

ISIDRE BRAVO

ELS JOVES

ESCENÒGRAFS

Una mirada a la programació de les darreres temporades teatrals catalanes permet detectar la presència —cada vegada més insistent i sòlida— d'un conjunt de joves escenògrafs, bastants d'ells sortits de l'Institut del Teatre, amb els quals sembla que es pot esperar una renovació progressiva en els paràmetres de la creació escenogràfica durant la dècada dels noranta.

A hores d'ara, ja és possible senyalar uns trets que des dels voltants de 1985 comencen a afirmar-se amb personalitat i entusiasme. La seva relació no pretén establir cap jerarquia d'importància.

Un dels fenòmens que sorprèn més per la seva abundància i densitat és l'aparició d'una sèrie de grups de dansa —especialment contemporània— per als quals la relació entre coreografia i escenografia és un eix bàsic del plantejament dels espectacles, els quals troben en aquesta integració la part potser més important de la seva potència: dansa conjunta de cossos i objectes, dansa de cossos en els objectes, cossos que continuen els ritmes de l'escenografia i escenografies que prolonguen i comenten els ritmes del cos o s'hi fusionen falsos cossos escenogràfics que dramatitzen i accentuen el sentit del moviment dels cossos reals, transformació dels objectes i els espais —o de la seva posició i tensions mútues— per part del cos que dansa i que, així, genera nous significats de l'espai, creació del marc i de les connotacions espacials per la intervenció directa del cos (per exemple, dibuixant realment l'espai), ortografies escenogràfiques (taques de color, projeccions, etc.) que integren en una mateixa i contínua unitat plàstica els cossos i els objectes en mútua prolongació, etc. Tot un repertori de propostes notablement àgil, fresc i inventiu que, tot i mantenir-se en una opció bàsicament «minimal», enriqueix extraordinàriament l'antic panorama de coreografies executades amb el passiu contrapunt d'un ciclo-rama, un teló de fons o una cambra negra, i que dona com a resultat un univers plàstic, dinàmic i dramàtic d'una gran vivacitat formal i càrrega emotiva.

La responsabilitat de la concepció escenogràfica d'aquests espectacles presenta també un tret característic: el de correspondre molt sovint al mateix creador de la coreografia, que completa de vegades, però no necessàriament, la seva tasca amb la d'un escenògraf o artista plàstic per al desenvolupament i/o realització de la idea. És, doncs, des del cor mateix de la dramaturgia que els objectes, l'espai i les relacions

d'aquells amb aquest i amb el moviment dels cossos n'asseixen el sentit.

El «minimalisme» abans esmentat de passada desborda el marc del món de la dansa i es fa present, també, com a tret especialment clar, en el del teatre dramàtic en les seves diverses manifestacions, així com també en el dels esdeveniments parateatral. Els joves escenògrafs, més enllà del fet de treballar habitualment per a grups o companyies dotades de poc pressupost, semblen optar d'una manera generalitzada i expressa per aquella especial essencialitat dels espais que deriva de la reducció de volums, formes i detalls il·lustratius a la mínima expressió necessària. Es tracta, al respecte, d'una preocupació per dir el màxim amb el mínim possible, resultat assolit pels creadors que ara ens ocupen a través d'un exemplar treball d'elaboració rigorosa dels factors, mai renyida amb una notable llibertat —i sovint sentit lúdic— d'elecció de plantejaments. Un llençol, un plàstic transparent delimitador de zones, una escala de cargol, una clara-boia, unes cadires que prolonguen els dibuixos i colors dels vestits dels seus usuaris, una paret quasi nua, etc., en general d'una gran dignitat i subtileza en el tractament, operen com a reptes contra la grandiloqüència, en una deliberada voluntat de no carregar les coses i de moure's en el terreny de la puresa dels elements.

L'abans esmentada llibertat ens col·loca davant d'un altre tret: la despreocupació amb què es tendeix a treballar respecte els models anteriors. És evident, en alguns casos, la lliçó apresada de mestres catalans de la generació anterior (especialment, crec, de Fabià Puigserver i de Iago Pericot) i alguns muntatges semblen deure bona part de la seva riquesa poètica a la vinculació amb aquests mestratges. Però, fins i tot aleshores, apareix forta la superació del pur mimetisme, i l'alt vol de la inspiració personal. I el que és més important: abunden les creacions escenogràfiques de molt lliure adscripció, amb autèntiques ruptures figuratives i de plantejament en les quals sovint sorprèn l'amplitud de la concepció i la densitat de la càrrega poètica.

He subratllat abans el tema de la puresa dels elements. Es tendeix, en efecte, a treballar amb materials purs o, en tot cas, a tractar-los lleument i subtilment —com a element de trencament— per la pintura o altres mitjans. Aquesta tendència a la nuesa en el tractament dels materials reforça una creixent desvinculació de l'escenografia respecte de les altres arts (pintura, escultura, arquitectura, etc.), per con-

cebre-la com un art amb llenguatge propi: és gratuïtament (sense dependències envers altres disciplines), en funció del sentit, que un espai escènic es converteix en espai dramàtic, a partir d'universos plàstics propis de molt diversa tipologia estilística.

Sembla igualment constatable un rebuig del personalisme: l'escenografia es concep com un paràmetre integrat a la globalitat de l'espectacle i, en conseqüència, a la recerca de sentit per part del director o del col·lectiu que l'assumeix. Això comporta, als joves escenògrafs, una marcada voluntat de col·laborar en el procés de definició dramaturgic. És a ell que se subordina una altra voluntat explicitada i només aparentment paradoxal: la de lliurar la pròpia subjectivitat i de —per millor assolir-ho— treballar sol. Soledat que cal situar més en el terreny de l'aprofundiment del propi pensament, és a dir, en el rigor de la recerca, que en el de la manca de sensibilitat vers la incidència dels altres paràmetres. Aquesta, per altra banda, és especialment manifesta en els abundants casos de creació escenogràfica empresa col·lectivament, en un nou tret de relativització del protagonisme individual.

Cal també esmentar la consolidació d'un procés ja iniciat la dècada anterior: el rebuig del monopoli del cub escènic a la italiana com a espai de l'acció teatral. És cada vegada més freqüent l'atemptat contra el transcendentalisme d'aquest espai mític, que s'intenta desbordar —o esborrar— en muntatges realitzats en teatres convencionals o que és senzillament oblidat en els molts espectacles i accions realitzats en espais sense connotacions teatrals prèvies, on, per altra banda, s'imposa una nova i enriquidora relació públic-representació. A aquest tret cal afegir un accentuat interès per nous àmbits —ja no físics, sinó culturals— de creació escenogràfica, tals com el plató televisiu (sortida excessivament temptadora davant l'escassetat d'alternatives escèniques), les instal·lacions i les accions i els esdeveniments d'exhibició o manifestació de diversa índole.

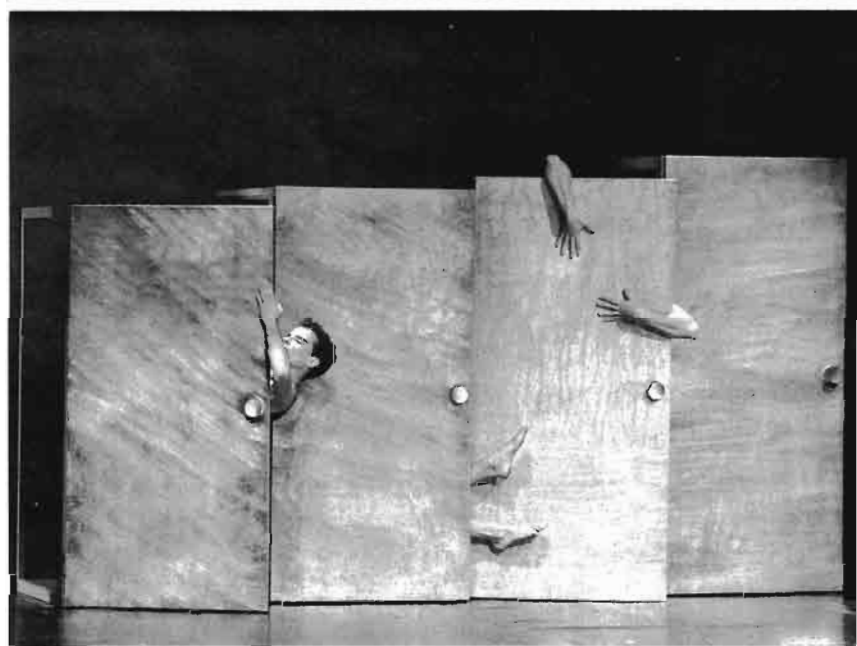
En la mateixa línia s'observa la participació freqüent dels joves escenògrafs en muntatges teatrals que trenquen la tradicional separació de gèneres dramàtics en compartiments estancs, per assolir una síntesi de gèneres i de mitjans artístics i tècnics.

Si bé no sembla que tingui una especial incidència en el treball dels escenògrafs joves recórrer a mitjans tecnològics complexos —que en tot cas se subordinen a la idea dramàti-

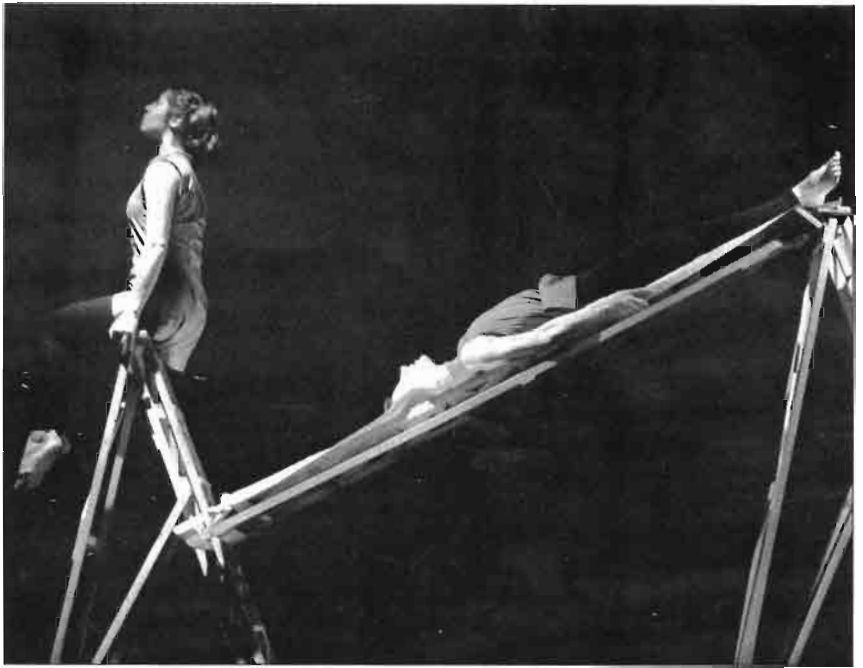
ca i mai no participen de la tendència més o menys generalitzada a una mitificació buida dels «multi-media»—, sí que, en canvi, és molt notable recórrer a nous i variats materials i al depuradíssim disseny de la llum, entesa aquesta de manera molt explícita com a reveladora de l'ànima dels objectes, de les seves relacions mútues i dels misteris de l'espai.

Un darrer tret sembla interessant de subratllar: la presència creixent de dones en el món de la creació escenogràfica. A Montse Amenós i Nina Pawlowski, l'obra de les quals es remunta als anys setanta, cal afegir-hi, en els darrers cinc anys, noms com els d'Anna Bonet, Roser Caritx, Deborah Chambers, Vicenta Obón, Agnès Ricart o Teresa Salvadó, entre d'altres, com també el de les diverses coreògrafes que treballen en els paràmetres de l'escenografia i l'espai, com les que, igualment entre d'altres, signen textos en altres indrets d'aquest volum.

Per acabar, vull subratllar un tret que s'insinua amb potència: el desig generalitzat d'investigar, unit a l'experiència de les dificultats econòmiques i infraestructurals per fer-ho. Dificultats molt més lamentables quan molts d'aquest joves creadors tenen suficients talent i motivació per fer-ho i per contribuir, així, a un radical enriquiment de la producció teatral. Deixem ara pas, tanmateix, a l'eloqüència de les imatges i dels textos d'alguns dels protagonistes d'aquesta escenografia encara jove.



Ulf Hallum i Avelina Argüelles. *Perfums*. Coreografia d'Avelina Argüelles. 1988 (Foto: Josep Aznar).



Ena Castroviejo. *Postdata*. Coreografia d'E. Castroviejo. 1988 (Foto: Josep Aznar).





La Dux. *Corre, que fem tard*. Coreografia de M.A. Oliver i M. Muñoz. La Dux, 1987 (Foto: Josep Aznar).



Antoni Mira. *Perfectament pedra*. Coreografia d'A. Boluda, D. Valdivia, A. Iglésias i A. Mira. Ballet Contemporani de Barcelona, 1987 (Foto: Josep Aznar).

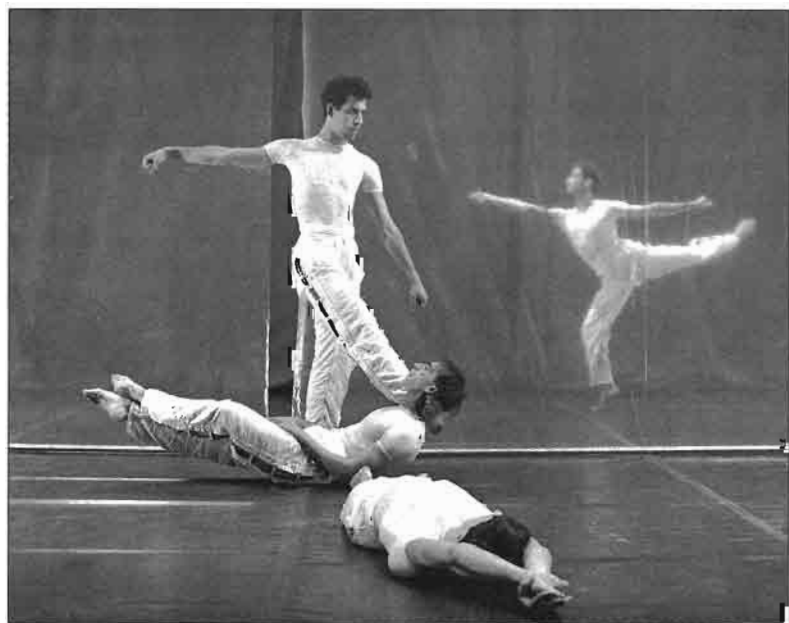


Antoni Mira. *Strangers in the night*. Coreografia d'A. Mira. Nats Nuts Dansa, 1989
(Foto: Josep Aznar).





Joaquim Roy. *Trastorn*, de M. Rovira/O. Roig. Trànsit, Companyia de Dansa Contemporània, 1989 (Foto: M. Català-Roca).



Francesc Puntí. *Càstor i Pòllux*. Coreografia de J.C. García. Lanònima Imperial, 1989 (Foto: Josep Aznar).



Ramon i Mercè. *A tu vera*. Coreografia de R. Oller. Companyia de Dansa Metros, 1989 (Foto: Josep Aznar).



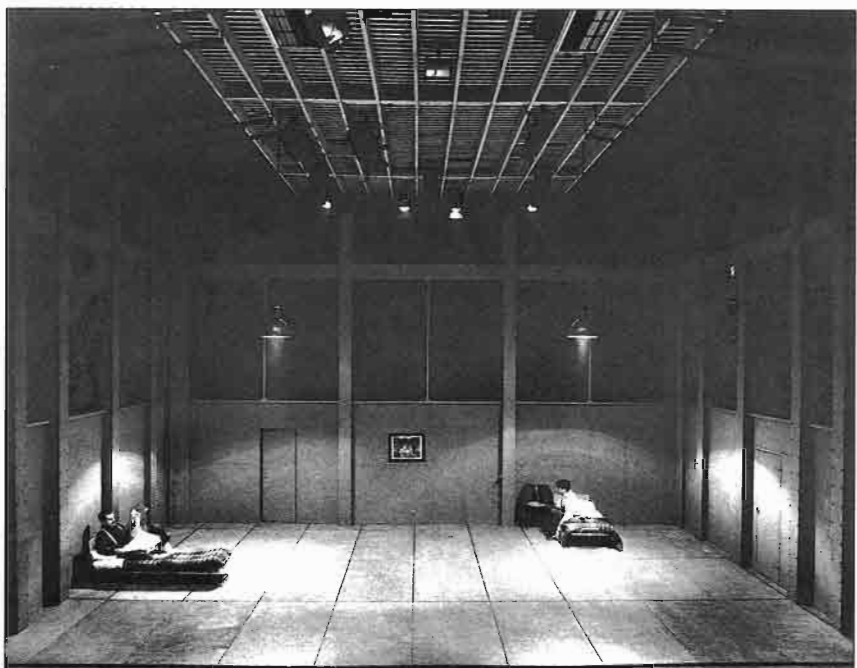
Pep Ramis. *Cuarto trastero*. Coreografia de M. Muñoz i T. Greystoke. 1989 (Foto: Josep Aznar).



Antoni Bueso i Roser Caritx. *El Dèria TT*, de J. Castells. Direcció de J. Castells. El Teatrí, 1985.



Ramon Simó i Damià Montes. *Primer amor*, de S. Beckett. Direcció de F. Grifell. El Teatro Fronterizo, 1986 (Foto: Carlos Caisca).



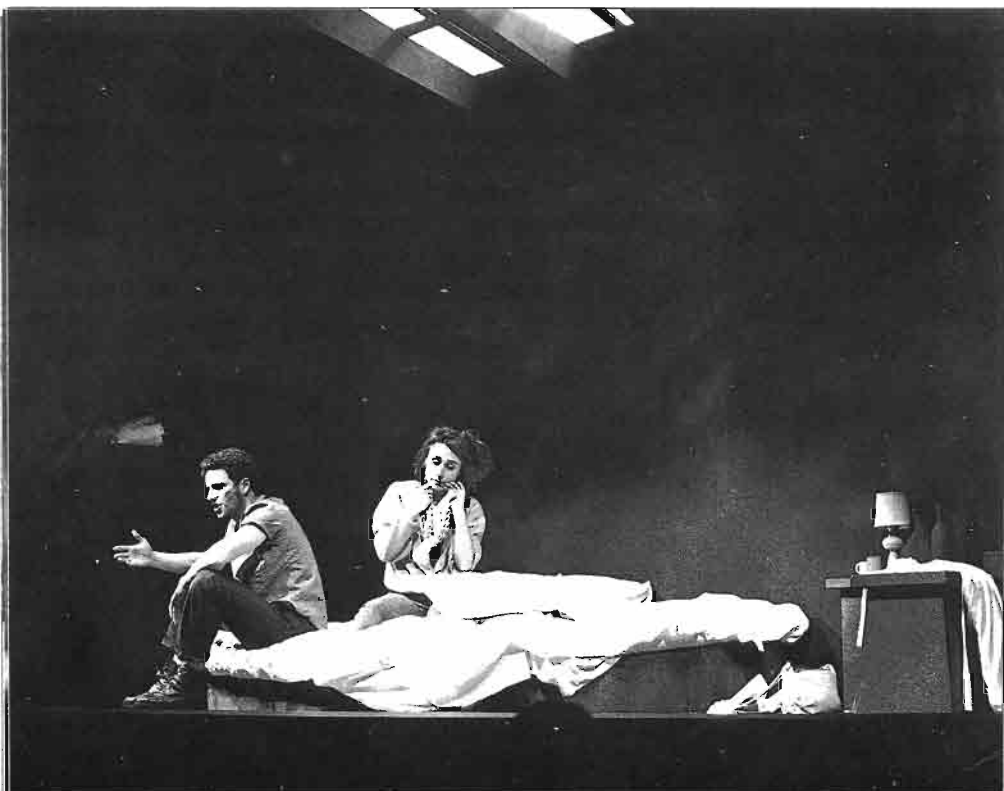
Antoni Bueso i Julià Colomer. *El muntaplats*, de H. Pinter. Direcció de C. Portacelli. Teatre Lliure, 1987 (Foto: Ros Ribas).





Julià Colomer. *Jacques i el seu amo*, de M. Kundera. Direcció de X. Masó, J. Domènec i Q. Masó. El Talleret de Salt, 1988 (Foto: Ros Ribas).

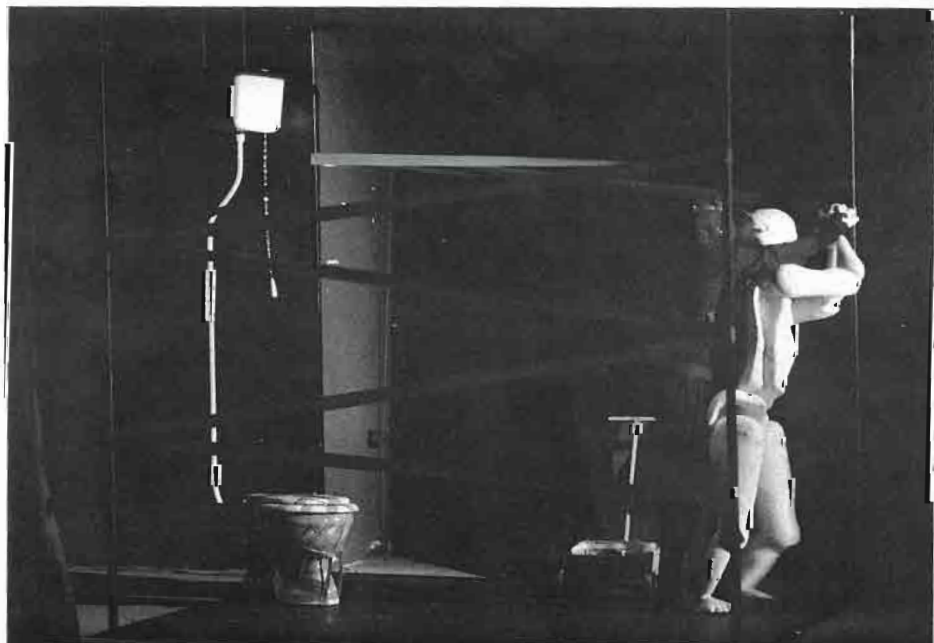
Antoni Bueso i Julià Colomer. *L'última copa*, de H. Pinter. Direcció de X. Masó. Teatre Lliure, 1987 (Foto: Ros Ribas).



Joan Mora. *Danny i Roberta*, de J.P. Shanley. Direcció de J. Costa. Teatre Urbà, 1987 (Foto: Barceló).



Vicenta Obón. *La botiga dels horrors*, de H. Ashman / A. Menken. Direcció de J. L. Bozzo. Companyia del Teatre Victòria, 1987 (Foto: Barceló).



Rosa Sánchez. *Hàbitat*, de R. Sánchez i A. Brito. Koníc, 1987 (Foto: Pau Ros).



César Olivar. *Tira't de la moto*, de M. Casamayor i T. Vilardell. Direcció de M. Casamayor i T. Vilardell. Teatre de l'Ocàs, 1988 (Foto: Ros Ribas).



Mercè Paloma. *L'augment*, de G. Pérec. Direcció de S. Belbel. Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1988 (Foto: Pau Ros).



Llorenç Corbella. *Qui és l'últim?*, de I. Horovitz. Direcció de C. Lasarte. Teatreneu, 1988 (Foto: Ros Ribas).



Ion Berrondo i Chema Nogués. *La força del costum*, de T. Bernhard. Direcció de J. Mesalles. Teatreneu, 1989.

CAP A UN LLENGUATGE UNIFICADOR: LA FUSIÓ DELS ÀMBITS

El món de l'escena no té límits, exceptuant els que se li vulguin imposar. L'escena ha d'arribar allà on la realitat quotidiana no pot fer-ho; per això intervenen uns factors.

L'espai. El desenvolupament escènic s'incorpora a l'espai que l'ha de contenir. D'aquest espai ens interessa tot allò que conté (ambient, arquitectura, situació, etc.) i tot allò que aplicat a ell el transforma (llum, moviment, so, imatge, formes plàstiques, etc.). El seu sentit es completa amb dos factors més: la veu i el moviment humà.

Preferim treballar en espais inusuals: tant els que amb les seves característiques estètiques i significats socials i històrics creen o reforcen la nostra proposta, com els que són neutres, sense cap connotació o referència codificada. En ambdós marcs, la relació idea-espai és dialèctica: la idea sorgeix de l'espai i/o l'espai sorgeix de la idea.

Els nostres muntatges cerquen també que l'espai impliqui una relació nova amb el públic: aquest segueix l'acció, l'observa, es mou en ella i de vegades hi participa com a element imprescindible per donar sentit al que succeeix.

El principi bàsic del nostre grup és la fusió dels diversos àmbits artístics, interrelacionats per a l'obtenció d'una unitat escènica, sense coaccions ni dependències mútues. Aquests àmbits són els següents: art escènic, so, música, arts plàstiques, fotografia i imatge, disseny d'il·luminació i de banda sonora, moda, vestuari, estilisme i disseny gràfic. Els diferents membres del nostre col·lectiu —Nunquam Studi— tenim experiència procedent d'aquests camps i intentem que tots ells conflueixin en experiències escèniques no convencionals. Segons els muntatges, i sense una jerarquia establerta d'entrada, la investigació i el desenvolupament de la idea perfila una àmbits com a bàsics des d'un començament, mentre que d'altres s'hi incorporen a mesura que l'experiència avança.

Entenem el guió no tant com una estructura prèvia i tanca, sinó com una línia dramàtica, o un fil conductor, de pautes molt extenses i elaborades, concebut com a principi generador on després s'inscriu la intervenció dels diversos àmbits. Això fonamenta el nostre sistema de treball: a partir d'una concepció de base aportada pel nucli que dirigeix i assegura la continuïtat del col·lectiu, cada àmbit de col·laboradors permanents o puntuals —segons les demandes d'un



Anna Bonet. Acció «*Insomni*», de Numquam Studi. 1985 (Foto: Roberto Miragaya).

muntatge— investiga, annexionant elements que per si sols o units a d'altres aporten noves visions. Aquestes amplien aquella concepció, o si cal la modifiquen, fins al desenvolupament final.

El text no és el vehicle ni la clau central, sinó un element més que forma part de la comunicació global. Forma part

d'un conjunt de sensacions visuals, auditives i motrius i és tractat principalment com a element suggeridor en forma de diàlegs curts, frases en *off*, veu cantada, efectes de veu anexionats a la banda sonora, etc.

La música ens és imprescindible. Si alguna vegada féssim un muntatge sense música seria perquè la música de l'espectacle estaria feta (plena) de silenci. Té la importància d'un text perquè és llenguatge, és fonamental en la transformació de l'espai perquè suggereix l'ambient, reforça cada moment dramàtic aportant el clima i marca el ritme de l'acció i el seu desenvolupament. Un primer muntatge de música, veu i textos serveix de base als assajos. Sobre aquest, i contras-



Anna Bonet. *Seqüències* (Grec 86), de Numquam Studi. 1986 (Foto: Ros Ribas).

tant amb la incidència dels altres àmbits, es crea la banda sonora definitiva.

L'interpret és essencial, però no com a element al voltant del qual gira tota la resta. Qualsevol de les tècniques d'interpretació del llegat històric ens serveix de base per continuar investigant l'expressió de l'ésser humà. Però creiem que l'in-

tèrpret ideal ha de posseir una actitud i uns coneixements diferents dels que actualment serveixen de referència: música, cant, gest, arts plàstiques, imatge, mitjans tecnològics, etc.

La tecnologia ha de complir una funció de suport d'aliada material de la idea, i no de protagonisme. Per a això cal un treball d'investigació mitjançant el qual els intèrprets coneguin els materials de què disposen i experimentin amb la seva relació amb la llum, amb les imatges, amb els efectes... També la música necessita la tècnica a fi d'assolir-ne la integració amb la llum, les imatges i l'acció.

Per a aquest treball de recerca no existeix infraestructura i és molt difícil d'arribar a la fusió desitjada. Per això, sovint, els projectes de muntatges escènics d'investigació per als quals busquem finançament, amb dificultats se serveixen, per sortir a la llum, dels encàrrecs que rebem d'institucions públiques o privades, que sempre ens deixen llibertat en la idea (festivals, mostres, presentacions, inauguracions, etc.).

Valorem la tradició i creiem indispensable conèixer-la per, si cal, contestar-la. És a partir dels orígens —coneguts i estimats— que volem progressar. Veiem en la nostra forma d'entendre l'escena i en el nostre sistema de treball una visió renovadora i integradora, i per això confiem en la seva aplicació fidel i rigorosa.

ANNA BONET (NUMQUAM STUDI)

LA FASCINACIÓ DE JUGAR AMB LA REALITAT

Macbeth, Teatre d'Ubu Blau, direcció Pep Marín, «El Mi-calet», València. 18 anys! M'enamoro perdudament del teatre, amb la Carme. Actuem enmig del públic, amb malles i sense decorat, utilitzant elements naturals (terra, aigua, branques): actuem amb l'essencial.

En cada representació, el públic i els actors vivim una mateixa experiència, on el públic ni és transportat com a espectador a un altre món d'il·lusió i màgia (seduït emocionalment, però distanciat en la consciència de saber que el que veu és una ficció), ni reduït a observador d'una dissecció de la realitat (forçat a una contínua reflexió, però distanciat d'una vivència emocional). Tots hi som en cor i ànima.

Des de llavors, el meu amor al teatre em du a buscar en cada muntatge aquesta comunicació, aquesta experiència conjunta, en la mesura que la meva feina com a escenògraf pot facilitar-la. Un mateix espai, un mateix ambient, una mateixa vivència: d'aquí neix el rebuig d'allò que la caixa italiana té d'il·lusionisme, d'allò que distancia l'espectador d'una possible experiència real.

Les cadires, El Teatrí, direcció de Joan Castells, Teatre Lliure, Barna. 26 anys! La Roser i jo ens emborratxem de llum i color en la nostra primera experiència professional. Decidim deixar la caixa italiana nua, sense càmera negra, ensenyant la tramoia i ells llums (la vam estrenar un any abans d'aconseguir representar-la a Barcelona): no volem ficció teatral. Aquesta nuesa esdevé una constant.

Ens enamorem de l'actor sobre l'escenari, del personatge, i decidim crear ambients on es trobi a gust, on es reconegui: la tendresa i innocència naïf de *Les cadires*, la fredor asèptica —incolora, inodora, insípida— d'*Altres llocs*, l'ordre rígid i dominant de *Doña Margarita*.

Creem el Taller Plàstic del Teatrí amb la intenció de continuar emborratxant-nos de llum i de color. Volem aprofitar la llum per canviar l'espai: amb el *Bon policia* aconseguim tres decorats en un, mitjançant el canvi de color de la llum. Al taller de graduació *Diumenge*, fem el mateix, però ara jugant amb el volum.

Altres llocs i la seva absència de color: la relació amb el públic esdevé més intensa.

Chejov-en bi farstak: la pintura és il·lusió, la realitat és textura, volum, material.

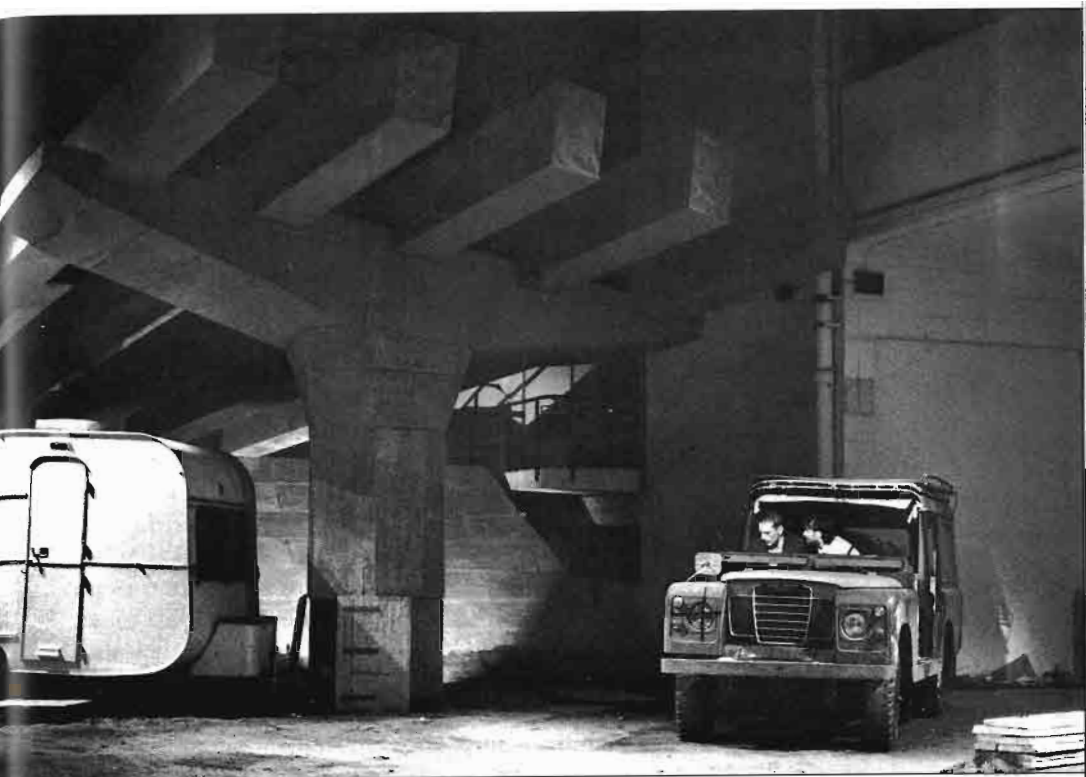


Antoni Bueso. *Emigrats*, de S. Mrozek. Direcció de J. Torrents. Companyia de Carles Canut i Toni Sevilla, 1988 (Foto: Barceló).

Als 30 anys, hom es fa gran. Tot se'm dispara devers l'hiperrealisme: un mateix espai, un mateix ambient, una mateixa vivència.

Les escenografies passen a integrar-se constructivament en la sala (*Muntaplats*, *Max Gericke*, *Emigrats*; amb *Combat de negre i gossos* la sala és escenografia i l'escenografia esdevé objecte, escultura) i a envoltar el públic (*Muntaplats*, *Max Gericke*).

El rebuig per la caixa italiana és total: si a *Amphitryon* encara es manté la proposta de *Les cadires*, a *Emigrats* una paret baixa anul·la mig escenari, deixant veure per sobre els llums i les parets nues; per acabar, amb *Max Gericke* al Maríá Guerrero, amb la inutilització total darrera una reixa que deixa transparentar els llums i l'escenari buit: l'espai escènic



Antoni Bueso. *Combat de negre i gossos*, de B.M. Koltès. Direcció de C. Portacelli. 1988 (Foto: Ros Ribas).

se situa totalment a la platea, acabant de tancar l'oval (aquesta és una de les dues vegades en què, en aquell teatre, la integració espacial del públic ha funcionat. L'altra fou amb *El público*, on escenari i platea restaven nus i unificats pel terra blau).

També la valoració del material evoluciona cap al realisme, deixant els meus inicis pictòrics, anant des d'una revaloració de les textures i pàtines com a «realisme escenogràfic» (*Muntaplats*, *Emigrats*) fins a una utilització real dels materials i dels sistemes constructius (taulons i ferro a *Max Gericke*, plaques de ciment al *Combat*). L'escenografia envolta el públic, el qual la pot tocar.

I és així que, amb tant de desig de realitat, vaig perdre ... el teatre?

A hores d'ara, enyorat de Barcelona, des del meu estatge a Wuppertal, potser tocat per l'alè de Pina, torno a sentir la fascinació (entre hiperreal i mínima) que els objectes tenen davant d'un públic, des d'una branca a un cos, des d'un gest a una paraula: l'essencial del teatre.

ANTONI BUESO

CREACIÓ I REALITZACIÓ

Després de tres anys de treballs primerencs a Barcelona, en el marc de l'Institut del Teatre o simultàniament a la meua formació en ell (*Cos, Espectres, Diumenge, El temps i els Conway, Dr. Jeckyll i Mr. Hyde...*), i d'altres treballs col·laborant amb algun antic professor (*Freaks*, alguna pel·lícula), l'any 1985 vaig decidir de marxar cap a Itàlia; volia deixar de treballar com a ajudant o com un membre més del conjunt d'escenògrafs d'un projecte. Marxar era una de les maneres de començar tot sol.

L'experiència italiana va ser molt rica, encara que paradoxal. Vaig començar a treballar com a responsable de la secció tècnica de realització d'escenografies d'òpera de la casa Sormani, de Milà. Estar al front de quelcom implica responsabilitat i, en certa manera, una posició de solitari. La responsabilitat augmentava tractant-se d'una empresa de l'abast i el passat quasi mític de la Sormani, tant dins d'Itàlia com en el panorama internacional. Es tractava de dirigir la realització dels decorats corporis (no la de telons pintats) a partir dels esbossos de creadors de la talla de Nicola Benois, Ferruccio Villagrossi i molts altres, de traduir els seus esbossos per a *La Bohème*, *Rosenzkevalier* i tants altres títols llegendaris en unes construccions que aguantessin bé a escena i mantinguessin els matisos i el misteri plasmats en l'esbós.

Però, de nou i malgrat ser el cap d'una secció, era un treball intrínsecament subordinat a un altre, considerat com el creador. I un treball, a més d'anònim, dur; marcat, per altra banda, per la distància abismal —en el pla social— entre jo, un «pencaire» ignorat (malgrat tot el potencial artístic que intentava desenvolupar-hi) i les èlites destinàries d'aquells espectacles. En definitiva, ni era popular la gestió del treball ni el seu destí. I crec fermament que el teatre és del poble i per al poble; no un estri per a ostentar, sinó per a divertir i educar la societat.

Després de treballar dos anys a Itàlia vaig anar a Suïssa. El col·lectiu Théâtre de la Claque amb el qual he estat treballant a Zuric té una línia de teatre social. I això tant en la problemàtica que aborda en els seus muntatges (la qüestió genètica, el perill atòmic, la cursa d'acumulació de diners, etc.) com, almenys en principi, en la gestió comunitària dels projectes. Tanmateix, la meua preparació tècnica assolida a Itàlia em va fer ser incorporat a l'equip fonamentalment com a realitzador i, en conseqüència, ser poc tingut en compte

a l'hora de plantejar dramàticament les escenografies. De nou, per tant, l'experiència de no ser un interlocutor en el pla de la creació.

Malgrat que no crec que hagi trobat encara el meu camí ni haver pogut experimentar prou les meves possibilitats artístiques, més enllà de les tècniques, totes aquestes experiències m'han aportat molt.

A l'Institut del Teatre, o a partir d'ell, vaig aprendre a convertir les idees en formes i materials, a treballar amb petits pressupostos, a operar en nous àmbits de la creació escenogràfica, tals com el cinema, el vídeo o la televisió, o coordinar el procés de treball, a utilitzar llums, a desenvolupar valors de treball en equip, tals com la responsabilitat o el saber escoltar els altres.

Sormani significà tocar de peus a terra. L'aprenentatge de com posar les estructures dretes, portar el mètode ideal de treball a les realitats de temps, locals, estris i pressupostos, precisar el calendari de les realitzacions, fer que les coses funcionin ben adaptades a cadascun dels diversos emplaçaments d'una gira... Calia anar a veure els llocs, fer ciments, fer estructures mòbils, en resum, la tècnica. I, a més, em vaig acostar al cor dels vells mestres que encara pintaven telons amb una sensibilitat extrema.

Al col·lectiu de Zuric he trobat la modernitat, la innovació, una bona resposta al meu gust per experimentar amb els materials que, pel meu compte, puc satisfer sobretot fent escultures en les quals puc treballar la forma, la flexibilitat i la mobilitat de l'objecte. M'interessa molt el moviment; és bàsic i crec que és un bon aprenentatge per a l'escenografia. Al col·lectiu, igualment, he après responsabilitat envers els altres. És molt difícil saber coordinar les teves idees, sobretot quan saps molt bé el que vols i tens una personalitat molt marcada.

Em pregunto fins quan mantindré les il·lusions i les energies que porto. És descoratjadora la manca d'oportunitats de crear.

RICARD CALVENTUS

ESCENOGRAFIA I ACTOR: JOC A DOS

Quan penso en escenografia tinc la presència pictòrica molt a prop.

M'interessa fer composicions de colors i formes pictòriques sovint molt relacionades amb les meves referències pròpies i personals, però tenint molt en compte la comoditat de l'actor i que el seu missatge sigui ràpid de lectura a l'espectador.

Per a mi és molt important, quan parlem d'escenografia, entendre el lligam obra-interpretació-escenografia-llums com a món estètic global.

Defenso l'estètica forta però no gratuïta. Crec, com he dit



Roser Caritx. *Omertà*, de J. Martínez. La Vendetta, 1986.



Roser Caritx. *Kronosburg*, de *La Vendetta*. Direcció de Q. Romeu i J. Martínez. 1988.

abans, que ha d'estar al servei de l'actor i l'obra; per això és molt interessant treballar en grups o equips on ets part integrant i present des del principi, fins a la posada en escena. No entenc les escenografies per encàrrec.

Crec en la presència de l'escenògraf com a part important en l'estètica formal de cada obra lligada a la visió del director i a la seva posada en escena.

ROSER CARITX

ESPAI ESCÈNIC, ESPAI VIU

Procedint d'una etapa purament pictòrica m'he trobat atreta i cada vegada més lligada a l'espai escènic. Aquest fet m'ha descobert la necessitat i la satisfacció de trencar la soledat del tranquil treball d'estudi i aportar alguns conceptes visuals a la disciplina, a la vegada difícil i satisfactòria, d'una creació en equip.

El treball en qualsevol d'aquestes dues disciplines, la pintura i l'escenografia, proporciona un estímul recíproc. Pel que fa a l'espai escènic, si té realment un moment de vida pròpia sobre l'escenari, ha d'estar lligat a la interpretació i direcció. L'espai no pot ser quelcom per posar dintre d'un marc o d'una capsa i dir: «això és l'escenografia». El moment de vida es produeix quan l'espai ajuda a crear una certa expectació en el públic però aquests moments estan intrínsecament lligats a la il·luminació, direcció, etc. Quan tots



Deborah Chambers. *Invents a dues veus*, de R. Dubrillard. Direcció d'I. Vigatà. La Gàbia Teatre, 1988 (Foto: Ros Ribas).

aquests elements es potencien entre si, tenim una creació excitant. L'escenògraf no hauria d'imposar un estil a l'espectacle sinó contribuir al concepte global.

Per resumir, unes paraules de l'escenògraf americà Ming Cho Lee: «Pure set designing is creating a visual statement in a space. That is compatible to a human form moving, expressing a theme and that is the most enjoyable».

DEBORAH CHAMBERS

Quan vaig acceptar l'encàrrec del Teatre Invisible de dissenyar l'espai escènic del *Pierrot Lunaire* tenia molt clar que l'única cosa que no podia era intentar «fer d'escenògraf»¹, sinó ser tan sols jo mateix com a artista, i tot això per dues raons: la primera, per fidelitat al projecte, ja que en passar-me la proposta s'intentava reviure les experiències de Schoenberg amb els seus amics artistes (o sigui, Kandinsky), i la segona, per la meua creença que les «professionalitats», tant en el món de l'art com en el de l'escena, acaben ofegant la creativitat. Considero que s'estableixen tot un seguit de lleis internes, que no són normalment contrastades fins que una aportació extradisciplinària les fa caure, tot i que amb aquests intents a vegades es vulnerin lleis necessàries que poden perturbar —en ocasions greument— la coherència de visió.

Em vaig plantejar l'espai escènic com un espai total, on havia de muntar una instal·lació escultòrica. Tot seria volum; alguns volums, en moviment, com la música, la paraula, els



Joan Duran. *Pierrot Lunaire*, d'A. Schoenberg / A. Giraud i I. Zayas. Direcció de M. Maicas i M. Guerrero. Teatre Invisible, 1988 (Foto: Barceló).

1. Joan Duran és un artista plàstic.

actors i alguns objectes escènics; els volums restants conformarien un marc d'interreferències. Així, el que seria l'espai escènic, pla inclinat del terra, escales, cub i forma triangular penetrant-lo per a la ubicació dels músics (tot construït amb materials industrials com planxes de ferro i alumini lacat), va sorgir de les reflexions de Kandinsky sobre les relacions entre l'art i la música.

Les maletes metàl·liques que obrien cadascuna de les tres parts de l'obra, amb els seus neons geomètrics a l'interior, eren símbol de diferents graus energètics dels viatges que emprenien.

El globus terraquí, inscrit dins d'un cub de metacrilat, obligava l'actor a moure'l amb un moviment de mans sinopat, contrari a l'acaronament dolç d'una bola-món.

Els daus-cub, amb els fleixos incorporats, volien ser una reflexió sobre l'atzar en la durada de l'esclat de llum i en el temps de ceguesa momentània de l'espectador, un xic més llarg, provocat per l'enlluernament.

Finalment, la creu electrònica amb els textos entrecreuant-se i passant en una cadència determinada (el temps real d'existència del contingut literari) evidenciava la permanència del pensament, únicament quan a aquest se li subministra energia i se'l fa sortir del seu estat latent (memòria).

En aquest treball, un cop més, vaig intentar de moure'm en aquell terreny que Sartre definia com el que va de la interiorització de l'extern a l'exteriorització de l'intern, cosa que és vàlida, tant si parlem d'art com d'escenografia.

JOAN DURAN

LA POÈTICA DELS ELEMENTS

M'interessa situar el treball d'escenògraf dins d'una visió de globalitat dels eixos d'un espectacle. A aquesta visió, m'hi han portat les meves freqüents ajudanties de direcció, especialment al costat la Carme Portaceli. Les considero de molt interès per a un plantejament més profund dels espais.

Dins del treball escenogràfic, m'agrada partir de l'organicitat dels materials per extreure'n símbols de les textures i de la incidència de la llum al damunt.

La llum i el color, com a definidors dels diversos espais de la ficció —el món propi de cada personatge o grup de personatges—, són temes que m'interessen molt i que vaig desenvolupar especialment a *Prometeu encadenat*.

Un altre eix dels meus treballs és la intervenció dels actors en la modificació de l'escenografia al llarg del drama. Ho he cercat a *Fantasio*, on els personatges construeixen i desfan els elements materials de l'espai com si fos un món



Xavier Millán. *Fantasio*, d'A. de Musset. Direcció de J. M. Mestres. 1988 (Foto: Ros Ribas).

de joguina i a *Figurants*, on els actors agredeixen l'escenografia.

No trobo interès en la gran tramoia ni en l'ús de mitjans tecnològics quan aquests ofeguen l'essència de l'espectacle. Em sento més estimulat pel repte de la puresa dels elements, de no carregar les coses. Si amb una roda o un pal s'assoleix una imatge poètica, ja no em cal res més. Considero exemplar, respecte a això, l'espai del *Mahabaratta* de Peter Brook.

Tampoc no m'interessen els materials que són massa evidents «de teatre», com per exemple el cartó pedra. Prefereixo, si cal, recórrer a subtilitats més pictòriques, potser per herència de la meva formació en Belles Arts. En qualsevol cas, cerco d'introduir elements de trencament dels colors i les textures realistes a partir de la distorsió. Aquesta és, jo crec, la millor via que s'obre a la ficció, és a dir, a la teatralitat.

XAVIER MILLAN

ESCENOGRAFIA I TV

L'escenografia a la TV va lligada estretament, no tan sols a les característiques pròpies del medi, sinó també a la particularitat que es treballa amb poc temps, amb pressupostos molt justos i d'altres condicionants que es complementen amb la possibilitat de fer molts muntatges a curt termini i provar materials, formes i distribucions de l'espai diferents.

Uns muntatges plantegen conceptes, formes, colors i textures, d'altres conceben diferents termes que donen profunditat, relacionen els diferents espais i descobreixen, a través d'un primer espai, d'altres que hi són en segon terme.

Als programes dramàtics, el text i els actors fan que l'espai es torni viu i s'enriqueixi; a d'altres programes, l'espai es converteix en el «contenedor» que, més o menys suggeridor, fa de «fons» i d'«ham» visual. Els plantejaments d'ambdós casos són diferents, ja que l'acció també els diferencia.

Per altra banda, el fet de treballar alhora amb tres o quatre càmeres que canvien de pla sovint, que poden donar un pla d'un detall, un pla general, un pla contrapicat o un picat, fa que tant l'espai com els objectes siguin importants, ja que és com si l'espectador passegés per l'espai i mirés els detalls i el conjunt a través del realitzador.



Agnès Ricart. *Joc de Ciència: Viatge al Sistema Solar (TV3)*. 1986.



Agnès Ricart. *Cinc i Acció* (TV3). 1987.

Així, el disseny a la TV no és un treball aïllat, sinó que esdevé un treball d'equip, ja que el realitzador, els càmeres, el productor, l'il·luminador i el dissenyador formen un bloc del qual, en gran manera, dependrà el resultat.

La televisió és un mitjà d'eixos de visió on l'espectador no té una posició estàtica ni un punt fix de mira. La intimitat que proporciona la TV permet que l'espectador participi d'una manera més immediata en l'acció, ja que el seu punt de vista és el de la camera: pot veure una acció des de molts punts de vista consecutivament i poques vegades pot observar l'acció d'una manera objectiva i amb distància; aquesta és una de les diferències bàsiques respecte al teatre i al cinema.

Per aconseguir aquest moviment axial s'ha de tenir molt ben calculada la planta de l'escenografia perquè permeti la màxima llibertat d'accés als càmeres, a l'equip de so i a l'angle d'il·luminació, la màxima llibertat de moviment a l'equip tècnic del plató i als actors dins l'acció. Aquests condicionants tècnics imposen restriccions a l'escenografia, però la dinàmica del disseny és tan important com la seva estàtica.

Així, doncs, la funció de l'escenògraf de la TV no és sols creativa, sinó també tècnica: ha d'interpretar en imatges les necessitats d'un guió o d'un programa, però està compromès amb el funcionament tècnic i pràctic de la producció. L'escenografia ajuda l'espectador a entrar dins del programa, serveix de fons als actors i és també una part integral dels moviments de càmeres i de l'equip tècnic.

Algunes de les característiques del disseny a la TV són:

- La TV té tendència a aplanar la imatge, això obliga a exagerar i potenciar textures, volums, etc., i per donar la sensació d'espai es fa necessari alterar les proporcions, evitar les parets paral·leles, utilitzar relleus i angles, treballar amb espais de planta trapezoidal, utilitzar falses perspectives o falsejar-les, fer servir primers termes i altres recursos que ajudin a crear la sensació de profunditat.
- L'actor és el punt focal; la freqüent utilització del primer pla i del pla mitjà obliga a simplificar, per tal de no crear competència entre el personatge i el fons.
- Les dimensions de la pantalla fan concentrar amb claredat l'atenció visual i eliminar excessius detalls que en dificultin la rapidesa de lectura.

A cada producció es plantegen problemes i exigències diferents a l'escenografia, diferents espais, estils, ambients, qüestions tècniques. Justament és el punt de vista de la cà-

mera (angulació, quantitat, moviments i tipus de pla) el que orienta la distribució de la planta i les dimensions dels alçats.

L'economia de la TV en temps i diners dicta un tipus de treball diferent del cinema i el teatre, ja que el primer que es considera és l'esquema físic i tècnic del programa, del plató i de la producció.

És bàsica l'efectivitat per concebre idees i portar-les a la pràctica amb rapidesa, originalitat i economia.

La bona imatge comença amb la càmera, l'actor i l'espai. Un cop s'han solucionat els requeriments tècnics, l'escenògraf ja es pot abocar a la funció principal del disseny.

L'objectiu és omplir la imatge amb una sèrie de composicions on la forma i el color despertin el màxim interès i siguin adequats a la intenció i l'acció que es desenvolupa.

El tractament artístic de l'escenografia dependrà, en gran manera, del tipus de programa al qual va adreçat, però tindrà un suport conceptual i —independentment de l'estil utilitzat— la capacitat de suggeriment necessari per atreure el tipus de públic per al qual s'ha pensat el programa o l'auditori en general.

La TV ofereix a l'escenògraf més varietat de treball, i n'aguditza els reflexos, atesa l'agilitat i rapidesa amb què s'han de resoldre diferents programes.

AGNÈS RICART

EL PLAT QUE MAI NO SORTIA DE LA CUINA

El rellotge gairebé marcava les nou d'una nit important. Jo era l'encarregat de fer el sopar. Un sopar amb molts comensals, alguns d'ells, crítics implacables, d'altres, espectadors atents, però tothom disposat a valorar les meves viandes i consoms.

Em vaig posar a la feina ràpidament, vaig seleccionar els ingredients que hi havia al rebost i vaig encendre els fogons.

El primer ingredient eren les ganes de fer alguna cosa, d'expressar una idea o desenvolupar un moviment. Si no hi ha res a expressar el resultat és buit, mancat de substància i d'intenció.

Amb el foc suau hi vaig afegir el segon ingredient, l'*es-pai*. Aquest component s'ha d'administrar amb molta mesura i equilibri, ja que el seu gust pot ofegar el de la resta dels ingredients.

Amb l'*es-pai* hi posem allò que ens cal per tenir el toc desitjat. És a dir, que si has de menester quatre cadires, un armari i un llum, aleshores posa-hi aquests elements, només aquests. El que interessa és posar-hi els adequats, situar-los de manera que expressin la teva idea i que el públic se n'adoni sense que hagi hagut d'estudiar cosmologia.



Miquel Ruiz. *Relata de Reptila*. Teatre del Cos, 1987.

Quan per expressar la teva idea necessitis cinc-cents cadires, doncs igualment: ni trenta, ni dues mil, sinó les justes. És absurd posar «tropo-cents» detalls que decorin el que és important, perquè l'anul·len i no el potencien. És important una bona síntesi, que, a més, en la majoria d'ocasions permet a l'actor una comoditat més gran i una absència d'elements contradictoris en l'obra.

L'ingredient de la *llum* és el toc decisiu quan el plat comença a tenir cos i és el que permet distingir la bona cuina. Amb aquest ingredient pots expressar una infinitat d'atmosferes, ambients, estats d'ànim i sensacions. S'empra com a potenciador del contingut i arriba a constituir un llenguatge amb tot el seu sabor.

El *so* és l'ingredient que embolcalla, inunda i transporta l'aroma dels succs. És aquella sensació que et submergeix en la història i desfà la butaca, tant si es tracta de música, de sons ambientals com de silencis. És una salsa rica en matisos.

Després d'anar afegint aquests ingredients, només cal fondre-ho tot amb una bona actuació i una direcció encara millor. Aleshores és quan el plat ja és presentable i es pot defensar tot sol de les mirades i la pulla del «respectable».

En aquell moment eren les deu en punt i jo ja havia acomplert el meu objectiu malgrat les penúries de gas en els meus fogons per falta d'un pagament puntual; em faltava el detall que mai no he pogut solucionar, la manera de dur els plats des de la cuina a la taula. Encara no havia trobat la forma de promoure, difondre i vendre la meva cuina. Em faltava tenir els cambrers àgils o els bons venedors.

Els meus plats només foren degustats per alguns col·legues estimats i per algun tafaner que s'acostà a la cuina.

En poques paraules, el menú, el formo combinant, a partir d'una idea, un bon disseny d'*espai*, *llum* i *so*. I el cuino amb objectivitat, intenció, mesura i sentit funcional; i oblidó les improvisacions, les inspiracions, els ornaments i els excessos.

Si tens les possibilitats reals de poder investigar i experimentar tots els secrets de la cuina, et pots considerar un sortós mortal escollit pels déus de les oficines i dels despatxos.

MIGUEL RUIZ (Teatre del cos)

SER ESCENÒGRAF, AVUI

A través de la pintura, buscant l'escenografia. L'essència de la intuïció es troba al moll de l'ànima.

Reflexions sobre *Les demoiselles d'Avignon*: «Elles», el camí, l'avenç del «prosseguir». / És que són, les màscares, una cuirassa de vidre o és que no són màscares? Potser hi deixen veure, més que no pas amaguen. Amb Molière... / Al mateix temps... una por dolça m'entrava. / Humanització de l'escena com a origen. / ...Veritat suprema de saviesa: ... l'amor, un camí insòlit dins del «cos teatral català». / L'infinít em tranquil·litza, perquè esdevé la fita absoluta del futur de l'eterna evolució de la creació l'esperança ens arriba de la ciència (Hawking), perquè el punt és l'essència més íntima de l'origen. / Diàlegs director-escenògrafa per una posada en escena contemporània: l'actor ha de saber parlar amb la seva segona pell... La creació exigeix fidelitat, perquè sinó el subfons de l'ànima es podreix... La paraula, complement idíl·lic de la plàstica escenogràfica: ... vaig collir les fulles grogues que semblaven plenes de sol condensat... / ... un seguit d'ones platejades acabades amb foc d'energia... / ... La forma



Teresa Salvadó. *Quartet-Medea*, de H. Müller. Direcció de J. Ollé. Teatre Set, 1987.

estàtica no existeix... / ... em sentia inundada per la lluminària que desprenies i s'integraren dins meu la llum i la foscor i estenent el braç vaig sentir com les cultures d'altres temps, d'altres espais, i la nostra s'unien formant un cordó umbilical; un cordó de plata ens uniria per sempre.

TERESA SALVADÓ

RESUMEN

Una ojeada a la programación de las últimas temporadas teatrales catalanas permite detectar la presencia —cada vez más insistente y sólida— de un conjunto de jóvenes escenógrafos, bastantes de ellos salidos del Institut del Teatre, de la mano de los cuales parece que puede esperarse una renovación progresiva en los parámetros de la creación escenográfica durante la década de los noventa.

Isidre Bravo completa su trabajo con la elocuencia de las imágenes y de los textos de algunos protagonistas de esta escenografía todavía joven.

RÉSUMÉ

Si nous jetons un regard sur les programmes des dernières saisons théâtrales, nous décèlerons très vite la présence —toujours plus constante et solide— d'un groupe de jeunes metteurs en scène, sortis en partie de l'«Institut del Teatre», et qui nous donnent tout lieu de croire à un renouveau progressif dans les paramètres de la création scénique durant la décennie en cours.

Isidre Bravo complète son travail avec l'éloquence des images et des textes de quelques-uns des protagonistes de cet art scénique, jeune encore.

SUMMARY

A glance at Catalan theatre billing over the last few seasons bears witness to an —ever increasing and consolidated— group of young set designers, a good number of them ex-students of the Institut del Teatre. Their existence suggests we can expect a progressive renewal, over the nineties, of the parameters of scenographic creativity.

Isidre Bravo completes his work with eloquent pictures and texts from some of the set designers who are a part of this still youthful artistic development.