

Temptatives per als historiadors i teòrics de les arts escèniques: com repensar-les i reescriure-les

Mercè Saumell

En els darrers anys, en el panorama escènic, hi ha hagut canvis importants respecte a nocions tals com informació, producció, recerca i coneixement. A Catalunya i Espanya, els models de com produir teatre i dansa són encara rígids i escassos. També ho són els models de recerca, tot i que, entre d'altres iniciatives, cal reivindicar propostes com la del grup multidisciplinar ARTEA, vinculat a la Universitat de Castella - la Manxa, dirigit per J. A. Sánchez, o les investigacions transdisciplinars iniciades per l'estudiós Xavier Fàbregas, professor d'aquesta casa, l'Institut del Teatre de Barcelona, desaparegut prematurament l'any 1985.

Recerca per a creadors

Per què avui els creadors escènics parlen tant de recerca en el marc universitari o d'ensenyament artístic superior? Per què es matriculen a màsters i doctorats? És un requisit per a accedir al mercat laboral? Pot esdevenir un motiu d'angoixa? És fruit del procés de convertir les universitats en empreses dispensadores de coneixement? Recordem que per a l'estat nord-americà de Massachussets, la Universitat representa la segona font de riquesa; per al Regne Unit, país de la Unió Europea, la cinquena. Es tracta potser d'una reorientació de les subvencions, el diner públic, abans més orientades cap a la producció d'espectacles i ara a la creació de trajectòries, de proporcionar temps als creadors mitjançant beques o residències en institucions universitàries o vinculades a una universitat? Quants espectacles subvencionats per la rica Europa tenen una vida de deu, quinze o vint representacions com a molt? És sostenible aquesta situació? Hi ha un estoc d'espectacles sense sortida? Hi ha cap tap generacional de creadors escènics a Europa, d'entre 35 a 50 anys, que barri l'accés als més joves? (Tot i que molts d'ells encara siguin anunciats com a creadors emergents o joves promeses.)

El teòric i dramaturg suec Marten Spanberg reflexiona sobre això en la pàgina web de l'*International Performing Exchange* : «Quan va començar

a sonar el terme *recerca* en arts escèniques va ser a causa de la necessitat de canviar d'orientació davant d'un mercat saturat i del desigual sistema de subvencions. ¿Pot en aquestes condicions un creador escènic posar al dia la seva pràctica, quan no hi ha un marc definit a nivell econòmic i físic per a cap altre tipus de treball que no sigui una producció convencional?» Spanberg és molt representatiu d'aquesta concepció de creació vinculada a un pensament teoricocrític molt desenvolupat i plasmat en materials teòrics. A partir dels anys noranta, l'estatus del creador també es va definir segons els mètodes de treball emprats i de la posició del propi creador (autor/director, performer/teòric...). També la pedagogia hi està esborrant barreres en centres com Das Arts d'Amsterdam (fundat pel recentment desaparegut Risaert Ten Cate, creador, teòric i pedagog), l'Institut Intermedia de la Universitat d'Oslo o el Dartington College, al Regne Unit. Creadors i teòrics es formen i treballen en complicitat, avui dia l'hostilitat cap al pensament teoricocrític està desfada del tot.

En aquest sentit, destaca l'èmfasi que la producció escènica està fent de la teoria i de la historiografia recent i, en concret, respecte a conceptes com consciència i procés creatiu, potencialitat de l'espai escènic, interrelació d'allò personal i d'allò polític, les aliances entre poder i escena, la convivència entre l'alta cultura i la cultura popular, l'alienació del teatre respecte al discurs intel·lectual... Activistes, creadors, historiadors, crítics i teòrics parlen de l'escriptura performativa (*performance writing*), alhora reflexiva i creativa. Bonnie Marranca, professora de la Universitat de Nova York, editora i col·laboradora amb creadors com Meredith Monk o The Wooster Group, assenyalant a l'inici del seu recent llibre *Performance Histories* com la veu grega *Theatron* té la mateixa arrel que teoria, per a ella, l'acte escènic té a veure més amb el coneixement que amb la informació, tot recalcant l'obligació de proposar i d'adequar els conceptes a les noves realitats escèniques (2008 : 15). L'acord quant al lèxic esdevé fonamental, tot i que Marranca també mostra desconfiança pel que fa a la constant reformulació de vocabularis performatius, abans per l'ús i abús de la semiòtica, i ara per la seva vinculació a les noves narratives mediatitzades que, a vegades, són mers duplicats de pràctiques consumistes.

M'agradaria parlar d'un altre tòpic: els creadors es matriculen a màsters i programes de doctorat per accedir a la docència universitària. Un apunt respecte a la meua experiència com a responsable del mòdul sobre arts escèniques en el Màster de Comunicació i Crítica d'Art de la Universitat de Girona, creat per Tomàs Llorens, Dolors Vidal i Xavier Antich el 1996, un màster professionalitzador pioner a l'Estat Espanyol. Sempre pregunto per què el

fan i, el primer any, com a novella, vaig escriure'n les respostes. Ara, encuriosida, les he buscades. De vint estudiants, només tres van parlar d'una possible dedicació a la docència. De la resta, només citaré quatre respostes que em semblen representatives:

Creador de videoart i instal·lació. Barcelona. 30 anys: «El que vull és aprendre».

Pintor. Caldes de Malavella. 26 anys: «Vull ser el meu propi venedor, la idea que ets a l'estudi i et descobreix un marxant ha passat a la història. Avui dia l'artista ha de tenir molt de *public relations*. Vull conèixer molt bé per on m'he de moure, què faig i de què parlo».

Coreògrafa. Torí. 32 anys: «El Màster m'ajudarà a reflexionar sobre el meu propi treball, sóc molt intuïtiva i molt poc sistemàtica. Tornar a estudiar em proporcionarà disciplina».

Crítica d'art. Buenos Aires. 28 anys: «Pel prestigi dels seus directors, per tenir contactes, per trobar feina».

Repensar la historiografia

Recentment, hi ha una crítica més saludable, a nivell internacional, quant a la forma de repensar i reescriure la història a partir d'una varietat de temptatives de com apropar-se al passat i, molt concretament, al passat recent de les arts escèniques. Val a dir, però, que el discurs de la majoria d'històries del teatre encara es veu eclipsat per una excessiva concentració en les formes occidentals i anteriors al segle XXI. A més, aquest discurs majoritari diposita els seus fonaments en unes expectatives humanístiques tradicionals, en gran mesura per l'èmfasi excessiu en el text dramàtic que repercuteix en una visió limitada de les diferents formes escèniques, passades i presents. Així, les manifestacions de tipus no textual, sovint populars o, d'altra banda, experimentals, resten encara en segon terme. No oblidem que tot acte teatral és alhora un acte social i cultural.

També cal senyalar el tema de la perspectiva històrica, tant per a l'historiador com per al creador. Per exemple, avui dia és molt difícil sostraurer's de la influència del pensador francès George Steiner respecte a la interpretació del mite d'Antígona a partir del seu llibre *Antigones* (1984), una interpretació molt allunyada del context tribal en què va néixer (ja anunciada per textos com el d'Anouilh). La idea de sacrifici personal més que no comunitari, les atribucions psicologistes o fins i tot feministes al mite ens han proporcionat

una lectura diferent a la dels seus orígens. És això bo o dolent? El teatre evolucionava amb els temps i per això es manté viu, però hem de discernir les diferents lectures i reescriptures que al llarg del temps han anat modificant el patrimoni escènic.

L'antropòleg Edward Schieffelen argumentava com «Performativity, whether in ritual performance, theatrical entertainment or the social articulation of ordinary human situations, is the imaginative creation of a human World/ La performativitat, que abraça des del ritual a l'entreteniment o fins i tot la teatralitat de les formes ordinàries, és una creació imaginativa de l'ésser humà» (1998 : 205). En aquest sentit, un gran nombre de formes escèniques s'enllacen amb la capacitat imaginativa de l'home quant a la creació de «móns» possibles per tal com l'acte teatral està estructurat, posat en escena, assajat i representat, estudiat i historiat d'acord amb unes convencions i estètiques específiques.

Com comentàvem més amunt, dins de la nostra tradició humanística occidental, s'ha privilegiat el text fins a tal punt que, de forma secular, s'han ignorat o suprimit formes de teatralitat popular o extraeuropea que no tenien una correspondència amb els models o prototipus dramàtics occidentals, en la millor tradició neocolonial. En aquest sentit, una de les tasques del segle xx va ser la rehabilitació i redescoberta de nocions menyspreades com ara festa o ritual, testimoniades indispensables per entendre el passat i el present de l'acte teatral a través de la seves pervivències. L'historiador i professor de la Universitat de Melbourne, Greg Denning, comentava : «The ways we make sense of the past are almost innumerable, but we are culturally astute in knowing how these different ways are to be interpreted/ Les formes que els humans vam usar en el passat per a interpretar i donar significat al món són innombrables, però som culturalment molt astuts en seleccionar quines vies emprar a l'hora de recordar-les» (1996 : 14). La història sol ser molt interessada i la historiografia teatral no n'és cap excepció.

En un passat encara molt recent, l'historiador teatral es considerava com una mena de científic «positivista» que estudiava una sèrie de fets per arribar a uns resultats fiables i aconseguia unes veritats objectives respecte als fets del passat. Els documents, escassos en una manifestació tan efímera com el teatre, parlarien per si mateixos. Les fonts primàries (edificis, gravats, memòries, indumentàries, textos dramàtics originals, registres administratius, contractes, programes de mà...), són documents que indueixen a una reflexió sobre el passat tot relativitzant-lo. Quant això, l'historiador britànic Richard Evans comenta «Documents are always written for somebody's point of view, with a specific purpose and audience in mind/ Els documents han estat escrits

des del punt de vista d'algú, amb un propòsit específic i amb un públic en ment» (1997 : 80). Actualment, aquell tipus d'apropament historiogràfic «positivista» es veu qüestionat, ja que ningú deixa de posar en dubte la noció d'objectivitat en majúscules quan es reconeix com l'escriptura històrica està profundament afectada pel propi context històric en què els historiadors treballen.

Aquest relativisme creixent ha estat enriquit en les darreres dècades, sobretot des dels anys vuitanta, quan el pensament *queer* (políticament no correcte) passa de la pràctica a la reflexió, a partir d'idees com ara l'accessibilitat als drets humans o la difusió del feminisme. Augmenten, per tant, els estudis realitzats des de perspectives racials, de gènere, de nacionalitats minoritàries, etc. Es mostren com a veus resistents i necessàries per a confegir una història més plural del fet escènic. Aquestes noves perspectives atorguen noves lectures quan es reinterpreta o re-examina els documents. Com dèiem, hem de pensar que la historiografia sovint s'ha escrit des de l'òptica dels poderosos i/o privilegiats. No hem d'oblidar que la teatralitat és una conjunció d'elements molt complexa, incrustada en una cultura i espai-temps determinats i, alhora, és un element de reflexió i de comunicació comunitaris.

En conseqüència, a l'actualitat, alguns historiadors es consideren científics en trànsit; és a dir, entenen l'objectivitat més com a procés que com a resultat. Hi ha un clar paralelisme en molts creadors, ahir ja es va citar la idea de postproducció argumentada pel francès Nicolàs Bourriaud quan assenyala que l'artista d'avui programa creacions més que no les fa. Hi ha la idea d'insertar les diferents creacions en un fluid productiu. Hi ha un clar canvi de protocols que interrelaciona més que mai creació i reflexió, creació i teoria; alguns creadors actuen amb fredor científica. Aquest procés ha de regir-se tant pel rigor acadèmic (que ningú posa en dubte) com per la curiositat. Tant les hipòtesis d'una recerca historiogràfica com la creació-investigació s'han d'entendre com a resultats parcials i provisionals susceptibles de ser modificats per aportacions posteriors, d'aquí la importància de la creació de grups de recerca que iniciïn línies de treball. D'aquí també el rigor fonamental quant a la importància de conèixer en profunditat l'estat de la qüestió d'un determinat tema de recerca.

Un exemple, el grup ABRACE

Tornant al camp historiogràfic, assenyalarem la important tasca portada a terme pel grup interuniversitari brasiler ABRACE format per investigadors, historiadors i teòrics de l'escena, procedents de les universitats de São Paulo, Rio de Janeiro, Campinas, Florianópolis o Brasília.

Com a mostra, la professora Maria Lourdes Rabetti d'UNIRIO (Universitat de Rio de Janeiro) ha desplegat un interessant programa d'historiografia de les arts escèniques basat en la història oral, en la recuperació de la memòria encara viva dels fets indagats. Segons ella, l'entrevista esdevé un acte de producció documental imprescindible per a entendre i historiar fenòmens oblidats com ara l'esclat de teatre còmic a Rio entre 1900 i 1930, una valuosa manifestació teatral d'arrel popular refusada per la historiografia més acadèmica. Rabetti assenjala com els estudis històrics es basen cada cop menys en fets isolats o «esdeveniments» memorables. El nou lloc per a l'esdeveniment és el d'una dada emergent dins d'un procés ampli. Aquesta elasticitat operada en el concepte d'Història obre noves possibilitats experimentals en el seu estudi i la seva obertura cap a l'anomenada Història de les Mentalitats o Història de la Cultura. Fernando Villar, professor de la Universitat de Brasília i director escènic, investiga, com Marranca, el tema del lèxic: «Tanto nas poéticas quanto nas teorias, as transformações da linguagem cênica em permanente devir desafiam taxonomias seguras/ Tant a les poètiques com a les teòriques, el llenguatge escènic en permanent transformació desafia les taxonomies segures» (2006 : 131).

El cert és que la mobilitat entre disciplines apareix avui totalment imprescindible per a acostar-se a la investigació sobre el fet teatral. Cal establir diàlegs entre espais, paraules, cossos, passat, contemporaneïtat... Les arts escèniques, per la seva pròpia naturalesa interdisciplinària, no poden ser un àmbit d'estudi tancat ja que es treballa amb nombroses categories, des de la ficció fins a l'emoció.

Ens trobem, per tant, davant la necessitat de repensar els models historiogràfics i els models de producció aplicats a les arts escèniques, que es mostren actualment com a camps complementaris. ¿Com cal entendre sinó la continuada revisitació de les avantguardes dels seixanta i setanta per ambdós costats? La responsabilitat i importància de l'acte teatral és que, com a acte voluntari que provoca emocions, té la capacitat de modificar processos de comunicació. La recerca historiogràfica i la recerca de creació comparteixen en l'actualitat metodologies menys jeràrquiques, més processals i més plurals. En aquest sentit, el professor de la Universitat de Manchester i del MACAPD

de Girona, Ric Allsopp, reivindica el concepte d'obra oberta estipulat per Umberto Eco l'any 1962. Segons el seu criteri, creació i reflexió han de compartir estratègies i tàctiques destinades a estructurar la mirada del receptor segons aquesta concepció més lliure.

Noves eines visuals, ús metodològic

La hipervisualitat del segle xx ha estat vinculada al desplegament imparable dels llenguatges visuals: fotografia, cinema, TV, vídeo, ordinador..., extensions per a captar i reproduir imatges que, al mateix temps, reactiven la nostra sensibilitat i amplifiquen el nostre coneixement del món. Algunes d'aquestes tecnologies han capgirat la manera de percebre la realitat cultural (sens dubte, avui la consulta en línia ha substituït el maneig del volum enciclopèdic entre els joves i també entre els no tan joves).

Com a precedents en el món acadèmic podríem assenyalar la idea del *visual thinking* de Rudolf Arnheim o l'escola italiana liderada per l'historiador Ludovico Zorzi en les èpoques de la postguerra mundial. Ells ja van apostar per entendre la visualitat, no com una versió imperfecta de la textualitat, sinó com un llenguatge autònom. Actualment, el discurs visual és majoritari arreu, sense oblidar que sobre la imatge es construeixen els imaginaris més antics, els simbòlics, a partir dels quals els nous mitjans han desenvolupat un suport cultural que uneix memòria, representació, ritual (ja ho anunciava Antonin Artaud) i narració. Aquest repertori icònic, aquestes imatges, no estan mortes sinó que, en veure-les de nou, ressonen a través seu espais i temps passats.

Quant això, l'antropòleg hindú Arjun Appadurai ha analitzat, a partir del fet visual, la dinàmica de la fantasia mediàtica. En el seu llibre *Globalization* (2001) assenyala que un dels principals canvis en l'ordre cultural global es deu a la difusió d'imatges mitjançant el cinema i la televisió que han creat un nou rol per a la imaginació en la vida social d'arreu, també dels països en vies de desenvolupament. El món és ara imaginat a partir de la seva construcció a través dels media, l'amalgama entre realitat i ficció és gairebé indesxifrabla. Aquest referent, l'impacte enorme de la imatgeria mediàtica en el nostre imaginari, també esdevé indispensable per a analitzar i historiar l'evolució de les arts escèniques de les darreres dècades.

Referències bibliogràfiques

- APPADURAI, Arjun (2001): *Globalization*, Durham: Duke University Press.
- BOURRIAUD, Nicolàs (2004): *Postproducción*. Buenos Aires: Ana Hidalgo Editores.
- CARLSON, Marvin (2002): *Performance: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- DENING, Greg (1996): *Performances*. Chicago: University of Chicago Press.
- EVANS, Richard (1997): *In Defence of History*. Londres: Granta Books.
- MARRANCA, Bonnie (2008): *Performances Histories*. Nova York: PAJ Publications.
- SCHIEFFELN, Edward (1998): «Problematizing Performance», a F. Hughes-Freeland (ed.) *Ritual, Performance, Media*. Londres: Routledge.
- SPANBERG, Martin (2008): *What's research?*, www.inpex.se/contents (27/10/09)
- VILLAR, Fernando (2006): «Operando das fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas» a André Carreira (ed.) *Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 7 Letras Editores.
- ZARRILLI, Phillip (ed.) (2006): *Theatre Histories. An Introduction*. Londres: Routledge.

