

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Publications and Research

CUNY Graduate Center

2022

La Ricarda, Mestres Quadreny i l'experimentalisme musical català dels anys seixanta: de com l'arquitectura va esdevenir música i la música, arquitectura

Antoni Pizà
CUNY Graduate Center

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_pubs/870

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).
Contact: AcademicWorks@cuny.edu



Vista exterior de La Ricarda.
Fotografia: Josep
Bracons/Flickr

Eren uns temps magnífics per a la creació: els concerts semblaven obres de teatre i les obres de teatre, concerts. Els músics feien d'actors i aquests havien de fer de músics. I la distinció entre el públic i els intèrprets també es diluïa, si és que no s'eliminava del tot. Els semiòlegs —o són semiòtics?— havien explicat que en tot acte comunicatiu hi havia un emissor, un missatge i un receptor; i precisament d'això es tractava, d'eliminar aquestes distincions. Ah, i en molts casos, tampoc no hi havia escenari, ni sala de concerts. No es pagava entrada, és clar. I no s'esperava res més que l'inesperat,

la sorpresa. No hi havia fronteres, efectivament, i a pesar que el mot encara no existia —o si existia, poca gent l'usava— l'art aspirava a ser «multidisciplinari». Les propostes —alliberades i alliberadores— ara les anomenaríem «performatives», però aquesta terminologia aleshores ni era part del vocabulari general del públic ni de la crítica.

El 23 de novembre del 1963 es va celebrar un esdeveniment especial a la residència de la família de Ricard Gomis i Inés Bertrand al Prat del Llobregat, la casa que se sol anomenar La Ricarda (o alternativament Casa Gomis o Casa Gomis-Bertrand) i que va ser



La Ricarda, Mestres Quadreny i l'experimentalisme musical català dels anys seixanta: de com l'arquitectura va esdevenir música i la música, arquitectura

Antoni Pizà

dissenyada per l'arquitecte Antoni Bonet Castellana, però amb una gran aportació d'idees dels propietaris, Inés Bertrand i Ricard Gomis. Per celebrar el final d'obra d'aquesta icònica residència, alguns membres del Club 49, creditors de la modernitat més rabiosa, van crear un cicle de «concerts», i aquí les cometes no són gratuïtes, perquè efectivament no van ser els usuals concerts com els del Palau o del Liceu. El cicle es va denominar «música oberta» o «música abierta», i les minúscules del títol ja començaven a donar una idea del seu tarannà rupturista. Aquesta apel·lació («oberta»), a més, reflectia

doblement per una part l'esperit interdisciplinari i inclusiu de les diverses propostes que es presentaven, però també era un gest de complicitat amb l'arquitectura «oberta» de La Ricarda: mòduls connectats tènueament, voltes que s'enlairaven sobre uns primíssims pilars de ferro, algunes parets de maons revestits de ceràmica vidrada i moltes altres de vidre que confonien els espais interiors i els exteriors creant un continu entre la vida personal —potser els elusius plaers íntims de les elits— i la natura plana, albuferenca i pagesa del Delta del Llobregat i, a conseqüència de tot, la dissolució de la frontera entre art i

ANTONI PIZÀ (Felanitx, 1962) és director de la Foundation for Iberian Music al Graduate Center de la City University of New York (CUNY).

vida. La burgesia catalana demostrava amb La Ricarda la seva solidesa. Precisament per no posar parets o portes robustes, per fer una casa oberta, manifestava vigorosament no tenir por als vàndals.

La primera sessió de «música oberta» a La Ricarda va incloure un programa aparentment tradicional, però just *aparentment*. Hi va haver, per començar, un programa de mà que funcionava com un nexa atàvic —un record de què solia ser un «concert»— i que anava, a més, bellament il·lustrat per Magda Bolumar. I seguint amb els atavismes, la disposició de les obres del programa seguia un ordre d'estricta cronologia en les avantguardes catalanes: *7 Haiku* (1922) de Robert Gerhard, *Música per a 5* (1962) de Joaquim Homs (dedicada a Inés i Ricard Gomis, els hostes de la vetllada) i finalment, amb un títol igualment anacrònic i ple d'ecos d'un gènere del segle XVIII, *Divertimento «La Ricarda»* (1962) de Josep Maria Mestres Quadreny. Aquesta darrera obra, però, destacava perquè, en el seu afany innovador, a més dels usuals trets de la modernitat musical, com la profusió de dissonàncies o mètriques irregulars, aprofitava el disseny arquitectònic de la casa com a un element íntegre de l'obra. El compositor, a *Tot recordant amics* (2007), ha descrit aquella estrena així:

En aquell primer concert hi vaig presentar el *Divertimento «La Ricarda»* per a flauta, clarinet i contrabaix interpretats pels excel·lents instrumentistes Salvador Gratacós, Juli Panyella i Ferran Sala, on vaig fer el meu primer intent d'introduir l'acció com a part integrant d'una peça. L'acció no era gens complicada, perquè consistia que els músics entraven i sortien durant la interpretació, inclosa una intervenció a l'esquena del públic, però en definitiva era una innovació que fou molt ben valorada pels assistents i això donà peu a obrir una línia de recerca en aquesta direcció amb la col·laboració de Joan Brossa.

L'arquitectura, aleshores, la disposició dels espais, ben bé es podria dir que és part de la composició musical del *Divertimento*. Els intèrprets, músics convencionals (és a dir instrumentistes professionals i no actors), entren i surten de la sala aprofitant els accessos creats pel disseny arquitectònic. Segons les instruccions de la «partitura», primer entra el contrabaixista i comença a tocar; el flautista, un

poc després, s'incorpora a l'escena, però entra des del públic; ara s'incorpora el tercer instrument, el clarinet, que també, com el contrabaix, ha entrat en escena des de l'entrada de davant. Seguidament, el contrabaixista se'n va; flauta i clarinet continuen tocant, com si diguéssim, a duo, però poc després el clarinet abandona la sala i queda el flautista sol, possiblement una altra picada d'ulls a la tradició musical (intencional o accidental) i més concretament a la *Simfonia dels adeus*, núm. 45 de Haydn en la que al final, a poc a poc, tots els músics abandonen l'escenari bufant l'espelma dels faristols per apagar-la, tot indicant la conclusió de l'obra fins que, al final, just queden dos violinistes que toquen pianissimo i pràcticament a les fosques.

Com en el cas de Haydn, el *Divertimento* revela els mecanismes de la litúrgia dels concerts convencionals substituint les pautes acceptades, invisibles i axiomàtiques (els aplaudiments, les reverències, el frac, el silenci entre moviments d'una mateixa obra, els bisos, i tantes altres coses) per una altra que, si no totalment absurda, almenys és igualment arbitrària, i que té per única justificació i lògica el disseny de la sala, l'arquitectura. El plànol obert de La Ricarda, fins i tot el simple fet de ser una residència i no una sala de concerts, fa possible que el *Divertimento* funcioni, com en general no sol funcionar en disc o en una execució en un altre espai.

Poc més o menys un any després, el 28 de novembre del 1964, Mestres Quadreny va presentar una altra obra dins el cicle de «música oberta» d'aquell any a La Ricarda. *Concert per a representar*, creat amb Joan Brossa, inclou músics, actors, música en viu i música gravada. Altre cop, en aparença es tracta d'un concert convencional. El públic, per exemple, seu i hi ha una zona reservada per a l'actuació, un escenari. En realitat, però, l'obra es basa a rompre algunes d'aquestes expectatives i convencions. El títol *Concert*, per exemple, pot ser enganyós per al·ludir a la vegada a «concert», en el significat d'espectacle musical i per fer referència també al gènere musical desenvolupat sobretot en el segle XVIII denominat «concerto», el qual s'identifica per tenir sempre un solista. A part que no hi ha solista en aquest *Concert* i per tant ja no és un concert, l'esperada separació entre públic i executants també trontolla quan el director del grup instrumental demana al públic que deixin tres butaques buides, que més endavant seran ocupades



per tres pallassos (un d'ells, absurdament, s'entreté ritualment a fer punta a un llapis). Els executants, per tant, ocupen el lloc del públic, obrint el possible interrogant —i creant així una gran inquietud entre els assistents— de si el públic serà convidat a actuar. Miró, sempre tímid, a l'estrena va seure prop d'un pallasso i segons alguns testimonis va començar a demostrar un cert desassossec davant aquell trastocament de les normes tàcites i usuals. A la sala, mentrestant, s'han col·locat tres punts sonors amb bafles: dos a cada costat del públic i un a la part posterior dels assistents.

Ricard Gomis era un entusiasta de la música en general i dels sistemes de so en particular i va cuidar-se que La Ricarda tingués un equip sonor de primera. Fins i tot quan l'arquitecte Antoni Bonet, molt precís en la selecció del mobiliari i en el disseny dels espais de la casa en general, va queixar-se que l'equip obstruïa la seva visió diàfana del conjunt, Gomis va imposar la seva opinió després d'un breu estira-i-arroña. Mestres Quadreny, conscient de l'oportunitat, va llançar-se a explorar les possibilitats acústiques del magnífic equip sonor. Així, aquests altaveus superposen els seus sons (música?) creant un ambient explícitament de desorientació acústica. Mestres Quadreny ho recorda així:

En aquesta obra, a més de l'acció, s'hi incorpora l'efecte direccional del so produït per un joc d'altaveus a l'esquena del públic i un altre joc a tots dos costats del públic. L'enregistrament de la cinta fou fet prèviament pels mateixos músics i al mateix lloc del concert [La Ricarda] per obtenir la mateixa ambientació acústica.

Com en els dramàtics motets policorals de Giovanni Gabrieli (ca. 1554-1612), obres que creaven impressionants efectes d'eco encarant diferents punts sonors a distints indrets de la basílica de Sant Marc a Venècia, Mestres Quadreny situa els bafles a tres punts distints de la sala de La Ricarda. Quan, per exemple, un punt sonor fa sonar una part de l'obra, l'altre en fa sonar una altra que ja s'havia sentit abans, com en un cànon, una fuga o altres formes musicals barroques basades en la polifonia imitativa, com se les sol anomenar. Al mateix temps que hi ha tots aquests esdeveniments sonors, els actors, que a La Ricarda van ser Albert Boadella amb Els Joglars, participen en activitats absurdes o, en tot cas, mancades de lògica narrativa. Una actriu, per exemple, sosté un salabre o caçapapallones i un actor llança cartes que l'actriu amb el salabre ha d'engospar. La simbiosi entre l'espai i la música es reforça pel fet que per a la gravació prèvia (les sonoritats

Vista exterior de La Ricarda.
Fotografia: Josep Bracons/Flickr



Un instant del «Concert per representar» organitzat pel Club 49 a la finca de La Ricarda. Hi destaquen l'actriu Glòria Rognoni, a la dreta de la imatge amb un caçapapallones, i al seu costat un home llançant les cartes, tots dos membres de la companyia de teatre Els Joglars. Fotografia de Joaquim Gomis, 28 novembre 1966. ANC / Fons Joaquim Gomis / 9131

que sonen pels altaveus) es va enregistrar anteriorment a la sala de La Ricarda.

Aquestes dues actuacions o «accions», com se les començaria a anomenar, animarien els dos artistes, Mestres Quadreny i Brossa, a seguir col·laborant en un nou projecte titulat *Suite bufa* (1966). Mestres Quadreny, en una entrevista amb l'arquitecta, musicòloga i erudita Helena Martín Nieva, defineix «acció» com a la «teatralització de l'acte d'executar música (...) [i] explotar la capacitat d'espectacle que té l'interpret quan toca». Els músics que van començar la tradició de bufar l'espelma del faristol, plegar i abandonar l'escenari al final de la *Simfonia dels adeus* de Haydn evidentment ja n'eren conscients, d'aquesta possibilitat de teatralitzar la seva actuació, i la *Suite Bufo*, podríem dir, s'enllaça amb aquesta tradició. Estrenada el 14 de novembre del 1966 al Festival Sigma II de Bordeus, la *Suite* no va ser pensada per a La Ricarda particularment, si bé s'hi va fer una representació que havia de servir com d'assaig general en preparació per a la seva possible representació, que no es va arribar a materialitzar, a la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence.

En tot cas, l'obra es distancia un poc del camí que havien encetat les dues composicions anteriors de Mestres Quadreny en el

sentit que s'escenifica de forma més o menys convencional; no hi ha entrades i sortides com al *Divertimento*, ni tampoc distints i físicament separats focus de so com al *Concert*. Manté tanmateix alguns nexes atàvics i sense pes semàntic amb el passat dels gèneres musicals: si la primera acció era un *Divertimento* i la segona un *Concert*, aquesta tercera acció és una *Suite*, originalment una recopilació de danses cortesanes i idealitzades (com les *Suites* de Bach o Handel). Quant a l'ús de l'espai, emperò, Helena Martín Nieva en el seu perceptiu estudi sobre les accions de Mestres Quadreny i Brossa a La Ricarda subratlla:

En l'anàlisi del seu procés de manipular l'espai, segurament les obres més interessants són les dues primeres [*Divertimento* i *Concert*], ja que la *Suite bufa* retorna clarament el focus d'atenció damunt l'escenari, tot concentrant els fets dins aquest indret: és una peça que certament infringeix els costums, però amb altres estratègies, ja sigui des del text, en el discurs musical, o en el tipus de format; però no pas en la interpel·lació sobre l'espai.

Tot i això, sí que hi ha una «interpel·lació» de l'espai. El que destaca, de la funció que es va fer a La Ricarda de la *Suite bufa* és, d'una banda, l'aparent incongruència del text de Brossa, el qual incorpora en l'acció l'il·lògic i la no-narrativa, i, de l'altra, que l'acció es representi en un edifici ultra racional que, de fet, sovint és descrit com a *racionalista*. La dissonància que es crea, una relació oximorònica i paradoxal, no és musical sinó estilística: l'absurd de l'acció desplegat en un edifici racionalista, lògic, funcional, on tots i cadascun dels detalls estan pensats i repensats. El pianista, per exemple, seguint una extravagant indicació de l'acció, toca el seu instrument emmanillat i discuteix incongruentment amb la cantant; aquesta a moments neteja el piano (tot i que cap dels assistents degué haver treballat mai en feines domèstiques) i, de fet, va vestida de dona de la neteja, entre altres elements sorprenents per la seva aparent incongruència —a no ser, clar, que tot s'interpreti com una colossal humorada.

En el segle XX, l'humor absurd s'incorpora a l'art trenca-motlles com un dels seus elements més persistents (recordem Satie, el dadaisme i les seves seqüeles). La rialla sovint és espontània i sense explicació i les avant-

guardes exploten aquest fet com una defensa de la irracionalitat, d'una interioritat que escapa l'ordre racional. Tant la *Suite bufa* com el *Divertimento* i el *Concert* treuen partit d'aquest recurs rialler i absurd de moltes maneres. A part que *Suite bufa* pot resultar a moments còmica (i no hi ha dubte que ho és), no cal més que repassar alguns detalls que, per petits que siguin, poden tenir molt de pes. Així, per exemple, *buffa* és el nom d'un subgènere (còmic) dins l'òpera, però a poca gent se li escapa que també significa «ventositat» independentment de la intencionalitat dels autors. De la mateixa manera, es podria dir que titular *Divertimento* a la composició de Mestres Quadreny del 1963 és fer befa (bufa?) d'un important gènere orquestral del segle XVIII amb antecedents tan celebrats com Mozart, entre molts altres, i que es caracteritza per la *sang froid* despòtica, l'ordre racional i l'ideal de la moderació del segle XVIII. I és clar, el seu *Concert* no és un concert i la seva *Suite* no és una suite.

A més d'aquestes estratègies, és l'arquitectura de La Ricarda, al cap i a la fi, el que dona l'alenada principal a aquestes creacions musicals de Mestres Quadreny. L'arquitectura com a font d'inspiració de la música té efectivament una llarga tradició tant teòrica com pràctica. A vegades aquesta relació s'ha expressat amb el tòpic que diu que l'arquitectura és *música congelada*. Generalment, això s'interpreta com que ambdues formes d'art depenen enormement de l'estructura, la forma, la seva sintaxi, com una peça encaixa en una altra. Aquest lloc comú s'atribueix a vegades a Goethe, entre molts altres, el qual no va dir, de fet, «congelada» sinó «petrificada». Ara bé, si la cita es llegeix i contextualitza amb el text sencer, una entrada de dietari inclosa a les seves converses amb Eckermann, té realment un altre significat. Poc més o menys, cent cinquanta anys abans de les exquisideses arquitectòniques i musicals de La Ricarda, Goethe compara la música i l'arquitectura com a experiències superficials per a gent rica i desenfainada —al contrari possiblement d'altres activitats, com la literatura i el pensament, que són vocacions de contingut sòlid, possiblement més necessàries per a l'esperit. Així, el 23 de març del 1829, Goethe li comenta a Eckermann:

He trobat, entre els meus papers [...] una fulla, en la qual anomeno l'arquitectura música petrificada. Hi ha alguna cosa en aquesta observació; la forma com l'arqui-

tectura ens influeix és similar a com ens influeix la música. Els magnífics edificis i apartaments, emperò, són per a prínceps i imperis. Quan un home viu en tal situació, se sent satisfet, i no demana més. Això és contrari a la meua forma de ser. En una esplèndida casa, com la que vaig tenir a Carlsbad, vaig tornar mandrós. Una habitació petita i decent com aquesta en la que ens trobem, una mica desordenada-ordenada, una mica gitana [sic], és el que em convé perquè deixa la meua naturalesa interior lliure d'actuar i crear.

Per a Goethe, per tant, no és una virtut que la música s'assembli a l'arquitectura, sinó més aviat un problema: els dos arts potencien la sensualitat, el plaer, fins i tot la mandra. Goethe, val a dir, va esmentar aquesta relació entre música i arquitectura en altres escrits que, si s'interpreten correctament, podrien matisar aquesta opinió «negativa» sobre la «música petrificada». En tot cas, Goethe, possiblement, recriminaria a La Ricarda el fet de ser un conjunt de «magnífics edificis» i els exquisits membres del Club 49 serien titllats de «prínceps» en perill d'esdevenir, com ell mateix hi havia tornat, intel·lectualment mandrosos. L'esperit rere La Ricarda i el Club 49 —no cal dir-ho— era exactament el contrari.

Si la relació teòrica entre la música i l'arquitectura és llarga i a més de Goethe hi ha una prolongada llista de pensadors (els germans Schlegel, Schelling i molts altres), la

La cantant mezzosoprano Anna Ricci i el músic Carles Santos, durant l'acció musical «Suite Bufo», realitzada a la finca de La Ricarda. Fotografia de Joaquim Gomis, desembre 1966. ANC / Fons Joaquim Gomis / 9159



praxi de la música petrificada també té una rica tradició. Efectivament, molts compositors han creat experiments acústics de gran efecte aprofitant l'espai d'un edifici. El cas més sonat, ja esmentat abans, és el del compositor venecià Giovanni Gabrieli. Wagner, ja és sabut, va situar l'orquestra en una fossa invisible per al públic, a fi que l'efecte sonor semblés sortir de l'insondable no res. I ja en el segle XX, pràcticament tots els compositors importants han jugat amb les possibilitats que pot donar un espai arquitectònic (Stockhausen, Xenakis, el qual era arquitecte, Cage, Ligeti i molts altres) i ja més propers generacionalment i geogràficament Cristóbal Halffter i posteriorment Anna Bofill, compositora i arquitecta, el pare de la qual, Emilio Bofill, precisament, va ser el constructor de La Ricarda.

Una possible influència directa en Mestres Quadreny i la seva forma d'aprofitar l'espai de La Ricarda amb entrades i sortides dels músics podria haver estat *Water Walk* (1959) de John Cage, obra sobre la qual el mateix compositor va dir, de forma desconcertant, que la va titular així perquè conté «aigua» i perquè ell «camina» (l'acció es pot veure a YouTube). La influència de Cage en els experimentalismes musicals europeus és importantíssima i en el cas de Mestres Quadreny, el qual el va conèixer personalment a Sitges el 1966, és manifesta. Les seves idees renovadores del tot van introduir-se en els ambients musicals de l'estat espanyol sobretot a través de Juan Hidalgo i Walter Marchetti, creadors que l'havien conegut als famosos cursos de Darmstadt el 1958, el cen-

tre de l'experimentalisme musical d'Europa durant dècades. Catalunya, no cal dir-ho, no era una *tabula rasa* quant a l'experimentalisme artístic abans de Cage i, per tant, Mestres Quadreny, si bé va absorbir algunes coses de Cage, ja venia d'una riquíssima tradició de renovació artística. Cage, per exemple, sempre va reconèixer que una de les seves grans influències havia estat Josep Pijoan, l'erudit català que el va introduir a les avantguardes europees quan era professor a Pomona College (Califòrnia) a on Cage va estudiar. I la primera composició musical i el consegüent despertar com a «músic» de Cage, per cert, va efectuar-se a Sóller (Mallorca) a on el nord-americà va escriure la seva primera composició. Per tant, l'experimentalisme musical de Mestres Quadreny està en part en deute amb Cage (com qualsevol compositor de la seva generació), però Cage va sentir alguns dels seus primers estímuls artístics gràcies a un català, Pijoan, i per mor de les seves impressions de Mallorca.

La Ricarda, aleshores, a més de ser una casa única en el seu disseny, ha acollit dotzenes d'activitats artístiques i culturals, a més de les tres que hem esmentat, i la tradició d'excel·lència i innovació com a centre de foment de la cultura encara continua. Actualment, emperò, La Ricarda torna a ser notícia, si és que va deixar de ser-ho mai, sobretot per mor de l'alarma que ha provocat la possible ampliació de la tercera pista de l'aeroport del Prat. Si aquesta ampliació s'efectua, com sembla que es materialitzarà, les conseqüències serien devastadores almenys en dos àmbits: la construcció arruïnaria els aiguamolls de la zona provocant un desastre ecològic; i al mateix temps el soroll dels avions, ara mateix ja elevat, hi impossibilitaria qualsevol activitat humana, cultural, artística i especialment musical.

El cas és que La Ricarda per ara continua inspirant projectes artístics rupturistes molt diversos. Fa uns mesos l'artista Bea Sarrias i el cineasta Morrosko Vila-San-Juan van presentar un projecte a Lab 36 de Barcelona que havia de comptar amb la participació del pianista Agustí Fernández, un músic molt en línia de l'experimentalisme musical que es va fomentar a La Ricarda en els seus principis. Així mateix, el 9 de novembre de 2021 el MNAC va presentar un vídeo de Francesca Llopis amb música de Barbara Held i la percussió de Pilar Subirana titulat *Dins per dins*. L'obra ha estat en exposició permanent fins

Bea Sarrias mentre pinta un dels quadres de l'exposició "Benviguts a La Ricarda!" organitzada pel LAB 36 de la Galeria Senda. Fotografia: Morrosko Vila-San-Juan



Amb les obres de Mestres Quadreny i Brossa representades a La Ricarda s'interroguen moltes pautes de l'experiència estètica que han tingut fins al dia d'avui moltes repercussions, però també han mostrat els seus punts febles.

al 17 de febrer passat. Llopis, a més a més, també ha presentat un conjunt de fotografies sobre La Ricarda. Anteriorment, la Fundació Joan Miró de Barcelona havia ja exposat fotos de La Ricarda de Joaquim Gomis i Magels Landet. Altres artistes que han fet obres sobre La Ricarda són els videoartistes Michel François (la seva obra és part de la col·lecció permanent del MACBA) i Matilde Obradors, així com els fotògrafs Asier Rúa, Michele Curel i Manel Sanz, entre altres. I tot això sense no oblidar la quantitat de músics que en dècades anteriors hi van passar, com Claude Helffer, Tete Montoliu, Jean Pierre Rampal, Eulàlia Solé, Conxita Badia, Montserrat Caballé, Carles Santos a més de tots els participants de «música oberta». La Ricarda, a més a més, en els darrers temps ha estat declarada Bé Cultural d'Interès Nacional (categoria de Monument històric) i és membre merescudament de la xarxa d'Iconic Houses, entre molts altres reconeixements.

Amb tot, aquesta llista d'artistes que recentment han fet obres relacionades amb La Ricarda demostra que alguna cosa ha quedat d'aquell esperit innovador i rupturista dels anys seixanta que es va fomentar gràcies a l'exquisida arquitectura d'Antoni Bonet Castellana per a La Ricarda i a la família Gomis-Bertrand. Amb les obres de Mestres Quadreny i Brossa i la seva representació a La Ricarda s'interroguen moltes pautes de l'experiència estètica que han tingut fins al dia d'avui moltes repercussions i que suposen un balanç francament sa i positiu. Ara bé, l'experimentalisme en general i les obres de Mestres Quadreny per a La Ricarda en particular també han mostrat els seus punts fluixos.

Part de la ideologia de l'experimentalisme (parlant en termes generals) es basa en la dissolució d'un jo autònom i una obra d'art igualment autònoma. El projecte rupturista de les avantguardes fon i elimina els papers del «creador-emissor», el «missatge-obra d'art» i el «receptor-públic». L'experimentalisme projecta un jo «construït» o sigui format per molts elements externs i una obra contingent en factors socials. El jo de la mo-

dernitat és múltiple i calidoscòpic com va establir Rimbaud («*Je est un autre*») que expressa la seva voluntat no de forma autònoma sinó mimètica com va teoritzar René Girard (*le caractère mimétique du désir*).

Ara bé, contràriament a les propostes experimentalistes, el *públic* —una entitat que contra tot pronòstic es nega a desaparèixer— ha demostrat la seva voluntat d'acceptar i fins i tot necessitar un cert jo i una obra d'art independent, autònoma. Escoltar música, sol o en un pati de butaques (el jo), i rebre el missatge autònom que transcendeix el temps, el gust, la classe social, la cultura, el gènere, l'orientació sexual, etc. d'una obra musical tancada i autònoma, són activitats que han demostrat una gran pervivència. En aquest sentit el projecte de l'experimentalisme, per a bé o per a mal, ha fracassat per donar pas a una experiència artística postmoderna: música en viu amb violins i pianos i potser melodia i harmonia de llibre de text. Sigui com sigui, moltes de les accions de Mestres Quadreny i Brossa descontextualitzades de La Ricarda no acaben de funcionar perquè són en realitat música, teatre i sobretot arquitectura —o potser música petrificada.

Alguns diran, per tant, que ara són uns temps magnífics per al consum de l'art: els concerts no semblen obres de teatre ni les obres de teatre, concerts. Els músics no fan d'actors i aquests no han de fer de músics. I la distinció entre el públic i els intèrprets ni es dilueix ni s'elimina del tot. Els semiòlegs —o són semiòtics?— han explicat que en tot acte comunicatiu hi ha un emissor, un missatge i un receptor; i precisament d'això es tracta, de mantenir aquestes distincions. Ah, i en molts casos, s'ha tornat a l'escenari i a la sala de concerts convencional i per entrar es paga entrada, clar. I no s'espera res més que l'esperat, el previst. Han tornat les fronteres, efectivament, i a pesar que el mot existeix —i és de fet molt usat— en molts casos l'art no aspira a ser «multidisciplinari». Les propostes —alliberades i alliberadores— ara les anomenen «performatives», i aquesta terminologia finalment ha esdevingut part del vocabulari general del públic i de la crítica. ■