acció-reacció que es produeix entre l'augment de les lluites antifranquistes i el replegament del règim a la bunquerització fa que entrin en crisi part de les estratègies pactistes que havien donat lloc al Nou Cinema Espanyol o que van permetre a Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Rafael Canogar i Manolo Millares, Antonio Saura i Manuel Rivera exposar al Pavelló espanyol de la Biennal de Venècia el 1958. Una entrevista minuciosa amb Vicenç Altaió —on rememoren l'exposició de la Galeria Mayoral que va mostrar a Barcelona part de l'obra d'aquest Pavelló— ens detalla com, al voltant d'aquest esdeveniment, Portabella comença la seva trajectòria com a figura pública en el camp de les incipients resistències culturals al règim franquista. Per això és significatiu que fossin Portabella i Basilio Martín Patino, un altre nom clau en l'ordit de les estratègies pactistes, que una dècada i escaig més tard també protagonitzessin el moviment que en el conjunt de l'Estat espanyol un seguit de crítics i historiadors, com Julio Pérez Perucha, van anomenar cinema independent. Tots dos, Martín Patino i Portabella, ho van fer moguts pel flux dels esdeveniments: en l'intent d'obtenir els permisos de rodatge o de projecció per a les seves respectives pel·lícules *Canciones para después de una guerra*, el 1971, i *Vampir-Cuadecuc*, el 1970, va resultar senzillament menyspreat pels aparells del règim franquista. A partir d'aleshores, tots dos van dur a terme en la illegalitat o l'alegalitat dos dels corpus d'obra més importants de la nostra història de l'art de la segona meitat del segle passat.

L'origen de *Vampir-Cuadecuc* el trobem en un document menor: només una nota d'un paràgraf signada per Brossa i Portabella, on es plantegen fer una pel·lícula que consisteixi en la filmació d'alguna altra pel·lícula característica de l'aparell cinematogràfic franquista. Davant la dificultat per executar literalment aquest pla, Portabella, a proposta d'Anne Settimó,

decideix filmar el rodatge d'*El Conde Drácula*, una coproducció germanobritànica dirigida per Jesús Franco que s'havia de localitzar al Saló del Tinell i al Castell de Montjuïc.

En no poder desconstruir el rodatge d'algun artefacte ideològic més evident, i malgrat haver-se de conformar amb un film de gènere sobre vampirs, el mestratge de Portabella va consistir a convertir *Vampir-Cuadecuc* en una allegoria d'una potència inusitada. El film, propulsat per la ferocitat de l'acompanyament sonor estretament articulat per Santos, es desenvolupa entre les boires d'una violència continguda que no s'acaba de manifestar. En una culminació prodigiosa de *Vampir-Cuadecuc*, quan els personatges de Jonathan Harker i Abraham van Helsing estan a punt d'acabar amb el vampir, Portabella els fa observar —mitjançant l'intelligent muntatge d'un fals pla/contraplà— com Dràcula es desmaterialitza, però no per causa de la llum del sol ni travessat per una estaca: l'actor que l'interpreta, el mateix Christopher Lee, senzillament es desmaquilla, es desemmascara, i acaba per si mateix amb l'illusionisme cinematogràfic.

Aquesta desmaterialització és una caixa de ressonàncies: evoca la temuda desaparició física del dictador i alhora visualitza, com en un mirall, la perplexitat del mateix film desmuntant-se a si mateix des de l'interior de la seva mecànica. En un cop d'efecte final categòric digne del mag més virtuós, l'actor-abans-vampir mostra a la càmera, és a dir, al públic, els dos ulls postissos que s'acaba d'arrencar: es rememora, així, la seqüència de l'ull tallat d'una ganivetada amb què Luis Buñuel començava *Un perro andaluz* (1929), i amb la qual executava amb contundència una de les agressions més violentes que s'han dut a terme a la història del cinema contra l'aparell de visió del subjecte-espectador, si bé a *Vampir-Cuadecuc* Portabella ho repeteix amb humor brossià.

Un dels documents cabdals de l'arxiu personal atresorat per Pere Portabella és el dibuix esquemàtic que va donar lloc a la pel·lícula *Umbracle* (1972). Una espiral al centre del full en blanc acompanyada, a l'esquerra, per una línia recta vertical i, al voltant d'aquestes dues formes mínimes, se sintetitza un procediment constructiu: el desposseïment de qualsevol anècdota per deixar a la vista purament la carcassa d'un film que avança per coherència temàtica o formal interna —i ja no per evolució argumental—, i que es desenvolupa passant d'una situació a l'altra fins que desemboca en un epíleg, visualitzat com un esclat o una implosió finals.

És curiós el nom que Portabella dona, en aquest dibuix, a l'esquelet constructiu resultant de la desmitificació de l'artefacte narratiu burgès: cos del film. De totes les formes d'espectacle popular a què va recórrer Joan Brossa —tal com ha assenyalat Eduard Planas—, és segurament l'striptease la que reflectia més especularment els procediments brossians de despullament poètic que buscaven desmitificar la poesia aburgesada. Les poesies escèniques brossianes que consisteixen en formes irregulars de striptease operen sempre una desillusió en les expectatives voyeurístiques del subjecte espectador normat com a masculí heterocis: el cos de la dona despulat per Brossa és sempre d'una manera o una altra un cos desestabilitzador, com la guerrillera antiimperialista del Vietcong que culmina, com un epíleg esclatant, tant els *Strip-tease* com el *Concert irregular*. Portabella procedeix, també, així: en despullar el cos del film per il·luminar-ne l'essència estructural, potencia les seves operacions subversives. *Umbracle* és l'articulació més virtuosa de les tècniques del despullament amb les altres del muntatge d'atraccions o de varietats.

Però, a més de la radicalització formal com una manera de desestructurar els llenguatges del poder, hi ha sempre la pulsio desbordant, el principi artísticopolític que ens exigeix articular les eines heretades de les avantguardes estètiques amb els desbordaments radicals dels

moviments antiautoritaris més puixants en cada nou moment, per evitar, així, que el gest avantguardista s'abstregui. En unes rares notes manuscrites redactades per Brossa sobre la reacció del públic al *Concert irregular*, argumenta que el pas de la revolta poètica a la revolució només seria possible quan es produïssin unes condicions de possibilitat externes. Dos anys més tard, Portabella va semblar oferir a Brossa una oportunitat d'esmenar el desacord que va començar a separar-los la nit en què el públic del Teatre Romea es va revoltar.

Poetes catalans (1970) és una de les pel·lícules més desapercebudes de Portabella, encertadament reivindicada per Manuel Guerrero quan feia 50 anys de l'esdeveniment que el film documenta: el Primer Festival Popular de Poesia Catalana organitzat per la Comissió Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya (CCFPC) en solidaritat amb els presos polítics catalans, que va tenir lloc a la Sala Price de Barcelona el 25 d'abril de 1970. Construït com una consecució aparentment rutinària d'intervencions sobre l'escenari (Pere Quart, Salvador Espriu, Gabriel Ferrater...), el muntatge de la pel·lícula conté un missatge: l'aparició de Brossa sobre l'escenari té lloc exactament a la meitat del metratge, al minut 13 d'una pel·lícula que en dura 26. Brossa se situa davant del micròfon i afirma sintèticament: "Seré breu", i després tot just recita un vers dels seus poemes civils al·lusiu a la falta de llibertats polítiques de Catalunya sota la dictadura i el desig col·lectiu d'autogovern. En només 30 segons, la irrupció de Brossa parteix en dos el film i constitueix per si mateix un esclat a la meitat de l'esdeveniment documentat, la qual cosa provoca el desbordament de l'emocionalitat del públic que, ara sí, a diferència de les reaccions confrontades davant del *Concert irregular*, constitueix un sol cos que s'expressa com un rugit furiós de llibertat més enllà del que és discursiu. Vet aquí les condicions objectives que demanaves per transformar la revolta poètica en revolució, sembla que és el repte que, en aquell instant, Portabella planteja de manera provocadora.

La participació de Pere Portabella en el conegut com a Grup de Treball (1973-1977) s'ha considerat cada vegada més com a determinant, segons han avançat a l'últim quart de segle els estudis sobre aquest col·lectiu. El Grup de Treball va ser avaluat originalment pel madrileny Simón Marchán Fiz com un exemple de la politització dels conceptualismes que, en el marc del que l'historiador va anomenar nous comportaments artístics, van emergir globalment entre les dècades de 1960 i 1970. Però, altrament, podríem considerar també el Grup de Treball com un cas destacat de les derivacions activistes que va adquirir l'anàlisi i la crítica artística de les institucions, tal com va passar en altres situacions marcades per dictadures militars, com va ser també el cas del projecte *Tucumán Arde* a l'Argentina (1968) i del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) a Xile (1979-1985).

Des d'aquest punt de vista, el fet que Portabella formés part del Grup de Treball no es pot considerar simplement una activitat paral·lela al seu treball cinematogràfic i al seu activisme polític clandestí durant els anys finals del franquisme. Al contrari, pensar el cinema de Portabella des del prisma del Grup de Treball ens permet delimitar un subconjunt de les seves pel·lícules com a exploració sistemàtica de la naturalesa del sistema de l'art caracteritzat per les dinàmiques de l'economia capitalista i condicionat per la manca de llibertats i la repressió política exercida per una dictadura civicomilitar. Situada de manera adjacent als documents analítics del Grup de Treball, entenem millor com la pel·lícula *Poetes catalans* (1970) explora les relacions entre el catalanisme antifranquista i la pràctica poètica a la vora de la seva radicalització formal, de la mateixa manera que les pel·lícules de Portabella amb/sobre Carles Santos actuen com a desmitificacions de les institucions burgeses de la música clàssica. Així, totes elles formen una constel·lació al voltant de *Vampir-Cuadecuc* com l'exemple més evident de l'anàlisi portabellià-brossià de l'aparell cinematogràfic sota el capitalisme franquista.

Així passa també amb el díptic de pel·lícules que Portabella va tornar a produir en col·laboració amb Joan Miró, el 1973, per encàrrec de la Fondation Maeght: *Miró Tapís* i *Miró la forja*. En totes dues, Portabella entrevista els artesans/ industrials que executen les respectives obres dissenyades per Miró. Posa sobretot l'accent en la materialitat de les activitats dutes a terme per la força de treball, i centra tots dos films en l'encapsulament de les peces produït exactament en el moment en què passen a ser, per efecte de la màgia capitalista, mercaderies artístiques, objectes dotats d'un elevat valor de canvi. Però l'aparença reportatgística d'aquestes pel·lícules és enganyosa: Portabella fa instal·lar la infraestructura necessària per convertir els espais de producció industrial i artesanal en escenaris teatrals-cinematogràfics. La càmera s'encarrega de mostrar sempre l'activitat amb el fons dels focus que enlluernen l'espectador, exactament de la mateixa manera que opera el desvetllament dels mecanismes il·luminadors a *Vampir-Cuadecuc* o a *Poetes catalans*.

A la vista del relat que estem construint en aquesta exposició, la polèmica que va enfrontar el Grup de Treball amb Antoni Tàpies a través d'un intercanvi públic de cartes el 1973 —el mateix any en què Portabella va realitzar aquest últim díptic mironià— s'ha d'entendre com un estadi avançat de la manera com certes radicalitzacions de les neoavantguardes artístiques —influides per les insurreccions globals de 1968 i per la precipitació dels moviments antifranquistes i del replegament repressiu del franquisme terminal— van plantejar, en el projecte històric de recuperació d'una cultura d'avantguarda moderna, republicana i catalanista, la insuficiència d'operar en el pla cultural per abraçar més aviat l'activisme directe per la recuperació de la democràcia i per les revolucions socials. El text complet de resposta del Grup de Treball a Tàpies, un document històric clau en el cicle de les radicalitzacions polítiques internacionals de la crítica artística de les institucions, declinat específicament en el context català i del franquisme, està datat així d'una manera gens casual: Barcelona, 1 de maig del 1973.

El 28 d'octubre del 1973, la policia franquista va irrompre armada a la reunió clandestina de l'Assemblea de Catalunya (l'organització que, a partir del 1971, va prendre el relleu de la Taula Rodona Democràtica) que tenia lloc a la parròquia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona. Es van detenir 113 militants. Va ser en aquest clima que el Grup de Treball va produir *Treball collectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda darrerament a la premsa*. De la mateixa manera que els modèlics *Schemes* (1966-1970) del nord-americà Dan Graham aplicaven tècniques d'anàlisi estructural a pàgines de revistes especialitzades en art, i convertien aquestes síntesis compositives en poemes concrets, el Grup de Treball va desconstruir l'esmentada notícia —apareguda al mateix diari on havia tingut lloc la polèmica amb Tàpies—, disseccionant el que ocultava per desplegar-la en una llista detallada de la composició professional d'aquell grup de 113 persones. L'obra partia dels procediments analítics i les poètiques conceptualistes per desbordar-les cap a l'activisme, i ajudava a il·lustrar la transversalitat i l'extensió política, social i cultural de l'antifranquisme a Catalunya. La llista s'acabava així: 1 director de cinema, 1 músic. El que l'obra no explicitava —però ho constatava tàcitament— és que es tractava de dos membres detinguts del mateix Grup de Treball: Pere Portabella i Carles Santos.

El treball cinematogràfic realitzat per Portabella arran de la seva progressiva implicació activista antifranquista no es pot reduir a la mera categorització de documental. Les seves pel·lícules considerades documentals es poden entendre amb una altra complexitat si les reinterpretem a través de la pràctica del Grup de Treball. Si l'anàlisi sistemàtica portabelliana de les institucions culturals en suport cinematogràfic —anàlisi íntimament relacionada amb els documents analítics del Grup de Treball— es remunta a *Vampir-Cuadecuc* (1970) i l'acció orquestrada amb Joan Miró el 1968, el materialisme del *Treball collectiu* dels 113 ens permet comprendre

així mateix com un cert cinema realitzat per Portabella incorpora el tipus de metodologies factogràfiques que les arts radicals han adoptat en moments històrics de crisis polítiques que han constituït també desbordaments de radicalització estètica, com va ser el cas del productivisme soviètic a la dècada de 1920, la invenció del fotomuntatge polític a la de 1930 o fins i tot les contribucions de Picasso i Miró al Pavelló de la República Espanyola de 1937.

Quan es va començar a evidenciar la imminent desaparició física del general Franco, Portabella va planejar la realització d'un fresc cinematogràfic que servís per treure de la clandestinitat el conjunt d'opcions polítiques que haurien de tenir algun paper en la transició a un estat de dret. Del guió embrionari d'una sèrie televisiva que Portabella va presentar a la productora italiana Unitelefim —vinculada al Partit Comunista Italià (PCI)—, finalment no realitzada, va sorgir la pel·lícula *Informe general sobre algunes qüestions d'interès per a una projecció pública* (1976). Conseqüentment amb la manera com el *Treball collectiu* dels 113 buscava informar acuradament sobre la capillaritat cada cop més extensa de les resistències democràtiques antifranquistes, l'*Informe general*, ja mort el dictador, treia obertament a la llum pública la diversitat i l'extensió de les forces democràtiques que serien operatives en un escenari superador de la dictadura. Però la naturalesa d'aquesta pel·lícula no és reportatgística sinó factogràfica: mostra en tot moment la infraestructura i les tècniques de la seva construcció, com si el film, d'una manera metanarrativa, volgués dir-nos també que la materialitat d'un estat de dret no pot ser sinó resultat d'un treball: el de produir una esfera pública deliberativa conformada per un conjunt d'institucions per refuncionalitzar o per crear *ex novo*. Com afirmava el cineasta i teòric Alexander Kluge, tan estimat per Portabella, es tracta que la llibertat no és factible en abstracte, sense construir una esfera pública que constitueixi una fàbrica de la política, el lloc on la democràcia es produeix.

1977

RETORN DE JOSEP TARRADELLAS POLITITZACIÓ DE L'ART I ESTETITZACIÓ DE LA POLÍTICA

Un dels documents determinants per comprendre el sentit de les relacions entre art i política que va caracteritzar l'obra de Portabella és la presentació de *Vampir-Cuadecuc* (1970), redactada per a la projecció al Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, que va tenir lloc el 1972. Impedit d'assistir-hi per la denegació del passaport, el text es va llegir en la seva absència durant el col·loqui posterior que Carles Santos i Annie Settimó van mantenir amb el públic. El registre sonor d'aquella sessió, que es presenta per primera vegada en aquesta *Exposició de varietats antifeixistes*, recull el controvertit ambient de discussió que, sorprenentment, va reproduir a grans trets la mateixa polarització que es va originar després de la interpretació del *Concert irregular* al Teatre Romea. I en la confusió del moment passa desapercebut el sofisticat argument de Portabella, elaborat a partir de l'experiència del 1968: el seu cinema ja no estava fet *malgrat* la dictadura o limitat per ella, sinó *com a resultat* de les condicions dictatorials. El que reclamava Portabella no era una llibertat d'expressió artística per fora del conjunt de les llibertats polítiques, sinó que, al contrari, la seva radicalització estètica buscava sumar-s'hi per empènyer el conjunt de les impugnacions que es confrontaven a la continuïtat històrica del feixisme: "Aquí hi ha, per tant, *Vampir*, no malgrat tot, sinó com a resultat de tot".

Les eleccions generals del 15 de juny de 1977 van donar una victòria majoritària a les forces d'esquerra a Catalunya, i, com a resultat d'això, Portabella va ser elegit senador a les primeres Corts espanyoles democràtiques des de la Segona República. Va ser aleshores quan va tenir l'oportunitat de treballar en la realització de dos esdeveniments netament polítics fonamentals de la transició democràtica: la redacció de la Constitució espanyola del 1978 i el retorn de Josep Tarradellas a Barcelona.

Tarradellas havia exercit càrrecs a la Generalitat de Catalunya durant la Segona República, i després va mantenir una relació complexa amb el Govern a l'exili. El seu retorn a Barcelona, negociat amb el Govern d'Adolfo Suárez, va tenir lloc el 15 d'octubre del 1977. Que s'elegís Portabella per dissenyar aquesta jornada

ens diu fins a quin punt es va llaurar durant la clandestinitat una autoritat com a figura de consens. Els papers guardats al seu arxiu provenen una tesi que sempre va compartir en privat amb els seus col·laboradors de confiança: que va orquestrar el retorn de Tarradellas d'acord amb la dramaturgia d'una posada en escena artística. L'escaleta que organitza cadascun dels passos que van des que Tarradellas baixa de l'avió fins que arriba al centre de Barcelona està construïda com una consecució d'escenes, una mena de muntatge d'atraccions on a cada situació li correspon una varietat de litúrgies, les quals, en conjunt, escenifiquen tots els aspectes del traspàs d'un poder autoritari a una institucionalitat democràtica i a la recuperació de la sobirania catalana. I, per emfasitzar la sortida de Tarradellas al balcó de la Generalitat, Portabella va decidir aplicar la mateixa metodologia experimentada a *Vampir-Cuadecuc*, *Poetes catalans* (1970) o el díptic sobre Miró del 1973: va convertir la plaça de Sant Jaume literalment en un escenari, la infraestructura d'illuminació del qual va situar tan estratègicament que la majoria de les fotos que es van fer de l'esdeveniment històric mostren inevitablement la presència dels focus (tan potents), que es van encendre exactament a l'hora que Portabella havia indicat: quan començava a pondre's el sol.

Què pretenia escenificar Portabella a través d'aquestes estratègies artístiques posades al servei de produir un esdeveniment polític? Precisament, el moment mític de la sortida de la clandestinitat a la llum com un acte de revelació: la producció mateixa del poble com a subjecte sobirà, sobrevinguda a l'espai de la plaça com a arquetip de l'esfera pública democràtica. Però aquest mateix procediment que dramatitza una litúrgia laica genera una aporia: el poble sobirà, alhora que es constitueix il·luminat, també es manté a sota, i delega la seva representació en una classe política elevada. Quatre dècades més tard, amb l'*Informe general II. El nou rapte d'Europa* (2015), Portabella, que sempre va ser un cineasta sensible a l'empara política dels temps, posava de manifest la crisi del règim del 78 derivada precisament d'aquelles apories democràtiques, en la posada en escena de les quals ell mateix havia participat com a dramaturg.