

AVELINA ARGÜELLES
DANAT DANSA
ÀNGELS MARGARIT

TRES EXPERIÈNCIES
SOBRE COREOGRAFIA
I ESPAI

No hi havia espai on posar els peus. Els cossos s'estrenyien sense cap moviment. Tenia una entrada a la mà, però no podia controlar els meus moviments. Vaig deixar-me anar en el *body contact* incontrolat i em vaig trobar viatjant en l'aire fins a l'interior del recinte. Un bon aterratge. Estava malgirbada i amb la roba descordada, però tant era! Havia aconseguit una entrada per a l'espectacle 1980 de Pina Bausch. Quina proesa! Èrem a Avinyó, el juliol de 1981. Tornàvem d'Alemanya. Ja feia vuit anys que anava a la Sommerakademie des Tanzes, de Colònia: curset, espectacles i concurs coreogràfic. L'any anterior havia aconseguit el segon premi amb la meua coreografia *Anillos sin dedos* i l'any d'abans un altre segon premi a Suïssa amb *Ausencia*, el meu primer treball realitzat per a Heura en la primera presentació pública del grup a l'antic Teatre de l'Institut. En les dues peces, jo hi intervenia com a ballarina. El fet de convertir-me en coreògrafa succeïa per atzar com una conseqüència del desig de ballar i de la intuïció que era possible trobar un llenguatge vàlid per a les nostres exigències i necessitats expressives. El panorama de la dansa en aquell moment suposava un buit total de tradició, una total absència de mitjans de realització i una incertesa molt gran respecte a la nostra capacitat de crear «alguna cosa del no-res».

Rebre premis pels nostres primers passos coreogràfics va ser molt encoratjador. Se'ns n'anava el complex de país, *l'Espagne, le grand vainqueur!* En aquell moment no hi havia concursos d'aquesta mena, al nostre país; els concursos, amb la seva mà sublim i grotesca, són l'única oportunitat que s'ofereix al coreògraf desconegut.

La segona cadena de televisió alemanya va escollir i gravar les nostres danses. Fou una experiència commovedora, de treballar amb bons professionals i comprovar que en alguns llocs s'afalaga i es respecta el creador. De la mateixa manera que, sense proposar-s'ho, un hom acaba convertit en coreògraf, t'adones que així, a més, de sobte, t'has convertit en escenògraf i, total, perquè has gosat agafar una llitera vella, pintar-la i col·locar-la al centre de l'escenari. Va ser molt curiós.

Els objectes em van començar a fascinar fa molt de temps. A *Ausencia*, la meua primera coreografia, encara que només hi havia els set cossos de les set dones que ballaven, l'objecte



Avelina Argüelles. *Zapatos: seducción en el metro*. Coreografía d'A. Argüelles, 1981
(Foto: Pedro Malinowski).



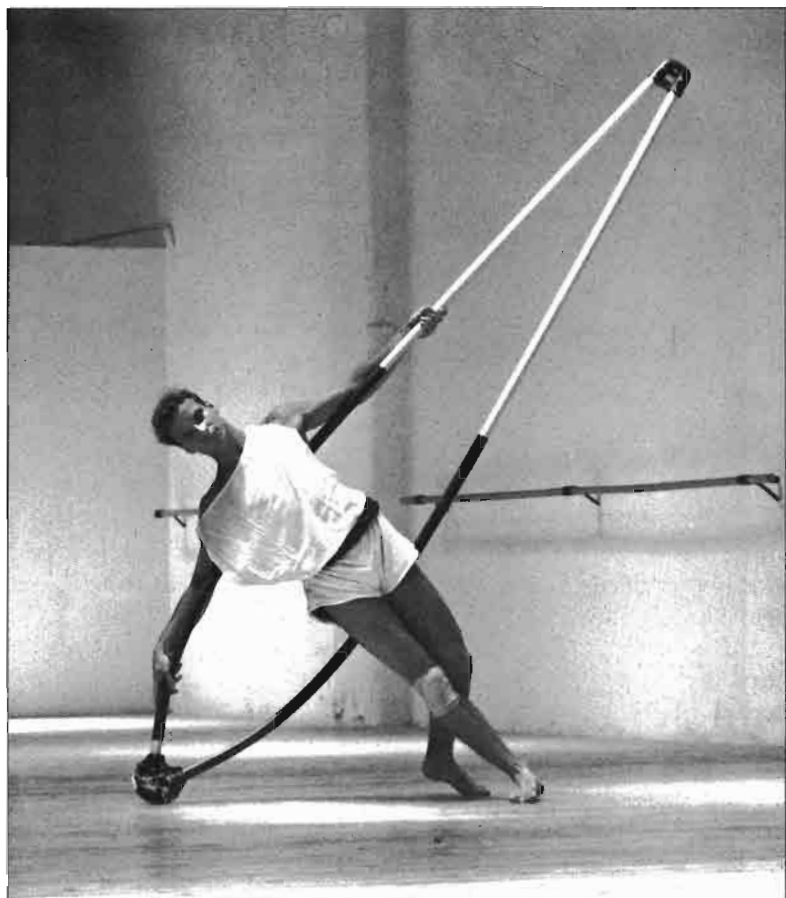
Avelina Argüelles. *Hoy martes, mañana miércoles...* Coreografía d'A. Argüelles, 1984 (Foto: Ricardo Sánchez).

era present per la seva mateixa absència, com el meu germà mort en accident a qui dedicava el meu record. La dansa començava amb les set dones col·locades fent un rectangle i movent-se molt lentament amb un moviment de rotació dels torsos en diferents direccions. Per tal de motivar-les els deia: «Penseu que els nostres ulls recorren la seva cambra, la seva cambra buida, que els nostres ulls s'aturen en tots i en cadascun dels objectes que li pertanyien, i enmig de tot sentiu encara més la seva absència». «Repetiu-ho: no hi és... no hi és...» «Penseu en el moviment d'un far, en el silenci, en el blanc, en l'absència de color». Una altra motivació en la creació d'aquesta dansa havia estat un estudi sobre textures basades en la pintura de Tàpies *Banc i forats*. Aquest petit esbós arxivat en la meua memòria va canviar de significat arran de l'accident del meu germà, i es va convertir en un poderós estímul que reclamava ésser desenvolupat. A partir d'aquest moment, la paret blanca i rugosa del quadre amb les línies simètriques es va convertir en la llosa a la qual jo enganxava el nas per tal de sentir l'olor dels fàrmacs de l'autòpsia, que era el meu únic consol com a mitjà de comunicació.

A la música d'*Ausència*, escrita per Joan Vives, hi vaig incorporar la veu de Josep Torrents recitant un poema de Neruda: «*Es una cosa tan grande la ausencia / que pasarás a ella a través de sus muros / y colgarás los cuadros en el aire. / Es una cosa tan transparente la ausencia, / que yo, sin vida te veré vivir / y si sufres mi amor, me moriré otra vez*».

Anillos sin dedos plantejava una escena de casament. Vaig pensar que havia de succeir dins d'una església. Tres personatges: el nuvi, la núvia i el pare d'ella. Una estreta relació entre aquests dos enfront del foraster. Vaig establir dos espais ben diferenciats. El nuvi entraria primer i s'esperaria. On? Vaig optar per la distorsió i la paròdia. David Lain, amb fibra de vidre, va construir un barret de copa de la mida d'un cubell, pintat de color blanc i amb un llaç rosa. Era resistent i manejable. Per la part convexa seria com un seient i per la còncava podia suggerir moltes coses: el desencant, quan hi entaforava el cap de manera que semblava un capgròs o el piset exigü quan tots dos hi ficàvem el peu i ens fèiem un petonet, o fins i tot un sexe temptador.

El meu experiment següent va ser començar el camí tota sola, abandonant el col·lectiu que havíem format. Jo volia crear el meu propi grup, el meu propi repertori i desenvolupar el meu llenguatge coreogràfic personal.



Avelina Argüelles. *Superficies*. Coreografia d'A. Argüelles, 1985
(Foto: Joan Sebastià).

Zapatos va ser un espectacle de seixanta minuts amb un mateix tema abordat des de diferents aspectes. El vaig presentar com a taller i em van donar deu pessetes de pressupost. El meravellós *teatre pobre*... A la primera escena, l'escenografia consistia en un embalatge de rentadora pintat i foradat des d'on sortia el peu nu i parlava dels seus somnis de llibertat, d'herba verda, d'aigua. A l'altre extrem de l'escenari hi havia un tronc de pollancre just acabat de tallar. Aquest tronc va ser motiu de tot d'anècdotes divertides, com la sorpresa a les duanes alemanyes quan el duïem en el Volkswagen, o els bolets que li van créixer a l'ombra del pati entre

actuació i actuació, o la sobtada pèrdua de pes quan es va assecar.

L'escena de *Sedución en el metro* em va iniciar a la investigació particular amb els objectes. Hi vaig emprar dues cadires desmanegades. Vaig recordar les observacions de Robert de Ventós sobre les distàncies. Vaig fer un petit estudi coreogràfic de cinc minuts en silenci. El joc entre la situació de les cadires en l'espai i la relació dels cossos de les ballarines adoptant formes i actituds canviants va fer d'aquest petit estudi una peça molt contundent.

Un altre element fou una vella post de fusta que vaig col·locar com una rampa i per la qual una parella lliscava mentre se sentia un poema de Bertold Brecht. *Esborra totes les petjades...* En aquest cas, la rampa era com un llit. Al costat, al terra, hi havia unes botes altes de militar. Al final de l'obra utilitzava les sabates com a element escenogràfic. Era l'escena de l'accident. La paret del fons estava coberta per una diapositiva d'una tomba de pedra i un parell de sabatilles d'esport al damunt. De sobte, queia una pluja de sabates des de dalt i tot el terra de l'escenari en quedava cobert. Per a mi, eren les sabates de tots aquells que havien mort de forma violenta com el meu germà. En fallar-li l'ala delta, va caure en picat com un ocell ferit. Les sabates li van marxar dels peus. Aquest parell de sabates perdudes a la muntanya va ser l'estímul inicial de *Zapatos*. La meua aventura següent la dec a Joan Enric Lahosa. Va ser ell qui em suggerí la lectura del llibre *Les onades* de Virginia Woolf. Arran d'això, van sortir quatre peces realitzades en diferents èpoques: *Hoy martes, mañana miércoles...*, que va obtenir el premi Tòrtola València el 1983; *Adiós i Superficies*, el 1985; i *Durar*, que va obtenir el primer premi en el primer certamen coreogràfic de Madrid, el 1987.

La mar era present en tota l'obra. Se'm va ocórrer d'utilitzar dos bidons. Dos ballarins i dos bidons. Diverses relacions possibles. L'obsessió pel pes del pas del temps. El bidó en posició vertical era molt estable, com el passat que il·lusòriament ens sembla inamovible. La inestabilitat del bidó inclinat sobre un eix va permetre una investigació interessantíssima amb un risc molt emocionant i espectacular. Era com el present que es pot inclinar cap a qualsevol banda. El bidó en posició horitzontal realment era com una onada devastadora, el futur, l'imprevisible. M'agradava emprar un objete quotidià, tan poc romàntic com un bidó industrial, i transformar-lo amb els nostres cossos en quelcom poètic.

Superfícies i *Adiós* van ser dos números sols creats per a un ballarí i una ballarina, respectivament, amb papers molt diferenciats. Per a mi, la botavara de *windsurfing* era com l'esquelet. L'esquema d'aquest vaixell fantasma que contínuament apareixia en el llibre lligat al personatge de Rhoda. El ballarí la introduïa a l'escenari i la'n treia sense haver-se'n desenganxat durant els cinc minuts que durava la dansa. A *Adiós*, el penja-robes, la jaqueta, eren el símbol dels encontres i «des-encontres» repetits dels sis personatges de l'obra al llarg de les seves vides. *Els éssers es tornen misteriosos quan ens abandonen...*

A *Durar* vaig prescindir de tot element estrany als cossos dels ballarins, però vaig diferenciar clarament l'espai entre una sèrie de moviments desenvolupats de perfil i una altra sèrie frontal. Vaig prendre el ritme intern d'un poema de Hermann Hesse de *El joc de perles de vidre*, que coincidia amb la temàtica de l'ésser humà immersit en l'esdevenir del temps i vaig atribuir als moviments de perfil el sentit de la inexorabilitat d'aquest caminar continuat i als moviments frontals el desig de parar-lo, de resistir l'oposició de durada. La paraula «durar», la vaig treure del poema *Endurir-se en pedra un dia. Durar! Per això, eterna s'agita la nostra nostàlgia i eterna roman...*

Era interpretada per tres homes. Els tres nivells suggerien els tres punts d'una onada *i les ones es trencaren a la riba...* Amb aquesta frase s'acabava el llibre.

Paralelas, amb la qual vaig obtenir el primer premi Ricard Moragas el 1987, va sorgir després de la lectura de *El mar de la mort*, de M. Duras. L'obra no em va entusiasmar, però hi vaig quedar atrapada pel desig d'aconseguir la mateixa austeritat en un llenguatge de dansa. Crearia una dansa intimista. Un home, una dona i un llit. La impossibilitat de l'encontre. Dos espais ben diferenciats: una llitera. La duresa de la relació: el contrast entre la tebior dels cossos i la fredor dels mobles. El llit: el lloc on naixem, somiem, estimen i morim.

Teorema: «Les paraleles es troben a l'infinit».

Perfumes fou un encàrrec de la Generalitat. Per primera vegada, diners per crear objectes especials. Per primera vegada, converses amb escenògrafs cercant el col·laborador idoni. No puc dir que l'experiència em vagi entusiasmar. Vaig visitar el museu del perfum. Vaig visitar fàbriques de perfums. Vaig llegir molts llibres sobre aquest tema. El perfum va suggerir idees de moviment: l'olor com a guia en l'obscu-

ritat, l'olor com a atracció (l'insecte i la flor), l'olor amb el seu poder evocador de records. M'hauria agradat poder crear un camp magnètic amb imatges. Però era una follia impossible. M'hauria agradat trobar un escenògraf que enriquis les meves idees, en lloc de limitar-se a ajustar-s'hi mínimament. La idea de les portes se'm va ocórrer després de simplificar-ne d'altres i de renunciar-hi. La idea de recipient ja quedava implícita en les cabines i el significat seria més ampli que un flascó o quelcom semblant. Perfums agressius, tímids, evocadors. Notes de sortida. Cap, cos i fons. Portes obertes a l'olor: camp, cuina, bany. Marcs de les portes: records dels qui se n'han anat. Rodes: el poder de transportar-nos a qualsevol lloc en el temps i l'espai. Portes separades dels marcs. Olor que s'estripen, que es difonen com el paisatge, com una festa que s'acaba i els convidats se'n van a poc a poc. Estructures metàl·liques que formen un túnel. Caminant a poc a poc per aquest túnel, al fons he deixat una porta, tan sols una. Mentrestant, jo, caminant a poc a poc. Joaquín rellisca, salta, corre. S'esmuny a través de les altres portes. Arribo al final del túnel, el coll de l'ampolla. L'últim recipient: la tomba. L'última olor: la pudor. L'evaporació:



Avelina Argüelles. *Paral·leles*. Coreografia d'A. Argüelles, 1989
(Foto: Josep Aznar).

l'esperit que se separa del cos. El perfum: l'ànima de les flors.

Estic asseguda a dalt del galliner i vaig fent cabotades. Suposo que deu ser quasi un sacrilegi adormir-se en un espectacle de Pina, però tinc com a excusa el cansament del viatge des d'Alemanya. En el Volkswagen, hi duem el tronc, la post, el bujol, els quatre pals de l'aparador i les capses de sabates. Semblem gitanos. O potser ho som. Estic mirant i, ves per on, allà veig un home i una dona asseguts de cara. Es miren. Es miren i de cop i volta es despullen. Es queden en pilotes. En realitat és quasi com la meva escena amb les cadires. M'agrada més el meu enfocament. Treure's una sabata és més útil i pot significar el començament del mateix. Això és un esbós. El que faig jo és un desenvolupament.

M'agrada ser capaç de crear una dansa amb contingut com ella, però més sòbria. Més humil. Amb les paraules mesurades sense excessos innecessaris. On no falti ni sobri res, amb un risc físic més gran (com el d'un Philobolus en els seus bons temps), i sobretot, ja des d'ara, renuncio a la repetició i m'inclino per la condensació.

Aquesta tarda he vist Pina amb la seva panxolina d'embarassada. Juraria que m'ha reconegut. Estic segura que es recorda de l'encontre que vam tenir l'any passat. He aconseguit que em mirés una llarga estona i que em parlés durant una hora. Algun dia ho escriuré.

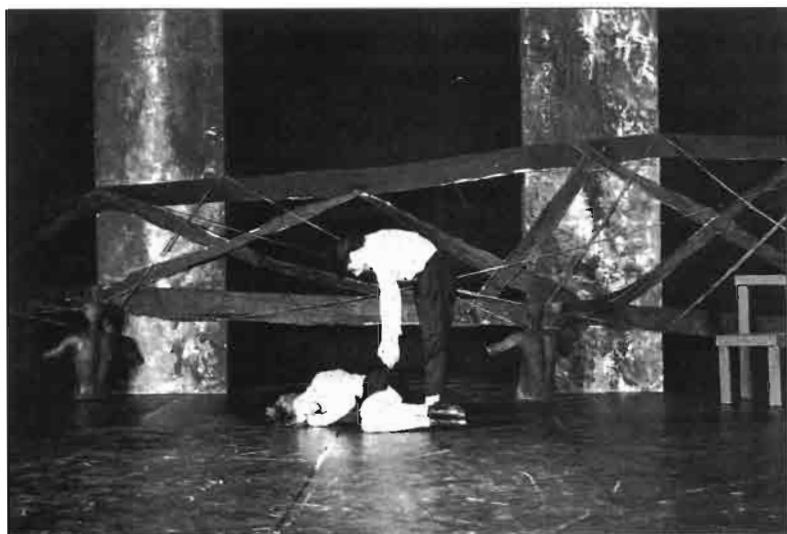
AVELINA ARGÜELLES

ESPAIS BALLABLES

El primer treball de DANAT és la coreografia *El futur ja no és el que era* (1985). Es tracta d'un duo de seixanta minuts plantejat estructuralment com una sèrie de seqüències unides sota un mateix tema: vaivens, la mobilitat que es va perdent. L'escenografia està pensada com a limitació d'un espai abstracte i la seva prolongació cap amunt, i es manifesta a través de dues columnes rectangulars, de quatre metres d'alçada, situades al fons de l'escena i unides per una mena de xarxa gruixuda i desigual feta de roba tenyida. Els altres objectes escenogràfics que s'integren a la coreografia són dos torsos-motllos fets de l'esquena mateixa dels ballarins i una cadira ampla. La major part d'aquest treball està realitzat amb cartró dur, i les superfícies són convenientment tractades per donar una aparença consistent i la sensació de pesantor de la pedra.

Herbst (Tardor), més que un espectacle o coreografia, és una acció (té una durada de quaranta minuts) que fon les arts plàstiques amb la dansa contemporània. Aquesta peça es va crear per ser portada a sales d'exposicions, cases de cultura, places i espais alternatius, llocs que permetin a l'espectador de situar-se ben a prop de l'acció escènica per poder contemplar els detalls que sorgeixen entre els moviments secs, petits i precisos i el material plàstic, que s'esquerda, es trenca i salta. Es divideix en dues parts; la primera consisteix a cobrir, amagar, els cossos dels ballarins d'escaiola. Els dos pintors mostren la tasca de preparació del material que amb pigments de color i espart utilitzaran sobre els cossos. Per a tot aquest procés hi ha una superfície de cartró (planxes de vuit mil·límetres de gruix) sobre la qual s'escampen tots aquests materials i s'uneixen en un dibuix gran amb aires de tardor. La coreografia pròpiament dita s'inicia amb el procés d'esquarterar l'escaiola per aprofitar i accentuar els moments al·ludits anteriorment.

El tercer treball, *Splitter* (Resquills), juga amb un espai més definit: un paisatge volcànic un xic desert. Fosc, com en la primera obra, es repeteix l'estètica de la pedra, de les superfícies aspres, aconseguida amb el material de polièster. La roca que serveix de protecció i d'obstacle als cinc intèrprets, com l'arbre ressec, té un caràcter de «volum pesant». El llenguatge de la coreografia és abstracte; la seva composició i fragmentació del moviment en «quadros mòbils» es reflecteix també en la idea d'escenografia i en l'ús de la il·lu-



José Menchero. *El futuro ya no es lo que era*. Coreografia de S. Dahrendorf. Danat Dansa, 1984 (Foto: José Menchero).

minació, que divideix l'espai en zones. Per remarcar el fons i els laterals es va prescindir de les bambolines i «cametes» i es va utilitzar la cambra negra perfectament tesada en forma de caixa gran. Així, amb els llums, es va crear una mena d'espai sense límits, sense una noció de paret o quelcom semblant, alhora que els raigs de llum subratllaven la plasticitat



José Menchero. *Herbst-La Tardor*. Coreografia de S. Dahrendorf. Danat Dansa, 1986 (Foto: Teresa Peyrí).

de la il·luminació. D'altra banda, tant la forma i el color com la textura del vestuari, multiforme, terrós i amb cos propi, s'integraven en aquest procés plàstic global, amb la seva definició pròpia dins de l'obra.

En el recent treball *Bajo cantos rodados hay una salamandra*, hi ha el plantejament de crear un espai tancat, com una habitació, un interior amb l'estètica antiga, rústica, rural i desgastada. El terra de fusta hi té molta importància, ja que és imprescindible per a la sonoritat dels passos de dansa i permet una altra mobilitat (per exemple, els lliscaments). A més de fer percebre l'espai amb una altra consistència, dóna una mena de qualitat molt característica als llums. Al seu torn, el sòl és delimitat per la caixa, que emmarca l'escenari en el fons i els laterals, una caixa de tons clars que per la seva col·locació té la consistència i l'aparença d'unes parets molt velles, per on han passat els anys.

En aquest treball, el problema principal era d'abstreure tot el que va influir en la creació: la investigació sobre els costums ancestrals, balls tradicionals, festes, llegendes... D'aquesta manera, la coreografia no podia ser una reposició i recreació de quelcom tan real, sinó que havia de crear quelcom propi partint d'aquesta realitat.

Per evitar que l'espai escènic pogués semblar una *taverna*, el mobiliari es va reduir a un bagul típic de les antigues cases de poble de Castella. Col·locat al centre, al fons de l'es-



José Menchero. *Splitter*. Coreografia de S. Dahrendorf. Danat Dansa, 1987 (Foto: Ros Ribas).



José Menchero. *Bajo cantos rodados hay una salamandra*. Coreografia de S. Dahrendorf i A. Ordóñez. Danat Dansa, 1989 (Foto: Ros Ribas).

cenari, a més d'estar molt integrat a la coreografia mateixa, subratlla el plantejament d'una elaboració coreogràfica cèntrica en l'escenari.

Una «finestra» suspesa en el lateral esquerre de l'escena està feta com un marc que conté petits trossos buits de ferros i fustes i uneix el que pot ser un instrument, mòbil sorollós, amb finestra que fa entrar els raigs de llum.

Una estructura de ferro que aguanta les teles del fons i laterals també serveix per col·locar-hi els focus. La seva aparença de superfície de ferro s'afegeix a la de les escales fetes del mateix material que acompanyen el bagul, escales situades allí amb la finalitat de possibilitar el repòs al ballarí en l'escenari i, a vegades, com a mitjà per enfilar-se damunt del bagul.

Tot el plantejament, tant funcional com estètic, es reflecteix en el vestuari, els complements, la música, la llum i la coreografia, que estan fets, com l'escenografia, amb la «mateixa tela» expressada per cadascun amb el seu llenguatge.

TRAÇ EFÍMER: ARQUITECTURA EN MOVIMENT

L'espai buit d'un escenari és per a mi com un quadre buit, un quadre efímer on el moviment dibuixa l'espai i cada traç esborra l'anterior deixant-lo gravat a la memòria de qui se'l mira. (Un quadre es diu una sola vegada al llarg d'una coreografia).

Aquesta presència d'un quadre plàstic en moviment m'influència especialment a l'hora de coreografiar.

La coreografia és l'ordenació del moviment i aquest moviment delimita l'espai tot creant formes en el seu trajecte, transformant-lo. En els meus darrers treballs l'espai és buit i les escenografies són molt simples i àgils, tenen mobilitat i són els mateixos ballarins els qui les traslladen durant la dansa; són un element totalment integrat; l'espai i la dansa són una mateixa cosa en aquest cas, tenen el mateix tractament.

Dues parets a *Kolbebasar*, cinc mòduls de sofà a *Mudances* delimiten diferents espais a partir dels quals es construeix la dansa, tot creant estructures que la dansa omplirà essent ella la veritable protagonista de la transformació d'aquest espai-quadre en moviment.

Selecciono molt els elements que serviran per construir una dansa, de manera que tot està en funció de tot, cada estructura, seqüència, frase, gest, objecte o individualitat són dins una sola composició global.

M'interessa comunicar el màxim amb els mínims elements, escollir pocs elements, carregats d'una força, intensitat o impacte determinats, la combinació dels quals em dona més possibilitats: quan menys elements, més gran és la importància que adquireixen i més precís és el que comuniquen.

La combinació d'aquests elements crea un codi que ens fa redescobrir-los (les combinacions són infinites, un espai limitat esdevé infinit transformant-se a cada combinació, a cada canvi que hi succeeix).

Així, el moviment d'una persona caminant per l'espai ens descriu línies, angles, corbes, cercles i la lectura de tot plegat, a més de transmetre'ns la pròpia individualitat del qui balla, el que esdevé del seu esperit, el que expressen la seva actitud, el ritme, l'energia, etc. Ens dona a cada gir que fa, una altra dimensió de l'espai, seccionant-lo, marcant-lo i esborrant-lo en tornar a dibuixar sobre l'espai abans descrit. Faig viatjar per l'espai un tema, una frase o seqüència que essent sempre la mateixa es pot desplaçar cap a diferents di-



Àngels Margarit i Carme Macià. *Mudances*. Coreografia d'A. Margarit. 1986
(Foto: Gol).

reccions sense parar, viatjant per l'espai infinit de l'escenari obtenint diferents perspectives i angles de visió del mateix moment. Així, seguint-la com una càmera que seguís els moviments, un objectiu que s'acostés i s'allunyés de la imatge, tenim la sensació que és l'espectador qui l'envolta.

A *Mudances* (1985) l'escenografia és una sofà i un fons blanc on es projecten diapositives. Hi ha tres parts i cada una d'elles s'inicia des del sofà col·locat en un indret diferent de l'escenari. Cada part significa un canvi d'energia i estat d'ànim.

La dansa evoluciona sempre des del sofà; cada un dels temes diferents que se succeeixen utilitza l'espai escènic executant els passos sobre unes línies o circuits que retallen l'espai.

Cada tema té una distribució diferent de l'espai; així, es converteix en quadrícula i la dansa la defineix i s'hi trasllada saltant pels seus quadres, o en una diagonal marcada per les caigudes en picat de les ballarines des del sofà situat en un angle de l'escena.



Llorenç Corbella. *Kolbebassar*. Coreografia d'A. Margarit. Mudances, 1988.

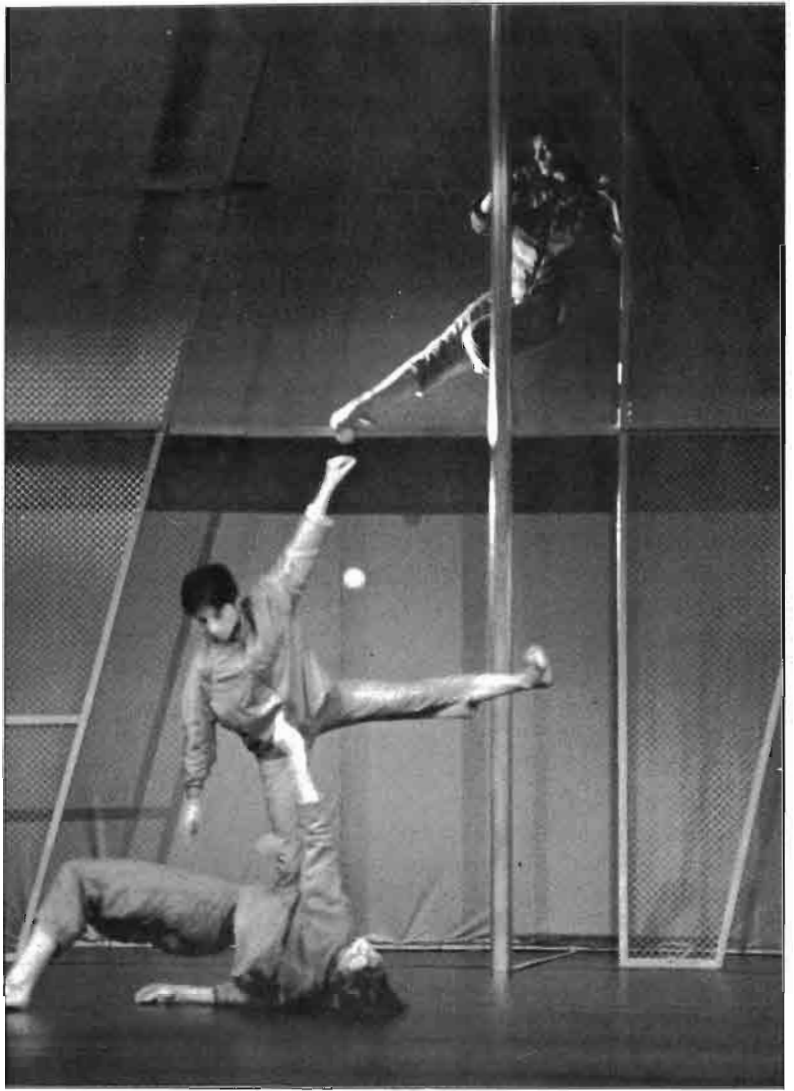
Cada peça utilitza i ocupa l'espai de manera que mai es repeteix al llarg de tota la coreografia.

Les seqüències de diapositives són un canvi de ritme i s'intercalen a fi de donar una altra lectura, vinyetes suggeridores que traslladen l'escena a un altre lloc.

Aquí la relació entre coreografia i espai no va tan lligada amb l'estructura i la composició, perquè la dansa deixa de ser abstracta i necessita uns elements escenogràfics que siguin narratius.

A *Mudances*, els sofàs són un d'aquests elements i encara més quan amb les projeccions es muda la textura d'un mòdul del sofà en un sofà pell de pinya, sofà taronja, sofà sorra, sofà líquid... o com passava a la coreografia *Duna* (1983), una petita duna d'arllita —visualment de sorra—, en ser remoguda pels cossos de les ballarines, produeix un so que transporta l'escena al mar i *només* sentim el mar.

A *Kolbebassar* (1988) parets mòbils de color blau-verd dins un espai de marrons difosos amb quatre posicions defineixen



Alicia Núñez, Guillem Bonet i Ferran Capella. *Temps al biaix*.
Coreografia d'A. Margarit. Heura Dansa Contemporània, 1989
(Foto: Josep Aznar).

quatre espais diferents. L'altre únic element escenogràfic és un guix, quasi tan efímer com la dansa.

Una única línia de guix vermell traçada horitzontalment sobre les parets canvia totalment la dimensió de l'espai que teníem fins en aquell moment.

Un guix blau marca un cercle al voltant dels peus de les set ballarines, que són alhora vèrtex d'una forma romboide que queda delimitada entre dues parets i que no es desfarà durant els vuit minuts que dura el tema: una dansa de moviments de braços i tors que es desenrotlla sense cap desplaçament a la base creant un bosc d'escultures en moviment clavades pels peus dins un cercle de guix.

Guix que dibuixa el contorn dels cossos de les ballarines sobre les parets, en un intent de fixar per uns moments aquesta silueta, aquest rastre del moviment dels cossos, una presència que passa, que el mateix cos esborra amb el seu frec contra la paret. L'escenografia es construeix i destrueix com la dansa.

Sovint una dansa neix d'un espai. A *Temps al biaix* (1982) la dansa havia nascut d'un edifici de formes geomètriques i estructures funcionals, que anunciava una arquitectura futurista on necessàriament la distribució dels espais i la manera de moure's la gent serien diferents. Això va suggerir uns personatges que tenien una relació gairebé «telepàtica» amb l'escenografia, que era metàl·lica i de formes geomètriques, relativament abstracta, per on els ballarins es desplaçaven, adaptant-se a les seves formes. Les coreografies tenien temes de formes paral·leles a l'escenografia o moviments i desplaçaments que creaven l'espai, la geometria, la distància entre un punt i un altre.

De totes maneres, l'escenografia està sempre integrada a la dansa, implícita o explícitament, no només com un element de decoració o ambientació que ocupi un tros de l'escenari, sinó en la interrelació de les persones ballant amb els objectes.

La dansa és un llenguatge abstracte; no està codificada. Per això, la dansa i l'espai són per a mi una sola cosa: una mena d'arquitectura en moviment.

La dansa pot existir sense música explícita però no sense l'espai; no puc imaginar una dansa sense situar-la en un espai.

ÀNGELS MARGARIT

RESUMEN

A partir de la descripción de las concepciones espaciales y escenográficas de dos de las jóvenes compañías de danza más representativas del actual panorama catalán, Mudances y Danat Dansa, Àngels Margarit i José Menchero ponen de manifiesto la importancia que tienen los elementos plásticos en la construcción coreográfica. En el caso de Mudances, la escenografía no es un mero elemento de decoración o ambientación que ocupa una parte del escenario, sino que está siempre implícita o explícitamente integrada en la danza, en la interrelación del baile de las personas con los objetos; en el de Danat Dansa, el intento de fusión entre artes plásticas y coreografía se hace aún más intenso y procede a la búsqueda escenográfica para la recreación abstracta de los referentes reales de la inspiración de su trabajo.

RÉSUMÉ

A partir de la description des conceptions spatiales et de scénographie de deux jeunes compagnies de danse, les plus représentatives de l'actuel panorama catalan, Mudances et Danat Dansa, Àngels Margarit et José Menchero prouvent l'importance que les éléments plastiques ont dans la construction choréographique. La scénographie de Mudances est toujours intégrée à la danse —soit d'une manière implicite ou explicite— non seulement comme un élément de décoration ou d'ambiance qui occupe une partie de la scène, mais aussi dans l'interrelation des personnes dansant avec des objets; dans le Danat Dansa, l'effort de fusion des arts plastiques et de la choréographie se manifeste davantage et provient de la recherche scénographique pour recréer abstraitement les référents réels de l'inspiration de son travail.

SUMMARY

Setting out from the spatial and choreographic ideas of two of the most representative dance groups on the Catalan scene, Mudances and Danat Dansa; Àngels Margarit and José Menchero clearly demonstrate the importance of plastic elements in building up the choreography. In Mudances' case the choreography is always implicitly or explicitly integrated

in the dancing, not only as a decorative or atmospheric element which occupies part of the scene but also in the link between dancers and objects. With *Danat Dansa* the attempt to fuse plastic arts with choreography is even stronger and springs from the scenographic quest to abstractly recreate the concrete references inspiring their work.