

CESC CEREXO

OPÈRES IMPORTANTS DE CESC GELABERT

1972 *Formes i L'home del braç d'or*, Barcelona.

EL RISC D'INVESTIGAR

Frederic Amat

Entrevista amb Cesc Gelabert

- 1976 *La granja animal*, Barcelona, òpera en català.
- La manderina mecànica*, Barcelona.
- Entre la dispersió i la coherència*, Mallorca.
- Acció-1: La vida i la mort*, París, amb Frederic Amat, Toni Gelabert i Rafael Subirachs.
- 1977 *Acció-2: Verd, estiu, autumne, hivern*, coreografia per a grup de ballarins.
- 1979 *Mi viejo traje de pana*, Nova York.
- Cesc Gelabert & Dancers*, Nova York, amb Carles Santos.
- 1980 *Plata i Or*, Barcelona.
- 1981 *Joyeria i Knossos*, Barcelona, dintre de l'espectacle *Dances para interiores*, amb Lydia Arzopardi.
- 1982 *Concert per a veu, piano i dansa*, Barcelona, amb Carles Santos.
- 1983 *Alhambra*, Barcelona, amb Lydia Arzopardi i Carles Santos.

[Faint, mostly illegible text, likely the body of the interview or a list of works.]

COREOGRAFIES MÉS IMPORTANTS DE CESC GELABERT

- 1972 *Formes i L'home del braç d'or*, Barcelona.
- 1973 *Pas a dos i Pas a tres*, Barcelona.
Acció-0: La ment i el cos, Barcelona, amb Frederic Amat i Lewin Richter.
- 1975 *Escultures a l'aire lliure*, Barcelona, *happening-environnement*, amb Carles Pazos i Xavier Olivé.
- 1976 *La granja animal*, Barcelona, òpera en català.
La mandarina mecànica, Barcelona.
Entre la dispersió i la coherència, Mallorca.
Acció-1: La vida i la mort, París, amb Frederic Amat, Toni Gelabert i Rafael Subirachs.
- 1977 *Acció-2: Verd, estiu, autumne, hivern*, coreografia per a grup de ballarins.
- 1979 *Mi viejo traje de pana*, Nova York.
Cesc Gelabert & Dancers, Nova York, amb Carles Santos.
- 1980 *Plata i Or*, Barcelona.
- 1981 *Joyeria i Knossos*, Barcelona, dintre de l'espectacle *Danzas para interiores*, amb Lydia Azzopardi.
- 1982 *Concert per a veu, piano i dansa*, Barcelona, amb Carles Santos.
- 1983 *Alhambra*, Barcelona, amb Lydia Azzopardi i Carles Santos.

El mètode bàsic està a posar la dansa en contacte amb qualsevol cosa, intentar de relacionar i trobar les unions. ¿Quina relació hi ha entre un moviment i una fulla, o una pintura, o un llibre, o una història, o una emoció, o el que tu vulguis? Tinc cinc fulles diferents, ¿quines cinc danses tenen a veure amb aquestes cinc fulles diferents? Tinc Rembrandt i Velázquez i El Greco. ¿què són cadascun d'ells en la dansa?... Els estímuls poden ser de tot tipus: per exemple, un pot ser agafar-se i lligar-se les mans, ¿què passa si no tinc mans?, o, ¿què passa si estic en una cantonada?, o ¿què passa si és un dia que fa calor? És un continu joc amb tot això, anar explorant les múltiples relacions. Arriba un moment en què les relacions es repeteixen.

El meu mètode és investigar establint uns límits que em marco. Sempre ha d'haver-hi algú que visqui l'experiència d'entregar-se totalment, i un espectador o observador que vegi el que passa i ho analitzi. Hi ha un procés d'entrega, després d'anàlisi i després et tornes a llançar.

C. C.: I com t'ho fas quan estàs sol?

C. G.: En el cas que estiguis sol, la cosa es complica una mica ja que l'observador ets tu mateix.

C. C.: Ets un coreògraf i ballarí que des de la teva entrada casual al món de la dansa, allà per l'any 1969, fins avui en dia t'has caracteritzat per un continu canvi, una contínua evolució, una contínua recerca.

C. G.: Per a mi la dansa és molt una font de coneixement. Cada peça és com un tema comú d'investigació, i les primeres peces tenien totes treballs molt cíclics. Investigar és per a mi molt important, per les meves característiques personals. M'interessa la vida com un intent de poder conèixer el que sóc i el que són les coses. És un aspecte intern meu, però per a mi és molt important.

C. C.: Quan i com vas començar a treballar sol?

C. G.: Des de gairebé el començament, el 1969. Vaig demanar permís a l'Anna Maleras per a fer servir l'estudi quan estava lliure; allà vaig començar a ballar tot sol. Recordo l'enorme excitació de sentir-me sol entre les parets de la sala i ballar.

C. C.: Hi ha moltes maneres d'investigar, explica'ns una mica la teva; com sorgeix?

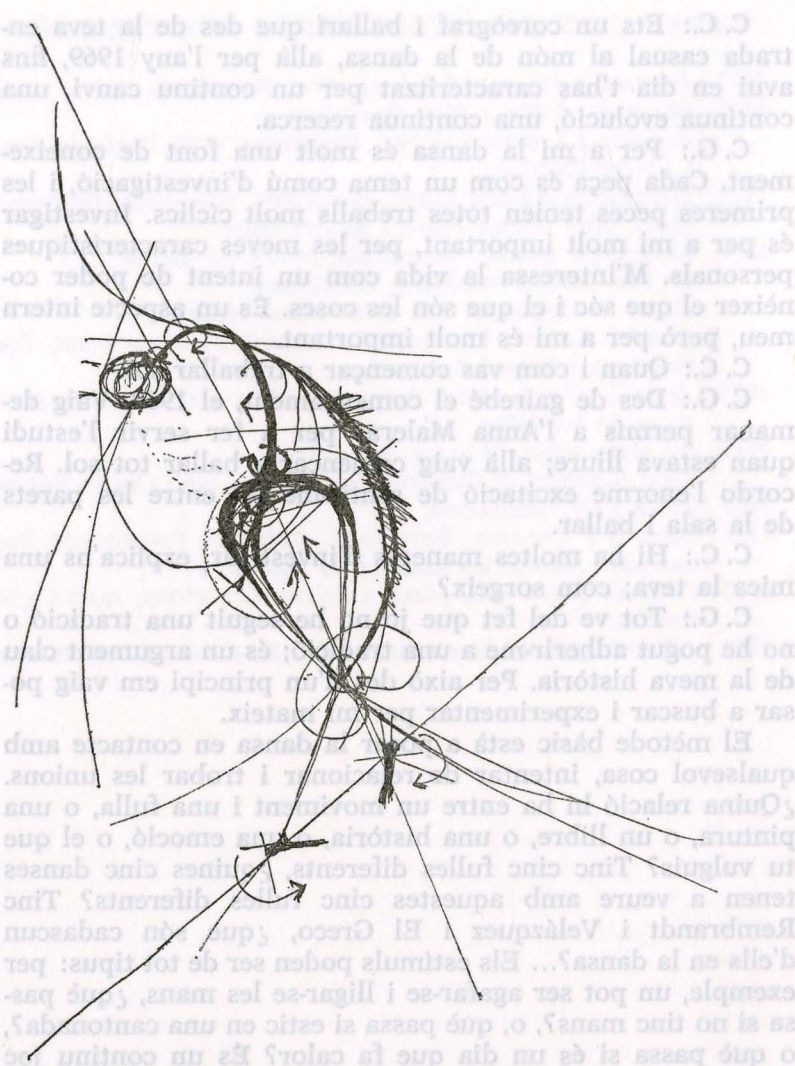
C. G.: Tot ve del fet que jo no he seguit una tradició o no he pogut adherir-me a una tradició; és un argument clau de la meva història. Per això des d'un principi em vaig posar a buscar i experimentar per mi mateix.

El mètode bàsic està a posar la dansa en contacte amb qualsevol cosa, intentar de relacionar i trobar les unions. ¿Quina relació hi ha entre un moviment i una fulla, o una pintura, o un llibre, o una història, o una emoció, o el que tu vulguis? Tinc cinc fulles diferents, ¿quines cinc danses tenen a veure amb aquestes cinc fulles diferents? Tinc Rembrandt i Velázquez i El Greco, ¿què són cadascun d'ells en la dansa?... Els estímuls poden ser de tot tipus: per exemple, un pot ser agafar-se i lligar-se les mans, ¿què passa si no tinc mans?, o, què passa si estic en una cantonada?, o què passa si és un dia que fa calor? És un continu joc amb tot això, anar explorant les múltiples relacions. Arriba un moment en què les relacions es repeteixen.

El meu mètode és investigar establint uns límits que em marco. Sempre ha d'haver-hi algú que visqui l'experiència d'entregar-se totalment, i un espectador o observador que vegi el que passa i ho analitzi. Hi ha un procés d'entrega, després d'anàlisi i després et tornes a llançar.

C. C.: I com t'ho fas quan estàs sol?

C. G.: En el cas que estiguis sol, la cosa es complica una mica ja que l'observador ets tu mateix.



Quan estàs sol comença a funcionar la memòria, com a passat, i la imaginació, com a futur. Aquí es comença a establir el joc de la investigació que consisteix a sortir i a ficar-se dins del temps, entrant-hi i sortint-ne contínuament. Així es va creant com un pòsit.

Jo sempre dic que la dansa és com un camí protegit on jo hi aporto totes les meves experiències; és com una memòria o un fons de dades. Tot el que em passa ho converteixo en dansa, tant és que siguin vivències, pintures..., sigui el que sigui ho porto a aquest sistema de referència.

C. C.: El fet d'investigar implica assumir un risc econòmic, de públic, de crítica; això no et fa por?

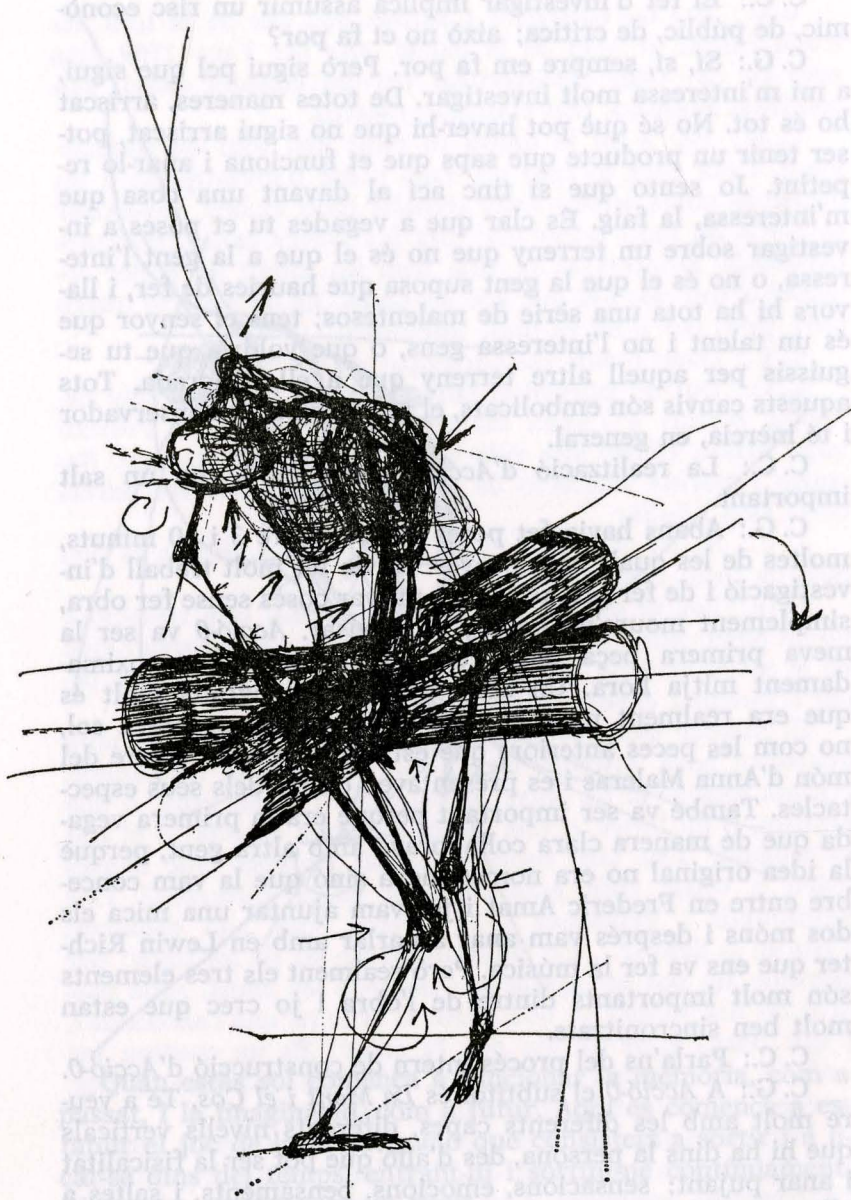
C. G.: Sí, sí, sempre em fa por. Però sigui pel que sigui, a mi m'interessa molt investigar. De totes maneres, arriscat ho és tot. No sé què pot haver-hi que no sigui arriscat, potser tenir un producte que saps que et funciona i anar-lo repetint. Jo sento que si tinc aquí al davant una cosa que m'interessa, la faig. És clar que a vegades tu et poses a investigar sobre un terreny que no és el que a la gent l'interessa, o no és el que la gent suposa que hauries de fer, i llavors hi ha tota una sèrie de malentesos; tens el senyor que és un talent i no l'interessa gens, o que voldria que tu seguissis per aquell altre terreny que a ell li agrada. Tots aquests canvis són embolicats, el públic en si és conservador i té inèrcia, en general.

C. C.: La realització d'*Acció-0*, l'any 1973, fou un salt important.

C. G.: Abans havia fet peces curtes, entre 3 i 10 minuts, moltes de les quals eren proves. Havia fet molt treball d'investigació i de fer bruixeries, de provar coses sense fer obra, simplement moure'm, ballar, improvisar. *Acció-0* va ser la meva primera peça d'una certa durada; feia aproximadament mitja hora. Un altra cosa que m'agrada molt és que era realment molt el meu desig; la representava sol, no com les peces anteriors que estaven una mica dintre del món d'Anna Maleras i es presentaven dintre dels seus espectacles. També va ser important perquè era la primera vegada que de manera clara col·laborava amb altra gent, perquè la idea original no era només meva sinó que la vam concebre entre en Frederic Amat i jo; vam ajuntar una mica els dos móns i després vam anar a parlar amb en Lewin Richter que ens va fer la música. Però realment els tres elements són molt importants dintre de l'obra i jo crec que estan molt ben sincronitzats.

C. C.: Parla'ns del procés intern de construcció d'*Acció-0*.

C. G.: A *Acció-0* el subtítol és *La Ment i el Cos*. Té a veure molt amb les diferents capes, diferents nivells verticals que hi ha dins la persona, des d'allò que pot ser la fisicalitat i anar pujant: sensacions, emocions, pensaments, i saltes a allò que podríem dir-ne esperit i coses així. Aquesta peça va ser molt una investigació sobre tot això. Estava subdividida en parts; tenia a veure amb la pedra, la planta, amb el món dels animals, amb els aspectes més primaris de la persona; després hi ha un aspecte més evolucionant i després



els processos d'abstracció. Les vam lligar en el temps a manera de cicle històric.

A més a més, cadascun d'ells portava paral·lelament un procés intern: el món de l'animal és el món de l'emoció, en

canvi en el món de la planta són unes sensacions bàsiques les que ordenen tot el moviment, les emocions tenen poc sentit, és un món en què tot consisteix a fer que el moviment sigui molt precís, molt lent, molt controlat, lligat sobre una fototropia, sobre l'extensió, l'elevació; es tracta de posar tota la ment en aquesta cosa tan simple i aconseguir això a base de fer, a base de moviment.

Els processos van consistir a anar desenvolupant les primeres idees. Aquesta peça va començar des de la filosofia i té molt a veure amb ella. A partir d'aquí agafàvem una part i... vinga!, posem-nos a fer proves i més proves fins que a mi em sortia el moviment. La secció de la pedra i de la planta és de les que més em varen costar; van ser dies i dies de donar-hi voltes i més voltes i fer proves fins que va sortir un moviment que m'agrada i que, curiosament, encara el segueixo fent ara.

C. C.: Tens molta tendència a girar sobre tu mateix.

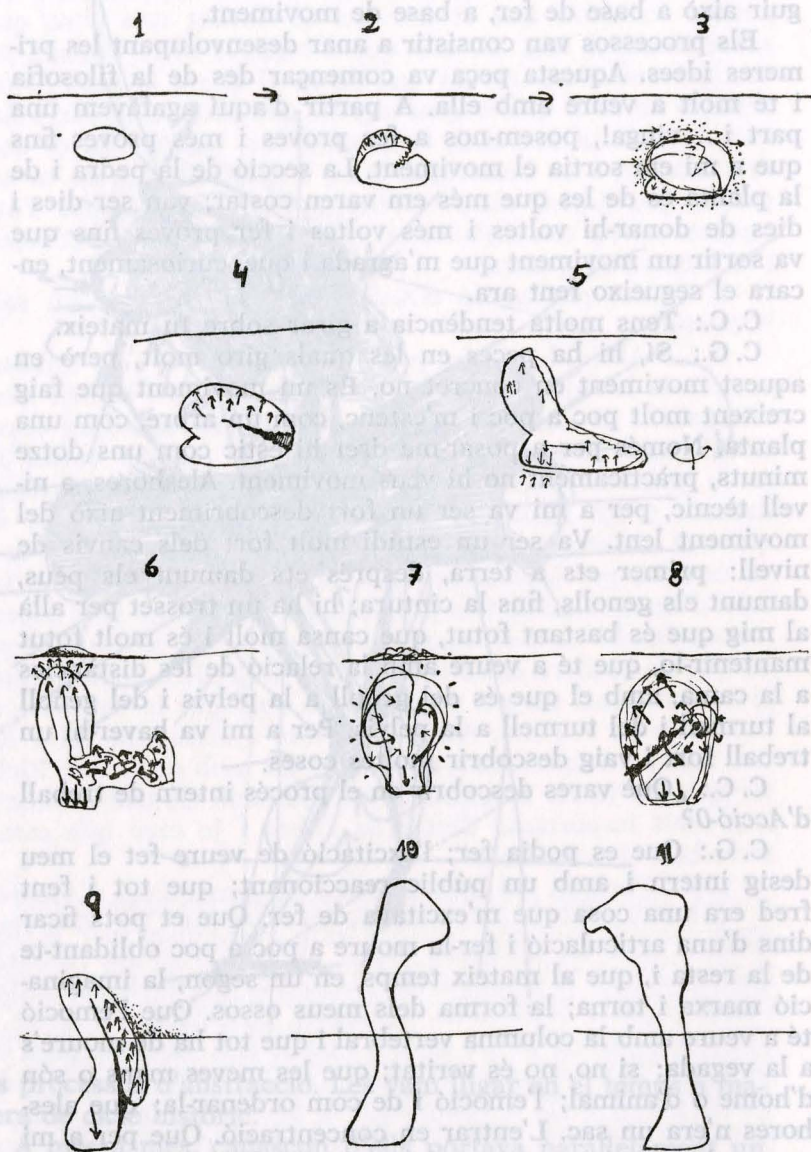
C. G.: Sí, hi ha peces en les quals giro molt, però en aquest moviment en concret no. És un moviment que faig creixent molt poc a poc i m'estenc, com un arbre, com una planta. Només per a posar-me dret hi estic com uns dotze minuts, pràcticament no hi veus moviment. Aleshores, a nivell tècnic, per a mi va ser un fort descobriment això del moviment lent. Va ser un estudi molt fort dels canvis de nivell: primer ets a terra, després ets damunt els peus, damunt els genolls, fins la cintura; hi ha un trosset per allà al mig que és bastant fotut, que cansa molt i és molt fotut mantenir-lo, que té a veure amb la relació de les distàncies a la cama, amb el que és del genoll a la pelvis i del genoll al turmell i del turmell a la pelvis. Per a mi va haver-hi un treball fort i vaig descobrir moltes coses.

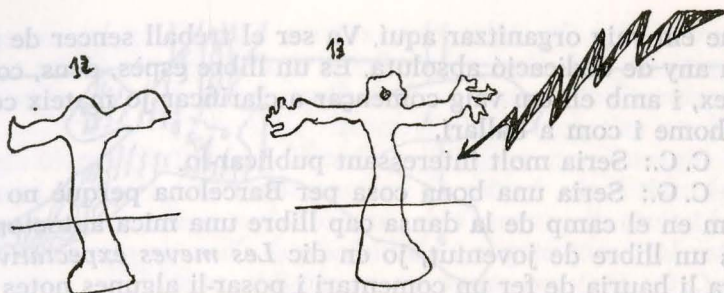
C. C.: ¿Què vares descobrir en el procés intern de treball d'Acció-0?

C. G.: Que es podia fer; l'excitació de veure fet el meu desig intern i amb un públic reaccionant; que tot i fent fred era una cosa que m'excitava de fer. Que et pots ficar dins d'una articulació i fer-la moure a poc a poc oblidant-te de la resta i, que al mateix temps, en un segon, la imaginació marxa i torna; la forma dels meus ossos. Que l'emoció té a veure amb la columna vertebral i que tot ha de moure's a la vegada: si no, no és veritat; que les meves mans o són d'home o d'animal; l'emoció i de com ordenar-la; que aleshores n'era un sac. L'entrar en concentració. Que per a mi ser un home té a veure amb estar senzillament allà asse-

gut mirant, entremig de la natura i Déu, amb humilitat; tot jo en un conjunt, sense fer essencialment ni una geometria ni una emoció sense forma.

El que és una vertical. Que un pot ser un signe i la insinuació del seu poder, d'un cercle, un dit estirat i els ulls.





Aquest dibuix que tenim aquí és sobre la part de com es desdobra la roca aquesta, de com es van obrint els tentacles a l'espai. Una cosa és una planta que té una estructura que li permet de fer espiral però un home no, té uns ossos... Nosaltres volíem dansa, tot s'ha de fer passar pel cos humà; a més, és una de les grans definicions. Imagina't la diferència amb la música, les capacitats de percepció del so, i el que és una nota i una altra.

C. C.: Parallelament a tot aquest treball, ¿vas continuar estudiant arquitectura?

C. G.: Sí, durant aquest curs vaig acabar 2n. d'arquitectura. Em va suposar un enorme esforç, però l'estudi d'arquitectura m'ha donat eines fonamentals que després he pogut aplicar a la dansa: la visió de l'espai, la matemàtica, la física... la connexió dels múltiples aspectes de la realitat. La dansa, igualment que la bona arquitectura sempre ha de tenir temps. Per exemple hi ha una arquitectura que és molt de façana, és molt bonica per fer una fotografia, però si tu la recorres, la vius movent-te, és un desastre; en canvi hi ha arquitectures que són el contrari, a vegades no són molt aparents però quan les recorres són precioses.

C. C.: Vas deixar el grup d'Anna Maleras?

C. G.: Jo veia que els meus desigs anaven per un altre lloc, vaig deixar d'anar a les seves classes i vaig buscar altres professors, a la vegada que reduïa la meva participació en el grup; però no el vaig deixar fins un any després. L'Anna però, entre altres coses, m'havia ficat dins meu una cosa molt important: la passió per la dansa.

C. C.: Hom diu que en aquell temps vas escriure algunes coses, que mai no has publicat...

C. G.: Sí, és un llibre que vaig escriure cap el 1974-1975. En ell intento explicar què és per a mi la dansa; com es fa un espectacle, el que crec que és un espectacle, com aprendre, com ensenyar. Són les qüestions bàsiques de tot això

que em vaig organitzar aquí. Va ser el treball sencer de tot un any de dedicació absoluta. És un llibre espès, dens, complex, i amb ell em vaig començar a clarificar jo mateix com a home i com a ballarí.

C. C.: Seria molt interessant publicar-lo.

C. G.: Seria una bona cosa per Barcelona perquè no tenim en el camp de la dansa cap llibre una mica autòcton... És un llibre de joventut, jo en dic *Les meves expectatives*. Ara li hauria de fer un comentari i posar-li algunes notes de coses que he après després.

C. C.: Com vas arribar a *Acció-1*?

C. G.: Mentrestant van passar anys i vaig anar treballant i ensenyant *Acció-0*, també vaig decidir de deixar definitivament l'arquitectura per dedicar-me de ple a la dansa.

Acció-1 la vam plantejar sobre un altre cicle, el subtítol és *La vida i la mort*. Té molt a veure amb un individu, com neix i mor. Més que nivells era ja una història. Això està molt relacionat amb el cicle de la vida, les quatre fases clau: infància, joventut, maduresa i quan ja ets gran. Tot sortia dels quadres que en aquells moments estava pintant en Frederic, el qual ens donava la possibilitat de viure un procés de tornar a aprendre a ser.

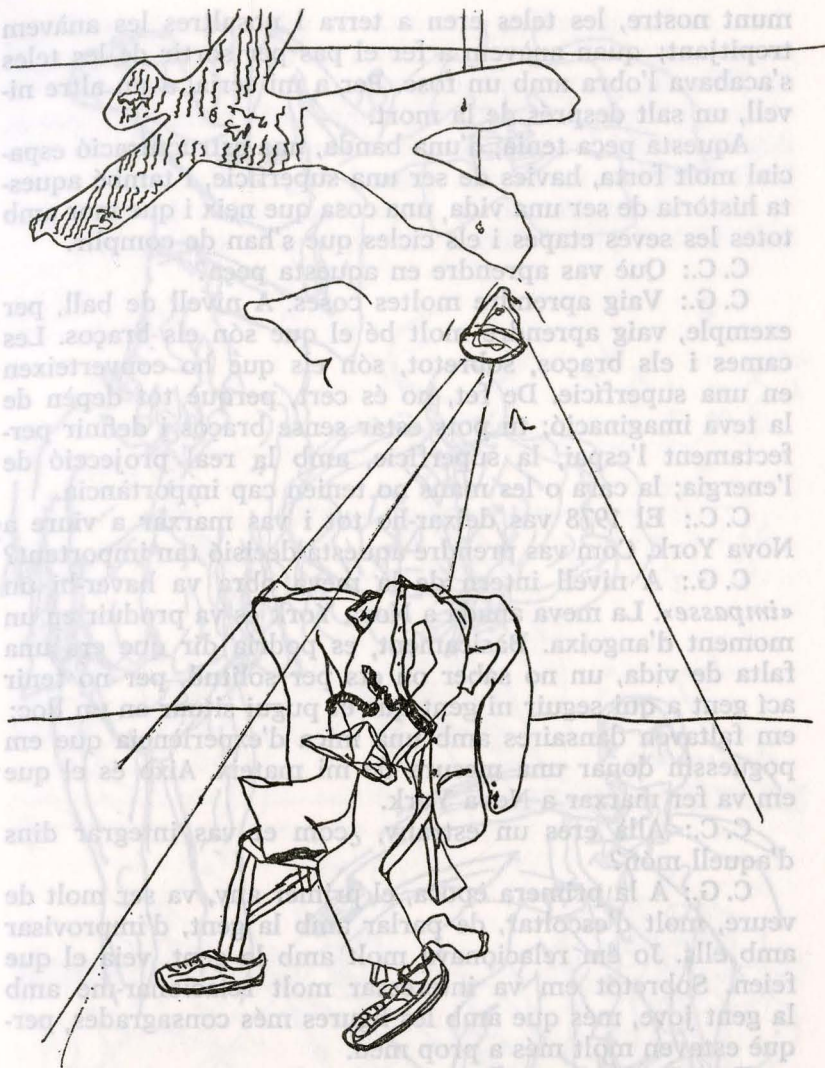
Ell em va oferir de ser un quadre d'ell. Era una època en la qual pintava molt uns plans de paper o de tela travessats per coses, com si els volums es fiquessin dins d'aquest paper, per dir-ho d'alguna manera. Així, tots nosaltres érem una altra cosa que també estava travessada per aquestes coses. Ens vam construir una espècie de cosa amb tela, unes canyes de medulla i sortia una espècie de vestit («Ferran Borràs»).

C. C.: ¿No us trobàveu una mica limitats dintre d'aquesta estructura?

C. G.: Tota aquesta cosa era de medulla i es podia moure però fins a un cert punt. Més que ser un cos humà eres sobretot una superfície. És clar, et ficaves dintre d'això i era com tornar a néixer a nivell de moviment. Tot el que sabies no et servia de res; havies d'aprendre a caminar, a seure, a saltar, a descansar; havies d'aprendre a viure d'una altra manera. La peça en si era una mica mostrar tot això.

Ho vàrem fer en Frederic, jo, la Toni Gelabert i el músic Rafael Subirachs.

En principi començàvem com una crisàlide; tenia a veure amb una papallona, era una metamorfosi, i després ve-



nia el naixement que era l'obertura d'això; a partir d'aquí havies d'aprendre-ho tot: aprendre a caminar, aprendre a girar, aprendre a fer les coses, fins que ens trobàvem. Aleshores venia tot això de la trobada: la comunicació, la coneixença d'altri..., fins que arribava el moment final, que coincidia que ens tornàvem a trobar i venia el que per a mi era l'alliberació. La peça acabava quan ens estiràvem i, traint-nos el vestuari, ens quedàvem nus per primera vegada; a mi m'agradava molt estar amb tot el cos nu. Però encara, da-

munt nostre, les teles eren a terra i nosaltres les anàvem trepitjant; quan anàvem a fer el pas per sortir de les teles s'acabava l'obra amb un fosc. Per a mi seria, a un altre nivell, un salt després de la mort.

Aquesta peça tenia, d'una banda, una estructuració espacial molt forta, havies de ser una superfície, i també aquesta història de ser una vida, una cosa que neix i que mor amb totes les seves etapes i els cicles que s'han de complir.

C. C.: Què vas aprendre en aquesta peça?

C. G.: Vaig aprendre moltes coses. A nivell de ball, per exemple, vaig aprendre molt bé el que són els braços. Les cames i els braços, sobretot, són els que ho converteixen en una superfície. De fet, no és cert, perquè tot depèn de la teva imaginació; tu pots estar sense braços i definir perfectament l'espai, la superfície, amb la real projecció de l'energia; la cara o les mans no tenien cap importància.

C. C.: El 1978 vas deixar-ho tot i vas marxar a viure a Nova York. Com vas prendre aquesta decisió tan important?

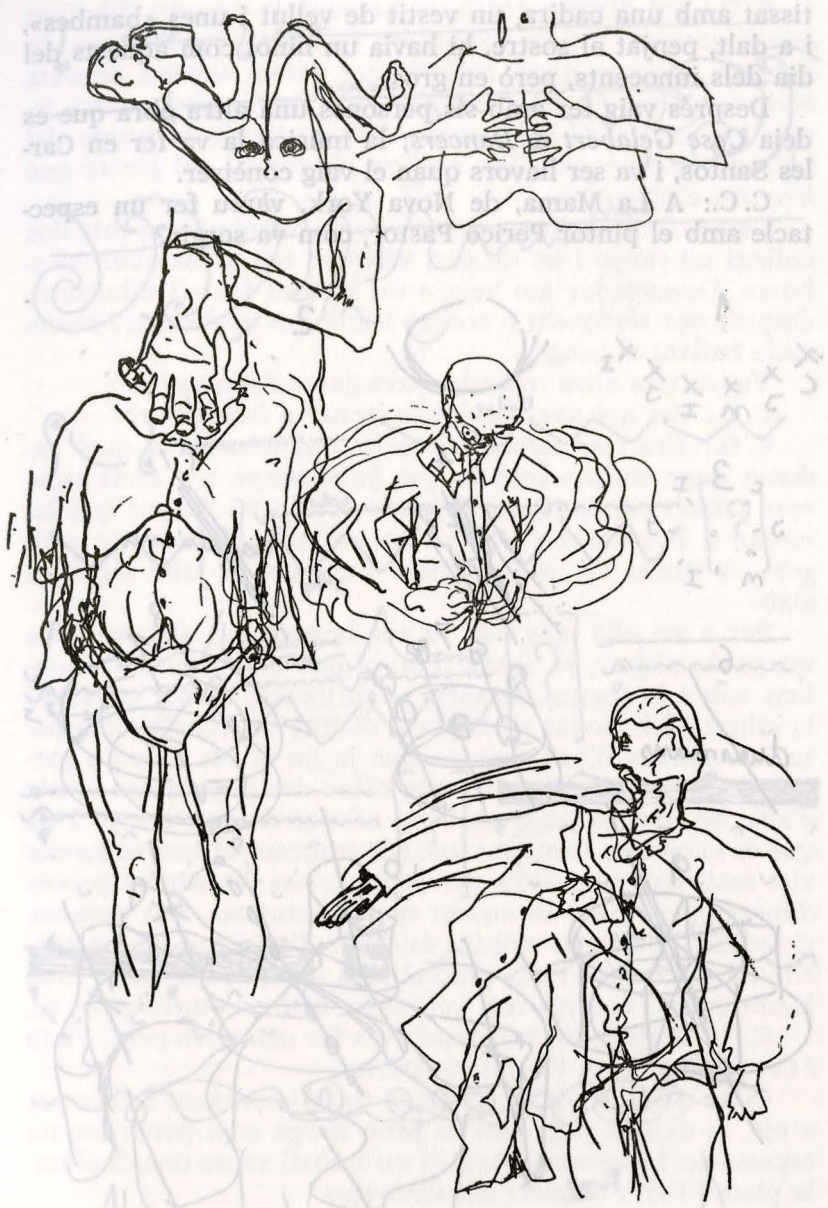
C. G.: A nivell intern de la meua obra va haver-hi un «*impasse*». La meua anada a Nova York es va produir en un moment d'angoixa. Bàsicament, es podria dir que era una falta de vida, un no saber on ets per solitud, per no tenir ací gent a qui seguir ni gent que et pugui situar en un lloc; em faltaven dansaires amb una mica d'experiència que em poguessin donar una mesura de mi mateix. Això és el que em va fer marxar a Nova York.

C. C.: Allà eres un estrany, ¿com et vas integrar dins d'aquell món?

C. G.: A la primera època, el primer any, va ser molt de veure, molt d'escoltar, de parlar amb la gent, d'improvisar amb ells. Jo em relacionava molt amb la gent, veia el que feien. Sobretot em va interessar molt relacionar-me amb la gent jove, més que amb les figures més consagrades, perquè estaven molt més a prop meu.

En un cert moment ja em vaig adonar que el que havia de fer era posar-me a jugar amb els altres, ja més seriosament, i va ser quan vaig començar a actuar. Durant els primers mesos feia aquestes tres peces combinant-les de dues en dues, perquè cadascuna tenia una durada de mitja hora, i les vaig anar ensenyant al Kitchen, a La Mama, al Cunningham, que són els llocs més interessants que hi ha dintre de l'art que jo faig.

C. C.: Allà també vas estrenar dues obres i vas conèixer en Carles Santos i en Perico Pastor.

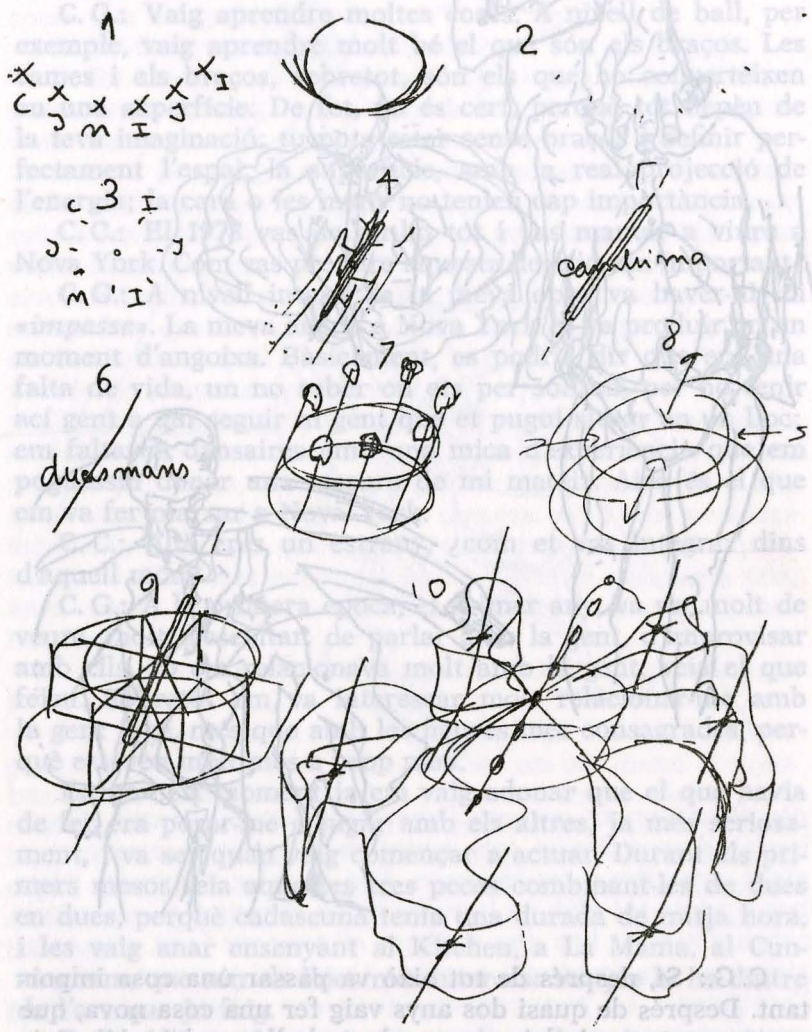


C. G.: Sí, després de tot això va passar una cosa important. Després de quasi dos anys vaig fer una cosa nova, que em va costar gairebé un any de treball; es deia *Mi viejo traje de pana*. Quan tu entraves a l'espai hi havia un empos-

tissat amb una cadira, un vestit de vellut i unes «bambes», i a dalt, penjat al sostre, hi havia un ninot com aquests del dia dels innocents, però en gros.

Després vaig fer amb sis persones una altra obra que es deia *Cesc Gelabert & Dancers*; la música la va fer en Carles Santos, i va ser llavors quan el vaig conèixer.

C.C.: A La Mama, de Nova York, vàreu fer un espectacle amb el pintor Perico Pastor, com va sorgir?



dent silenci

caracola

petrini

caball

gallop

concluintane

ploff

renunciat

canal can

vent de diagonals

cuigudo

ment

C. G.: Ell dibuixa ràpid, ja ho veus en aquests dibuixos que segueixen, i quan assajàvem jo ballava i ell anava dibuixant; llavors quan acabava un assaig teníem aquesta sèrie numerada de 50 o més dibuixos. Anant ajuntant-los teníem el procés de l'espectacle. Tot sortia de la trama del ballarí que no es veu (ara existeix el vídeo) i del pintor que imagina el que pinta.

Vàrem fer un espectacle en el qual començàvem tots dos ballant un tango i en un cert moment ens separàvem; aleshores, l'espectador em veia a mi ballant i a ell dibuixant, després ens tornàvem a trobar i tots dos acabàvem l'espectacle ballant el tango.

Va ser una altra trobada entre dansa i pintura.

C. C.: Per què vas decidir de tornar a Barcelona?

C. G.: Era com tancar un cicle; una cosa de la qual t'adones quan surts a fora és que, jo almenys, sóc molt espanyol i molt català. Essencialment jo sóc un senyor que ha nascut a Barcelona i això no ho canvio, i quan estàs amb gent de totes les nacionalitats t'adones de què significa això.

Per a mi allò més fort va ser la tornada; allà no tenia temps de pensar, jo anava fent; el que descobria ho descobria sobre la marxa. Llavors, quan tornes, tornes canviat i la ciutat s'ha mogut molt poc i et fots un clatellot perquè tu la recordes d'una manera que ja no té res a veure perquè tu ja ets diferent. Jo vaig estar dos anys sense sortir d'allà, en arribar aquí em vaig adonar de què era jo i de què és la ciutat; tornant veus, per contrast, el que no havies vist mai, tens una altra perspectiva, has fet aquest procés d'investigació però en aquest cas en «ciutats». Era necessari tornar. El que no vull fer és sortir d'ací i quedar-me allà. Jo vull viure en el món, però el meu centre constitutiu és el Mediterrani i és Espanya; i el centre físic on viuré, no ho sé.

C. C.: Després de la tornada vas fer una nova peça, *Plata i Or*. Explica'ns-en l'evolució interna.

C. G.: *Plata i Or* és una peça molt important i clau per a mi; ja és una peça que és prou llarga com per a ser un espectacle. L'esquema bàsic és un treball sobre una dualitat, la plata i l'or, i els seus paral·lelismes.

La plata és el símbol de la puresa, és el món del silenci, de la geometria. Vaig treballar sobre tres esquemes organitzatius diferents. Ací ja entra la metafísica, jo sóc una mica monjo, una mica metafísic. Les tres parts de plata són el 3, el 2 i el 4; el triangle, el rectangle una mica allargat i el

C. G.: Ell dibuixa i ella se'n ha veus en aquests dibuixos que segueixen, i quan ara jo ballava i ell anava dibuixant; llavors quan ara jo passeig teníem aquesta sèrie numerada de dibuixos. Anant ajuntant-los teníem el procediment de les expectatives de la trama del ballari que no és en la traça escaix o video, i del pintor que imagina el que...

Vàrem fer un procés amb el qual començàvem tots dos ballant un tant i un cert moment ens separàvem; aleshores, l'espectador ens veia a mi ballant i a ell dibuixant, després ens tornàvem a trobar i tornàvem a ballar i a dibuixar l'espectacle ballant el temps...

Va ser una altra trobada entre pensament i música.

C. C.: Per què vas decidir de tornar a Barcelona?

C. G.: Era com tornar a casa, una cosa de la qual t'adones quan surts fora de casa, jo sempre sóc molt espanyol i molt català. Essencialment jo sóc un tenyor que ha nascut a Barcelona i això no ho canjo mai, i quan estàs amb gent de totes les nacionalitats s'adona de què significa això.

Per a mi això no és fort va ser una trobada; allà no tenia temps de pensar, jo estava fent; jo descobria ho descobria sobre la música, llavors, quan jo tornava a tornar canviat i la ciutat s'ha mogut molt poc i era un petit ciutadell perquè tu la recordes d'una manera que ja no és res a veure perquè tu ja ets diferent. Jo vaig estar dos anys sense sortir d'allà, en arribar a Barcelona ja em vaig adonar de què era jo i de què és la ciutat; tot això, per contrast, el que no havies vist mai, tens una altra perspectiva, has fet aquest procés d'investigació però aquells dos anys en «ciutadins». Era necessari tornar. El que no és sortir d'ací i quedar-me allà. Jo vull viure aquí i el meu centre continuu és el



quadrat; o qualsevol parallelisme que pots fer d'això, que són molts. Les tres peces són per a mi una investigació sobre les deu mil coses que hi ha al voltant del que és el 2, del que és el 3, del que és el 4, del que són els números bàsics; també hi ha una peça sobre el que és el 5, però la faig molt poques vegades. Aquesta és la primera part, que té un esquema evolutiu. Totes són en silenci, però en el 4 passa una cosa important: apareix el so per primera vegada; fins aquest moment jo porto el temps per dins i ara començo a comptar amb la veu. Llavors hi ha un petit canvi, una transició, que passa en la foscor: apareix el so agafant la música rock. En aquesta foscor es quan em canvio, abans ana-

va vestit de negre i plata, i ara, quan torna la llum, vaig vestit d'or. A partir d'ací ja sempre hi ha música, música de rock.

Dintre de l'«Or» hi ha una evolució de tractament; a les primeres peces, la música s'agafa molt com a ritme i a la tercera d'elles, que es diu «Quan ella entra a l'habitació» (*When she goes in the room*), comença a tenir codis fins i tot teatrals: es veu que hi ha una persona, que camino, que hi ha una relació entre dos personatges... L'anterior, que és una cançó del Joe Jackson, està basada en la seva estètica «*new wave*». L'últim punt de l'evolució és una peça d'en David Bowie que es diu *Joy the lion*; té l'estructura com un còmic, com si llegissis «El Víbora»; va seguint la lletra fidelment i es va explicant amb signes, està tan barrejat amb el «*punk*» que el moviment ja és una paraula. Fixa't que des del zero s'ha anat introduint una acumulació de codis, ací ja hi són tots perquè segueix havent-hi moviment, abstraccions: tots el nivells s'han anat acumulant. L'última es diu *Sentido de duda* que és com fer bola de tot això i posar-ho tot junt. Entremig hi ha una peça, que a vegades la faig i a vegades no, sobre l'*Heros* de D. Bowie que arriba a ser fins i tot un diàleg amb el públic fent moviments i utilitzant els signes.

C. C.: El treball d'investigació dins d'aquesta peça sembla que ha estat molt més profund.

C. G.: Per a mi, a nivell d'investigació, de treball, de descobriment, ha estat molt important. El treball ha sortit d'això: quan dic «*negro-plata*» o dic «*dorado*» gairebé ho estic dient tot. Després ha estat molt la cosa de triar i trobar les músiques aquestes i trobar les cançons concretes. També hi ha la qüestió de fer-ho amb moviment, de descobrir què era el que feia parlar els còmics, on era tot això o com es converteix això en moviment. Tot això jo ara ja ho sé, és la meva ciència, els meus secrets que algun dia m'agradaria poder escriure; el que intento ensenyar.

C. C.: Al principi treballaves la base del moviment, ara ja sembla que tinguis un codi propi...

C. G.: Ara ja sé més, amb quatre paraules sé de què parlo, tinc un codi intern. Tot el treball que vaig fer d'estructura i tot això ho tinc escrit. Ara ja puc anar més de pressa. Ja veig llenguatges, evolucions, canvis; per a mi tot això de les diferents escoles ja no és una nebulosa, són coses concretes, tan concretes com el meu braç o la meva cama. Ja comença a ser molt més precís. Ara ja puc treballar, inves-

tigar, sobre unitats molt més grans, sobre codis. Ací les paraules comencen a fallar una mica. També des del mig de *Plata i Or* tinc el vídeo i m'és molt més fàcil.

C. C.: És en aquesta obra on apareix la teva veu per primera vegada durant la interpretació. Com ho vas decidir?

C. G.: La veu apareix de dues maneres: una quan compto en el 4 o faig alguns crits que formen part del treball d'unir so i moviment, que és una cosa que després he desenvolupat en el treball amb en Carles Santos; l'altra és quan dic els noms de les músiques. Això em va sortir un dia actuant i ho he mantingut, perquè crec que va bé a l'obra en ajudar a crear un aire informal i a entendre el que faig amb cada cançó.

C. C.: En Carles Santos és un músic i compositor quasi fix en els teus espectacles. Com us vàreu trobar? ¿És difícil poder col·laborar amb artistes d'altres camps?

C. G.: Ens vàrem trobar a Nova York a través d'amics comuns. Per a mi va ser un descobriment i immediatament li vaig proposar de fer coses junts. Pel fet de ser de camps diferents es més fàcil col·laborar ja que no s'estableix una competència en la forma, i el diàleg és molt ric. El que és necessari és que l'altra persona tingui una sensibilitat davant la dansa i viceversa. El diàleg amb altres branques de l'art és fonamental, vital.

C. C.: L'*Alhambra* que presentares junt amb Lydia Azopardi el passat mes de maig semblava una mica rígida, massa matemàtica...

C. G.: El que us mostrarem a la Sala Villarroel era com un esquema del que en realitat ha de ser. L'esquema dels moviments ja hi era; per a estar dalt d'un escenari és fonamental estar realment per damunt del temps; fins i tot hi ha moments en què tu t'has de tirar una mica endarrera perquè la peça funcioni, li has de donar espai i temps perquè la peça neixi.

Aquesta peça és la que té la coreografia més definida, per això quan tu la veus et sembla una mica més rígida en relació amb altres, peces, perquè en les altres obres podies veure molt més l'interpret i aquí està molt més retingut conscientment.

Ara estem tornant a assajar-la i anem a Itàlia a fer-la. Ara ja té una altra vida, parla d'una altra manera, ja ens podem deixar anar.

C. G.: Quin és el procés intern d'*Alhambra*?

C. G.: L'esquema base és l'edifici de l'*Alhambra*, totes

les estructures surten d'allà dins i en faig una lectura. L'Alhambra és un edifici que està ple de romanticisme i d'insinuacions que ens arriben; allà dintre t'imagines històries, hi veus gent movent-se. Però jo no faig una interpretació; l'Alhambra és un treball de geometria, de coreografia.

Coreogràficament és de les peces més definides que he fet. És una obra que no està vista des d'un punt de vista d'història, sinó que és molt pura a través del que és l'edifici; l'única argumentació que hi ha és tan curta que no té quasi lloc, és un poema i és una mirada.

Al principi ella balla sola, hi fa un moviment i acaba mirant, i jo al final faig un altre «solo» i acabo mirant; la coreografia passa dintre d'aquesta mirada. De fet si tu agafessis la primera i l'última peça, com que tenen la mateixa música i les podríem ballar junts, podries veure les coreografies i les podríes quasi seguir com una història teatral amb la mirada com a argument; tot el que passa a dins és com una explicació d'aquesta mirada a través de l'entorn que és l'edifici.

C. C.: Les teves obres, però, no acostumen a ser pures, també afegeixes notes d'interpretació.

C. G.: En aquesta dualitat jo crec que la coreografia i la interpretació són dos nivells creatius íntimament lligats i jo, com que sóc normalment intèrpret de les meves coreografies i dono molta importància a la qüestió interpretativa, intento que l'obra canviï cada dia. No és que jo improvisi, és mentida, no es pot improvisar; jo el que faig és fer variacions sobre un mateix tema, igual que no t'inventes una paella cada dia sinó que fas variacions sobre la mateixa paella i sabent que l'aigua és l'última cosa que s'hi ha de posar.

A nivell d'intèrpret no he pogut encara arribar a estar solt, però crec que està començant a sortir. Sóc molt conscient que el que faig és dansa, i que no faig ni teatre ni cine.

C. G.: Com vas trobar la Lydia Azzopardi?

C. G.: Va ser per casualitat. Vaig anar un dia a l'Institut del Teatre i ella donava classes allà. Ella ja havia vist *Plata i Or*, i també havíem coincidit en una cosa que feia l'Avelina.

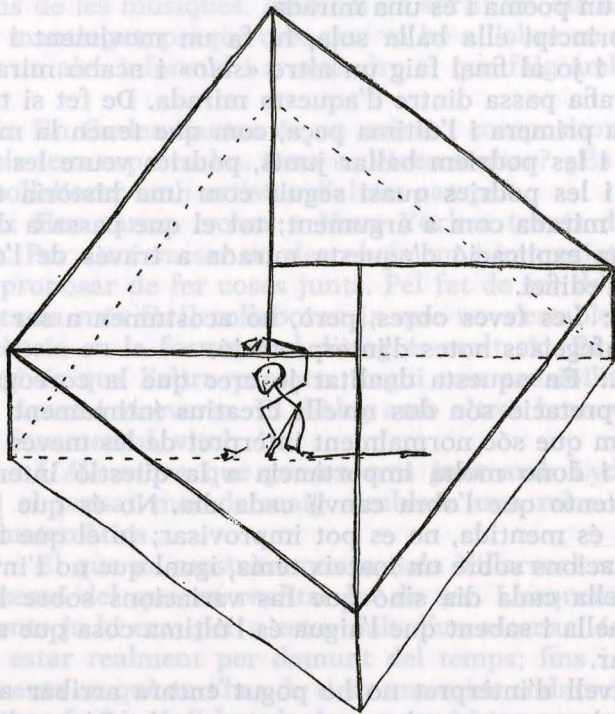
C. G.: Quin significat va tenir aquesta trobada?

C. G.: La Lydia per a mi és un altre pas fort, és una altra aventura. Jo ho resumeixo dient que la Lydia és un altre individu, que té un altre món i molt definit. No és que jo faci una coreografia i agafi una persona perquè s'adapti a aquest meu món, sinó tot al contrari, ella té el seu món

de definició. Ella és tot el contrari de mi. Ella ve de l'ortodòxia, de la bona escola, ve de Londres, ve del London Contemporary Dance School.

C. C.: Com va sortir la idea de treballar junts?

C. G.: Va haver-hi un desig mutu de trobar-nos com a dansaires i vàrem començar a treballar. Jo vaig fer per a ella una coreografia que es deia *Joyería* i ella en va fer per a mi una que es deia *Hombre ascendiendo un edificio alto*; les vàrem estrenar l'1 de maig de 1981.



Vàrem tenir l'oportunitat que sempre n'hi havia un fora que estava mirant, així jo jugava al seu món i ella jugava al meu, i a través d'això podíem entendre'ns. Ara ja és tot més sintètic, ella és una altra dansaire i ens entenem sense necessitat de parlar. És el primer pas en què, a nivell de dansa, hi ha una col·laboració amb una altra persona que ja té una definició pròpia. Varen sortir aquestes dues peces, que són un tipus de treball totalment diferent, però el fet més important és la col·laboració entre els dos llenguatges, les dues formes de viure i entendre la dansa, tot respectant-nos.

Després en va venir una que es deia *Knossos* i és la primera que fèiem a duet, encara que jo figurés com a coreògraf. Abans n'hi havia un fora, ara estem tots dos a dintre amb tots els problemes que comporta: coreografia, interpretació, diferents concepcions i estils. Les línies eren diferents, però jo penso que quan l'energia, l'essencial de la línia, és comú, encara que les línies siguin diferents no molesta.

C. G.: Aquesta síntesi, serà possible aviat?

C. C.: Ens anem aproximant i jo crec que potser aviat estarem preparats per a fer una obra junts, una obra en la qual no faci falta dir qui és el coreògraf, ja ens ho farem entre nosaltres.

Jo crec que en una coreografia sempre hi ha d'haver el coreògraf i l'interpret, això és ineludible i no es poden barrejar aquests dos conceptes, perquè són dos conceptes essencials en tota creació. No els pots eludir, els pots resoldre de moltes maneres, els individus que cobreixen aquests llocs poden ser de molts tipus, poden ser 20 o 15 ballarins i un coreògraf.

Penso que podem començar a trobar una fórmula particular per resoldre això sense que calgui dir res. Ara estem preparant una peça a aquest nivell que crec que podrem presentar aviat. Amb ella es tancaria una mica el programa d'*Alhambra* i *Five to two*. Perquè el que passa és que *Alhambra* i *Five to two* són dues peces que van al mig d'un programa.

C. C.: Per a muntar un espectacle, d'on parteixes?

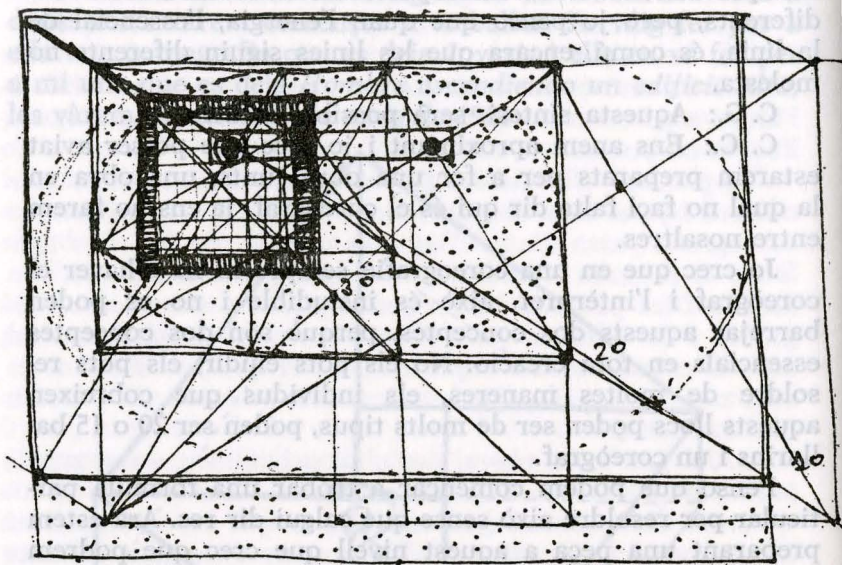
C. G.: Parteixo normalment de moltes coses. És un acumular, un imbuir-se de moltes coses. Normalment començo coreografiant. A mi m'interessa molt el que anomeno «temps i espai», és a dir, el ritme de l'energia, el dibuix d'això; sempre faig primer el dibuix i l'estudi de l'espai. Quan tinc moltes coses acumulades em passo la pel·lícula mentalment i veig imaginàriament l'espectacle. Això és el que defineix, per a mi, el bon coreògraf.

El bon coreògraf és aquell que la seva imaginació s'aproxima més a la realitat, perquè és el que té més capacitat de fer la sortida del temps i de l'espai.

C. C.: I, després, com ho continues?

C. G.: Arriba un moment en què tot això ho divideixes en parts i entres en un procés d'anàlisi. Després comences a fer esquemes d'espai, com per exemple aquest de *Knossos*. Després de l'estudi espacial començo amb un altre nivell,

que pot ser el temps, busco quines organitzacions de temps necessito i parlo amb el músic; després parlo amb el decorador o l'arquitecte; després ve el meu nivell, com a *Paterns* coreografiant, i el treball d'estudi.

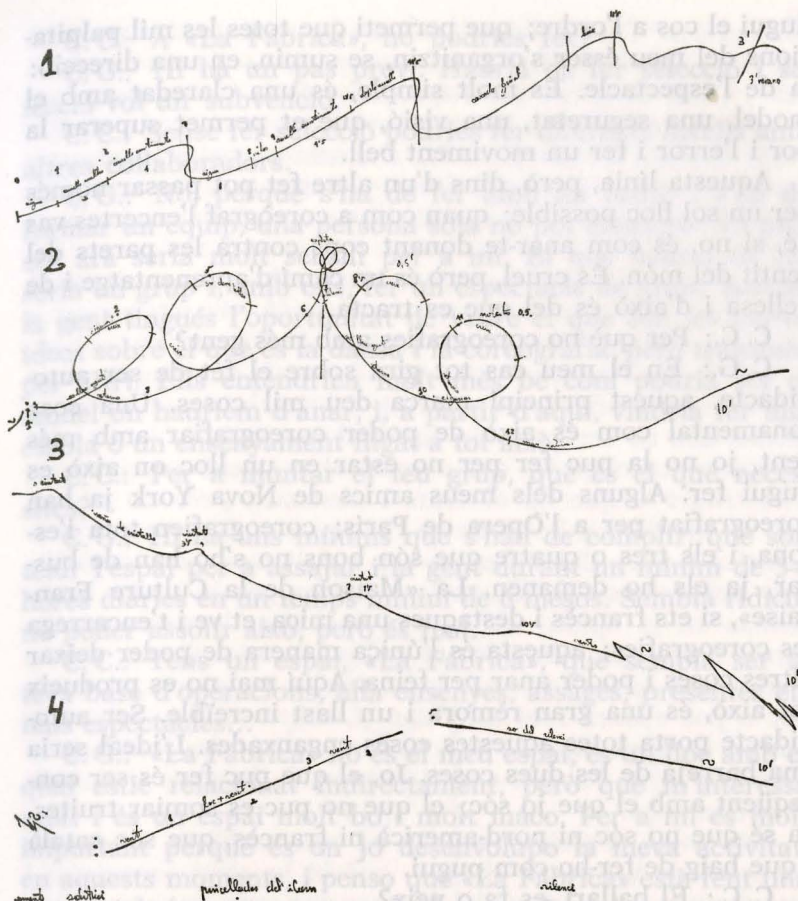


Aquesta fase d'estudi és molt de donar voltes i més voltes al mateix punt fins que arriba un moment en què ho comences a tenir tot lligat i ho ensenyes al públic, i tornes una altra vegada a començar; de fet quan vertaderament comença seriosament és quan estàs amb el públic: és trist. És un drama poder aconseguir 6 o 7 funcions bàsiques que necessites abans de poder mostrar el treball amb bons mitjans, amb llums i tot ja funcionant. Hi ha peces, com *Plata i Or*, que faig des del 80 —fa tres anys que la faig!— i és ara quan comença a funcionar per a mi, comença a tenir la seva identitat; ara és una obra que ja està sacsejada, ja es va destillant; és una mica aquesta línia que t'he ensenyat, i quan comença a destillar-se aquesta línia és que ja funciona.

C. C.: A quin espectacle pertany aquest altre esquema?

C. G.: Aquest és l'esquema de *Verd, estiu, autumn, hivern*, i aquesta línia és allò més important que jo porto dintre meu, perquè jo ballo més en qüestions d'energia.

C. C.: Desenvolupa una mica tot això del treball energètic. De qui parteixes? Com ho apliques?



20-3-1978

C.G.: Parteixo, com és lògic, de la tradició però, per aïllament, durant molt de temps he hagut de recórrer a mirar cap a dins meu. Ara cada vegada sóc una mica més capaç de lligar aquest interior amb la tradició. Dic «energia» per falta de vocabulari específic en un moment històric material. És entrar amb la vida més enllà de la matèria, en l'ànima, i la seva relació amb els sentits, el físic, etc...

Aquesta línia està sobre una fulla que té dalt, baix, dreta i esquerra, és el fil conductor, la mare del riu per on corre l'aigua del meu ballar. El que m'és difícil d'explicar, així ràpidament, és el que implica que la línia pugi o baixi. Per ballar has de ser capaç de poder reduir-ho, a dins teu i en cada instant de l'espectacle, tot a un sol fet, punt, roda, que

dugui el cos a l'ordre; que permeti que totes les mil palpitations del meu ésser s'organitzin, se sumin, en una direcció: la de l'espectacle. És molt simple, és una claredat amb el model, una seguretat, una visió, que et permet superar la por i l'error i fer un moviment bell.

Aquesta línia, però, dins d'un altre fet pot passar només per un sol lloc possible; quan com a coreògraf l'encertes vas bé, si no, és com anar-te donant cops contra les parets del sentit del món. És cruel, però és un camí d'aprenentatge i de bellesa i d'això és del que es tracta.

C. C.: Per què no coreografies amb més gent?

C. G.: En el meu cas tot gira sobre el fet de ser autodidacte, aquest principi marca deu mil coses. Una cosa fonamental com és això de poder coreografiar amb més gent, jo no la puc fer per no estar en un lloc on això es pugui fer. Alguns dels meus amics de Nova York ja han coreografiat per a l'Òpera de París; coreografien tota l'estona, i els tres o quatre que són bons no s'ho han de buscar, ja els ho demanen. La «Maison de la Culture Française», si ets francès i destaqués una mica, et ve i t'encarrega les coreografies; aquesta és l'única manera de poder deixar altres coses i poder anar per feina. Aquí mai no es produeix tot això, és una gran rèmora i un llast increïble. Ser autodidacte porta totes aquestes coses enganxades. L'ideal seria una barreja de les dues coses. Jo, el que puc fer és ser conseqüent amb el que jo sóc; el que no puc es somiar truites. Ja sé que no sóc ni nord-americà ni francès, que sóc català i que haig de fer-ho com pugui.

C. C.: El ballarí, es fa o neix?

C. G.: Home, totes dues coses, una barreja de totes dues coses.

C. C.: A les teves classes hi ha gent de tot arreu, també hi ha gent que no ha fet mai dansa, com ho soluciones?

C. G.: Això és bo i és dolent, les dues coses alhora. Per una banda m'agrada, per l'altra perds temps, perquè ets en una classe i comences a mirar i tens potser 20 persones i aquestes 20 persones, per anar bé, hauries de dividir-les, com a mínim, en 12 grups, i com que això no és possible has de generalitzar moltes coses i no pots especificar tant.

C. C.: Però quan arribes allà no saps mai ni qui ni quants seran a classe.

C. G.: No, no ho sé mai. Jo no he pogut mai fer ensenyament acadèmic. Hi ha moltes coses que no he pogut fer mai. M'agradaria molt perquè és molt pràctic.

C. C.: A «La Fàbrica», ho podries fer?

C. G.: Hi ha un pas previ. Hauria de fer selecció i selecció vol dir subvenció.

C. C.: Sense fer selecció podries fer diferents nivells amb altres col·laboradors.

C. G.: No, perquè s'ha de fer amb un ordre i s'ha de formar un equip, una persona sola no pot ensenyar. El procés ara seria molt senzill per a mi. El que hauria de fer seria un grup i, amb ells, fer un espectacle de grup; perquè la gent tingués l'oportunitat de veure el que són les meves idees sobre el que és la dansa i la coreografia, però transmès per altri. Ells entendrien molt més bé com podria ser el model on hauríem d'anar, i, a partir d'aquí, vindria fer una escola o un ensenyament lligat a tot això.

C. C.: Per a muntar el teu grup, què és el que necessites?

C. G.: Hi ha uns mínims que s'han de complir, que són tenir l'espai per a assajar i la gent durant un mínim de 5-6 hores diàries en un temps mínim de 6 mesos. Sembla ridícul no poder assolir això, però és real.

C. C.: Tens un espai, «La Fàbrica», que sembla ser la teva base d'operacions, allà ensenyas, assages, presentes els teus espectacles...

C. G.: «La Fàbrica» no és el meu espai, és un lloc amb el qual estic relacionat indirectament, però que m'interessa molt i és un espai molt bo i molt maco. Per a mi és molt important perquè és on jo desenvolupo la meva activitat, en aquests moments, i penso que «La Fàbrica» està fent una tasca molt important per a la dansa a Barcelona.

C. C.: Cesc Gelabert, ballarí i coreògraf, investigador i pedagog, *autodidacte català*, ¿vols llegir alguna cosa de les que has escrit últimament?

C. G.: Model, idea, imatge, estímul de dansa. És un model que existeix en el nostre interior o esperit. No és una noció o un dibuix estàtic, és un model de «dansa». Seria una mica com geometria en el sentit de Plató, podent ser més encara com el cercle de les esferes del paradís de Dante. Aquestes esferes són models que es mouen, són models d'energia en moviment. És fonamental que ha de ser un arquetip que rebem per tradició, o emergeix dins de nosaltres per treball fins a arribar a fer-se visió.

Es tracta d'arribar a poder romandre el màxim de temps possibles, és a dir, el temps al mil, en unió com més profunda possible amb aquest model —que en el fons seria la

coreografia. Cal practicar des de la recerca de tot això. Trobar la definició d'aquest arquetip. Es pot fer de dues maneres (com et deia), per l'aprenentatge a través d'una tradició o a través d'un descobriment interior. Poder ballar basat damunt d'aquest model, d'aquest arquetip; poder ser capaç de manifestar-ho a fora; poder ser capaç de fer-ho en moviment, fer-ho en realitat concreta; fer-ne un acte de creació.

Normalment quan comencem a ballar, el nostre ésser individual, físic i psíquic és omnipresent, conscientment o inconscientment, i, realment requereix molt de temps i de treball donar forma a aquests models dels quals parlo; que han de ser ja interiors, separats del que és la teva pròpia noció, han de ser generals, fora del teu ego.

Normalment passa que o sents el cos però no ets capaç d'abstraure o que no el sents i abstraus, però no ets capaç de manifestar-ho a través del teu cos. Es tracta d'anar practicant però lligant-ho tot cap a dalt, amb una visió global; definint tot el que podem definir per la nostra experiència en la dansa; referint-ho tractant de respectar els forats foscos en relació a un ordre tradicional que, més o menys, puc en certa forma entendre-ho i copiar-ho, i que a poc a poc s'anirà fent més clar; i, sobretot, no explicar el que no sé, però tampoc no tenir en compte una totalitat encara que jo no l'abasti conscientment en la seva, en tota la seva dimensió.

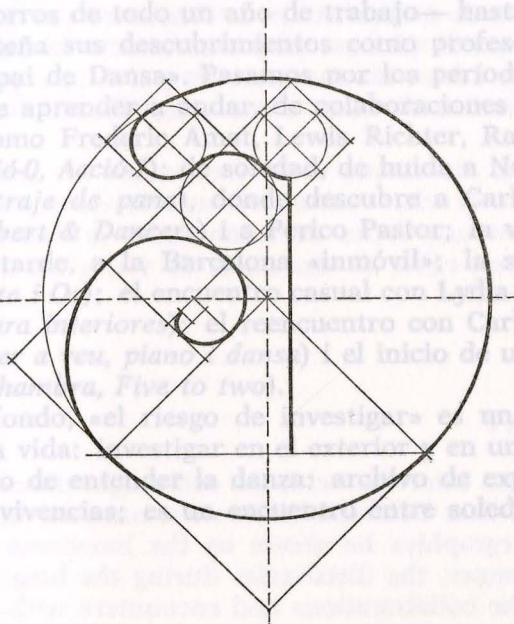
Sóc molt conscient que hi ha una totalitat, hi ha un esquema de valors en el món, que hi ha unes jerarquies i que aquests models que ho abasten tot, que estan en l'aire, que són globals, aquesta espècie de puresa, o aquesta recerca, per a mi és fonamental que sigui; i el que jo no sé potser directament en dansa, que és allò que jo veig, sí que ho puc, més o menys, deduir a nivell de lectura, a nivell de visió, des de mi com a espectador que sempre és molt més fàcil, d'allò que és la cultura, d'allò que és la tradició, d'allò que és l'estructura del món.

Aleshores jo moltes coses no les entenc molt bé però jo sé que són allà. Llavors per a mi és molt important no voler entendre i explicar-me allò que no és, però tampoc pretendre dir que la totalitat és allò que és la meva parcialitat.

Si treballa no amb el que el cos fa com a cosa material sinó amb el que el cos fa com a cosa subtil, immediatament i inalienablement surt la qüestió de la imatge ja que és l'úni-

ca manera de poder, a base de donar-li una «forma», modelar les sensacions, anar a poc a poc reeducant el cos i ser el que realment és. Això evidentment dificulta molt les coses perquè la gent es perd, ja que no té els ulls acostumats a veure-ho. En canvi hi ha qui té la capacitat de crear la imatge però no la sap connectar amb el seu cos.

Evidentment que no vull crear un llenguatge, ja que desappareix en la velocitat del nostre temps. M'interessa més la contínua recerca d'aquests models arquetípics i del saber ser un amb ells. M'és igual un argument o un altre, una estètica o una altra. Evidentment una estarà més a prop del meu jo i per tant més lògica per a mi; això m'interessa secundàriament, fet pel qual vaig més a poc a poc respecte a la relació amb el «mundus».



RÉSUMÉ

Nous présentons un entretien avec le danseur et choréographe autodidacte Cesc Gelabert. Pendant que nous nous promenons avec lui par les choréographies, il nous montre la solitude du coureur de fond, les trouvailles dans les longs procès de création, les collaborations, les rencontres avec d'autres individualités. C'est un voyage ininterrompu dans le présent et dans le

RESUMEN

Presentamos una entrevista con el bailarín y coreógrafo autodidacta Cesc Gelabert. Paseando por entre sus coreografías nos muestra la soledad del corredor de fondo, los hallazgos en los largos procesos de creación, las colaboraciones, los encuentros con otras individualidades.

Es un viaje continuo en el presente y en el pasado, desde su primer contacto casual con el mundo de la danza (1969) hasta el estreno de *Alhambra* (1983); desde el momento en que se ve por vez primera bailando a solas entre las paredes de una sala vacía hasta el momento en que, también por vez primera, baila con otra figura de la danza, Lydia Azzopardi; desde su búsqueda de puntos de referencia por entre mil y un cursillos en Cataluña y en el extranjero —que paga con los ahorros de todo un año de trabajo— hasta la época en que enseña sus descubrimientos como profesor de «La Fàbrica-Espai de Dansa». Pasamos por los períodos de «juventud», de aprender a andar, de colaboraciones con otros artistas, como Frederic Amat, Lewis Richter, Rafael Subirachs (*Acció-0, Acció-1*); de soledad, de huida a Nueva York (*Mi viejo traje de pana*), donde descubre a Carles Santos (*Cesc Gelabert & Dancers*) i a Perico Pastor; la vuelta, dos años más tarde, a la Barcelona «inmóvil»; la soledad de nuevo (*Plata i Or*); el encuentro casual con Lydia Azzopardi (*Danzas para interiores*); el reencuentro con Carles Santos (*Concert per a veu, piano i dansa*) i el inicio de un entendimiento (*Alhambra, Five to two*).

En el fondo, «el riesgo de investigar» es un modo de entender la vida: investigar en el exterior y en uno mismo; es un modo de entender la danza: archivo de experiencias, reflejo de vivencias; es un encuentro entre soledades.

RÉSUMÉ

Nous présentons un entretien avec le danseur et chorégraphe autodidacte Cesc Gelabert. Pendant que nous nous promenons avec lui par les chorégraphies, il nous montre la solitude du coureur de fond, les trouvailles dans les longs procès de création, les collaborations, les rencontres avec d'autres individualités.

C'est un voyage ininterrompu dans le présent et dans le

passé, à partir son premier contact, par hasard, avec le monde de la danse (1969), jusqu'à la première d'*Alhambra* (1983); dès le moment où il danse avec une autre figure de la danse, Lydia Azzopardi; depuis sa recherche de référents parmi mille et un cours en Catalogne et à l'étranger, payés avec l'argent épargné grâce à son travail de toute une année, jusqu'à l'époque où il montre ses découvertes comme professeur de «La Fàbrica-Espai de Dansa» (L'Usine-Espace de Danse). Nous passons aux périodes de «jeunesse», de l'apprentissage des premiers pas, des collaborations avec d'autres artistes tels que Frederic Amat, Lewin Richter, Rafael Subirachs (*Acció-0, Acció-1*); de solitude, de fuite à New York (*Mi viejo traje de pana*), où il découvre Carles Santos (*Cesc Gelabert Dancers*) et Federico Pastor; le retour, deux ans après, à la Barcelone «immobile»; encore une fois la solitude (*Plata i Or*); la rencontre par hasard avec Lydia Azzopardi (*Danzas para interiores*); la nouvelle rencontre avec Carles Santos (*Concert per a veu, piano i dansa*); et la commencement d'une compréhension (*Alhambra, Five to two*).

Au fond, «le risque de la recherche» est une façon de comprendre la vie: rechercher vers le dehors et vers soi même; c'est une façon de comprendre la danse: classeur d'expériences, reflet de morceaux de vie; c'est une rencontre de solitudes.

SUMMARY

This is an interview with the self-taught dancer and choreographer Cesc Gelabert. While we accompany him through his choreographies he shows us the loneliness of a long distance runner, the discoveries during the long process of creation, the collaborations and encounters with other people.

It is a continuous voyage in the present and the past, from his first casual contact with the world of dance (1969) to the premiere of *Alhambra* (1983); from the moment when, for the first time, he found himself dancing alone in front of an empty auditorium until the moment when, also for the first time, he danced with another star, Lydia Azzopardi; from his search for reference points, looking around in a thousand and one courses in Catalonia and abroad

which he paid for with money saved up during a whole year's work, until the time when he taught his discoveries at La Fàbrica-Espai de Dansa. We go through the period of his «youth», of learning to walk, of collaborations with other performers, such as Frederic Amat, Lewis Richter, Rafael Subirachs: *Acció-0*, *Acció-1* (Action-0, Action-1); of solitude, of running away to New York *Mi viejo traje de pana* (My Old Corduroy Suit), where he met Carles Santos (*Cesc Gelabert & Dancers*) and Perico Pastor; the return, two years later, to «motionless» Barcelona; loneliness again *Plata i Or* (Silver and Gold); the chance meeting with Lydia Azzopardi, *Danzas para interiores* (Dances for Interiors); the reencounter with Carles Santos, *Concert per a veu, piano i dansa* (Concert for Voice, Piano and Dance); the beginning of an understanding (*Alhambra, Five to Two*).

The Risk of Investigating is basically a way of understanding life: investigating outside and inside oneself; it is a way of understanding dance: an archive of experiences, a reflection of life; it is an encounter with solitude.