



ESTUDIS ESCÈNICS | QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

El Congrés de la IFTR/FIRT a Barcelona: la contribució de l'Institut del Teatre

Mercè Ballespí i Villagrasa * *Personatges femenins a escena: Marta Carrasco, Sol Picó i An-gélica Liddell* | Pau Cirer Ferrà * *La màscara en la pedagogia actoral: tipus de màscara i transversalitat pedagògica* | Maria Codinachs Parés * *Teatre de màscares a Catalunya, a la segona meitat del segle XX* | Serge Dambrine * *Alain Platel, de Uit de bol (2006) a C(H)CEURS (2012). Une approche du Chœur* | Susana Egea Ruiz * *La interpretació actoral en òpera: bases para el desarrollo de una técnica actual para la escena operística* | Jordi Fàbrega i Górriz * *La interpretació de la dansa. De la necessitat d'un entrenament específic per a ballarins* | Neus Fernández * *La rítmica Dalcroze, mètode en evolució de la formació musical per a les arts escèniques* | Sílvia Ferrando Luquin * *Teatro y revolución en la obra de Albert Camus, Heiner Müller y Caryl Churchill* | Toni Gómez Pérez * *Caminar de nou pel passat: reconstrucció històrica i innovació escènica* | Rakel Marín Ezpeleta / Henry Daniel * *Ambos lados: deconstructing identity, performing memory* | Lluís Masgrau Peya * *La visió teatral implícita en l'obra escrita d'Eugenio Barba* | Jordi Pérez Solé * *Impacte de la direcció catalana en l'escena operística* | Oriol Puig Taulé * *Ricard Salvat: El somni d'un futur Teatre Nacional de Catalunya* | Judith Pujol Llop / Anna Carreras Sales * *Presencialitat i virtualitat: relacions entre text teatral i món digital per a la peça País sense paraules de Dea Loher* | Jordi Ribot Thunnissen * *The poetics of Hans van Manen: going towards a visual analysis* | Antonio-Simón Rodríguez * *Routes vers la découverte d'un ordre caché dans le travail avec les acteurs* | Agustí Ros * *El Motif Writing o Symbolisation du mouvement dansé, una eina per a la composició coreogràfica* | Mercè Saumell * *Old Craftsmanship on the Stage as Resistance* | Christina Schmutz * *Stand -up-and-speak vol 1.-20 minutes of fame: The politics of post-spectacular theatre* | Anna Solanilla i Roselló * *Revisió de la pedagogia en la formació d'escenògrafs al segle XXI* | Marta Tirado Mauri * *Un projecte de tesi: ètica, poètica i subjectivitat en l'obra de Sarah Kane* | Anna Valls Pasola * *La memòria de les arts escèniques catalanes i les TIC. L'experiència del Museu de les Arts Escèniques* | Ester Vendrell i Sales * *Rerouting choreography: dance and culture policies in Catalonia Between 1975-2000* | Itziar Zorita Aguirre * *Dramaturgia del espectador en la performance intermedial*





Estudis Escènics

41-42



Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

41-42

Tardor de 2015

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Direcció d'aquest número: Lluís Masgrau i Peya
Coordinació: Mercè Saumell, directora de Serveis Culturals
Editor: Josep Arenas Ponsa

Traducció i correcció: Addenda

Estudis Escènics
Institut del Teatre
Serveis Culturals
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona

© DELS AUTORS

Primera edició: octubre 2015

Maquetació i impressió: Addenda
Dipòsit legal: B. 10888-1983
ISSN: Internet: 2385-362X
ISSN: 0212-3819

Estudis Escènics no es fa responsable de les opinions expressades
en els articles signats.



Sumari

- 7 Editorial
Lluís Masgrau
El Congrés de la IFTR/FIRT a Barcelona: la contribució de l'Institut del Teatre
- 9 *Mercè Ballespí i Villagrasa*
Personatges femenins a escena: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell
- 15 *Pau Cirer Ferrà*
La màscara en la pedagogia actoral: tipus de màscara i transversalitat pedagògica
- 21 *Maria Codinachs Parés*
Teatre de màscares a Catalunya, a la segona meitat del segle xx
- 34 *Serge Dambrine*
Alain Platel, de *Uit de bol* (2006) a *C(H)ŒURS* (2012). Une approche du Chœur
- 43 *Susana Egea Ruiz*
La interpretación actoral en ópera: bases para el desarrollo de una técnica actual para la escena operística
- 49 *Jordi Fàbrega i Górriz*
La interpretació de la dansa. De la necessitat d'un entrenament específic per a ballarins
- 57 *Neus Fernández*
La rítmica Dalcroze, mètode en evolució de la formació musical per a les arts escèniques
- 64 *Sílvia Ferrando Luquin*
Teatro y revolución en la obra de Albert Camus, Heiner Müller y Caryl Churchill
- 72 *Toni Gómez Pérez*
Caminar de nou pel passat: reconstrucció històrica i innovació escènica
- 78 *Rakel Marín Ezpeleta / Henry Daniel*
Ambos lados: *deconstructing identity, performing memory*

- 87 *Lluís Masgrau Peya*
La visió teatral implícita en l'obra escrita d'Eugenio Barba
- 98 *Jordi Pérez Solé*
Impacte de la direcció catalana en l'escena operística
- 105 *Oriol Puig Taulé*
Ricard Salvat: el somni d'un futur Teatre Nacional de Catalunya
- 112 *Judith Pujol Llop / Anna Carreras Sales*
Presencialitat i virtualitat: relacions entre text teatral i món digital per a la peça *País sense paraules* de Dea Loher
- 121 *Jordi Ribot Thunnissen*
The poetics of Hans van Manen: going towards a visual analysis
- 130 *Antonio-Simón Rodríguez*
Routes vers la découverte d'un ordre caché dans le travail avec les acteurs
- 138 *Agustí Ros*
El *Motif Writing* o *Symbolisation du mouvement dansé*, una eina per a la composició coreogràfica, una eina per a la composició coreogràfica
- 151 *Mercè Saumell*
Old Craftsmanship on the Stage as Resistance
- 159 *Christina Schmutz*
Stand -up-and-speak vol 1.-20 minutes of fame: The politics of post-spectacular theatre
- 167 *Anna Solanilla i Roselló*
Revisió de la pedagogia en la formació d'escenògrafs al segle XXI
- 177 *Marta Tirado Mauri*
Un projecte de tesi: ètica, poètica i subjectivitat en l'obra de Sarah Kane
- 186 *Anna Valls Pasola*
La memòria de les arts escèniques catalanes i les TIC. L'experiència del Museu de les Arts Escèniques
- 196 *Ester Vendrell i Sales*
Rerouting choreography: dance and culture policies in Catalonia Between 1975-2000
- 213 *Itziar Zorita Aguirre*
Dramaturgia del espectador en la performance intermedial
- 217** Col·laboren en aquest número

Editorial

El Congrés de la IFTR/FIRT a Barcelona: la contribució de l'Institut del Teatre

Lluís Masgrau

El juliol del 2013, dins dels actes de commemoració del seu centenari, l'Institut del Teatre va organitzar el congrés anual de la International Federation for Theatre Research (IFTR/FIRT). Els organitzadors van ser Mercè Saumell i Boris Daussà —ambdós professors de l'Institut i, en el cas de Saumell, també directora de Serveis Culturals—, que va rebre el suport degut dels diversos estaments de la institució.

La IFTR/FIRT va ser creada el 1955, i des d'aleshores ha tingut un paper clau en el panorama internacional de les arts escèniques: d'una banda, aglutina un gran nombre d'investigadors i, de l'altra, organitza un congrés anual i moltes altres activitats destinades a galvanitzar la recerca internacional. El congrés anual de Barcelona va ser el més concorregut de la llarga història de la IFTR/FIRT. Va aplegar un nombre molt considerable de ponències i d'investigadors provinents dels cinc continents. El tema del congrés —*Re-routing Performance* [Reencaminant l'escena]— va ser concebut per reflexionar sobre els nous camins, les línies i les possibilitats que la recerca en arts escèniques desplega actualment. La combinació d'un tema que buscava repensar les arts escèniques, la gran quantitat de ponències que el van abordar i el fet de reunir una varietat notable d'investigadors van fer del congrés de Barcelona una fita remarcable dintre la trajectòria de la IFTR/FIRT. El resultat va ser un ventall molt ric de propostes, punts de vista, reptes i debats.

Tanmateix, el congrés de Barcelona va ser també molt important per a l'Institut del Teatre. D'entrada, la preparació va galvanitzar la institució durant molts mesos; després, la realització del congrés va crear una confluència molt potent entre la realitat de l'Institut i el panorama internacional de la recerca escènica. Els noms més rellevants de la recerca internacional van tenir l'oportunitat de conèixer de primera mà la realitat de la nostra escola. Per la seva banda, els professors, els alumnes i el personal administratiu i tècnic de la institució van poder accedir de primera mà a una quantitat enorme d'informació del més alt nivell dins del panorama internacional. I encara caldria afegir el gran nombre de contactes, possibilitats i projectes que la convivència amb tants investigadors de països tan diversos va propiciar per a tot el col·lectiu de l'Institut.

Per tot això, ens ha semblat adient fer un número monogràfic d'*Estudis Escènics* que reunís la major part de les ponències presentades per membres de l'Institut del Teatre; concretament, professors i professores, personal administratiu i tècnic, alumnes de màster i exalumnes recents que s'han avingut a publicar la seva ponència. El conjunt de materials mostra un gran ventall d'àmbits, temes i perspectives, que al seu torn reflecteixen un panorama d'interessos i possibilitats de recerca prou ric dins de la institució. Aquesta varietat de temes i la inevitable concreció de continguts, lligada al format d'una ponència estàndard, és el que ens ha decidit a ordenar el número d'una manera neutra, per ordre alfabètic d'autors i autores, per tal que el lector pugui orientar-se fàcilment. Pel que fa als criteris lingüístics, publiquem els articles en la llengua de recepció, la tria dels quals s'ha limitat al català, l'espanyol, el francès i l'anglès. La convivència de diversos idiomes en revistes especialitzades és avui un criteri internacional que s'utilitza cada vegada més. Com a complement, trobareu un *abstract* a l'inici de cada article i, al final de la revista, un currículum breu de cada autor o autora, també ordenats alfabèticament



Personatges femenins a escena: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell

Mercè Ballepí i Villagrasa

Aquesta presentació se centra en els espectacles de Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell, tres artistes escèniques dels Països Catalans que s'han encarregat de la creació dramàtica, la direcció i la interpretació dels seus propis treballs entre els anys 1992 i 2013. Si ens fixem en els particulars processos de creació de cadascuna, identifiquem similituds i contrastos en el ventall de personatges femenins produïts, des de la feminitat monstruosa fins a les representacions dels retrats maternals, sensuals o d'infantesa. Per tant, l'objectiu d'aquest article és considerar, d'una banda, els possibles punts d'identificació femenina en les produccions d'aquestes tres artistes i, de l'altra, la manera com es recreen en la posada en

escena de l'obra. Aquest fet implica comprendre com les representacions tradicionals de la feminitat es trenquen davant la nova percepció de la dona contemporània de les creadores. En aquest sentit, és important reconèixer que hi ha un conflicte constant entre els valors culturals i religiosos que totes tres han heretat en un context determinat i la realitat de la vida contemporània, la qual cosa significa que les dones necessiten reformular el rol que els ha estat atorgat. Els personatges femenins de Carrasco, Picó i Liddell ens mostren el camí cap al canvi social necessari.

Paraules clau: Teatre, dansa, estudis de gènere, personatge, identitat.

Aquesta recerca s'ha centrat en un període de temps concret, en el gènere femení i en l'empremta escènica que Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell han deixat entre els anys 1993 i 2013. L'objecte d'estudi han estat els seixanta-quatre espectacles produïts en aquest període, com també entrevistes personals i d'altri a les creadores. Així, establim un eix diacrònic en els vint anys de producció escènica en què conviuen similituds, divergències i un imaginari comú entre totes tres. Pretenem extreure de les seves produccions artístiques un perfil representatiu dels personatges femenins que afloren a escena.

Partim del fet que les tres artistes van néixer als Països Catalans —Marta Carrasco (Barcelona, 1963), Sol Picó (Alcoi, 1967) i Angélica Liddell (Figueres, 1966)—, a les acaballes de la Dictadura, quan el franquisme començava a afeblir-se, i que van encetar la seva producció artística vinculada al teatre i la dansa just després del 1992. Es tracta d'una data extremament simptomàtica a Catalunya, ja que els jocs olímpics de Barcelona van esdevenir un aparador internacional molt destacat per als nostres artistes i la nostra cultura. En el cas de les dones, no va ser fins al postolimpisme que moltes de les artistes que anys més tard es consolidaren van emergir amb força i caràcter propi.

Un punt de connexió entre les creadores femenines és el fet d'haver engegat en solitari la producció, gestió, direcció escènica, coreografia i interpretació d'un espectacle; tot i que resulti aclaparador, esdevé una evolució artística, en un moment determinat dins el panorama cultural al nostre país, del que ja havien après en dansa: el solo. En crear la seva pròpia companyia, les intèrprets fan un pas endavant en la seva maduració artística, com un pas natural, ja que s'autoposicionen com a creadores en tota la seva globalitat a partir dels paràmetres interpretatius i creatius que el solo els aporta, el qual evoluciona de manera natural com un exemple d'autogestió d'espectacles de creació (Ballespí, 2012). Les primeres peces que Carrasco i Picó presenten són solos molt ben elaborats i amb una producció i un format d'espectacle. Ara bé, no és fins a *Miram* (2000), que Carrasco comparteix escenari amb altres intèrprets, i fins al 2002 que Picó fa el mateix amb l'espectacle *Amor Diesel*. Per la seva banda, Angélica Liddell recorre habitualment al monòleg en la seva dramaturgia. Moltes de les seves obres —i la totalitat de les seves accions— són monòlegs en format espectacle.

Segons Floeck (2004: 189-207), en la seva anàlisi sobre el teatre a Espanya s'observen dues tendències: en primer lloc, el teatre d'autor i text i, en segon lloc, el teatre d'imatge i de cos. Tots dos corrents, però, coincideixen en estètica postmoderna i en compromís social. De la mateixa manera conflueixen les tres creadores analitzades; si fem un seguiment de les coincidències diacròniques en les seves produccions, també establím que totes tres comparteixen un punt àlgid de descoberta i de reconeixement dels seus treballs per part del públic entorn dels trenta-tres anys. Així, Carrasco tenia trenta-dos anys quan es va produir *Aiguardent* (1995); Picó, trenta-tres quan es va produir *Bésame el cactus* (2000), i Liddell, trenta-quatre quan es va produir *Matrimonio Palavrakis* (2000).

Així doncs, en perfilar la trajectòria evolutiva de les tres creadores basant-nos en la seva producció espectacular, trobem fases semblants que responen a la seva maduresa personal. En aquest sentit, entenem que l'assignació de rols que es traslladen a escena en la representació dels personatges femenins, tant si són interpretats per homes com per dones, és una assignació equiparable a una construcció, talment Judith Butler ho justifica (2002 i 2006) en els seus estudis sobre gènere.

D'altra banda, considerem que l'aportació directa de les creadores en dansa i teatre, més que no pas construir quelcom nou, desconstrueix. Totes tres saben escindir i denunciar les identifications heretades en un context cultural propi del fal·locentrisme i d'un sistema social patriarcal comú. Es tracta del punt de partida per al discurs de rerefons. Els rols i personatges que Carrasco, Picó i

Liddell escenifiquen responen a la nova realitat, a la desconstrucció d'arquetips i a la transgressió que totes tres fan en escena. A més, la reconstrucció escènica afavoreix un bon ventall creatiu en què floreixen nous personatges. Sembla que la bellesa estètica és el seu leitmotiv, tal com es desenvolupa en les seves apostes escèniques. El seu objectiu és tendir a allò bell, alhora que saben traslladar allò animal, allò monstruós, allò violent de l'ànima humana, a crear una empatia amb el públic i a fer-nos, a nosaltres també, mirar i percebre el món que ens envolta des d'una altra mirada, la d'una mirada femenina.

A partir d'aquest estudi, es poden desllorigar les identitats subjectives en què cada artista representa els personatges femenins de les seves obres; personatges que no difereixen gaire del seu propi jo. La suma d'aquestes identitats particulars i subjectives al llarg de vint anys de producció escènica de les tres creadores ens permet aproximar-nos a una nova identitat femenina.

No obstant això, ara especificarem quina és aquesta dona que en resulta i intentarem donar respostes a aquestes preguntes:

Com es mostren aquests personatges? Com són les dones representades?

- Són dones monstruoses, vinculades a les deformitats físiques dels espectacles de Marta Carrasco. És el cas de l'obra *Gagà* (2005), en què una de les nombroses representacions femenines és una gran cabellera amb quatre cames, talment una medusa [Figura 1]. Carrasco també acostuma a barrejar la monstruositat amb el gènere i crea figures mixtes de molta càrrega visual en què la deformitat home-dona dóna lloc a personatges impossibles que trastocuen la percepció tradicional [Figura 2]. En la Figura 2, observem un cos vestit de núvia amb cames d'home i sabates vermelles de taló.



Figura 1. *Miram*. Marta Carrasco, 2000.
Disponible a: <http://www.martacarrasco.com>
[Consultat el 17 de novembre de 2014]



Figura 2. *Gagà*. Marta Carrasco, 2005.
Disponible a: <http://www.martacarrasco.com>
[Consultat el 17 de novembre de 2014]

Són dones masculinitzades, que donen el seu vigor i la seva autosuficiència i autonomia professional i personal; dones amb un ofici artístic i unipersonal. Rebutgen la maternitat, el rol establert per a les dones-esposades i esposades com un objecte de desig. Prefereixen tenir un rol actiu, desitjar més que ser desitjades, actuar més que ser arrossegades, prendre la iniciativa en lloc de conformar-se. Un exemple de masculinització el trobem en l'espectacle *El año de Ricardo* (2005) de Liddell [Figura 3], perquè la deformitat psicològica també s'adiu amb la deformitat física d'un rei d'espina bífida que pateix dolors horribles, i en què la caracterització del personatge protagonista és totalment masculina. Angélica Liddell ens parla amb veu d'home, fet que corrobora també el concepte de monstruositat en el sentit que la mirada fal·locèntrica ha percebut l'assumpció de rols no propis de les femines. Les dones que superen els límits establerts dins un entorn social i cultural determinat esdevenen dones-monstres.



Figura 3. *El año de Ricardo*. Angélica Liddell. 2005. Disponible a: <http://varsovia.cervantes.es> [Consultat el 17 de novembre de 2014]



Figura 4. *La Dona Manca o Barbie Superstar*. Sol Picó. 2003. Sol Picó (2012) [En línia] Disponible a <http://youtu.be/Yb6jl-NI3KE?t=48s> [Consultat el 17 de novembre de 2014]

- Trenquen amb l'estereotip heretat per mitjà de la representació caricaturesca i la paròdia. En l'espectacle de *La Dona Manca o Barbie Superstar* (2003), Picó crea uns personatges femenins tipus, encotillats en diversos rols que les converteixen en una paròdia de la dona model o dona gallina, entre d'altres [Figura 4].
- Són fortes, amb ràbia, amb energia sobrehumana i s'enfronten al món i als reptes que elles mateixes es proposen. A tall d'exemple, recordem l'escena de *Bésame el cactus* (2000) en què Sol Picó balla sobre puntes enmig de cactus amb els ulls embenats [Figura 5] o l'obra *La casa de la fuerza* (2009) d'An-

gélica Liddell, en què les actrius arrossegueu ingents quantitats d'objectes i de càrrega, com ara palades de carbó i vint sofàs enormes, d'una banda a l'altra de l'escena.



Figura 5. *Bésame el cactus*. Sol Picó. 2000. Sol Picó (2012) [En línia] Disponible a http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=7g9DhIfYjDc [Consultat el 17 de novembre de 2014]

- Tot i que es defineixen com a no feministes, treballen en paral·lel amb certs preceptes del moviment que els permet la transformació social en la percepció de la dona en termes genèrics. Arran d'aquesta identificació no feminista que les tres creadores han expressat directament o indirecta, i que es recull explícitament en el capítol 8 de la tesi doctoral (Ballespí, 2014: 301-326), creiem convenient puntualitzar que tot intent d'identificar-les sota paràmetres tancats d'un corrent determinat trunca la realitat identificativa i plural de les creadores.
- Són eclèctiques, ja que combinen diverses tècniques artístiques per poder representar la complexitat identitària del seu jo plural. Així, creen una xarxa de complicitats multidisciplinars amb l'ús del teatre, la dansa, la pintura, la música en directe, les noves tecnologies, els espais escènics i els espais sonors no convencionals; tot plegat per mostrar la seva pluralitat i la multiplicitat de disciplines que les arts escèniques inclouen. També resulta simptomàtic que Carrasco i Picó assessorin i facin coreografies o direccions escèniques fora de la seva companyia. En el cas de Liddell, la seva passió per l'escriptura la porta també a escriure poesia.
- Mostren els seus cossos, ja no tan joves, i la seva sexualitat sense rancúnia, que experimenten amb el seu cos com una font de descoberta i d'alliberament. Els mitjans que empren són dispars i, fins i tot, experimenten amb el dolor físic a escena, però des d'un apropament particular. Les aproximacions de totes tres al dolor físic ens condueixen a un *zapateado* amb puntes de Picó a *Paella mixta* (2003), a fatigues i suors exhausts de Carrasco a *No sé si...*

- (2011) i a autolesions reals i directes molt més colpidores i revulsives en el cas de Liddell, quan es talla la pell a *Anfaegtelse* (2008) i a *Te haré invencible con mi derrota* (2009), entre d'altres.
- Són dones amb poder, que han assolit un apoderament i una maduresa personal i professional d'experiències plurals, tant personals com professionals.

En conclusió, acabem de presentar els vuit trets definitoris de les representacions dels personatges femenins que s'han extret de les tres creadores. Al llarg de les produccions artístiques d'aquests darrers vint anys, Picó, Carrasco i Liddell han sabut representar i desconstruir personatges propis d'un context i una cultura determinada a favor d'una nova representació a escena; dones amb una nova feminitat que supera els cànons i els rols heretats i que obren la porta a una nova representació genèrica de la dona actual. Al cap i a la fi, els espectacles de les tres artistes condueixen a una sempre constant i contínua transformació social de la representació femenina que es desprèn per mitjà de les arts escèniques.

Bibliografia citada

- BALLESPÍ, M., (2012) «Creadores femenines. La necessitat de crear, ballar, interpretar i dirigir: Sol Picó i Marta Carrasco», comunicació aportada al *III Simposi Internacional de les Arts Escèniques* (SIAE), Universitat d'Alacant, 22 i 23 de novembre de 2012.
- (2014) *De la bellesa a la convulsió escènica: Marta Carrasco, Sol Picó i Angélica Liddell. Vint anys creant*. Tesi doctoral. Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona. Inèdita.
- BUTLER, J., (2002) *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires, Paidós.
- (2006) *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova York i Londres, Roudledge.
- FLOECK, W. i M. F. VILCHES DE FRUTOS, (2004) *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert Verlag.



La màscara en la pedagogia actoral: tipus de màscara i transversalitat pedagògica

Pau Cirer Ferrà

Volem contribuir a «Re-Caminant l'escena» mitjançant la recerca de nous coneixements en la formació de l'actor. La nostra exposició es deriva de l'extrapolació de certs elements de la pràctica teatral. Metodològicament, hem procedit a la lectura dels textos bàsics i l'hem compaginada amb un treball de camp adreçat als professionals de l'àmbit nacional i internacional. Un total de vint-i-tres entrevistes, com a punt de partida, per extreure conclusions pel que fa a la complexitat i la varietat d'elements que intervenen en l'educació de l'actor. Aquest treball de recerca es divideix en tres categories de màscara —la neutra, la larvària i la de caràcter—, amb una procedència i una lògica de treball diferenciades. Començarem per la màscara neutra: el 1913, Jacques Copeau va introduir aquest tipus de màscara a la seva escola de Vieux Colombier (França), per influència del teatre nō. Més endavant, Jean Dasté i Marilén Copeau —a la seva escola de Greno-

ble— evolucionaren el concepte de màscara noble. Posteriorment, Jacques Lecoq —antic alumne de l'escola—, va viatjar a Itàlia, on va conèixer l'escultor Amleto Sartori, i junts projectaren l'anomenada màscara neutra. Les màscares larvàries les va descobrir Jacques Lecoq durant la dècada de 1960 al carnaval de Basilea, a Suïssa, i les va adaptar a la seva pedagogia. I, finalment, les màscares de caràcter són aquelles que ens han acompanyat des de l'inici de la humanitat, que han anat variant segons l'època i que defineixen un caràcter (o personatge). A tall de conclusió, amb la nostra investigació volem posar de manifest les peculiaritats de cadascuna de les màscares i la seva lògica de treball. El nostre objectiu és trobar, a manera d'hipòtesi, el caràcter transversal dels seus principis pedagògics.

Paraules clau: Art dramàtic, Jacques Lecoq, Pau Cirer, màscares, pedagogia.

En aquest article ens centrarem en el valor i la funció pedagògica de les diferents categories de màscara per tal d'arribar a conclusions pel que fa a la seva lògica de treball i d'esbrinar-ne els elements educatius transversals. Diferenciem dos apartats bàsics: les màscares neutres i les expressives (larvàries, de caràcter completes i de mitja màscara).

La màscara neutra

L'introduïdor de la màscara neutra com a eina pedagògica fou Jacques Copeau (1879-1949). Les seves teories estaven molt influenciades pel teatre *nō* japonès i la *Commedia dell'arte*. Copeau fou la matriu de bona part del teatre francès del segle xx i va servir d'inspiració a molts dels seus coetanis, com, per exemple, Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), amb les seves formulacions sobre la improvisació, la música i el moviment; Edward Gordon Craig (1872-

1966), amb la seva nova concepció de la supermarioneta, o Adolphe Appia (1862-1928), amb les seves posades en escena simbolistes i plenes de llum i de color. D'altra banda, podríem considerar hereus de Jacques Copeau personalitats com Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault o Jacques Lecoq.

En primer lloc, observem que la màscara neutra «no té passat, viu en el present i crea l'espai del futur. És bàsicament una eina molt útil per analitzar l'acció», afirma Norman Taylor (Cirer, 2011c: 1). «Una de les potencialitats de la màscara neutra és la d'invertir la lògica de treball tradicional. Hem de desaprendre tot allò que hem après fins al moment», remarca Andrzej Leparski (Cirer, 2011d: 1). I Jacques Lecoq assenyala que «és un rostre anomenat neutre, en equilibri, que suggereix la sensació física de la calma». «Aquest objecte, que es col·loca sobre la cara, ha de servir per sentir l'estat de neutralitat previ a l'acció, un estat de receptivitat» (Lecoq, 2010:61).

Mario González entén la receptivitat que cita Jaques Lecoq com a «escolta», a punt per reaccionar a qualsevol estímul (Cirer, 2014: 2). D'altra banda, Leparski tradueix el mateix terme com a sensorialitat: «Cal treballar el que passa a l'actor abans de dir el text, fer un gest o un pas, no únicament el moment de prendre la decisió, sinó l'instant anterior» (Cirer, 2011d: 6). Per acabar, Norman Taylor ho planteja en termes d'acceptació:

Per entendre el concepte de neutralitat necessitem molt de sentit de l'humor. És l'intent d'indagar sobre quelcom impossible de trobar; i no hi ha res més còmic que buscar el que no existeix. Ara bé, no busquem l'humor, sinó el sentit de l'humor, el qual possibilita que l'intèrpret adquireixi l'actitud d'acceptar i fer. (Cirer, 2011c: 6)

D'altra banda, observem que la majoria dels grans mestres busquen objectivar la neutralitat mitjançant l'absència del conflicte a partir de pautes pedagògiques concretes: «Pensar, analitzar i avançar», indica Leparski (Cirer, 2011d: 1), «respirar i esperar», apunta González (Cirer, 2014: 7), «acceptar i fer», recorda Taylor (Cirer, 2011c: 6), o «evitar el conflicte interior» (Lecoq, 2010: 61).

Un altre procediment pedagògic, assenyala Taylor, és el d'equiparar tothom en una sola referència per tal d'integrar la neutralitat en el fet que:

Amb la màscara neutra cal indagar on tots som el mateix, encara que no iguals. Per exemple, en la moda actual, els joves desitgen buscar la seva personalitat, allò que els distingeix dels altres, però tots ells, en essència, són el mateix, almenys en el fet de voler ser diferents (Cirer, 2011c: 2).

«Les regles que es proposen són idèntiques per a tots, no varien: reflexionar, escoltar, reaccionar, respirar, observar, etc., únicament cal prendre's el temps per anar-les incorporant», afirma González (Cirer, 2014: 7). «La màscara neutra ens parla dels diferents gèneres humans amb l'article indeterminat, no parla de l'anècdota, fa referència a tot allò que és essencial, universal i humà», segons Picó (Cirer, 2011a: 3). «La majoria d'escoles de teatre tendeixen a incitar l'actor que busqui allò que és, allò que ha de dir... Doncs no, en aquest cas hem d'esbrinar què tenim en comú i, a partir d'aquí, es rebel·la la personalitat de l'alumne» (Lecoq citat a Cirer, 2011a: 3). Així, doncs, constatem que la majoria dels pedagogs utilitzen diferents pretextos —de manera indirecta— per tal de plasmar el concepte de neutralitat en els seus alumnes a partir de didàctiques concretes: «marc d'acció», diu González (Cirer, 2014: 3), «transicions», per Leparski (Cirer, 2011d: 16), «denominador comú» (Lecoq, 2010: 61) o «temes», segons Taylor (Cirer, 2011c: 3).

Per acabar aquest primer apartat, podem afirmar que la màscara neutra és una eina pedagògica òptima per adquirir un primer grau de presència. Actua com una mena d'esglau inicial per transmetre a l'alumne l'esforç que comporta construir la seva presència escènica, en lloc de dirigir-lo d'entrada cap a l'expressió personal.

Les màscares expressives

Les màscares expressives engloben altres categories, com, per exemple, les larvàries. Van ser descobertes pel pedagog francès Jacques Lecoq durant la dècada de 1960 al carnaval de Basilea, a Suïssa, i les va adaptar a la seva pedagogia. Com bé indica el mot del qual deriva el nom d'aquestes màscares, la *larva* és un ésser en transformació o metamorfosi que no està acabat, i, estèticament, un animal fantàstic que prové d'un altre món. És una lògica de treball molt fronterera, on neixen els diferents territoris dramàtics i, en definitiva, la interacció amb un cos inacabat com a mitjà per desenvolupar i activar l'imaginari de l'actor.

En la seva aplicació pedagògica, de seguida s'observa que no responen a un *tempo* quotidià: generalment, la seva dinàmica és més pausada que l'habitual. Si es tenen en compte l'humor i la poètica que transmeten aquestes màscares, poden semblar infantils, però no ho són: ens parlen de la soledat, de l'amistat, de la depressió, de les alegries, de les manies del veí, etc.

D'altra banda, la màscara larvària es defineix per la seva ingenuïtat, la seva matuseria i la descoberta tant del món com del seu propi cos. Per això, moltes de les seves didàctiques per formar actors es plantegen a partir de la curiositat i de la relació amb l'altre.

Aquestes màscares solen ser molt senzilles i, en general, tenen un comportament molt substancial, en concordança amb la seva forma i *dinàmica estructu-*

rals. Cal esbrinar què ens proposa la màscara, quin tarannà té, com és la seva manera de ser, de caminar, etc. La tasca amb les màscares larvàries significa entrar dins els volums i les línies. És un treball en què l'alumne ha de distingir les possibilitats i les potencialitats que li proporciona la seva estructura.

Com a norma general, aquest tipus de màscares redueixen el camp de visió dels alumnes, precisament per desenvolupar el treball pedagògic. Aquest procediment obliga a aguditzar l'escolta amb el company, amb el nostre espai, amb tot. Advertim, doncs, que la màscara larvària és molt pedagògica, sobretot per promoure la percepció extrasensorial de l'alumne a partir de didàctiques fonamentades des del silenci i l'obscuritat. Els alumnes han d'aprendre a guiar-se no tan sols per allò que veuen o allò que escolten, sinó que, a més, han d'adquirir un sisè sentit. Han d'incorporar la competència de percebre amb detall la calor, el fred, la llum, l'ombra, la presència de l'altre, el temps, l'espai, etc.

Altrament, són éssers que no tenen una personalitat definida, la qual cosa obre el camp de l'alumne. Norman Taylor afirmava:

El treball amb la màscara larvària sol ser gran i senzill: busquem diferents formes que poden evocar la vida humana, sense acabar de concretar una opinió. La gestualitat no es pot concretar, podem proposar gestos magnífics, però la màscara no els assumirà. Aleshores, si la forma no està definida, el gest tampoc. (Cirer, 2011c: 4)

Andrzej Leparski aprofundeix en la qüestió:

Amb les màscares larvàries, no hi ha gest, parlem de comportaments. La gestualitat és una codificació del llenguatge. No obstant això, la tensió muscular sí que ens interessa. Parlem de gest quan hi ha un moviment o una acció que substitueix la paraula, que respon a un significat literal. Ara bé, l'expressió emotiva no és un gest; per això, en el meu cas, empro la paraula «gest personal». «Aquells moviments, desconeguts, inventats o accions inèdites d'un personatge concret». (Cirer, 2011d: 7)

Finalment, veiem que aquest seguit de constriccions són fonamentals, perquè obliguen l'actor a filtrar el seu comportament a partir de l'estructura de la màscara, o el que és el mateix, a tenir la capacitat d'incorporar la constricció i, per tant, a entendre-la corporalment, ja que captar intel·lectualment les coses no garanteix saber-les executar.

En tercer lloc, trobem les màscares de caràcter, que poden ser completes o de mitja màscara. Ambdues ens han acompanyat des de l'inici de la humanitat i han anat variant segons l'època.

Quines actituds es manifesten amb una màscara de caràcter completa? Segons Jacques Lecoq:

Entrem en una dimensió essencial del joc teatral: comprometre el cos sencer, sentir una intensitat d'emoció i d'expressió que servirà, un cop més, de referència per a l'actor [...]. La màscara expressiva fa aparèixer les línies mestres del personatge. Estructura i simplifica l'actuació, ja que transmet al cos les actituds essencials. Depura l'actuació, filtra les complexitats de la mirada psicològica i imposa actituds guia al conjunt del cos. (Lecoq, 2010: 84)

Així, doncs, discernim que aquesta tècnica de treball requereix un grau de precisió elevat pel que fa a les actituds: «La gestualitat que utilitzem amb les màscares expressives té significat, voluntat i desig, no és simplement moviment», segons Leparski (Cirer, 2011d: 16). «Cal incidir en l'articulació: podem modular les idees, les emocions, etc.; és quelcom normal en l'home. L'articulació ens ajuda a ser més clars en les nostres actituds i a donar-nos consciència del que fem i de com ho fem», a parer de Taylor (Cirer, 2011c: 7).

Aleshores, quina funció pedagògica té? Observem que s'inverteix la lògica de treball: no partim d'un contingut, d'una emoció, d'un personatge, d'una situació, etc. Quan es treballa la màscara de caràcter completa, l'expressió està imposada des de fora. I com canviem l'expressió d'aquesta màscara? Doncs, aplicant diferents nivells d'organització (accions, emoció, etc.). Podem observar que una gran part de les seves didàctiques estan molt vinculades a la partitura corporal.

Altrament, advertim que, dins el gran grup de les expressives, la màscara de caràcter es defineix perquè incrementa considerablement el grau de la constricció. No obstant això, no busquem l'expressivitat que pugui obtenir l'alumne amb una màscara concreta; l'essencial és que l'alumne aprengui a estructurar i a elaborar aquests procediments de treball.

Tindríem, també, les màscares de caràcter de mitja màscara: «En aquest territori hi intervenen els grans tripijocs de la naturalesa humana: fer creure, enganyar, aprofitar-se de tot; els desitjos són urgents, els personatges estan en estat de supervivència» (Lecoq, 2010: 165). Ens referim a una categoria de màscara que eleva de manera considerable el nivell d'actuació: «En el treball amb la màscara de comèdia necessitem actors amb noció del *tempo*, intel·ligència escènica, rapidesa, agilitat tant mental com física i efectivitat a l'hora de transitar pels diferents estats», assenyalava Tovías (Cirer, 2011b: 5).

Sobretot, les mitges màscares de caràcter es caracteritzen per l'aparició de les accions vocals:

Una de les dificultats que sorgeixen amb la mitja màscara té a veure amb la veu. Durant el primer curs, els alumnes ens han parlat molt poc i ara, de sobte, es troben amb una gran llibertat de paraula. Tendeixen llavors a utilitzar la seva pròpia veu, la qual cosa és incompatible amb la màscara. El treball consisteix, per tant, a trobar la veu del personatge, una veu escènica en el nivell del joc teatral. De la mateixa manera que amb una màscara és impossible moure's igual que en la vida, sota la mitja màscara tampoc no es pot dir un text sense que estigui essencialitzat. (Lecoq, 2010: 167)

I fins aquí el recorregut a través de les diferents categories de màscares amb els principals valors que les distingeixen.

En darrer terme, convindríem que hi ha un nombre elevat d'elements transversals entre les categories de màscares; tot i així, entenem que els elements pedagògics més destacables són el *personatge*, l'*economia* i el *principi de constricció*. En primer lloc, perquè totes les categories de màscara van cap al *personatge* i obliguen l'actor a posar en joc tots els seus recursos a fi d'adquirir organicitat. En segon lloc, el treball amb la màscara exigeix *economia* en el sentit més ampli del terme: economia d'acció, de veu, de text, de dramaturgia... I per acabar, la màscara per definició ja és una *constricció*, i just aquí resideix la seva força pedagògica. En el moment que l'actor és capaç de filtrar el coneixement a través de la constricció que imposa la màscara, s'inverteix el valor, i es converteix en un trampolí per a l'expressió de l'actor.

A tall de conclusió, es pot afirmar que, proveïts de màscares, podem incorporar un saber de manera directa en l'intèrpret. Aleshores, estem en disposició d'afirmar que els tres elements pedagògics destriats com a transversals, tots i cadascun, són molt útils per edificar nous coneixements i didàctiques en el camp de la pedagogia actoral.

Bibliografia citada

- CIRER, P., (2011a) Entrevista a Jorge Picó, Barcelona, 14 de febrer de 2011. Inèdita.
- (2011b) Entrevista a Berty Tovías, Barcelona, 23 de febrer de 2011. Inèdita.
- (2011c) Entrevista a Norman Taylor, Palma de Mallorca, 22 d'abril de 2011. Inèdita.
- (2011d) Entrevista a Andrzej Leparski, Barcelona, 7 de maig de 2011. Inèdita.
- (2014) Entrevista a Mario González, Barcelona, 7 d'agost de 2011. Inèdita.
- LECOQ, J., (2010) *El cuerpo poético*. Barcelona, Alba Editorial.



Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle XX

Maria Codinachs Parés

A Europa, al començament del segle XX, la màscara retornà al teatre i fou present en determinats espectacles. Jacques Copeau va ser un dels primers a retornar un rol a la màscara dins el teatre; la considerava una eina imprescindible per a la formació dels actors, La seva preocupació per la interpretació el portà a fundar el 1913 la seva pròpia escola, *Le Vieux-Colombier*. Étienne Decroux, Jean Dasté, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Jacques Lecoq, entre d'altres, van seguir de prop les experiències del mestre Copeau. La màscara ha estat emprada en alguns espectacles d'Albert Boadella, Anton Font i Joan Font i és al centre d'aquest estudi sobre la confluència entre la creació i la formació en un període específic del teatre català, convenint que els tres creadors han seguit la seva formació professional a França amb hereus de Copeau, en tres decennis diferents (les dècades de 1950, 1960 i 1970). El treball es concentra en un estudi detallat de la gènesi de les companyies catalanes Els Joglars (1961), Comedi-

ants (1971) i Teatre del Rebombori (1982) i s'hi analitza en profunditat un espectacle de màscares de cada una: *Laetius* (1980), d'Els Joglars; *Animàlia* (1982), de Teatre del Rebombori, i *Llibre de les bèsties* (1995), de Comediants. S'hi plantegen les qüestions següents: «Quina relació s'ha establert entre màscares i animals en aquests espectacles?», «Quines metodologies han reforçat la seva manera de treballar?», «Quina formació tenen els seus directors i actors?» i «Quin paper pren la màscara i quina la relació s'estableix entre les màscares i els animals?». La investigació reflecteix la manera com el treball d'aquests artistes ha influït la formació dels actors i l'expedició feta per la màscara fins a esdevenir una part de la pedagogia de l'Institut del Teatre de Barcelona (Catalunya), on va passar de *workshop* intermitent a matèria a partir de 1992.

Paraules clau: Màscara, Jacques Lecoq, Comediants, Els Joglars, mim Anton Font.

El punt de partida d'aquest article és el pelegrinatge als orígens de les manifestacions artístiques de teatre al carrer en un moment de transició cap a la democràcia i d'obertura cap a altres cultures i maneres de fer. Es tracta d'un compendi de la tesina *Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle XX, vinculació entre formació i creació* (Codinachs, 2010).

A Catalunya, a l'edat mitjana les màscares de diables eren presents tant en cerimònies paganes com en espectacles religiosos, i encara avui es poden trobar juntament amb elements de foc —diables, gegants, capgrossos i bestiari— amenant festes i tradicions. En dates assenyalades, surten pels carrers les màscares del *Pollu* (de Moià), la *Tranca* (del carnestoltes de Biesques, a l'Alta Ribagorça) i els *Plens* de la Patum de Berga.



La volada del drac. Banyeres del Penedès.



El Pollu. Moià.



La Tranca. Alta Ribagorça.

Totes aquestes màscares han influït enormement companyies de teatre, com Comediants o Els Joglars. Igualment, han mantingut viva la producció amb cartó pedra, han posat en relleu un ofici, el dels artesans que manufacturen gegants, capgrossos i màscares, i han ajudat que sobrevisqui aquest art al mateix

temps que s'ha pogut oferir un ventall prou ampli de màscares a grups folklòrics, companyies de teatre i escoles de teatre del país.

Retorn de la màscara

Al principi del segle xx, a Europa la màscara retornà al teatre, ja que esdevingué essència per a molts directors de teatre, però també, en molts casos, protagonista de sistemes i metodologies en la formació de l'actor. La màscara no ha deixat de viure dins el teatre com un agent de transfiguració, i no solament s'ha utilitzat com un fenomen teatral que es va inscriure en la lluita contra el naturalisme; hi havia una necessitat profunda de mutació en l'ésser humà, de sentir una altra mirada sobre les coses, com és el cas d'Alfred Jarry amb *Ubú Rei*.

A Catalunya, a la segona meitat del segle passat es van poder veure dues propostes de l'obra d'*Ubú Rei: Mori el Merma*, de La Claca i Joan Miró (1978), i *Operació Ubú*, del Teatre Lliure i Albert Boadella (1981). En totes dues, les màscares esdevenien quelcom essencial i particular.

Des d'algunes de les tradicions catalanes en què s'utilitzen màscares fins a l'entrenament dels actors intèrprets de *Mori el Merma*, s'entrelluca una referència clara a bestiaris i animals. Per aquest motiu, es troben en el nus d'aquest estudi, atesa l'estreta relació que els vincula amb les màscares.



Mori el Merma. Putxinel·lis Claca. Joan Miró. 1978.



Operació Ubú. Albert Boadella. Teatre Lliure. 1981.

Dels vincles que s'han generat entre màscares i animals, l'estudi posa el focus en tres espectacles:

- *Animàlia* (1982), de Teatre del Rebombori, dirigida per Anton Font i amb màscares amb caps d'animals.
- *Llibre de les bèsties* (1995), de Comediants, dirigida per Joan Font i amb personatges d'animals amb màscares.
- *Laetiús* (1980), d'Els Joglars, dirigida per Albert Boadella i amb éssers inspirats en animals.

Després d'investigar el sentit de la màscara en aquests espectacles, ens plantegem les qüestions següents:

1. Quina relació s'ha establert entre les màscares i els animals en aquests espectacles?
2. Quines metodologies teatrals han reforçat la manera de treballar d'aquestes companyies?
3. Quina formació tenen els seus líders i els seus components?

Comediants va utilitzar les màscares des dels seus inicis; Els Joglars van començar com una companyia de mim, tot i que de mica en mica van anar introduint màscares, i, finalment, Teatre del Rebombori fou una companyia de mim amb pocs anys de recorregut que en el seu espectacle *Animàlia* van utilitzar, de manera excepcional i com a experiment, màscares.

Els animals: models d'imitació

La imitació és el mim de tots els temps. I la imitació d'animals, des de les seves postures fins als seus sons, acompanyen l'actor en el seu inici en la ficció teatral.

Meierhold postulava que el teatre havia de ser diferent de la realitat. Li interessava trobar noves maneres d'entrenar l'actor; per aquest motiu, li feia treballar el caminar dels animals, imitar-ne els desplaçaments i, amb l'ajut de les formes de locomoció, trobar el nivell de joc de la màscara. La màscara era un mitjà per trencar amb la il·lustració de la vida quotidiana a l'escena; les màscares de la *commedia dell'arte* li interessaven per a la composició del personatge. Des de la seva gènesi, s'atribuïa a tots els caràcters referències a animals.

Per a Jacques Lecoq, els animals també eren un model per al teatre. Per aquest motiu, proposava que si observem atentament un grup de persones al zoo i ens fixem només en la seva cara o en les actituds que adopten amb el cos, podríem saber davant de quines bèsties es troben (Lecoq, 1997: 99-100). Amb aquesta afirmació, Lecoq volia evidenciar i subratllar la importància del cos que mima, del cos que involuntàriament i espontàniament s'adapta, xucla i s'apropa a la font

observada. Insistia que l'actor ha d'entrenar-se en el cos que mima, de manera que és important que pugui retenir les característiques de l'animal que ha observat fins a identificar-s'hi i que en pugui analitzar i reconèixer les línies bàsiques en el propi cos. L'actor emmagatzema les sensacions corporals que l'observació i la identificació li han proporcionat per aplicar, més endavant, l'experiència al mètode de les transferències, el qual fa que es passi d'una tècnica corporal a un llenguatge expressiu alhora que justifica un tarannà concret i matisat de les accions a escena i trasllada les dinàmiques dels animals als personatges i a les situacions dramàtiques.

Animàlia

Animàlia, de Teatre del Rebombori, es va estrenar el 1982 sota la direcció d'Anton Font i es va representar al II Festival Internacional de Mim de Barcelona, que Font, director de la companyia i de l'espectacle, dirigia. Teatre del Rebombori havia participat en diversos festivals de mim a l'estranger, sobretot a França i Alemanya. Per a les companyies de teatre de mim d'aleshores, les relacions amb l'exterior eren veritables lliçons teatrals, d'intercanvi d'idees i de reafirmació de les recerques que es proposaven en el seu art.

Parlar de Teatre del Rebombori amb l'espectacle *Animàlia* és parlar de personatges *amb màscares d'animals*, però sobretot és constatar una tipologia d'actors i de la convivència de dues vies de teatre que es van fer costat: d'una banda, alumnes sortits de la tradició polonesa formats a l'Escola de Mim i Pantomima de l'Institut del Teatre pels professors Pawel Rouba, que va ser actor de la companyia polonesa de Tomaszewski, i Angie Leparski; de l'altra banda, alumnes provinents de la tradició francesa formats a l'escola d'expressió El Timbal, sota el guiatge del mim català Anton Font. Aquest darrer va estudiar a París el 1954, on assistia a les classes que impartien alguns deixebles d'Étienne Decroux als estudis de Marcel Marceau. Per a Font, Marceau era el referent, molt estricte amb la tècnica; tanmateix, va ser Madame Grillon, de la companyia francoalemanya La Mandragore, fundada el 1958, qui li féu sentir l'essència d'un teatre, d'allò que no era literari. Amb Madame Grillon, va descobrir la relació del treball corporal amb la màscara, com també les possibilitats que aquesta li obria, com ara modificar les composicions físiques dels personatges. La suma de totes dues tradicions va ser un revulsiu important per al teatre de gest a Catalunya dels anys setanta i principi dels vuitanta del segle passat.

Els estudis amb mim i pantomima a l'Institut del Teatre van iniciar-se el 1976. S'hi impartien les assignatures de preparació física, acrobàcia i rítmica, i pantomima i mim; com a assignatura complementària, s'oferia màscara. Pawel Rouba va aportar els seus coneixements de mim i pantomima des de Polònia, i

aquí, al costat de la Mediterrània, i de la mà de Carlo Boso, va fer una descoberta: les màscares de la *commedia dell'arte*, un teatre directe i popular basat en la comèdia, la improvisació i les màscares; un fenomen d'exhibició actoral. La *commedia dell'arte* era un terreny òptim en el qual podia abocar el seu bagatge en teatre gestual, expressiu, esgrimidor, acrobàtic i de lluita escènica. La pantomima europea reconeixia els seus orígens en aquest teatre de màscares.

Per a Anton Font, en l'obra *Animàlia* (1982) s'arribava a l'animal per la necessitat de sobredimensionar el joc i de fugir de la quotidianitat; des del món animal, es feien contínues referències a la societat. Per als actors, interpretar uns insectes era treballar l'artificiositat de la transformació amb la distància abismal que hi ha entre el cos vertebrat dels humans i l'invertebrat dels insectes. Les màscares complementaven un costat estètic. La modificació de la imatge convencional i coneguda de l'ésser humà permetia que els actors poguessin lluir de manera extraordinària la seva tècnica i la seva preparació física. Influenciats pels professors polonesos, els mims gaudien d'un entrenament comparable al dels esportistes professionals. La màscara proposava a l'espectador un enfocament visual, un món fictici amb personatges fantàstics.

En l'obra *Animàlia*, les màscares eren senceres. Eren com petits capgrossos que s'havien de fer jugar amb el cos, tot i que hi havia la possibilitat d'intervenir amb recursos vocals fent rebotar i ressonar onomatopeies a l'interior de la màscara; tanmateix, les seves obertures impedien que els actors poguessin projectar un text. Les màscares que ajudaven a crear aquests animals ficticis no apel·laven a la tècnica interpretativa de la clàssica màscara de personatge, sinó que recorrien a l'expressió corporal a l'hora d'estilitzar uns moviments inspirats en els insectes. Així, doncs, el conjunt es definia en una gestualitat i unes actituds abstractes.

Llibre de les bèsties

Llibre de les bèsties és un espectacle inspirat en l'obra homònima de Ramon Llull escrita al segle XIII, una faula que exemplifica les obscures trames del poder a través del regne animal. El món dels animals reflectia el dels humans gràcies als actors que interpretaven personatges d'animals i, concretament, personatges d'animals amb màscares. La direcció de l'espectacle era a càrrec de Joan Font, del grup Comediants, una companyia que ens tenia acostumats a propostes teatrals de carrer i a màscares de dimonis i que, per primera vegada, s'apropava a una obra literària. Això no obstant, aquest text no els ofería només paraules, sinó que els identificava en el seu recorregut més plàstic, corporal i d'arrel popular.

En l'espectacle, els actors, els animals racionals, interpretaven aquest conjunt de bèsties, d'éssers irracionals dotats de propietats humanes i d'una psico-

logia lligada al folklore popular. Per interpretar els personatges de les bèsties ja humanitzats, havien d'estar entrenats en tot l'arc de les habilitats escèniques, ja que les bèsties no solament jugaven el text clàssic, sinó que interpretaven amb màscares i cantaven, ballaven coreografies complexes, exhibien baralles d'espases i bastons espectaculars, lluien salts acrobàtics, tocaven instruments, manipulaven objectes... L'any 1995 era una època en què es combinaven les arts escèniques i es veien propostes dramaturgiques en les quals convivien codis de circ, dansa, mim, juntament amb el text. Per a aquest espectacle, Comediants va comptar amb actors joves procedents del teatre, de la dansa i del circ; una barreja multidisciplinària que es lliurava amb molta força a la proposta. Tots tenien una formació general i bàsica, i la seva opció professional els havia portat a especialitzar-se, a més, en el cant, l'acrobàcia, la dansa i el clown amb creacions de sala, carpa o carrer.



Animàlia. Anton Font. 1982.



Llibre de les bèsties. Comediants. Joan Font. 1995.

A Comediants, la màscara és un element escènic present des del seu primer espectacle, *Non plus plis*, estrenat l'any 1972. La companyia formada per actors, músics, escenògrafs, artesans del cartó, entre d'altres, era un col·lectiu d'artistes heterogenis dedicats al món de la creació. Per a ells, un carrer, una plaça, un estadi olímpic o la llera d'un riu, per posar-ne alguns exemples, poden ser un escenari. I, precisament des d'espais tan diversos, fan arribar a l'espectador les seves històries a través del mim, el clown, la *commedia dell'arte*, els titelles...

A Comediants, la màscara ha estat un veritable protagonista, la qual cosa es verifica en la persona de Joan Font, el seu director. El 1972, després de l'estrena del seu primer espectacle, Font anà a París per formar-se a l'Escola Internacional de Teatre de Jacques Lecoq, on la màscara és un dels eixos de la formació. Aques-

ta formació comença amb la màscara neutra i continua amb les màscares expressives, de la *commedia dell'arte*, d'animals, de la tragèdia grega i dels bufons fins a la minúscula màscara del clown.

Font, que recollí de Lecoq el teatre com a celebració de la vida, s'interessa per redescobrir les tradicions del teatre occidental, com la tragèdia i la comèdia antigues, la *commedia dell'arte*, el circ i el clown, i també les representacions més pròpies i populars, com és el cas de la Passió, i ho tradueix a un univers en el qual emmarca els seus somnis i les seves disbauxes: la Mediterrània.

Comediants és la suma i reconversió de festes tradicionals amb animació, participació, desfilada i provocació. Els seus components utilitzen objectes màscares i disfresses de carnaval i, en les seves celebracions, els dimonis proclamen una manera de viure; tot plegat com en un veritable festival dels sentits. Al bagatge teatral de Joan Font, format a l'escola de Jacques Lecoq, cal afegir-hi l'imaginari de tota una col·lectivitat d'artistes que han conviscut durant molts anys el fet creatiu, però també és cabdal la trobada i l'estreta col·laboració que van establir amb els artesans del cartó pedra al taller *El Ingenio* de Barcelona, la relació amb els Bread and Puppet i molta il·lusió i energia per trencar motlles i acostar elements de foc i bèsties a un rostoll de masses humanes que delien encendre's i fer gresca.

***Laetius*: éssers inspirats en animals**

La companyia Els Joglars va estrenar *Laetius* el 1980, quan eren molt a prop de celebrar les dues dècades d'existència. Els Joglars van néixer com a grup el 1961, després que els seus membres fundadors coincidissin en un curset amb el mim xilè Italo Ricardi, deixeble d'Étienne Decroux. Així, doncs, Els Joglars es van crear en un primer moment com una *troupe* de mims influenciats pel que es feia a França. Amb Ricardi van fer un espectacle d'esquetxos de mim clàssic, una proposta de petit format que els va obligar a ser perfeccionistes i aplicats en la tècnica. En la dècada de 1960, la formació de teatre a Catalunya era molt deficitària, fins al punt que Albert Boadella, que vivia un profund desencantament respecte del teatre convencional, va provar sort a França, on va entrar a l'Escola Nacional Superior d'Art Dramàtic d'Estrasburg, que, tot i el seu prestigi, també li resultà literària i teòrica.

Els Joglars van partir del mim clàssic, del silenci, feren mimodrames i, més endavant, van evolucionar cap a un teatre gestual, de personatges i situacions, un teatre principalment de crítica social. Van utilitzar màscares des dels inicis per tal d'uniformitzar i potenciar el treball corporal en els espectacles de mim, diferenciar estaments socials, jugar a caricaturitzar el poder en contrast amb el poble, representar éssers sobrenaturals de la mitologia grega, apropar-se a tradicions de teatre

amb màscares com ara la *commedia dell'arte*, magnificar el costat animal de la natura humana, tractar temes de la vida quotidiana des d'una dimensió grotesca; en definitiva, per qüestions d'estètica, de dramaturgia i conreant sempre el principi filosòfic segon el qual el teatre ha de ser un art el més viu possible.

Si en l'espectacle *Llibre de les bèsties* (1995) els personatges eren tots animals representats amb màscares i a *Animàlia* hi havia personatges amb caps d'animals inspirats en insectes, a *Laetius* hi ha personatges inspirats en animals, els *Laetius*.



Laetius. Els Joglars. Albert Boadella. 1980.

El drap blanc que cobreix la cara dels *Laetius*, es pot considerar una màscara? És només la tela que cobreix el cap o és una màscara?

Étienne Decroux es posava una mitja al cap perquè així, amb la cara tapada, podia rellevar l'expressió al tronc. En les seves memòries, Albert Boadella afirma que coneixia aquest treball del mestre francès; tanmateix, hi ha moltes altres raons que em fan decidir a confirmar la teoria que el drap que els *Laetius* porten al cap és una màscara.

La tela davant la cara reduïa la visibilitat, que era substituïda pel moviment del coll; d'aquesta manera, s'engrandia la mobilitat corporal i les expressions de la cara es traspassaven a la resta del cos. L'acció de mirar es percebia amb tot el rostre i continuava cap a tot el cos. Qualsevol estímul extern que despertava interès al *Laetius* repercutia en la mobilitat del coll; aquest pas entre cap i tronc articulava i actuava com un engranatge entre aquestes dues parts del cos que s'implicaven en l'acció. Focalitzar la mirada a l'espai fa viure l'interpret a escena en un equilibri, en un estat d'acció i reacció, en un nivell de tensió que n'eleva la presència; la respiració es fa més present, el ritme s'alenteix i fa que l'alerta augmeni. Els *Laetius* descobrien el nou món on arribaven després de la catàstrofe; l'espai que els rodejava se'ls mostrava com un gran esdeveniment, igual com en el primer tema pedagògic de Lecoq amb la màscara neutra: el despertar. Després d'aquesta primera etapa de descoberta i d'adaptació al nou espai on

viurien, els *Laetius* començaven a jugar com una larva d'insecte. El viatge pedagògic a través de la màscara en la formació teatral a l'escola de Jacques Lecoq comença amb la màscara neutra i continua amb les màscares larvàries; la paraula que defineix aquestes màscares prové del terme *larva*, és a dir, de la primera fase de desenvolupament d'un insecte. És a partir d'aquesta definició que es destil·la un altre símil entre l'espectacle *Laetius* i la manera d'interpretar dels seus personatges amb les màscares amb què Jacques Lecoq organitza el viatge de formació teatral. Les antenes d'Albert Boadella miraven cap a Europa, i per a aquesta creació manllevava la tela a la cara de Decroux i el tractament dels nous éssers, els *Laetius*, des de la màscara neutra i de les màscares larvàries de Lecoq.

Laetius (1980) i *Animàlia* (1981) coincidien en la idea d'espectacle, basaven els seus arguments en la fi del món a partir de l'explosió nuclear, presentaven el naixement d'uns nous éssers que identificaven amb larves/insectes i es valien de la màscara.

Quan Anton Font i Albert Boadella van fundar la companyia Els Joglars, van establir una manera de fer teatre: sempre partien del treball corporal, sense textos previs, per tal que des de l'argument dels seus espectacle es llegís la seva manera d'entendre el món. La fi del món, la destrucció i el naixement de noves criatures eren temàtiques molt llamineres en treballs d'expressió corporal i de creació teatral. Treballar sobre idees pròpies i una temàtica que inquietés la societat formava part del decàleg de la companyia, en la qual els dos directors van coincidir als inicis fundacionals.

Conclusions: l'herència de Copeau

La *commedia dell'arte* era el gènere teatral més susceptible de convertir-se en una font d'inspiració al teatre de màscares a Catalunya; tanmateix, l'estudi dels espectacles *Laetius*, *Animàlia* i *Llibre de les bèsties* ha derivat les funcions de la màscara cap a altres enfocaments: *Laetius*, amb un corpus estètic molt ric i encara més encertat en la manera de desenvolupar la dramaturgia; a *Animàlia*, s'ha manifestat des de l'esportivitat actoral i ha buscat els límits en l'expressió no verbal i, finalment, en *Llibre de les bèsties*, s'ha tingut en compte la importància de les màscares com a complement del gènere de les faules.

Amb resultats brillants i més que espectaculars, els directors d'aquestes creacions —Albert Boadella, Joan Font i Anton Font—, juntament amb les companyies que dirigien —Els Joglars, Comediants i Teatre del Rebombori—, van ajudar a plaçar la màscara en la història del teatre català de la segona meitat del segle xx i van poder exportar les seves peces tant a la resta d'Espanya com a Europa.

En un primer moment, les referències d'aquests directors a l'estranger són de

tipus formatiu, ja que tots tres van fer una estada a França per adquirir coneixements teatrals en tres dècades diferents: Anton Font, als anys cinquanta; Albert Boadella, als seixanta, i Joan Font, als setanta. Tres dècades són molts anys perquè un actor no es pugui formar sòlidament en l'art del teatre al seu país, però val a dir que la situació artística restava més que adormida a l'Espanya franquista.

A Catalunya tot estava per fer en teatre, de manera que tots tres van poder seguir la seva formació a França amb hereus de Jacques Copeau.

La màscara va arribar primer a Catalunya per a la creació, per la necessitat de deformar la realitat, de distorsionar els personatges, majoritàriament, en dramàtics no textuals i de creació col·lectiva, en què es creia en el temps per improvisar i es treballava i s'aprofundia en conceptes nous que suggerissin i que transportessin l'espectador fora del naturalisme. I va ser des de la creació amb màscara que la pedagogia es va adonar de la seva importància, tot i que la formació amb aquest objecte no és únicament necessària per fer teatre de màscares.

La màscara ha tingut diferents rols. Els motius han estat diversos, però, en general, s'utilitzava des d'una perspectiva escènica en què fos fonamental una poètica no realista; des d'aquesta òptica, mimar i, sobretot, els animals han estat un suport perfecte, tant si el personatge que calia interpretar tenia una relació evident o no evident amb aquests éssers vius.

A partir de la dècada de 1970, alguns dels professionals de la creació escènica van col·laborar com a professors de l'Institut del Teatre i hi van aportar els coneixements adquirits en les seves obres.

Els inicis de la màscara en la pedagogia de l'Institut del Teatre va tenir una presència intermitent amb *workshops*; després, es va incloure en els estudis de mim i en l'assignatura d'expressió corporal, fins que va arribar la Llei orgànica general del sistema educatiu (LOGSE) i es va convertir en una matèria que es va repartir en una assignatura amb més d'un nivell.

He pogut coincidir amb estudiants que han seguit aquest nou pla d'estudis iniciat el 1992 i m'han expressat un seguit de receptes, constatacions i benaurances del seu aprenentatge gràcies a la màscara. Aquests alumnes són l'impuls que m'ha fet esmerçar temps a fer una especulació teòrica sobre aquesta eina meravellosa i a esforçar-me a entendre com s'han vinculat les experiències en les creacions artístiques amb la pedagogia, com també les sinèrgies que s'han generat amb la màscara al centre de la formació dels actors i al centre d'un llenguatge escènic. Per tot això, he preguntat als estudiants i futurs artistes quin sentit han trobat en l'ús de la màscara en la seva formació. Ivan Padilla, alumne del curs 2005-06, afirmava que «La màscara esdevé clarament una eina de transformació de l'actor»; segons Paula Saladín, alumna del curs 2008-09, «La màscara demana, crida que necessita per expressar-se, i, de sobte, arribo jo a escena i em poso a la seva dispo-

sició». *Amagar-se, transformar-se*, etc., són verbs amb què els alumnes han descrit l'experiència d'interpretar amb màscara.

En una màscara la informació del personatge va des de l'exterior cap a l'interior de l'actor; és observant aquest rostre, aquesta carcassa que omplirà el motor de l'actuació. Observar una màscara és entrar en una ficció, perquè explica una història que l'actor ha de fer viure a l'espai, ha de moure en tots els angles deixant que la resta del cos la segueixi i hi flueixi, que permet absorbir i assaborir a partir dels seus trets expressius, canvis d'estat d'ànims...

Segons el que he anat recollint al llarg d'aquests anys, per als estudiants, portar una màscara serveix per:

- «Renunciar a l'expressió psicològica de la cara.»
- «Fer que les emocions es visquin amb tot el cos.»
- «Deixar de ser jo, ser aquell que juga darrere la màscara.»
- «Estar al servei de la màscara i fer que aquesta sigui viva.»
- «Fer el cos més dúctil i flexible.»

Com s'ha d'interpretar amb una màscara? La intensitat i la força dels trets facials d'una màscara fan que els estudiants es preguntin: com la faré moure?, en quines direccions?, amb quin ritme?, amb quina qualitat?

- «Amb la màscara partim d'una forma.»
- «Donant importància a la precisió dels moviments.»
- «Fent més evident, més clar per a nosaltres i més sincer el que sentim amb el cos.»
- «No ho podem fer a mitges, ens demana tota l'entrega física a l'escenari, hem de ser generosos i entregar-li la tensió i el to corporal que li correspon; si desconnectes faria el mateix efecte que si un músic, en ple concert, deixa un instant el seu instrument per beure d'un got d'aigua... Talla completament el que havia creat.»

Quines sensacions han expressat els estudiants després d'haver fet uns exercicis d'improvisació amb màscara?

- «Crec que quan comences a passar-t'ho bé amb la màscara és quan entens que la màscara és el motor. Ella es mou per l'espai i no et demana que la segueixis, sinó que t'ho exigeix. Un cop acceptada aquesta jerarquia, deixes de sentir-te esclau d'un element estrany i passes a jugar amb el que es transforma per un temps limitat en part del teu cos.»

- «La sensació de posar-me la màscara em recorda un cec, al qual se li han aguditzat tots els altres sentits (tacte, oïda, olfacte, etc.) en perdre la vista.»
- «Una de les coses que més m'agradava era mirar-me-la abans de posar-me-la i pensar que estàvem a punt de fer un viatge junts, on ella m'alimentaria a mi i jo a ella, i que d'aquesta manera s'establiria un vincle de reciprocitat.»



Màscara neutra, a l'Institut del Teatre. Curs 2010-11.

I és que la màscara de teatre dobla la seva utilitat: és una eina evident per a la formació dels actors i també un objecte que proposa una dimensió estètica i de joc en l'espectacle.

La màscara és l'objecte que mostra i cobreix al mateix temps i, com en els jocs més subtils, el que ensenya és revelador del que amaga, del que suggereix i evoca. Amb la màscara pots imitar els altres. En teatre, qualsevol dels agents que hi participen des d'una posició individual gairebé sempre s'expressen des de l'altra; dramaturgs, directors i actors es posen en boca d'un altre, aparenten ser un altre i li transfereixen emocions i històries diverses; la qüestió és identificar-se en els altres.

La màscara està al servei de les persones, les quals, quan se la posen, s'amaguen per revelar una altra realitat, tal com va reconèixer Victor Hugo en un vers que és una paradoxa enigmàtica: «Visage masqué, coeur a nu».

Bibliografia citada

- CODINACHS, M., (2010) *Teatre de màscares a Catalunya a la segona meitat del segle xx, vinculació entre formació i creació*. Tesi de Doctorat en arts escèniques – Treball de recerca. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de Filologia Catalana. Inèdita.
- LECOQ, J., (1997) *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Arles, Actes sud.

Alain Platel, de *Because I Sing* (2001) à *C(H)ŒURS* (2012). Une approche allégorique du chœur.

Serge Dambrine

Alain Platel fonde Les Ballets C de la B, à Gand (Belgique), en 1984, avec des proches. Il acquiert peu à peu une pratique autodidacte de la chorégraphie, créant une forme de « danse bâtarde » qui contribue de manière décisive à la renommée de la compagnie. En 1999, il annonce qu'il va mettre un terme à sa carrière. Il prendra en effet du champ, le temps de quelques rencontres personnelles et symboliques décisives. Par cette interruption soudaine, par sa maîtrise de l'hybridation chorégraphique, Platel nous invite implicitement à examiner, dans son travail, la question des origines et des carrefours. Dans cette communication, nous nous intéressons à trois

spectacles atypiques dont la figure centrale est le chœur en tant qu'ensemble vocal : *Because I Sing* (2001), *Uit de bol* (2006) et *C(H)ŒURS* (2012) ; tous trouvent leur impulsion dans cette rupture ainsi que dans les rencontres et collaborations qui s'en suivront. Nous examinons l'approche platélienne du chœur comme entité scénique, approche fondée sur l'emploi de la figure allégorique, une fonction distanciatrice fondée sur l'assemblage rhapsodique et des motifs qui relèvent d'une synthèse artistique partielle.

Mots-clés : Chœur, musique chorale, hybridité, rhapsodie, interartistique.

En 1999, Alain Platel, chef de file des Ballets C de la B dont la carrière de chorégraphe semble en plein essor, annonce qu'il va s'arrêter : *Allemaal Indiaan*, [Tous des indiens] (1999) sera son dernier spectacle. Quelques mois plus tard, il quitte en effet sa compagnie et, cherchant à se reconvertir, apprend la langue des signes pour en devenir interprète.

Son retour à la scène avec *Wolf* (2003), hommage iconoclaste à Mozart, doit beaucoup à Gerard Mortier, gantois comme lui et directeur de théâtre lyrique aux choix anticonformistes. C'est ainsi qu'à la Triennale de la Ruhr, festival fondé par Mortier, Platel aborde le domaine lyrique à sa manière : « je suis revenu à la danse, dira-t-il, mais avec du Mozart en le traitant comme un opéra contemporain » (Longuet Marx, 2010). Les principaux spectacles qui suivent, *vsprs* (2006) et *pitié!* (2008), naissent d'une autre rencontre : celle de Fabrizio Cassol, saxophoniste de jazz et compositeur. Dans cette nouvelle équipée, il arpente de nouvelles terres, celles de l'oratorio, qu'il fertilise de ce qu'il appelle sa « danse bâtarde ».

Mortier, Cassol : voici deux rencontres particulièrement fécondes pour Platel, qui ne cache pas son goût de la musique et de la voix, et sa prédilection pour

Bach. Mais avant d'aborder *Wolf* avec Mortier, *vsprs* et *pitié!* avec Cassol, Platel fait encore une rencontre décisive pour son retour à la scène – rencontre symbolique cette fois : celle du monde choral. C'est l'organisation britannique Ar-tangel qui la suscite, alors qu'elle cherche un metteur en scène pour monter un grand spectacle vocal. Platel accepte : ce sera *Because I Sing* (2001), un portrait de Londres à travers ses chœurs amateurs. Par la suite, il renouvellera l'expérience et l'enrichira, une fois avec Cassol : ce sera *Uit de Bol* (2006) ; et une autre avec Mortier et ses choristes professionnels : ce sera *C(H)ŒURS* (2012).

Que nous rappelle la littérature dramatique sur le chœur ? Qu'il représente la dimension collective, naturellement. Qu'il prend la figure d'un actant au corps et à la voix bien spécifique ; que son intervention relève d'un procédé discursif, une mise en perspective de l'action, et qu'elle découle d'une recherche esthétique qui tend vers une certaine synthèse des arts (Losco et Mégevand, 2005). Se poser la question de la mise en scène du chœur, c'est donc se poser trois questions à la fois : celle de la figure du chœur (entité scénique et voix plurielles), d'une part ; celle du motif choral (grade et modalité interartistique¹), d'autre part, et enfin celle de sa fonction dramatique (perspective adoptée par rapport à l'action).

Nous examinerons d'abord la séquence historique et logique que constituent les spectacles étudiés, du point de vue du parcours de Platel ; puis nous tenterons de cerner les motifs, la figure et la fonction du chœur dans ces trois spectacles dédiés aux ensembles vocaux, en nous attardant sur le plus récent.

Rappelons pour commencer que Platel, chorégraphe et metteur en scène autodidacte, s'est formé comme orthopéda-gogue, métier qui combine les compétences d'enseignant, de psychologue et de spécialiste des troubles de l'apprentissage. Il a fondé les Ballets C de la B en 1984 et s'est taillé peu à peu une réputation de metteur en scène du chaos et d'orchestrateur de différences : il développe une dramaturgie de l'incohérence et du désœuvrement, employant l'hybridation et le contraste comme matériau et ressort dramatiques essentiels.

La méthode de création de Platel se caractérise par la place faite à l'improvisation collective sur la base d'une musique, d'un thème et d'un groupe d'interprètes (Klett, 2007 : 42). L'improvisation produit un matériau créatif qui est ébauché puis développé en studio. Les fragments produits de cette manière sont ensuite choisis et montés sous contrôle dramaturgique. L'action repose donc sur le texte musical que la danse met en perspective : le propos de Platel consiste à « trouver le lien entre la musique (...), sa rage et celle de mes interprètes » (Vignal, 2003).

1. Nous adoptons la terminologie de Patrice Pavis (2001).

L'hybridation commence dans la musique, tantôt par le montage de morceaux d'époques et de styles différents, tantôt par la composition d'après une œuvre classique qui confère à celle-ci une enveloppe formelle (rythmes, harmonie, instrumentation) d'un autre lieu et d'un autre temps. Elle se situe aussi dans l'ajout de commentaires, textes libres ou exogènes. Elle s'orchestre surtout dans une sorte de recyclage créatif du mouvement que Platel met en œuvre avec ses danseurs.

Je voyais que chacun avait une façon de bouger vraiment très différente. Pour faire connaissance, j'avais installé un exercice, un jeu, où je demandais à chacun d'inventer des petites phrases de danse autour de certains thèmes. Je voyais que chacun restait très près de ce qu'il connaissait et de son vocabulaire. Mais quand je demandais d'apprendre cette phrase à quelqu'un d'autre, déjà je voyais une petite variation. Et si après je demandais à l'autre personne de retravailler à sa manière cette phrase qu'il avait apprise, ça devenait une phrase beaucoup plus floue (...) à la fin tu as un style qu'on ne reconnaît plus. Je l'appelle la danse bâtarde (Vanson, 2009 : 95).

Après *Allemaal Indiaan*, alors que Platel cherche le chemin de sa reconversion professionnelle, Artangel le contacte pour créer un spectacle dans la Roundhouse de Londres, immense salle vidée pour travaux : ce sera *Because I Sing*. Pour ce projet, le gantois visite un à un les groupes vocaux londoniens qu'on lui indique et conçoit peu à peu sa mise en espace. Le spectacle se présente comme un concert éclaté, un assemblage de pièces et performances chantées au cours duquel le public, placé au centre de la salle, découvre un à un les groupes vocaux placés sur d'immenses escaliers mobiles situés autour de lui.

Cinq ans plus tard, Platel réalisera un autre « portrait choral » d'une ville, à Bruxelles cette fois et à la demande du Théâtre Royal Flamand (De Koninklijke Vlaamse Schouwburg, KVS) : ce sera *Uit de Bol* [Hors de soi], également intitulé *Coup de Chœurs* en français. C'est aussi sa première occasion de collaborer avec Cassol. Le KVS, qui ouvre à nouveau ses portes après travaux, souhaite symboliquement s'offrir à la ville. La réunion des groupes vocaux amateurs de la métropole eurobelge montrera sa diversité. Le spectacle commence par un parcours visuel en son et lumière : le public, entré par l'arrière de la scène, observe debout depuis le plateau les présentations successives des chœurs logés chacun dans un espace spécifique que la lumière isole, section de parterre ou de balcon qui sert d'écrin fraîchement rénové à sa prestation. Puis le public rejoint les fauteuils et les chœurs montent sur scène pour chanter ensemble une pièce de Cassol composée pour l'occasion

sur un texte d'origine religieuse, la « Prière pour la Paix » souvent attribuée à Saint François d'Assise.

Quant à *C(H)ŒURS*, dont la gestation commence un peu plus tard, c'est au départ un projet de dramaturgie sur les grandes pièces chorales de Verdi, avec un grand chœur lyrique professionnel. Mortier y pense pour le New York City Opera, où il est nommé en 2007. Il a finalement vu le jour en 2012, au Teatro Real de Madrid. Platel a obtenu de Mortier que le spectacle mêle les grands chœurs de Wagner à ceux de Verdi ; il a choisi une dizaine de pièces chorales d'anthologie et quatre préludes instrumentaux tirés des mêmes œuvres. L'orchestre du Teatro Real et les soixante-douze chanteurs du Chœur Intermezzo, sa phalange lyrique, partagent l'espace visuel et sonore avec dix danseurs des Ballets C de la B et des matériaux exogènes : musiques additionnelles et ambiances sonores rapportées en voix off, textes empruntés à Marguerite Duras.

L'on comprend que ces trois projets, qui comme *Wolf's* offrent à Platel sur la base de propositions extérieures, déplacent peu à peu son centre de gravité artistique du mouvement (geste, acrobatie, théâtre dansé) vers une forme interartistique dans laquelle la parole et le chant prennent une place croissante. Contrairement à *Wolf*, où le principe choral (au sens théâtral) est principalement assumé par les danseurs des C de la B, la dimension collective s'y matérialisera principalement sous la forme du collectif vocal ; enfin, dans *C(H)ŒURS*, dernier des trois spectacles qui nous intéressent ici, Platel mêlera ses danseurs aux chanteurs du Teatro Real, réalisant ainsi une synthèse artistique originale.

Because I Sing revêt la forme d'un concert éclaté dans l'espace et dans le temps, un montage de chants choraux qui à la fois se suivent et se juxtaposent, voire se télescopent tant leur diversité stylistique et humaine est frappante. Si le sujet de l'action n'est autre que le rassemblement artificiel de tous ces londoniens qui chantent, chacun participant à l'action par le truchement du groupe vocal auquel il appartient, le principe choral du spectacle ne réside pas dans chacun des ensembles vocaux qui le constitue. Autrement dit, le chœur au sens théâtral (actant et voix pluriels) ne coïncide pas avec le chœur au sens musical (l'ensemble vocal). C'est plutôt dans la superstructure créée par Platel, l'assemblage de ces pièces chorales entre elles, que réside le principe collectif. Cette forme de chants cousus entre eux à la manière des lais d'un *patchwork*, c'est la forme rhapsodique². Dans cette forme s'active la fonction chorale du spectacle, en l'occurrence la mise en perspective des ensembles vocaux les uns par les autres.

On sent bien que chaque formation vocale invitée et, au-delà, chaque choriste, porte une interrogation sur son identité : qui sommes-nous dans cette

2. Nous adoptons la terminologie de Jean-Pierre Sarrazac (1999).

dramaturgie scénique qui nous met en rapport avec d'autres communautés de pratique artistique, toutes si différentes et pourtant fondées, comme la nôtre, sur le chant collectif ? Qui suis-je, moi qui vis ici et qui chante dans telle ou telle formation ? Quelle est cette force qui parle à travers moi et qui pourtant m'est extérieure, force théâtrale plurielle qui évoque à la fois la division et l'unité ? Par la poésie et par le chant, et en dépit du caractère babélien des textes, l'immense superstructure chorale nous donne ainsi à voir une représentation allégorique de la Ville-monde, au prisme londonien. Les facteurs centrifuges sont criants, et pourtant les centripètes se donnent aussi à voir : nous partageons ce lieu et ce moment, pour le plaisir du chant.

Les chœurs, disposés peu à peu sur de larges praticables gradinés, présentent chacun un morceau de leur répertoire. Certains choristes se tiennent dans une posture statique quotidienne, celle de l'attente et de l'observation, pendant que d'autres chantent, impliquant leur corps à des degrés divers, dans un mouvement extra-quotidien dont la qualité varie. Tel chœur de femmes s'adresse directement au public, sans partition ; puis, à quelques mètres de là, une performance vocale et gestuelle inattendue résulte de la présentation simultanée d'un chœur gallois, d'une part, et d'un chœur de sourds, d'autre part – ceux-ci s'exprimant en langue des signes, sur un mode quotidien, les yeux rivés sur leur chef. Clin d'œil de Platel : l'emploi de la langue des signes, dans un rapport d'illustration entre parole et geste, crée un discret effet de miroir, effet de transposition et de combinaison à la fois. Avec l'intervention vigoureuse d'un chœur maori au parterre, c'est un des rares motifs interartistiques de ce spectacle.

Uit de Bol part du même principe : celui du portrait allégorique d'une ville à travers ses ensembles vocaux. Toutefois, le KVS ne profite pas d'un temps mort pour organiser un spectacle atypique dans des locaux vides : c'est bel et bien ce spectacle qui sert d'inauguration à la salle refaite à neuf. L'invitation lancée aux chœurs amateurs sert donc le propos politique d'une direction qui entend accueillir dans sa salle un public engagé dans les pratiques artistiques et des artistes en lien avec les pratiques amateurs. Dans ce sens, la réunion de tous ces choristes amateurs figure à la fois le tissu humain de la métropole eurobelge et celui que se souhaite le KVS en tant que lieu ouvert sur la ville et le monde. Ainsi l'allégorie gagne une sorte d'étage symbolique supplémentaire.

Les créateurs déplacent aussi l'équilibre entre facteurs centrifuges et centripètes : ils choisissent de mettre l'accent sur l'unité. C'est ainsi que, dans la seconde partie, les choristes montent sur le plateau et chantent ensemble une pièce composée pour l'occasion. Le texte de la « Prière pour la Paix » est confié, phrase par phrase, à l'un ou l'autre chœur, chacun interprétant dans son style la partition de Cassol. Malgré l'unité formelle de celle-ci, ce nouveau procédé

d'assemblage par succession et juxtaposition ne peut éviter le télescopage : la différence des styles subsiste et crée de nouveaux effets de mise à distance. La forme reste donc rhapsodique. L'enveloppe formelle est seulement resserrée.

Cette recherche d'une plus grande unité se développe dans le final, qui se présente comme une déambulation chantée. Construite sur un canon auquel participent tous les chœurs dans un long mouvement de spirale qui les ramène vers la ville, elle s'achève lorsque les portes arrière du théâtre s'ouvrent à nouveau sur la rue et le canal. Pour construire cette spirale en mouvement, les groupes sont disposés en une longue suite de pelotons légèrement séparés, emmenés chacun par leur chef. On ne peut s'empêcher de penser au défilé des délégations olympiques. Platel et Cassol ne cachent pas les efforts qu'ils ont déployés pour rendre possible la collaboration, sur un texte d'origine religieuse, de tant d'ensembles vocaux que les idéologies politiques opposaient parfois profondément. Le spectateur perçoit, dans la masse visuelle et sonore, la division spatiale et la diversité des timbres. La recherche de l'unité artistique semble avoir été poussée au maximum dans la configuration scénique proposée.

Qu'en est-il de *C(H)ŒURS* ? On y retrouve la forme rhapsodique par la succession des situations que Platel campe sur la base des pièces de Verdi et Wagner. Toutes sont des pièces d'anthologie, écrites pour les grandes formations lyriques. En présence d'un orchestre symphonique placé en fosse, les chants cousus entre eux présentent cette fois une couleur et des modalités d'expression homogènes.

On connaît le caractère expressif à l'excès de la première partie de la *Messa da Requiem* (Verdi, 1874) : Platel y emprunte justement le « *Dies irae* » [Jour de colère] aux accents d'apocalypse pour ouvrir le spectacle. L'espace scénique laissé dans le noir s'électrise sous la furie du chœur et de l'orchestre invisibles. Seul apparaît dans la pénombre des jambes et un dos à peine vêtu. On n'en voit pas la tête, mais on aperçoit tout à coup des doigts à la crête des épaules, et ces doigts agrippent progressivement la tunique et la relèvent lentement, découvrant le corps du bassin à la tête. La séquence fait penser à l'apparition d'un vieil échassier, sorte d'épouvantail que deux petits volatiles déplumeraient, exposant la chair sous le ramage. Puis, sur le Prélude à l'Acte I de *Lohengrin* (Wagner, 1850), suivi du Chœur des Pèlerins de *Tannhäuser* (Wagner, 1845), les danseurs s'emparent de la scène. Par leur mode segmenté de mouvement, ils évoquent des oiseaux en errance ou en parade. Un chiffon dans le bec, ils sont subitement pris de tremblements violents et incontrôlables. Alors que s'estompe peu à peu leur apparence animale, alors qu'ils lâchent enfin ce tissu chiffonné et fiché dans leur bouche, on comprend qu'il s'agissait de leur sous-vêtement, qu'ils vont alors, au prix de mille efforts, se

passer sur les jambes désarticulées par la violence des spasmes. Alors, soudain, leur gémissement troue le silence et, pendant que la furie du « *Dies irae* » reprend aux marges de la scène, les danseurs fixent la salle, bouche ouverte sur un son que la musique rend inaudible.

Ce n'est que sur le cinquième numéro du spectacle, le « *Wach auf* » [Réveille-toi] de Wagner (*Die Meistersinger*, 1868) devenu le symbole du réveil allemand après la défaite de 1918 et le Traité de Versailles, que le collectif lyrique apparaît en fond de scène. Les danseurs, placés d'abord à l'avant-scène, se répandent alors en gestes saccadés et halètements nerveux, semblant parler pour la foule avant d'en fendre la masse et de se réfugier fiévreusement dans son dos ; puis les chanteurs entonnent la pièce, doublant leur discours d'une expression gestuelle interprétée en canon – nouvelle gestuelle cadencée, d'expression politique cette fois. Par sa polysémie, cette séquence de texte silencieux sur texte chanté semble d'ailleurs saturer l'espace visuel et sonore, comme des écheveaux de signifiants disparates que le spectateur ne saurait démêler. Plus loin, sur le « *Va pensiero* » [Va, pensée] de Verdi (*Nabucco*, 1842), métaphore de la condition italienne sous le joug de l'Autriche, les interprètes font face au public, tête inclinée vers le sol, et les danseurs, concentrant toute expressivité dans leurs mains tendues nerveusement vers la salle, commentent timidement la dynamique furieuse de la partition musicale ; enfin, alors que les choristes peu à peu relèvent la tête, alors que le grand ensemble se met à chanter, les dix se figent ou s'abandonnent, emportés par la force de la multitude comme des marionnettes pliées par une main invisible, bouche ouverte à l'extrême dans un immense cri silencieux.

On perçoit que la dramaturgie installe d'emblée l'action chez les danseurs. Le chœur et l'orchestre du Teatro Real partagent l'espace scénique (visuel et sonore) avec les danseurs des C de la B (et quelques bandes son). Les choristes figurent la foule, la masse, la multitude : cette force plurielle, extérieure au sujet, qui tantôt soulève les montagnes et tantôt broie les individus. L'allégorie est simple, efficace. De ce point de vue, les danseurs campent les sujets de l'action, et la figure du chœur lyrique coïncide avec celle du chœur théâtral. Toutefois, le collectif lyrique s'immisce bientôt dans l'action ; il interagit avec le groupuscule chorégraphique. En ce sens, *C(H)ŒURS* est une œuvre à double chœur. D'ailleurs, la nature hybride et interartistique du spectacle est développée tous azimuts : la mise en mouvement, les portés et la gestuelle confiés au chœur lyrique, l'apport des textes de Duras confiés à la danseuse Bérengère Bodin, l'impressionnant solo chanté du danseur Romeu Runa constituent autant de tentatives de synthèse artistique qui semblent renouer avec les tendances de fond d'une écriture platélienne sans frontières.

Voici donc trois spectacles, dédiés à la figure de l'ensemble vocal, qui tentent de modifier son rapport au public en s'éloignant de la forme habituelle du concert. Les deux premiers fonctionnent comme des formes visuelles et sonores dans lesquelles l'alternance focale et stylistique et les effets de masse structurent une sorte de *patchwork* en construction progressive. Le troisième, qui assume magistralement sa forme théâtrale, confère au chœur en tant qu'ensemble vocal une figure : celle d'une force multiple qui agit sur les protagonistes et interagit avec eux. Dans les trois, le principe choral assume une fonction allégorique puissante ; dans le dernier, Platel développe les rapports entre l'individu et le collectif : conduite, résistance et oppression. Ce faisant, il réalise une synthèse artistique originale.

Platel n'a de cesse, depuis son *re-routing* professionnel, ce temps de recul qui favorise les rencontres symboliques (le groupe vocal, la langue des signes) et personnelles (Mortier, Cassol), d'exploiter les opportunités interartistiques au travers d'un ensemble de danseurs, d'acteurs, de choristes et de musiciens toujours plus aptes à mêler voix et mouvement. « Les danseurs sont entiers, ce ne sont pas seulement des gens qui bougent, dit-il, mais aussi qui parlent, qui peuvent chanter. Tout est possible. » (Longuet Marx, 2010)

Sans réaliser l'utopie interartistique, celle du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, le chorégraphe gantois élabore des solutions partielles qui portent très haut la capacité expressive de l'ensemble vocal, de la simple combinaison interartistique de chœurs « parlant » des langages différents à la présence contrapunctive de ses danseurs et l'effet de contamination des uns sur les autres. Sans doute ce rapport des entités chorales entre elles est-il modelé par la tension constante entre ses deux partis pris esthétiques : le contraste et l'hybridation.

Bibliographie citée

- BECAUSE I SING (2001) Documentaire de Sophie Fiennes. Grande-Bretagne, Artangel et Channel 4 [DVD].
- UIT DE BOL | COUP DE CHŒURS (2006) En project van Fabrizio Casol, Christine De Smedt, Hildegard De Vuyst, Maya Galle, Gerard Maraite, Alain Platel, met medewerking van 15 Brusselse koren. Captation vidéo inédite. Belgique, KVS [DVD]
- KLETT, R., (2007) *Nahaufnahme Alain Platel. Gespräche mit Renate Klett*. Berlin, Alexander Verlag.
- LONGUET MARX, A., (2010) « Alain Platel. La communauté en scène. Entretien avec Anne Longuet Marx », dans *Etudes Théâtrales* n°47-48, 2010, Vol. 1, pp. 145-151.

- LOSCO, M. et M. MÉGEVAND, (2005) « Chœur / Choralité », dans J.-P. Sarrazac et al., *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval, Circé.
- PAVIS, P., (2001) « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », dans *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 29, pp. 13-27.
- SARRAZAC, J.-P., (1999) *L'Avenir du drame*. Belval, Circé.
- VANSON, G., (2009) « Entretien avec Alain Platel au théâtre KVS, Bruxelles, samedi 10 janvier 2009 », dans *Le partage du sol. Mémoire de 4^e année à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* [en ligne]. Accessible à l'adresse <http://www.formes-vives.org/blog/index.php?2009/08/16/311-le-partage-du-sol> [mis en ligne le 16/09/2009, consulté le 26/01/2012].
- VIGNAL, M., (2003) « Impertinent Flamand ». Dans *L'Express*, Spécial Avignon [en ligne]. Accessible à l'adresse http://www.lexpress.fr/informations/impertinent-flamand_652509.html [mis en ligne le 3/07/2003, consulté le 26/01/2012].



La interpretación actoral en ópera: bases para el desarrollo de una técnica actual para la escena operística

Susana Egea Ruiz

La interdisciplinariedad intrínseca al género operístico provoca, desde su inicio, el debate entre diferentes tendencias interpretativas. La transformación del escenario operístico, tras la formulación de la Gesamtkunstwerk y el desarrollo de las vanguardias del siglo xx requiere, cada vez más, un intérprete que no solo debe usar su voz de forma virtuosa, sino también enfrentarse a la realidad escénica en toda su complejidad. De acuerdo con mi investigación, cuando la técnica actoral converge con la música y el canto, ciertos elementos técnicos que configuran la primera se transforman y surgen otros nuevos: en la ópera no solo el texto sino la música devienen elementos dramáticos y el trabajo de la organici- dad queda, pues, vinculado a la música. El problema del lenguaje y la terminología, al

abordar el género interdisciplinar que es la ópera, lleva a considerar necesaria la creación de una nueva propuesta terminológica acorde a las necesidades. El objetivo es tratar de explorar las principales diferencias entre la técnica actoral que requieren los actores de texto y la que requieren los cantantes de ópera. A partir del análisis de los principales cuerpos teóricos y experiencias artísticas que han abordado este punto a lo largo de la historia de la ópera, y explorando el trabajo y la experiencia artística de cantantes de ópera contemporáneos, nuestro reto será establecer las bases para formular una técnica específica para la interpretación actoral en ópera.

Palabras clave: ópera, técnica actoral, cantante, interpretación, entrenamiento actoral.

La convivencia de la acción escénica con la música y con la técnica vocal genera una especificidad que permite plantear la técnica actoral en ópera como una subespecialización. Queda así formulada la hipótesis de la que ha partido mi investigación; una investigación que surgía de una necesidad, al contrastar que las técnicas actorales del actor dramático, si bien necesarias para la formación del cantante de ópera, llegaba un punto en el que eran insuficientes.

Los objetivos se han centrado en ofrecer un aval teórico que ponga las bases de tal subespecialización, y en demostrar cuáles son los elementos técnicos que difieren, que requieren un tratamiento especial o que deben ser incorporados a la técnica en ópera versus los que conforman la técnica actoral del actor de texto.

En primer lugar, y atendiendo al desarrollo histórico, podemos afirmar que en el mismo instante en que se enmarca el nacimiento del género operístico, en torno a los experimentos de la Camerata de Bardi, la naturaleza de la ópera queda consustancialmente vinculada a la del teatro. La eclosión y el renacimiento de su esencia espectacular se reavivarán a partir de los postulados wagneria-

nos y hasta nuestros días; y a través de la experimentación que inició el siglo xx y que replanteará los distintos conceptos –ópera, música, espacio escénico, dramaturgia, iluminación, interpretación, intérprete– y la mecánica de su interacción.

En segundo lugar, el análisis léxico nos permite acercarnos a los conceptos básicos que vamos a usar en los postulados de la técnica actoral en ópera y utilizar con el máximo rigor la terminología. Desarrollo con detalle este punto, que me parece de vital importancia para llevar a cabo una metodología rigurosa y para profundizar sobre los puntos de fricción y transformación en las artes en la interdisciplinariedad, en *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad* (Egea, 2012). Destaquemos, en cualquier caso, algunos de los puntos que me parecen más relevantes.

Por un lado, la mayoría de fuentes consultadas para el análisis lexicográfico, sean del ámbito de la musicología como del de las artes escénicas, destacan la presencia de dos (música y teatro) o más disciplinas como requisito para poder enmarcar y definir el género operístico. Marc Vignal en su *Dictionnaire de la musique* (2005), se refiere a la ópera como la expresión que une teatro y música, mientras que Pavis postula que «la ópera representa el teatro por excelencia» (Pavis 1998: 318).

Y destacamos que Rousseau con su obra, casi cincuenta años anterior al nacimiento de Richard Wagner, es quien más cerca parece estar de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana (y del Wort-Ton-Drama, defendido por Appia); cuando afirma que la ópera no solo aúna música y teatro, sino que supone el espacio donde «todos los encantos de las Bellas Artes» se encuentran (Rousseau, 1998).

El segundo punto destacable lo encontramos al analizar el concepto *cantante de ópera*, y contrastar la diversidad de nombres con la que se le llega a aludir, según la fuente consultada; incluso, según los casos, distintas formas, en la misma fuente: «cantante escénico» [Stanislavski, 1924], «actor» [Meyerhold, 1909], «actor-cantante» [Stanislavski, 1925], «cantante de ópera» [Wagner, 1841], «cantante dramático» [Wagner, 1851], «actor de ópera» [Rousseau, 1768], «cantante lírico», «cantante»...

Siguiendo el objetivo de acercarnos al concepto *cantante de ópera*, el intérprete de este género, constituido por música y teatro y que va a ser el principal sujeto de la técnica que pretendemos acotar, observamos que al consultar los diccionarios especializados de música y teatro, el concepto de interpretación se centra en la actoral o la musical, de forma aislada, según el ámbito de especialización de la fuente.

De nuevo Jacques Rousseau nos aportará el paradigma que buscamos al establecer, en su mencionada obra, una diferencia clara entre el intérprete que

canta en conciertos y el que canta en ópera: «Chanteur: Musicien qui chante dans un Concert» (Rousseau, 1998: 85). A diferencia de: «Acteur: Chanteur qui fait un rôle dans une représentation d'un Opéra» (Rousseau, 1998: 25).

Ante el paradigma que plantea Pavis al referirse a los cantantes de ópera como «unos intérpretes que ya no son únicamente cantantes» (Pavis, 1998: 319), cabría preguntarse por qué deba aún merecer trato de novedosa, una condición que parece estar ya expuesta desde 1768.

En tercer lugar, y tras plantearnos el origen y los parámetros en relación al concepto, nos adentramos propiamente en los aspectos de técnica actoral, y a este propósito, y siguiendo la línea que permita encontrar un aval teórico desde el origen de los principales postulados contemporáneos, llegamos a la Rusia de finales del s. XIX principios del XX, donde desde Mikhail Shchepkin (1788-1863) a Vsévolod Meyerhold, pasando por Constantin Stanislavski (1863-1938), se encuentra parte principal del germen que dará lugar al sistema y a los métodos y técnicas de entrenamiento actoral que se desarrollan a lo largo del siglo XX y XXI; surgen en, o de, o contra este germen. No resulta, por ello, extraño que buscando aportaciones y precedentes que nos permitan abordar la técnica actoral en ópera, hayamos también convergido en el mismo lugar y momento, en la Rusia de entre siglos.

Y en este contexto es necesario mencionar las aportaciones de Fedor Chaliapin y Constantin Stanislavski no solo en el ámbito de la técnica actoral, sino concretamente en el de la técnica actoral en ópera. Y conviene recordar en este sentido que en los últimos veinte años de su vida (1918-1938) Stanislavski estuvo dedicado a la ópera. Una muestra de su experiencia en este ámbito la recoge la obra de Rumyantsev (1998), *Stanislavsky on Opera*.

Sin embargo, antes de aludir a Stanislavski, cabe centrarse en la figura del bajo ruso Feodor Ivanovich Chaliapin (Kazan, 1873-París, 1938) de quien el primero recibió una determinante influencia.

Chaliapin, quien, ante todo se consideró siempre a sí mismo un actor, conseguía en 1908, estrenando con el empresario Serguei Diaghilev (1872-1929) *Boris Godunov* en París, convertirse en un paradigma de referencia interpretativa en la historia de la ópera. Su obra, *Man and Mask* (Chaliapin, 1973) supone una autobiografía didáctica, en la que además reconocemos y extraemos con claridad los aspectos técnicos del sistema stanislavskiano. El propio Stanislavski se referirá al cantante en más de una ocasión como referente interpretativo; más allá, empero, de una referencia, existen tesis doctorales en Rusia dedicadas a demostrar que Stanislavski siguió estrictamente lo que había marcado Chaliapin.

En la formación del bajo ruso fue fundamental la labor del mecenas Savva Ivanovich Mamontov (1841-1918), quien apostaba por un nuevo tipo de can-

tante de ópera: el «actor-cantante». En su centro de creación, Abramtsevo consiguió reunir en torno a su Compañía de Ópera Privada a los principales artistas del momento, pintores, escultores, actores, cantantes, con la idea de que interrelacionasen sus artes en el proceso creativo. Un modelo similar lo reconocemos en prácticas artísticas y performánticas a lo largo del siglo xx, y lo podríamos reconocer hoy quizás en algunos centros de creación operística contemporánea, como el Centro Watermill de Robert Wilson.

En definitiva, el contexto artístico-cultural que se vivía en torno a la compañía de Mamontov, los hábitos de trabajo, la filosofía que imperaba..., respondían a un modelo rompedor, acorde con la pulsión de trabajar la síntesis de las artes —derivada del concepto wagneriano de obra de arte total—, que, por otro lado, según el propio Mamontov reconocía, su colega y socio S. Diaghilev estaba consiguiendo realizar a través de las creaciones de los Ballets Rusos.

Stanislavski, quien en más de una ocasión había invitado a Chaliapin a cantar en la Sociedad de Arte y Literatura, supo aprovechar los vínculos de parentesco entre la familia Alekseev y Savva Mamontov, para poder asistir de cerca a los ensayos y experimentos de Chaliapin, y la Compañía Privada de Ópera y el acuerdo firmado entre el Teatro de Arte de Moscú (TAM) y el Teatro Bolshoi, que culminaría con la inauguración del Estudio de Ópera de Stanislavski en 1918, le permitiría llevar a la práctica sus notas y observaciones. Desde este momento, Stanislavski ya no abandonó nunca el trabajo con los cantantes. El *Rigoletto*, que dejaba, con su muerte, a medio montaje, fue acabado por su alumno, adversario y repetidas veces colaborador, el ya en ese momento director teatral y teórico Vsévolod Meyerhold.

A su vez, en 1908 Meyerhold había iniciado su etapa en los Teatros Imperiales, en la que durante casi diez años llevaría a cabo varias producciones operísticas, algunas de las cuales sirvieron de punto de partida para las reflexiones teóricas que el director nos ha dejado en el ámbito de la interpretación actoral de la ópera.

Su período como director en el Teatro Mariinski se iniciará con el montaje de *Tristan e Isolda* de Richard Wagner, que se estrenaba el 30 de octubre de 1909, y que le dará la oportunidad de exponer su propia versión sobre la puesta en escena y la interpretación en ópera.

Con Mamontov compartía principios, como la búsqueda de la síntesis de las artes, o la plasticidad coreográfica. En el momento en el que Meyerhold asume la dirección de ópera del Teatro Mariinski, su estética simbolista y sus principios relacionados con la convención consciente están ya afirmados en su lenguaje y, desde este punto de partida, la ópera, dado su carácter «irreal», se convertirá en el terreno adecuado para potenciarlos. Ello conllevaba la crea-

ción de un gesto y un movimiento polisémico, simbólico, no realista que, en el caso de la ópera, devenía con claridad el único posible ya que este último, por su propia naturaleza, por ser un acto reflejo de lo cotidiano, y privado por tanto de carácter simbólico, no disponía de las características para poderse fusionar con la música. Para conseguir este cuerpo «plástico y vivo», el actor y el cantante de ópera debían formarse en danza, disciplina que había ya impuesto Stanislavski en el Opera Studio del Teatro Bolshoi. El cantante de ópera, como el actor dramático, debía disponer, según Meyerhold, de un cuerpo preparado para realizar estos movimientos, y además debía ser capaz de establecer una correspondencia entre el lenguaje plástico de su cuerpo y la partitura.

Ante la existencia del aval teórico que demuestra la conciencia de una especificidad en la técnica actoral en ópera, objeto de este análisis, contextualizada en un tiempo espacio similar al que da lugar a las principales técnicas actorales que se desarrollarán a lo largo del siglo, defendemos que estamos en disposición de determinar ciertos aspectos técnicos que diferirán entre la técnica del actor dramático y la técnica actoral en ópera, aspectos ya detectados por Chaliapin y debatidos por Stanislavski y Meyerhold.

En primer lugar, destacamos que tales aspectos técnicos serán aquellos basados en la construcción de las líneas emocionales y de la organicidad, para lo que el estudio de la dramaturgia musical y el trabajo de la técnica de interiorización, usando el texto, la música y las distorsiones y efectos resultantes de la simultaneidad de ambos lenguajes como fuente será imprescindible. En palabras de Stanislavski, la música condiciona la partitura interna del personaje. Por otro lado, el código gestual realista o simbólico debe trabajar en consonancia con la música, cuya carga dramática determina, entre otras variables, cualidades como la acción, el tempo-ritmo de la acción, o la calidad de movimiento.

Es necesario, consecuentemente, preparar el cuerpo para poder cantar con la máxima libertad de movimientos, a través de un sistema de entrenamiento progresivo, y de un sistema de observación basado en la relación movimiento-técnica vocal, continuando el progreso en las técnicas de simultaneidad o técnicas sinestésicas, en las que el trabajo conjunto de expresión musical, vocal, corporal y dramático adquieran un valor unívoco.

Afirmamos que la interdisciplinariedad del género operístico, que entra en el siglo XXI con poco margen para ser cuestionada, pide un intérprete técnicamente preparado para abordarla.

Entendemos que la perspectiva escenográfica o, mejor, musicoescenográfica deviene imprescindible, asimismo, para abordar el género operístico en su totalidad. Las artes requieren una especialización, pero también defendemos la interdisciplinariedad. Y tales subespecializaciones técnicas se han hecho ya implí-

citamente necesarias para asumir el reto interpretativo, ante el que el género operístico nos plantea otro reto: el de ejercer de transmisor auténtico del mensaje artístico total.

Bibliografía citada

- CHALIAPIN, F., (1973) *Man and Mask*. Michigan-Londres, Victor Gollancz LTD.
- EGEA, S., (2012) *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. Bilbao, Artezblai.
- PAVIS, P., (1998) *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós.
- ROUSSEAU, J. J., (1998) *Dictionnaire de Musique*. Ginebra, Editions Minkoff.
- RUMYANTSEV, P., (1998) *Stanislavski on Opera*. Nueva York, Routledge.



La interpretació de la dansa. De la necessitat d'un entrenament específic per a ballarins

Jordi Fàbrega i Górriz

Presentem un resum del treball de recerca que es va iniciar el 2001 i que va culminar el 2010 amb la lectura de la nostra tesi doctoral.

A partir del fet d'haver constatat la manca d'un entrenament específic per a ballarins, com també d'informació i de formació referides a la interpretació dins del món professional de la dansa, d'una banda, i la insuficiència del marc en què s'inscriu l'assignatura d'interpretació, que no la considera consubstancial amb el treball del ballari, de l'altra, ens vam proposar donar cos a una proposta pedagògica basada en un entrenament interpretatiu per a ballarins. Es tracta, doncs, d'articular un nou mètode d'ensenyament de la interpretació que no sigui una mera còpia o adaptació dels que van néixer per a l'educació dels actors.

En el treball de recerca vam concloure que els recursos interpretatius que s'han utilitzat

conscientment al llarg de la història de la dansa es fonamenten en la unió psicofísica i que el principal denominador comú entre els diferents corrents, estils i opcions estètiques és la gestió conscient de l'energia, de manera que ambdós configuren els pilars bàsics del treball de l'intèrpret que es repeteixen al llarg de la història de la dansa. Així, doncs, l'ús de l'energia és l'element comú en totes les opcions estètiques de la dansa i, per tant, és l'element fonamental a partir del qual plantejem un entrenament específic i alhora transversal per a les diferents opcions estètiques.

En aquest article exposem a grans trets els elements que conformen la nostra proposta pedagògica d'un entrenament específic per a ballarins.

Paraules clau: Dansa, interpretació, ballarins, entrenament, intèrpret.

A continuació, presentem un resum del treball de recerca que es va iniciar el 2001 i que va culminar el 2010 amb la lectura de la tesi doctoral *La interpretació en la dansa: una proposta pedagògica per crear vida escènica a través del moviment* (Fàbrega, 2010).

Els antecedents

En una primera prospecció sobre el tema, vam poder evidenciar que fins aquell moment semblava que hi havia hagut un consens general sobre la conveniència de treballar la interpretació en la formació dels ballarins. Així ho demostrava la inclusió d'aquesta assignatura (amb el nom d'Interpretació, Teatre, «Acting for dancers», etc.) en la majoria de conservatoris.

No obstant això, a l'hora de determinar quin pes específic tenia aquesta assignatura, vam constatar que, tant a les escoles de dansa, com als conservatoris, només constava com un complement formatiu, no pas com un element fonamental, els

continguts de la qual es basaven en l'entrenament actoral: fer interpretació per a ballarins significava fer exercicis teatrals relacionats amb el treball de l'actor, amb una càrrega lectiva mínima. La varietat de «mètodes» era considerable (Lecoq, Grotowski, pantomima, etc.), però generalment es recorria al sistema Stanislavski, sovint mal entès, o fins i tot s'aplicava el mètode de l'Actor's Studio directament a la dansa. Així ho fan i així ho han fet la majoria d'escoles de prestigi internacional, com Mudra o Rudra, l'Òpera de París, P.A.R.T.S., la Juilliard School, per posar-ne alguns exemples. En altres paraules, no es treballava cap entrenament interpretatiu creat específicament per a ballarins.

Però cal recordar que una cosa és fer «teatre» com un complement, com un coneixement superficial d'algunes tècniques actorals, i una altra és confondre el treball actoral amb la interpretació per a ballarins.

Ara bé, i si les coses no haguessin de ser necessàriament així? ¿I si la interpretació per a ballarins no l'haguessin de configurar els mateixos continguts que serveixen per formar els actors i no haguéssim de considerar l'assignatura com un accessori, sinó com quelcom específic i consubstancial? Aquesta és la qüestió que Elena Botcharnikova i Mikail Gabovitch, directora i director artístic, respectivament, de l'Escola de Ballet del Gran Teatre-Escola Coreogràfica de Moscou, es van plantejar en el primer llibre que van escriure sobre aquesta institució a la segona meitat de la dècada de 1950, en què tractaven la qüestió de la interpretació com un fet específic i consubstancial. Per a ambdós, l'escola no tenia com a objectiu formar només ballarins, sinó «actors de ballet» (Botcharnikova i Gabovitch, 1956) capaços d'il·luminar per procediments artístics tota la riquesa interior de l'ésser humà. Al mateix temps, constataren que si bé el desenvolupament del ballet els havia portat a aplicar el mètode Stanislavski a l'hora de formar ballarins, calia ser prudents, atès que, tal com explicava el mateix Stanislavski, l'especificitat del ballet comporta correctius inevitables i essencials en el mètode de preparació «d'actors "dansants"». Si anys enrere ja es deixava constància explícita de la necessitat d'un treball específic en la formació interpretativa dels ballarins clàssics i, a més, es constatava que el sistema Stanislavski era del tot insuficient, quan observem els estils de dansa que han anat sorgint des d'aleshores (per exemple, els que es fonamenten en l'abstracció), la urgència d'un canvi de perspectiva es fa encara més palesa.

Aleshores, com s'hauria de plantejar la interpretació per a ballarins?

Per respondre aquesta pregunta i poder argumentar amb una base teòrica sòlida, a l'hora de proposar una opció determinada d'interpretació, vam repassar els recursos interpretatius sorgits al llarg de la història de la dansa i vam comparar les referències entre la interpretació en la dansa amb els textos apareguts sobre la teoria dramàtica. Igualment, vam enquestar coreògrafs, ballarins i pedagogs internacionalment reconeguts sobre la interpretació per conèixer la

quantitat i la qualitat de la informació que té la professió de la dansa sobre aquesta matèria.

A continuació, exposem les constatacions més importants:

- No hi ha textos escrits sobre la interpretació en la dansa.
- Després d'haver analitzat els recursos interpretatius sorgits al llarg de la història de la dansa, no hem trobat cap referència a un entrenament específic per a ballarins.
- Totes les qüestions plantejades en el camp del teatre entre els segles XVII i XX relacionades amb la dansa tot just van començar a sorgir tímidament al llarg del segle XX, però no pas totes ni per a la majoria de professionals de la dansa.
- Al llarg de la història de la dansa el concepte d'interpretació ha restat totalment indefinit. La interpretació s'ha associat al teatre i no a la dansa. S'ha vinculat només a les coreografies d'arrel aristotèlica, aquelles coreografies que són fonamentalment figuratives.
- Quant als recursos interpretatius, els que han estat utilitzats conscientment al llarg de la història de la dansa, cal dir, primer de tot, que es fonamenten sobre la base de la unió psicofísica, i, en segon lloc, que el principal denominador comú entre els diferents corrents, estils i propostes és la gestió conscient de l'energia.

Tot seguit, destaquem els punts més significatius de l'enquesta realitzada als professionals:

- Hem observat que hi ha molta confusió a l'hora de definir la interpretació per a ballarins. Bona part dels entrevistats opinen que la interpretació és l'expressió dels sentiments o de les emocions a través del moviment.
- Dues terceres parts dels enquestats desconeixen l'existència d'un entrenament específic per a la interpretació; la resta afirma que n'hi ha un, però no el concreta.
- A l'hora d'interpretar, es remeten a les tècniques actorals; són poques, i molt bàsiques, les tècniques citades perquè es desconeixen.
- No especifiquen les qualitats interpretatives; es parla de capacitats expressives, però no es determina quines són. Barregen les qualitats professionals amb les personals. Aquesta confusió es basa en el concepte que un ballarí no expressa la coreografia, sinó que s'expressa a ell mateix. Aquesta idea plana sobre l'enquesta més implícitament que explícitament.
- Quasi tots els enquestats pensen que la dansa requereix una emoció que la impulsi.

- Per suscitar l'emoció, quasi la meitat dels enquestats opinen que el millor és recórrer a les pròpies vivències: cal emocionar-se per emocionar. L'altra meitat desconeix els recursos interpretatius i uns quants es decanten per l'ús de la tècnica.
- No es té consciència dels signes de les emocions.
- Majoritàriament, només s'afirma l'existència del personatge en la dansa figurativa, que s'associa al treball de l'actor. El personatge s'entén basat en la persona del ballarí i es construeix a partir de les emocions i les vivències de la persona que balla.
- Quant a la presència escènica, la meitat dels enquestats pensa que és innata i que està relacionada amb la personalitat del ballarí. L'altra meitat no es defineix en aquest aspecte.
- Només la meitat dels enquestats aposta clarament per treballar la interpretació des del principi de la coreografia, fet que posa de manifest la separació que es fa, en el món de la dansa, entre la interpretació i el fet de ballar i que evidencia la divisió psicofísica del treball del ballarí; en aquest aspecte, cal remarcar que la filosofia platònica plana sobre les respostes de l'enquesta, més que no pas l'aristotèlica.
- Tots els enquestats pensen que la interpretació ha de ser present en la formació dels ballarins i que s'ha d'incloure des de l'inici dels estudis.

Un entrenament específic per a ballarins

Així, doncs, a partir del fet d'haver constatat la manca d'un entrenament específic per a ballarins, com també d'informació i de formació referides a la interpretació dins del món professional de la dansa, d'una banda, i la insuficiència del marc en què s'inscriu l'assignatura d'interpretació, que no la considera consubstancial amb el treball del ballarí, de l'altra, ens vam proposar donar cos a una proposta pedagògica basada en un entrenament interpretatiu per a ballarins, una proposta que articulés un nou mètode d'ensenyament de la interpretació que no fos una mera còpia o adaptació dels que van néixer per a l'educació dels actors. Per consegüent, aquest fou l'objectiu de la tesi doctoral.

Atesa la riquesa artística del món de la dansa, amb una gran varietat de llenguatges, d'estils i d'opcions estètiques, que es produeixen sincrònicament i en contínua evolució, i amb la voluntat de donar cabuda a totes les opcions artístiques, entenem que els elements que han de configurar la interpretació per a ballarins no han de ser excloents, sinó que han d'aglutinar la majoria d'estils, de tendències o de propostes artístiques, i han de servir per bastir una base sòlida de formació a partir de la qual es pugui optar per endinsar-se en qualsevol proposta estètica.

D'altra banda, els elements escollits han de ser susceptibles de ser entrenats, han de poder sofrir modificacions en el treball i, més important encara, han de poder transformar el practicant.

En el treball de recerca, vam concloure que els recursos interpretatius que s'han utilitzat conscientment al llarg de la història de la dansa es fonamenten en la unió psicofísica i que el principal denominador comú entre els diferents corrents, estils i opcions estètiques és la gestió conscient de l'energia, de manera que ambdós configuren els pilars bàsics del treball de l'intèrpret que es repeteixen al llarg de la història de la dansa. Així, l'ús de l'energia és l'element comú a totes les opcions estètiques de la dansa i, per tant, és l'element fonamental a partir del qual plantejem un entrenament específic i alhora transversal per a les diferents opcions estètiques.

Això no obstant, volem destacar la importància del treball conscient, atès que és essencial per dur a terme un treball de modificació, de progressió, de transformació, que implica l'entrenament interpretatiu i que culmina en la representació davant d'un públic.

Un ballarí ha de ser conscient de la força que el mou i que li dona vida escènica i ha de saber-la gestionar; en altres paraules, no hi ha treball d'interpretació sense el domini/control del seu element escènic essencial: l'energia.

L'ús de l'energia abasta tots els elements que intervenen en el treball interpretatiu del ballarí, ja que n'és el fil conductor. No hi ha element interpretatiu que no es pugui referir a la gestió de l'energia, o dit d'una altra manera, no podem plantejar la interpretació sense basar-nos en la seva gestió. Fins i tot, el seu estudi fa referència a la relació amb el públic. Per tant, l'estudi de l'energia és essencial per al ballarí, per a aquell intèrpret que fa del moviment la base del seu art, per tal de poder entendre com aquesta força opera amb l'objecte de crear vida escènica, d'habitar el moviment.

Al nostre entendre, podem treballar amb aquesta força invisible intervenint en les seves manifestacions visibles. El ballarí ha de pensar l'energia en formes tangibles, visibles, audibles; ha de representar-la, descompondre-la, fer-la passar amb diferents intensitats i velocitats per al disseny dels moviments, suspendre-la en una immobilitat mòbil, etc. El ballarí ha de pensar l'energia, generar-la, fer-la circular, modelar-la.

En conseqüència, organitzem l'assignatura d'interpretació fixant, en primer lloc, unes bases sòlides per a l'alumne que el capacitin per gestionar conscientment l'energia. L'entrenament s'inicia amb l'estudi de tres elements bàsics:

A. L'autocontrol conscient: la disposició psicofísica per al treball que cal desenvolupar, mitjançant la creació de les condicions necessàries per gestionar

- l'energia; l'estat de disposició psicofísica eficaç per a la representació.
- B. La concentració: la capacitat de dirigir l'energia mental i física segons l'objectiu plantejat.
- C. El desenvolupament de la consciència sensorial, que ateny, d'una banda, a rendir el cos sensible per permetre el treball psicofísic de l'intèrpret i, de l'altra, al treball sobre la modificació de la percepció en funció de l'objectiu que es vol assolir.

Seguidament, i de manera progressiva, l'alumne comença a treballar en la generació, la circulació i el modelatge de l'energia i estudia diversos recursos i procediments: el so, la respiració, la imaginació i la seva relació amb la modificació de les qualitats dinàmiques del moviment, etc. El tractament de l'energia comporta, a més, l'estudi de les oposicions (la partitura energètica, la retenció de l'energia, l'energia usada en el temps, la immobilitat mòbil, etc.). Igualment, es treballa el centre o els centres d'energia, i s'entén que no és l'energia la que ens fa descobrir la seva font, sinó al contrari; és imaginar el lloc del cos on la font està situada el que ens permet pensar l'energia. La respiració i la imaginació són dos elements transversals del nostre treball.

Finalment, s'estudia l'aplicació del treball de l'energia en les seves diferents manifestacions interpretatives: les emocions, el personatge, la veu i la paraula, etc.

I en aquest sentit, plantejem un concepte operatiu d'emoció per al ballarí en situació de representació, que estableixi una base de treball eficaç en la formació interpretativa i que sigui útil en el ventall més ampli d'opcions estètiques; una definició vinculada a l'intèrpret del moviment, que basa el seu art en el treball corporal, capaç de relacionar estretament l'emoció amb el cos i el moviment de l'intèrpret i de destacar-ne el caràcter emotiu. Per tant, definim l'emoció com una reacció psicofísica —una resposta activa i intel·ligent— a un estímul (energètic), exterior o interior (generalment exterior), que actua sobre la nostra energia —capacitat d'actuar— i la posa en moviment. L'emoció entesa com una manifestació energètica que es tradueix en moviment, en què l'emoció és el mòbil i el moviment alhora, atès que la reacció —emoció— és la posada en marxa manifestada a través del moviment.

Basar-se en la plena consciència del treball interpretatiu implica desenvolupar una dualitat permanent per tal d'observar-se en el treball propi. Aquesta dualitat permet que l'intèrpret faci un ús conscient de l'emoció, que tingui cura dels signes de les emocions, del control del moviment i del conjunt d'elements que conformen l'espectacle, així com que tingui noció de la presència del públic. En aquest sentit, optem per aquells procediments que proporcionin a l'intèrpret el domini i el control de la seva acció ballada. Per tant, no s'empra cap

procediment interpretatiu que pugui adormir la consciència de l'intèrpret o abocar-lo al descontrol, com és el cas dels referits a la vivència de les emocions (llevat del seu ús en les primeres exploracions en el procés de treball). Es proposen altres procediments per promoure's l'energia real de l'emoció, amb l'objectiu de donar vida a les seves manifestacions visibles inscrites en el moviment del ballarí, els signes, perquè arribin a l'espectador (el viatge a la inversa —els gestos, la forma en moviment, la memòria muscular, les qualitats i les sensacions, la respiració, el ritme, etc.— la imaginació, la música, etc.).

De la mateixa manera, quant al personatge, es planteja el treball a partir del cos per tal d'assegurar el control que en té l'intèrpret i poder encaminar conscientment la resultant (el personatge), la qual cosa no està garantida si ens basem en construccions psicològiques, molt més volàtils, inestables i fugisseres. El personatge és fet d'energia, de temps, d'espai i també de la relació dinàmica que estableixen aquests elements constitutius del moviment amb si mateix, amb l'altre i amb el context de la coreografia en què s'inscriu. En funció de l'opció estètica elegida, el personatge pot ser portador o no portador de valors morals.

En la dansa, el personatge és expressable gràcies a la composició física i del moviment, de la forma en moviment, i precisament en això consisteix el treball que cal fer: trobar aquella composició física adient, aquell conjunt de moviments basats en el modelatge de l'energia que configuraran el comportament ballat (i que el distingeixen de l'altre), i que en darrer terme construiran un sentit. Treballem apropant el ballarí al personatge, en la línia de separació entre l'intèrpret i el personatge, amb la qual cosa evitem (per descontrol o no-consciència) la seva fusió.

Referent a l'ús de la veu i del text que, en general, s'ha considerat com quelcom aliè a la dansa, entenem que el ballarí s'ha de poder expressar en la seva totalitat, tant amb el cos com amb la veu. I en aquest sentit, aquesta assignatura ha de procurar una formació tan completa com sigui possible per poder-la aplicar després segons les diverses opcions estètiques: poder treballar la veu i la paraula com a sons, com a acompanyament rítmic, com a text inserit o no inserit en la partitura coreogràfica, etc.; poder decidir dotar-les o no dotar-les d'un sentit i que siguin empeses per l'emoció o que no ho siguin. Plantegem el seu treball a partir del cos de l'intèrpret, com una modulació més de l'energia, i explorem les seves dinàmiques, la seva musicalitat, a partir de la respiració i de la imaginació, amb l'objectiu de dotar la veu i la paraula de vida escènica.

Cal afegir que tots els elements que conformen l'assignatura d'interpretació, basats en la gestió conscient de l'energia i en la unió psicofísica, ajuden a desenvolupar la presència escènica, entesa com una construcció dinàmica, un procés, un modelatge de l'energia en modificació constant. Dins de la formació

del ballarí, suposa l'assimilació de tot el treball interpretatiu dut a terme; per tant, es pot analitzar i, en conseqüència, es pot aprendre. La presència és un punt d'arribada, i dins de l'assignatura d'interpretació és la culminació de l'entrenament del ballarí.

Finalment, definim l'assignatura d'interpretació com un entrenament específic per a ballarins, basat en la gestió conscient de l'energia, per obtenir un resultat prèviament plantejat en un procés d'unió psicofísica conscient que permet donar vida escènica al moviment en una situació de representació organitzada.

Bibliografia citada

- BOTCHARNIKOVA, E. i M. GABOVITCH, (1956) *L'École Chorégraphique du Grand Théâtre*. Moscou, Éditions en langues étrangères, Col·lecció «Arts».
- FÀBREGA, J. (2010) *La interpretació en la dansa: una proposta pedagògica per crear vida escènica a través del moviment*. Tesi doctoral. Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma (UAB). Llegida a la UAB el 28 de setembre de 2010. Inèdita.



La rítmica Dalcroze, mètode en evolució de la formació musical per a les arts escèniques

Neus Fernández

L'any 1910, Émile Jaques-Dalcroze va fundar el primer institut de rítmica a Hellerau, Dresden, Alemanya. Mary Wigman, Adolph Appia, Joan Llongueres, entre d'altres, es van formar en aquest centre. Posteriorment, el mestre Joan Llongueres va crear el primer institut de rítmica al Palau de la Música de Barcelona i va ser pioner a l'hora d'impartir rítmica a l'Institut del Teatre de Barcelona, fundat l'any 1913. Arribat el franquisme, es van aturar les evolucions socioculturals i també les pedagogies d'avantguarda. Després d'anys de decadència, ressorgiren els moviments metodològics oblidats a casa nostra.

L'any 1998 va reaparèixer la rítmica a l'Institut del Teatre com una eina de formació musical per al ballari i l'actor. Aquest article pretén exposar les eines que aquesta metodologia viva i pràctica ofereix mitjançant un entrenament per a la formació integral-musical, en què l'espai-temps-energia continuen sent els eixos transversals de les arts escèniques.

Quin tipus de memòria necessiten desenvolupar el ballari i l'actor? Què aporta el treball musicoespacial? Quin és el treball amb el cos i amb la veu més adient per a l'actor? Quin tipus d'escolta i d'afinació necessita? Què es pot fer perquè un artista esdevingui dúctil?

El mètode Jaques-Dalcroze es presenta com una metodologia en evolució, una eina en la meua recerca dins l'aula que treballa amb els elements principals del ritme, del cos i de l'espai i en què la creació i la improvisació en són els fils conductors. Paral·lelament a la teoria de les intel·ligències múltiples de Howard Gardner, la rítmica Dalcroze ens desplega pedagògicament i artísticament i ens educa des de les diferents perspectives de cada ésser. En definitiva, es treballa amb el que som.

Paraules clau: Rítmica, Dalcroze, música, pedagogia, arts escèniques, Gardner.

El mètode Dalcroze fou creat inicialment per a l'educació musical aplicada dels músics. Tot i així, ràpidament es va constatar que tenia nombroses aplicacions en diferents col·lectius: dramaturgs, actors, directors de teatre, directors d'òpera i ballet, músics intèrprets, compositors, directors de cor i/o d'orquestra, pintors, arquitectes, metges, psicòlegs, pedagogs, ballarins... Persuadits per l'experiència dalcroziana, tots aquests professionals cerquen la manera d'adaptar-la al seu medi.

La rítmica Dalcroze representa un camí directe, ric i profund per aportar la «vivència corporal» de la música a l'ésser humà. No és suficient viure i/o sentir la música sensorialment o emocionalment; cal viure-la també físicament. La rítmica és un mètode, una eina de treball per a aquesta vivència corporal musical, creativa i artística.

El treball de la improvisació rítmica, vocal i corporal esdevé una altra manera d'accedir a la llibertat d'expressió: aprendre a expressar amb el cos allò que la

música ens fa sentir, creient-la i harmonitzant-la amb el llenguatge de cada especialitat.

A més del solfeig, l'audició musical i la improvisació, el procés de la rítmica troba el seu desencadenament més rellevant en la «creació-rítmica», la qual ens permet tractar qualsevol tema a partir de música analitzada, d'un subjecte de rítmica, d'una polirítmia, etc., i posar-la en escena corporalment.

L'etapa de la creació permet detectar en quin punt l'alumne és capaç de «viure» la música, com la treballa, com la comprèn, com la representa amb el seu propi llenguatge. És el treball que desemboca en la producció artística i escènica.

No es pot ensenyar als actors i ballarins tal com es fa amb els músics. Les seves necessitats són diferents, i per aquesta raó aquesta especialitat de la música en les arts escèniques es converteix en quelcom apassionant que permet observar i viure les diferents dimensions i aplicacions de la rítmica en el món de l'art (Diagrama 1).

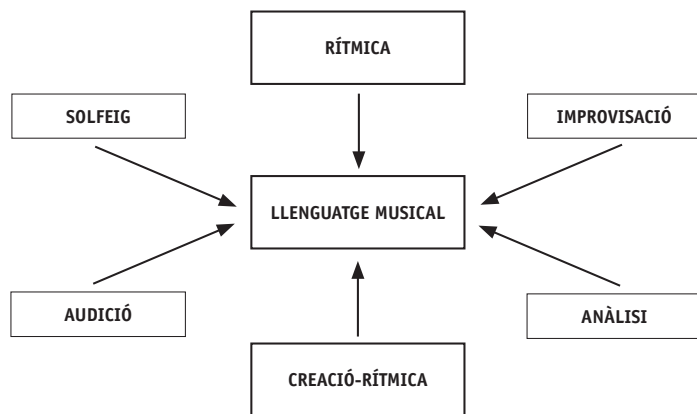


Diagrama 1. Procés del treball/Entrenament (Elaboració pròpia).

L'eix central d'aquesta especialitat és el treball de recerca musical i creació (Diagrama 2).

Tot i que l'aplicació d'un mètode de pedagogia musical basat en el moviment per a la formació dels ballarins i actors sembla un fet evident, no hi ha gaires referents de dansa i teatre en què aquesta metodologia s'hagi aplicat dins el pla d'estudis i de forma continuada.

El mètode s'aplica a vint-i-dos països arreu del món i als cinc continents.

L'actual punt de referència de l'ensenyament musical mitjançant el mètode Dalcroze a l'Institut del Teatre per als actors i ballarins és ja una realitat, i aquest camí construït pot esdevenir la base de futurs intercanvis amb altres escoles artístiques, de dansa i de teatre.

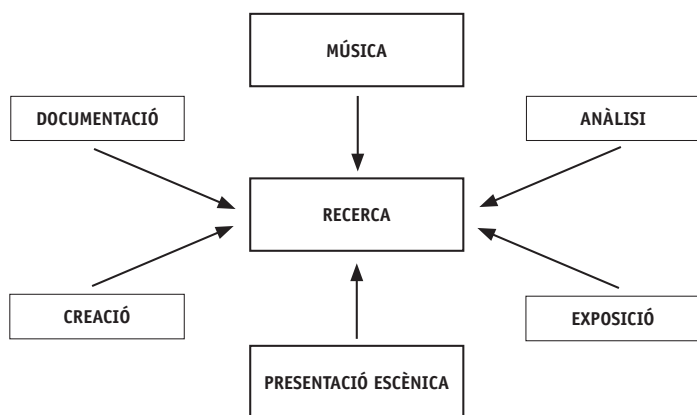


Diagrama 2. Elaboració pròpia.

La teoria de les intel·ligències múltiples i la rítmica Dalcroze

La teoria de les intel·ligències múltiples de Howard Gardner parteix del concepte plural d'intel·ligència. Aquesta teoria posa en qüestió la noció tradicional de la intel·ligència com una facultat singular i única (Brice, 2003).

Les capacitats intel·lectuals s'experimenten a través de sistemes simbòlics, com, per exemple, el gest, els nombres, la notació musical, la llengua parlada o l'escrita. Els humans ens expressem a través de cadascun d'aquests sistemes. Per tant, el desenvolupament de la intel·ligència implica mesurar els sistemes i poder-los utilitzar amb eficàcia.

Gardner defineix la intel·ligència de la manera següent: «Les intel·ligències són els potencials biopsicològics per tractar la informació, resoldre problemes o crear productes que són importants per a una cultura» (Gardner, 1999: 34).

Així, doncs, les intel·ligències són potencials o tendències que es realitzen segons el context cultural en què es troben. La intel·ligència o les intel·ligències són sempre una interacció entre les tendències biològiques i les possibilitats d'aprenentatge existents en una cultura específica (Gardner, 1996: 182).

El rigor dins el raonament no està reservat a la matemàtica, de manera que no hi ha cap raó per jerarquitzar les intel·ligències.

Gardner proposa actualment nou formes d'intel·ligència segons els criteris descrits. En el futur és molt probable que en descobrim altres formes, ja que la recerca científica no deixa d'evolucionar. A continuació, presentem set de les intel·ligències definides per Gardner en paral·lel als ensenyaments artístics:

1. *La intel·ligència logicomatemàtica.* Predomina en les persones que entenen allò abstracte, que resolen fàcilment problemes de lògica. És pròpia del *matemàtic*, el *científic*... En els tests estàndards, és la base que permet mesurar el coeficient intel·lectual. El llenguatge musical té un component de comprensió a través de la teoria i del càlcul matemàtic.
2. *La intel·ligència lingüística.* Atorga a l'ésser humà la sensibilitat per als sons, els ritmes i les diferents funcions del llenguatge. És present en tots els humans, però es troba en un nivell elevat en l'*escriptor*, el *poeta*, l'*advocat*, el *polític* i el *dirigent religiós*. El llenguatge musical aporta tot un altre sistema de lectures rítmiques i melòdiques (llenguatge horitzontal), polirítmies i harmòniques (llenguatge vertical).
3. *La intel·ligència musical.* Es troba en persones dotades d'una sensibilitat fina als sons, els ritmes, l'harmonia i els timbres musicals. Tanmateix, s'han fet poques recerques en aquest àmbit. Hi ha una implicació emocional en la pràctica de la música que influeix la psique de l'individu de forma no mesurable. Nombroses recerques científiques constaten que la música influeix sobre l'estat físic de l'ésser humà, concretament en la digestió, la circulació, la nutrició, la respiració i també els circuits neurològics del cervell. En el seu llibre *El poder secret de la música*, David Tame (1984) tracta sobre l'individu i la societat, un poder que se situa més enllà de tota anàlisi o explicació.
4. *La intel·ligència espacial/visual.* És la capacitat de reconèixer i manipular les formes espacials, de percebre el món visual de forma precisa, de representar una imatge mental i transformar-la. L'*arquitecte*, l'*artista gràfic*, el *cartògraf*, el *navegant* i l'*escultor* tenen aspectes diferents d'aquesta intel·ligència espacial.
El ritme, la melodia, el cant harmònic, el fraseig, les dinàmiques... treballats i viscuts en l'espai aporten una nova dimensió de la música en l'espai temporal.
5. *La intel·ligència cinestèsica.* Consisteix a utilitzar el cos amb formes precises, fines i diverses per tal de resoldre alguns problemes. Així, doncs, es tracta de la capacitat d'utilitzar el propi cos per a l'expressió o per a finalitats pràctiques. Aquesta intel·ligència es troba en l'*atleta*, el *mim*, el *cirurgià*, l'*inventor*, l'*actor*, el *ballarí*...
Tot aprenentatge «vivencial» de la música a través del cos fa que aquest se n'impregni que s'hi instal·lin els coneixements, i es crea una memòria muscular i sensitiva i amb connexions neuronals específiques.
6. *La intel·ligència intrapersonal.* És la disposició d'un individu a diferenciar els seus propis sentiments. Segons Gardner, una persona «dotada d'aquesta in-

tel·ligència posseeix una representació viable i eficaç en ella mateixa» (Gardner, 1996: 140). En l'artista, és la capacitat d'interpretació unipersonal, de l'afinació de tot el propi ésser per ser capaç d'executar, interpretar i expressar des d'un mateix.

7. *La intel·ligència interpersonal.* Es refereix a la facultat de veure en els altres les emocions, les intencions i les motivacions i distingir-les. Els *polítics*, els *mes-tres* i els *venedors* necessiten aquesta intel·ligència. En l'actor i el ballarí, és la capacitat d'executar i d'interpretar en col·lectiu, la capacitat d'escoltar el grup i la interacció en el joc envers els altres a l'escenari i envers el públic.

Aquestes dues darreres intel·ligències —la primera dirigida cap a l'interior i la segona cap a l'exterior— corresponen a uns criteris d'intel·ligència no intel·lectual.

Gardner (1997: 254) remarca que «La capacitat de conèixer-se un mateix i de conèixer els altres també és essencial per a la condició humana, tant com el fet de conèixer els objectes o els sons».

La teoria de les intel·ligències múltiples valora tot potencial humà i tot èxit, malgrat que la cultura occidental sol reduir-los als pensaments matemàtics i científics.

Aquesta teoria és un desafiament per a la nostra cultura i avança el següent:

- L'ésser humà disposa de diferents capacitats que pot desenvolupar.
- Utilitza nombroses capacitats alhora per a una tasca única.
- Tota activitat humana, sigui la que sigui, exigeix un pensament múltiple. «Quasi tots els rols culturals, amb diferents graus de sofisticació, requereixen una combinació d'intel·ligències» (Gardner, 1996: 42).

És evident que la pràctica musical a través de la rítmica necessita la intel·ligència musical i la cinestèsica, la lingüística, la logicomatemàtica i també la espacial/visual. L'execució personal, conjuntament amb l'execució col·lectiva amb la resta del grup, hi afegeixen les intel·ligències interpersonal i intrapersonal.

Es pot parlar d'una intel·ligència artística?

És cert que algunes intel·ligències s'apliquen fàcilment a les arts, com és el cas de la intel·ligència musical, l'espacial, la cinestèsica... És per aquest motiu que la rítmica, amb totes les seves eines didàctiques, amb totes les seves variants, amb una metodologia dúctil i variant, mai no estableix que es pugui treballar des de múltiples intel·ligències alhora.

Els alumnes disposen d'un sistema d'aprenentatge molt personalitzat. Cada ésser funciona i es desenvolupa tal com és i apren a través de les seves intel·ligències.

A continuació, presentem alguns perfils d'aprenentatge d'alumnes:

- L'alumne que se sent més còmode aprenent a través de la part sensitiva del seu cos, en què la consciència no treballa plenament: intel·ligència cinestèsica.

Segons el principi metodològic i filosòfic de la rítmica, primer cal treballar la música per la vivència; després ja vindrà el coneixement.

- L'alumne que treballa millor enregistrant els coneixements corporalment: intel·ligència cinestèsica.
- La rítmica treballa sempre amb el cos en moviment.
- L'alumne que comprèn quan el concepte és escrit i el pot visualitzar: intel·ligència espacial/visual.

Amb la rítmica es treballa a través de l'espai. Les classes són pràctiques. Sovint s'utilitzen objectes per definir l'espai temporal per tal de concretar i afinar millor el cos.

- L'alumne que afirma la seva comprensió quan s'arriba finalment al concepte teoritzat: intel·ligència logicomatemàtica.

És el moment del llenguatge musical escrit. Cal tenir en compte que, fins i tot en el solfeig, la rítmica aporta una forma de treball lúdica i amb elements constants de reacció.

- L'alumne que prefereix les parts de creació i improvisadores: intel·ligència espacial/visual.

La improvisació és una de les branques principals de la rítmica. Ritme, melodia, harmonia... tots els elements musicals es practiquen mitjançant la improvisació i la creació.

- Hi ha altres alumnes que prefereixen les activitats guiades pel professor o la professora per sentir-se segurs individualment: intel·ligència personal.

Així, doncs, de vegades considerem que un alumne té potencial artístic si reuneix algunes d'aquestes intel·ligències:

- L'alumne amb facilitats naturals en què l'aprenentatge imita ràpidament a través del cos: intel·ligència cinestèsica.
- L'alumne amb musicalitat innata: intel·ligència musical.
- L'alumne amb capacitat màxima d'expressió personal: intel·ligència intrapersonal.
- L'alumne que s'adapta fàcilment als diferents medis: intel·ligència espacial/visual.

Per tant, és important que el professor o la professora escolti aquestes intel·ligències i les detecti en els alumnes i que utilitzi una metodologia

que permeti treballar-les per a cada alumne sense que això exclougui la resta del grup.

És per aquest motiu que la metodologia de la rítmica Dalcroze mostra l'ampli ventall de processos d'aprenentatge que incorporen els seus exercicis, que arriben a treballar fàcilment els conceptes des de tots els vessants exposats i que aborden tots els tipus d'intel·ligències que hi pot haver en un grup classe.

Percussion–Improvisation–Ballet

En paral·lel a l'ensenyament a l'Institut del Teatre, he creat la meua pròpia recerca sobre la transversalitat de les arts amb el ritme com a element comú. Amb Thierry Hochstätter, percussionista del Béjart Ballet Lausanne i professor de *dancing-percussion* a l'École-Atelier Rudra Béjart, músics, ballarins i actors s'uneixen al voltant del ritme i el món de la *Percussion–Improvisation–Ballet* (PerkImBa).

Els espectacles d'improvisació al carrer, els *Street Jams* i els *workshops* (2011) ja són una realitat (Hochstätter i Fernández, 2011).

Paral·lelament a la teoria de les intel·ligències múltiples de Howard Gardner, la rítmica Dalcroze afavoreix el desenvolupament pedagògic i artístic i educa a partir de diferents perspectives de cada ésser.

En definitiva, treballem amb el que som.

Bibliografia citada

- BRICE, M., (2003) *Pédagogie de tous les possibles. La Rythmique Jaques-Dalcroze*. Genève, Papillon.
- Gardner, H., (1996) *Les intelligences multiples*. París, Retz.
- HOCHSTÄTTER, T. i N. Fernández, (2011) *PerkImBa – Workshop*. Barcelona. Disponible a <http://youtu.be/ndhQXy-ANCc> . [Consultat el 18 novembre 2011]
- TAME, D., (1984) *The Secret Power of Music: The Transformation of Self and Society through Musical Energy*. Nova York, Paperback.



Teatro y revolución en la obra de Albert Camus, Heiner Müller y Caryl Churchill

Silvia Ferrando Luquin

La revolución como tema y mecanismo es explorada en la obra de estos tres autores: Albert Camus, Heiner Müller y Caryl Churchill. El ser humano del siglo XX es un ser humano escindido, y la escisión con lo sagrado se hace cada vez más profunda. En este mundo, la economía simbólica y el sistema sacrificial ya no funcionan, por lo que las revoluciones ya no darán los frutos deseados.

Para desvelar los distintos mecanismos y perversiones causados por diversas revoluciones fantasmales, utilizan fórmulas dramáticas distintas e independientes, con sus propias reglas. Albert Camus trabaja en la construcción de una tragedia moderna. El trágico moderno en la concepción de Heiner Müller trata de la experiencia vivida sin esperanza ni desesperación. Caryl Churchill centra su trabajo en la paradoja que producen las parejas disparejas, ese Otro tan similar.

En la obra de Heiner Müller y de Albert Camus tiene lugar una reflexión anti-romántica de la figura de Prometeo: la individualidad del héroe no ha funcionado y ellos demuestran que no funcionará. Para Müller la sociedad socialista ya no es prometeica sino un simple tesigo, el rebelde no puede ser ya el emancipador del género humano. Caryl Churchill va más allá y detecta cómo desaparece el enemigo, nadie sabe contra quien está luchando, a quién oponerse. La caída reaparece en el presente. Cae la identidad al clonarse el individuo, no es solo la clonación química, sino también, y quizás más intensamente, una clonación moral o espiritual.

Palabras clave: Teatro, revolución, Albert Camus, Caryl Churchill, Heiner Müller, lo sagrado.

Quizá se aclare este concepto si aventuro esta enormidad: lo absurdo es el pecado sin Dios (Camus, 1985:22).

Camus detecta cómo el pensamiento de un individuo se fundamenta en la nostalgia de los decorados de lo eterno, y cómo estos decorados tan familiares para el ser humano le ofrecen calma (Camus, 1985). No es sorprendente que los busquemos constantemente. Un hombre tan sólo es capaz de conocer los muros que lo rodean, el resto para él es caos, y lo absurdo es una razón lúcida ocupada en verificar los límites. Ésta es una de las principales tareas a la que se dedican también Heiner Müller y Caryl Churchill en su teatro, a la exploración y comprobación de los límites humanos.

Müller y Churchill se dan cuenta de esa distancia que existe entre hombre y realidad, se percatan del absurdo, lo reconocen a su modo, y en cada una de sus piezas exploran un límite de esa separación y las fronteras de esa escisión: los límites de la Historia, los de la libertad y los límites de la revolución. Intentar

conocer esos límites –o en general intentar saber– es quizás el único pecado del hombre absurdo, del que puede sentirse inocente y culpable a un mismo tiempo, pero como este hombre no puede concordar sus dos certezas –su apetencia de absoluto y de unidad y la imposibilidad de reducir este mundo a un principio racional y razonable–, se opone al mundo con su conciencia, a la vez que le exige familiaridad. Por ello se rebela, para confrontarse con su oscuridad.

En Camus, en Müller y en Churchill encontramos dramaturgias sobre la rebelión, y algunas de ellas analizan la revolución. Rebelión y revolución son y se presentan como conceptos distintos. Las propias escrituras de los tres autores son –ellas mismas– síntomas de rebelión, al poner constantemente el dedo en la llaga de esa escisión y encontrar nuevas formas dramáticas para desarrollarla.

Camus publica *El hombre rebelde* en 1951 (Camus, 1978). Un hombre rebelde –para Camus– es aquel que dice «no», acompañando su negación con un gesto afirmativo. Es aquel que en el mismo instante dice también sí. Por eso insiste Camus en que su negación no es una renuncia. Toda revuelta implica, por tanto, un elemento positivo, un elemento contrario a aquello que niega, siendo ese movimiento afirmativo con el que los rebeldes se identifican, aunque sea temporalmente. Y si en la experiencia del absurdo el sufrimiento era individual, más tarde lo vemos convertirse en colectivo. Ese es el tránsito que realiza el autor entre los personajes de Meursault, Martha o Calígula y Reix, Tarrou, Diego o Kaliayev. Entre sus obras filosóficas, el *Mito de Sísifo* (Camus, 1985) y *El hombre rebelde* (1978).

«Hay que aprender a vivir y a morir»

«Hay que aprender a vivir y a morir, y para ser hombre hay que negarse a ser Dios», escribe Camus (1978: 283). Negarse a ser Dios. No basta notificar que el otro no lo es. La revolución del siglo xx sustituye a Dios por la Historia. Y si la filosofía de la rebelión es entendida por Camus como una filosofía de los límites se debe a que el rebelde frente a la Historia es como el artista frente a lo real, lo rechaza pese a no poder eludirlo. Es un límite que dibuja el espacio de lo vital. Por eso el crimen racional a nivel de rebelión no puede ser admitido, porque significa su muerte. Al matar la libertad para que supuestamente haya justicia, se rehabilita la noción de gracia (de intercesión divina), o se restaura el cuerpo místico, aunque con especies más bajas. En cambio, la libertad mantiene el poder de protesta, y esta salva la capacidad de comunicación. Sin ella no hay justicia. Las revoluciones del siglo xx han pretendido separar estas dos nociones, libertad y justicia, cuando es absolutamente necesario que una encuentre su límite en la otra. «¿El fin justifica los medios? Es posible. ¿Pero qué justifica

al fin? A esta pregunta, que el pensamiento histórico deja pendiente, la rebelión responde: los medios» (Camus, 1978: 27).

El argumento de Camus es casi silogístico: si una revolución debe morir para no ser una empresa de nuevos amos, la revolución debe inspirarse en los límites que le marca la rebelión. «Existimos» define un nuevo individualismo. El individuo necesita a los demás, que a su vez lo necesitan: sociedad y disciplina se niegan si lo niegan y la Historia debe contar con él. Se trata de un individualismo que no es simple placer sino lucha y, finalmente, compasión orgullosa. Revolución y rebelión se enfrentan la una a la otra. Por eso el «me rebelo, entonces soy, entonces somos y somos solos», tan sólo sería posible en un cierto tipo de proyecto en que en lugar de matar y morir para llegar a aquello que aún no somos, se tratará de vivir y hacer vivir para crear aquello que somos. Este es el verdadero sentido de la existencia humana para Camus.

Se materializa la imposibilidad de llevar a la práctica la revolución; la revolución no da sus frutos ni consigue lo que desea. Sus sacrificios se vuelven vacíos y fantasmales. La idea suprema que da sentido al sacrificio no es capaz de ponerse en marcha, y los sacrificios se ven desarticulados como generadores de verdaderas catástrofes del colectivo. No existe la curación, el paso de lo impuro a lo puro queda desactivado. Sólo quedan miserias y falsarias catástrofes individuales afectando a uno o a otro de los personajes.

Los rebeldes se convierten en verdugos que se igualan a todo aquello contra lo que creían luchar. El ejercicio de la fuerza es un ejercicio de violencia, que en su estallido sólo engendra violencia. Las revoluciones se alimentan de sus revolucionarios. No hay trascendencia, y mediante la relatividad de la realidad se llega a dudar y cuestionar el sentido mismo de la existencia.

La condición humana está por encima de cualquier modelo de humanidad; esta es la sabiduría de Camus. En ello radica su vigencia intempestiva. Para alcanzar la libertad ha de matar a todos los dioses y cualquier modelo de humanidad. ¿Pero en nombre de qué se lo anula sin que ese motivo no se transfigure en su contrario? La condición del hombre moderno –arreligioso– es una condición trágica. Dar forma a esta aporía es para Camus alcanzar la forma de la tragedia moderna (Camus, 1993), de la cual, *Los justos* (1949), *El malentendido* (1948) o *Calígula* (1948) son claros intentos de llevarla a cabo.

Si Camus tiene el proyecto de formular una «tragedia moderna», Heiner Müller considera la lectura del texto de la Historia como la conciencia de uno mismo en tanto que sujeto. Es en las comisuras de esa lectura donde se da el pensamiento, y ello lo produce utilizando, por ejemplo, un sentido cronológico inverso o convirtiendo directamente el tiempo en un complejo campo de fuerzas. De esta forma pretende llegar a liberarse de las cadenas causales, de las lec-

turas impuestas e institucionales. Lo que produce es un presente germinal, un tiempo terminal que es a la vez causa y efecto, huevo y gallina, donde todo se teje al tiempo que se desteje. Así, el presente llega a convertirse en una causa del pasado.

Todo este proceso lo puede llegar a realizar incluyendo al sujeto en la Historia, no lo separa de ella, ya que al tratarse de un sujeto con memoria, se produce este complejo campo de fuerzas. Es de esta forma que la imaginación (la *Fantasia*) aparece y se convierte en una pieza fundamental de este mecanismo, al producir un exceso de realidad. Gracias a la imaginación hay más realidad de la que existía anteriormente. En consecuencia, lo real consigue recuperar todos sus posibles germinales.

Este pensamiento generado gracias a la puesta en evidencia de las costuras que tejen las piezas tiene en Caryl Churchill a una de sus más fervientes realizadoras. En sus obras lo lleva a cabo por medio de todos los cambios posibles de género entre el actor y el personaje que interpreta, desdoblamientos en varios intérpretes de un mismo personaje, constantes paralelismos y viajes temporales, así como constantes cambios de voz hasta llegar a la disolución del sujeto.

Si en el pensamiento de Albert Camus resulta fundamental la aceptación del absurdo y la elección de la rebeldía como opción ante esa constatación para permitir ver a un Sísifo feliz, en Heiner Müller, por el contrario, no hay lugar para esa felicidad debido a que no existe posible dignificación redimida del ser humano, tan sólo el grado cero en el cuerpo. Ese polvo terminal se convierte en el único lecho donde es posible el amor, como reflejan las réplicas de Primer Amor en *La Misión*, pieza donde el autor alemán analiza en mayor profundidad el complejo de la revolución y sus límites.

Si en esta pieza el ascensor sube, como Sísifo a la montaña, cuando llega el resultado es totalmente distinto porque en su llegada a la cima se ha perdido todo fin y finalidad. Por lo tanto, puede considerarse que en Heiner Müller se sube pero se cae. Lo que hay arriba es la ruina, la imagen de la catástrofe, como el progreso. Si el ascensor es ese artilugio del progreso que usamos para subir, el progreso se convierte en una acción en la que creemos subir pero caemos. Se está retratando al «último de los hombres», diría Nietzsche, ese hombre que no posee la grandeza del hombre clásico, al que ya no le conmueve ni la «muerte de Dios» y que no alcanza a ser el superhombre.

La última esperanza en Heiner Müller es la paradoja del destino, la desnudez y la alteridad. La caída queda obstruida, y arriba lo que hay es la punta del iceberg de la Historia. Por el contrario, en el mundo que crea o retrata Caryl Churchill se observa cómo la caída se hace presente. Sus piezas construyen una superficie donde los seres implosionan y se esparcen, jugando constantemente con los

límites de la presentación y representación, estableciendo un diálogo continuo entre ellos y la realidad.

En la obra de Caryl Churchill se producen catástrofes implosivas, debido a que aún quedaba algo por caer –concretamente, la individualidad y el individuo– a diferencia de Heiner Müller donde todo ya había caído y tan sólo podíamos encontrar catástrofes previas, ya todo había sucedido y observábamos los efectos. Camus, en cambio, situaba la catástrofe en relación con los límites humanos. La catástrofe camusiana ocurre cuando se ignora el límite.

La escisión entre el hombre y lo sagrado se hace cada vez más profunda a medida que avanza el siglo xx. En este mundo ya no funciona la economía simbólica ni el sistema sacrificial, lo que produce multitud de suplantaciones de lo sagrado, abriéndose nuevas interpretaciones para personajes como Calígula y Quereas, con sus intentos de apropiarse de la herencia de lo sagrado, o el papel que desempeñan *los justos* guiados por su Idea. Esa revolución, que no es más que un paralelo de *La misión*. Todas las paradojas de la *misión* son la matriz de una vida desacralizada.

De la misma forma actúan todos esos gobiernos en las piezas de Müller o Churchill, jugando a ser dioses, como los seres humanos dedicados a la antropomorfización de perros como Sharik, o con la clonación de seres humanos por medio de los avances científicos.

Al no funcionar la distinción entre lo sagrado y lo profano, base del sistema religioso (Eliade, 1979), las palabras asociadas quedan vacías, se convierten en simulacros sin sentido o, por decirlo con mayor precisión: sin su sentido original, se trata de mecanismos desactivados que ya no pueden producir los efectos para los cuales fueron creados. Al ser mecanismos vacíos, desaparece la relación causa-efecto. En la obra de Heiner Müller puede observarse este hecho a nivel formal.

Por ejemplo, en el episodio del ascensor, con la distorsión del tiempo que se produce para finalizar el trayecto con la llegada a Perú, ya no al paraíso. Ese ascensor que pretendía ser un *axis mundi*, una *universalis columna*, ya no puede producir la comunicación con lo sagrado, con el ser supremo o número uno, el cual ya no es más que un jefe con el que no se puede establecer contacto.

Durante la modernidad las substituciones de lo sagrado han sido múltiples pero convendría destacar algunas como son: la nación, el concepto de la Historia, y los mecanismos del Estado, o uno de los ejemplos paradigmáticos que Caryl Churchill presenta en su pieza *Softocops*, el panóptico y sus consecuencias (Churchill, 1984).

Lo que ha sucedido, siguiendo la visión de Heiner Müller, es que el hombre ha dejado de ser para el hombre y se ha vuelto *de y para* la revolución. Los seres

humanos abandonan su humanidad proclamando un humanismo para los demás. Es el mismo dispositivo del que advertía Camus, en el que lo que se ofrecía y se sacrificaba era el hombre, un camino que no es fructífero porque lo que se consigue es el camino inverso: quien se rebaja y disminuye es la humanidad. Al tratarse de una idea sin valor, el hombre se ve traicionado por el hombre. Esa es la presentación que realiza Caryl Churchill cuando retrata con claridad la caída del individuo, en un mundo donde todos se han convertido en vigilantes y conspiradores. El ser humano convertido en pieza de un mecanismo. De esta forma, el ser humano ha perdido su identidad al quedar definido por su función.

La revolución produce muertes indiscernibles, como bien retrata Heiner Müller, que conoce perfectamente en qué se convierten ciertos mecanismos del Estado como la STASI en la RDA, que dan lugar a un terrorismo de Estado. Este hecho evoluciona con el tiempo y se plasma en la obra de Caryl Churchill *Softcops*, en la que se desconoce quién es el conspirador o el traidor. En la obra de Müller aún existe una sombra de clase revolucionaria, pero en la pieza de Churchill tan sólo podemos ver a una sociedad de vigilantes vigilados.

Muerte y revolución se cubren para no ser reconocidas en el mundo que retrata Müller, en una clara coincidencia con Albert Camus el cual pretende con sus piezas quitarle todo sentido trascendente a ambas. Es su forma de desenmascararlas. La inmanencia de la muerte recae en el sujeto, ahí radica el problema, porque se trata de un sujeto con memoria. En esta problemática es donde trabaja el teatro de Heiner Müller, siendo un claro ejemplo de ello el fragmento sintético citado anteriormente que sucede en el ascensor de *La Misión*.

Tanto en la obra de Heiner Müller como en la de Albert Camus tiene lugar una reflexión anti romántica de la figura de Prometeo. Para Müller, la sociedad socialista ya no es prometeica, sino un simple testigo; de esta forma, el rebelde ya no puede ser el emancipador del género humano. Los dos autores muestran que la individualidad del héroe Prometeo no ha funcionado, y demuestran que no funcionará. Ahí radica uno de los principales propósitos de sus piezas: subrayar la caída.

La realidad se convierte, en potencia, en monstruosa en la obra de Heiner Müller. Se trata de un mundo de agentes secretos, la Guerra Fría... sin que exista un terrorismo romántico. Caryl Churchill va más allá, y lo que desaparece es el enemigo, no se sabe contra quién se está luchando, ni a quién oponerse. Está en funcionamiento un mecanismo y todos formamos parte de él. Se va ganando en perversión y obscurantismo, lo religioso cambia de forma, y las estructuras y mecanismos se esconden y sirven para esconder y esconderse.

En este último punto resulta clave la obra de estos tres autores ocupados en desvelar y mostrar todos esos mecanismos y perversiones. Para ello utilizan fór-

mulas dramáticas distintas e independientes, que siguen sus propias reglas. Albert Camus emplea el juego de equivalencias de la tragedia, y trabaja en la construcción de una tragedia moderna en la que la lucha se produzca entre fuerzas igualmente legítimas y justificables. El trágico moderno, en la concepción de Heiner Müller, adquiere un matiz distinto; se trata de la experiencia que se vive sin esperanza ni desesperación. Cabe destacar el juego de disfraces e intercambios que utiliza constantemente Müller en toda su obra. Caryl Churchill, por su parte, centra su trabajo en la paradoja que producen las parejas disparas, ese Otro tan similar. En su mundo, como en la «revolución blanca» de *La misión*, los seres humanos ya no son necesarios, y se convierten simplemente en excedentes. Un claro ejemplo de ello se encuentra en la obra *Far away* (2000), en la que todo es violencia, todo es caída, nadie gana. Sólo existen víctimas.

Las características que tradicionalmente se han asociado al personaje teatral también se ven modificadas con las nuevas propuestas a nivel dramático. Albert Camus se centra en la simplificación del carácter de los personajes, con una voluntad claramente simbólica, dejando de lado su dimensión psicológica. Esto se debe a que existe en sus piezas una esencialización del conflicto, con una clara intención de universalidad. Por otro lado, en el autor alemán el personaje se disuelve, y todo intento de identificación de las reglas del juego también. El personaje se convierte en un agujero vacío en torno al cual se acumulan deshechos simbólicos, cáscaras. Al convertirse en máscaras, y por tanto en cosas, resultan intercambiables, aunque no iguales, las unas y las otras. Así, Hamlet es Ofelia y Ofelia es Hamlet pero no son lo mismo. En cambio, en Caryl Churchill los personajes ya no son más que clones, mientras que los clones en Müller son los hechos históricos, todas las misiones ocluidas sin éxito que conforman un mundo abyecto. Lo que cae en Müller es la Historia, ya que el futuro está ya impregnado.

Por medio de todos esos clones en los que ha convertido al personaje teatral, Caryl Churchill realizará un nuevo intento de retorno del coro a la escena teatral. A partir de la figura del culpable inocente, podemos reconocer esos coros en las siete niñas judías de *Seven jewish children* (2009), en todas las copias de *A number* (2002), o en los espectadores de Pierre en *Softcops*. Cada individuo no es más que un clon. En Müller, el coro adquiere la modalidad de la multiplicidad narrativa, y podríamos considerar a sus personajes como sedimentaciones de un coro. Por último ¿dónde se encuentra el coro en Albert Camus? O lo que sería lo mismo ¿quién nos juzga? ¿quién nos reclama? En Camus, con su enorme poder de fijación, la que nos juzga es la Muerte, y el coro es lo absurdo de la existencia. Esa existencia absurda que nos obliga a posicionarnos.

Bibliografía citada

- CAMUS, A., (1946) “Prometeo en los infiernos” en *Ensayos*, Traducción y prólogo de Julio Lagos Alonso, Madrid, Aguilar, (1981), pp. 868-869.
- (1948) *Le malentendu, Caligula*. París, Gallimard (NRF).
- (1978) *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- (1985) *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza Editorial.
- (1993) « *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie* », en *Essais*, París, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1699-1709.
- (1996) *Obras completas*. Madrid, Alianza, (cinco tomos).
- CHURCHILL, C., (1985) *Churchill: Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. Londres, Methuen. p. 173.
- (1990a) *Objections to Sex and Violence. Plays By Women*. Vol. IV. Londres, Methuen. 1985. Churchill, C., *Churchill: Plays Two: Softcops, Top Girls, Fen, Serious Money*. London: Methuen.
- (1998) *Churchill: Plays Three: A Mouthful of Birds, Icecream, Mad Forest, Lives of the Great Poisoners, The Skriker, Thyestes*. Londres, Nick Hern.
- (2007) *Una còpia i Lluny* (inclou *Far away* i *A lumber*). Tarragona, Arola Editors.
- ELIADE, M., (1979) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós Orientalia.
- MÜLLER, H. (1990) *Teatro escogido 1*, edición de Riechmann, J., *Primer Acto*.
- (1992) *Teatre* (inclou *La Misión*). València, Teatre 3 i 4.



Caminar de nou pel passat: reconstrucció històrica i innovació escènica

Toni Gómez Pérez

El títol d'aquest treball ens vol projectar cap al fet d'observar el passat amb uns altres ulls: el passat com a font per generar una nova creació escènica. És a dir, l'antiguitat com a contingut, com a quotidianitat del passat. Aquesta comunicació té com a objectiu presentar als investigadors i creadors de l'art dramàtic una nova línia d'investigació interdisciplinària i transversal anomenada *arqueoesccena*. La seva missió és recercar, recrear i difondre les pràcti-

ques teatrals i musicals de les grans civilitzacions del passat amb un criteri contemporani i alhora històric. En aquesta iniciativa, treballen conjuntament coreògrafs, directors artístics, arqueòlegs, musicòlegs, artistes i filòlegs al voltant de propostes escèniques amb un llenguatge comú.

Paraules clau: Arqueoescena, *Set moviments-Egipte, Evocació. Ressons de l'Olimp*.

Arqueoescena

Objectiu. El grup de recerca transversal Arqueoescena (2011) apunta cap a l'estudi científic de les fonts arqueològiques, filològiques, històriques, etnogràfiques i musicològiques per al coneixement de les arts escèniques en l'antiguitat. El seu objectiu principal és la transferència de coneixement en tres àrees: la comunicació científica, la difusió educativa i la difusió cultural. Els resultats de la investigació s'utilitzen com a hipòtesis de reconstrucció de la dansa, l'execució de la música i la interpretació teatral de les civilitzacions antigues. Es tracta de dur a terme creacions escèniques amb criteris històrics i amb un llenguatge contemporani inspirades en les representacions pictòriques del patrimoni cultural, l'escultura, la literatura, els estris, la dansa i la música. Cerquem punts de contacte del passat amb el nostre món i el nostre temps, a partir, més aviat, de les significacions que de les cronologies. Aquests coneixements que poden ser propagats des de la perspectiva contemporània constitueixen també un estímul per a la creació artística d'avui. El missatge d'aquesta posada en escena afecta nocions actuals, com ara la multiculturalitat, la universalitat, la intemporalitat de l'expressió artística, la unitat de temps i espai, l'eternitat i els cicles.

Finançament. Pel que fa al finançament de la investigació en la música, el teatre i la dansa a l'antic Egipte, hem comptat amb els fons del premi Joaquim Casellas, edició 2007, del Museu Egipci de Barcelona. Per a les activitats de difusió i ensenyament, hem rebut subvencions de l'Ajuntament de Parets del Va-

llès, edicions de 2009, 2010 i 2011, a través de l'Associació Cultural Viatgers en el Temps. Per a l'activitat de cooperació científica i cultural amb Egipte, hem disposat d'una subvenció de l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional per al Desenvolupament (AECID), edició Subvencions per a la Internacionalització de la Cultura (SIC) 2009, del Ministeri d'Afers Exteriors espanyol. Quant a la investigació i transferència de coneixements, hem rebut el finançament de la Universitat Autònoma de Barcelona, els anys 2009 i 2010.

Experimentació. En la pràctica dramàtica d'aquest grup, l'espai escènic s'utilitza com un lloc per evocar i experimentar realitats preses directament de les petjades de la història. L'espai arqueològic —estàtic— és transformat per l'escena contemporània en un espai dinàmic construït de nou per referir les comunitats i cultures d'altres èpoques. Els intèrprets d'Arqueoescena reconstrueixen amb el moviment i la música aquests espais de l'antiguitat i els actualitzen per als espectadors d'avui. Ho fan a través de la interiorització i la recreació d'experiències construïdes a partir de la investigació i la interpretació directa de les fonts de l'antiguitat. Fins ara, hem presentat les obres *Set moviments-Egipte* (2009) i *Evocació. Resson de l'Olimp* (2011). L'objectiu principal és crear ponts dinàmics entre el passat i el present, però també projectar la riquesa cultural de la humanitat cap al futur amb noves claus de lectura i un gust estètic renovat.

Línies de recerca. Les diferents línies d'investigació s'organitzen al voltant de bancs d'imatges, de corpus de textos, d'arquitectura i espais escènics, d'instruments musicals, de recreacions de danses i d'interpretació musical. El principal antecedent del marc de referència és el llibre *Grècia i Egipte en l'origen del drama. El context sagrat* (Panosa, 2009), que presenta els resultats d'una recerca comparativa sobre els primers drames sagrats i les pràctiques musicals en les civilitzacions de l'Egipte i la Grècia antics amb relació als patrons culturals i ideològics regnants.

El banc d'imatges pertany a la investigació de la iconografia. Es tracta d'una col·lecció d'elements visuals que proporcionen informació sobre la música, el teatre i la dansa de les antigues civilitzacions de la Mediterrània. Conté imatges d'edificis o espais, d'instruments musicals, d'estàtues i d'escenes figuratives, com ara pintures i relleus.

El corpus de textos pertany a la recerca de fonts textuals. Es tracta d'una col·lecció de textos epigràfics, papirologics, paleogràfics i clàssics editats que contenen informacions i referències sobre la teoria i la interpretació de la música, la dansa, els espais, els contextos i les formes de teatre en l'antiguitat.

El nostre proper objectiu és aprofundir en l'arquitectura i els espais escènics. Està essencialment lligat a la línia de les noves tecnologies, però també parteix

de fonts textuais i iconogràfiques per elaborar propostes per representar gràficament i reconstruir els edificis i els espais. Comprèn el processament de la informació mitjançant planimetries digitals i reconstruccions en 3D.

La interpretació musical és un altre aspecte de la línia de recreació escènica. Correspon a la tasca d'experimentació musical amb rèpliques d'instruments antics, amb documents que contenen la notació musical (els que ens han arribat i es conserven) i seguint les instruccions que les fonts literàries i certes representacions iconogràfiques ens transmeten.

Els instruments musicals pertanyen a la recerca de l'organologia, que inclou, en primer lloc, l'estudi i l'anàlisi dels materials, de l'estructura, del funcionament i de l'evolució dels instruments musicals de la Mediterrània antiga; en segon lloc, la construcció de rèpliques basades en models de fonts iconogràfiques i de fonts textuais, i, finalment, l'experimentació sobre el seu funcionament.

La recreació de danses es basa en l'estudi de les fonts iconogràfiques i arqueològiques, com també de les informacions històriques i etnogràfiques. Les seqüències coreogràfiques són creades seguint criteris històrics i s'escenifiquen com a hipòtesis de reconstrucció: *Set moviments-Egipte* i *Evocació. Ressonans de l'Olimp*.

Metodologia. El programa d'Arqueoescena es basa en una metodologia transversal que connecta les tres fases del procés —recerca, creació i producció— per tal de transferir els resultats d'investigació a la difusió cultural mitjançant propostes innovadores amb rigor científic. El procés es duu a terme prenent com a base un diàleg permanent entre investigadors, artistes escènics i intèrprets, en el quadre d'un equip especialitzat en la reconstrucció i la recreació de la història. La disposició de les línies que guien l'etapa de la posada en escena és precedida per un període de recerca d'informacions en les fonts arqueològiques, filològiques, musicològiques, de representació teatral, etnogràfiques, etc. Després, ve el treball en equip entre els investigadors i els professionals de la creació artística, i es fa una immersió en aquestes fonts (relleus en ceràmica, escultures, pintures, mosaics, monedes, etc.) sobre la música, la dansa, els codis gestuals, els símbols, els rituals, les celebracions i els temes mitològics. Segueix la recerca i la selecció de les partitures o dels escrits musicològics de l'època. A més, l'estudi organològic basat en instruments antics conservats proporciona els elements bàsics per al projecte de reconstrucció de la música. Les imatges que es relacionen directament amb les diferents parts de l'script constitueixen la base sobre la qual es construeixen la coreografia i el gest. En aquest model, hem establert els estats i codis gestuals que es deriven de la iconografia, i els artistes aporten l'itinerari dinàmic ocult darrere de l'aparença dels elements estàtics, «els clixés», continguts en el patrimoni arqueològic i artístic de l'antiguitat. Una al-

tra tasca del procés consisteix a seleccionar i adaptar certs fragments literaris, traduïts per Ramon Torné, doctor en Filologia clàssica, per ser declamats. Finalment s'estudia la posada en escena, el vestuari, la il·luminació i altres requeriments. Apostem, sobretot, per la coherència històrica, però també per la construcció d'un espai autònom d'expressió on cercar l'autenticitat, és a dir, l'expressió d'una realitat creïble entesa i interioritzada pels intèrprets.

Derivacions escèniques. La polivalència de les obres permet presentar-les públicament en teatres i auditoris convencionals, però també en llocs monumentals —teatres grecs i romans, parcs arqueològics, llocs històrics, museus, etc.—, i al mateix temps desenvolupar-les en el context d'una xarxa de cooperació internacional. En contextos monumentals o en museus, la representació s'adapta a l'espai específic per tal de ressaltar el valor patrimonial i dotar-lo d'un caràcter únic: el monument esdevé un espai escènic amb característiques pròpies. Aquesta simbiosi entre el monument o museu i l'esdeveniment escènic pretén promoure el seu patrimoni històric amb una nova lectura que dinamitza les possibilitats narratives de la seva memòria històrica i contribueix a enfortir tant la identitat com la capacitat d'atreure els visitants.

La primera derivació escènica com a proposta per transferir el patrimoni egipci al camp de la difusió cultural és l'obra *Set moviments-Egipte*, que va ser estrenada al Teatre Zorrilla de Badalona el 15 de desembre de 2009. Un mes abans n'havíem presentat el primer assaig amb públic com a *work in progress* a Arbúcies. El maig de 2010, van representar-la durant la celebració de La Nit dels Museus al Museu d'Arqueologia de Catalunya, a Barcelona, on també s'exhibia l'exposició internacional *Projecte Monthemhat. Les mòries oblidades*, i al desembre d'aquell mateix any, vam adaptar la peça per presentar-la com una activitat educativa per a escoles amb el títol *Música i dansa de l'antic Egipte*. L'estrena, des del doble vessant de comunicació científica i de presentació escènica, va tenir lloc al World Congress for Middle Eastern Studies (WOCMES) [Congrés Mundial d'Estudis sobre l'Orient Mitjà i el Nord d'Àfrica] a la Universitat Autònoma de Barcelona que es va celebrar del 19 al 24 de juliol de 2010.

La segona derivació escènica, *Evocació. Ressons de l'Olimp*, es va presentar al Teatre Can Rajoler de Parets del Vallès el 19 de desembre de 2011. L'obra proposa una aproximació als continguts d'una Grècia mitològica per ser observats des d'una perspectiva contemporània. El fons musical està constituït per músiques que des de dos mil anys de perspectiva històrica ens associen actualment amb el bressol cultural hel·lènic. *Evocació* mostra una seqüència d'estats psicològics en forma de personatges que evolucionen. Es tracta d'evocar l'atmosfera d'un passat actual.

Participants en el projecte Arqueoesena. Destaquem la participació d'aquestes persones en el projecte Arqueoesena:

Maria Isabel Panosa Domingo. Doctorat en Arqueologia i Història antiga. Estudis dramàtics i musicals. Dinamitzadora i coordinadora de grup / Boris Rotenstein. Director de teatre i cinema / Alejandro Civilotti. Compositor. Recerca en música antiga. Autor de la música *Egipte. Set moviments* / Toni Gómez Pérez. Coreògraf, Llicenciatura en Humanitats per la UOC. Director artístic. Utilització de tècniques de gest i de dansa amb relació als criteris històrics. Coreògraf dels espectacles / Pepe Luna. Músic expert en música oriental i en reconstrucció d'instruments musicals antics / Olga Miracle. Música (soprano) i professora de cant superior. Investigació en música antiga / Mauricio Molina. Doctor en Filologia clàssica expert en organologia, Màster de Música en Performativitat històrica / Ramon Torné Teixidó. Doctor en Filologia clàssica. Traductor expert en teatre grec / Joan Manel Asensio. Diplomant en Estudis d'Arqueologia per la UAB i enginyer informàtic expert en aplicacions informàtiques per a la investigació arqueològica / Michael Ghattas. Professor de l'Institut d'Estudis Coptes al Caire (Egipte). Departament de Música copta i himnes / Josep Antoni Clua. Professor (ANECA Acreditación) expert en literatura grega, especialment en poesia hel·lenística i en la relació entre la mitologia i la tragèdia grega / Antònia Fernández. Formació en Filologia catalana. Experta en comunicació *networks and broadcasting planning*.

Intèrprets i participants en l'espectacle *Egipte. Set moviments*. L'espectacle *Egipte. Set moviments* l'han interpretat sis ballarines, tres actrius i dos actors, tot i que en els espectacles infantils, es va optar per una rotació de dues ballarines, dues actrius i un actor. Han participat en les diverses representacions:

Dansa: Eulàlia Bergadà, Cristina Facco, Tura Gómez, Anna Hierro, Laia Mora, Lorena Nogal, Júlia Pérez i Beatriz Torralbo.

Actrius/actors: Mònica Almirall, Maria Calvet, Susana Gómez, Lavínia Vila, Albert Pérez, Xesco Pintó i Miquel Segovia.

Amb la participació de:

Producció: Associació Cultural Viatgers en el Temps

Recerca, guió i coordinació: M. Isabel Panosa

Coreografia: Toni Gómez

Dramatúrgia i direcció teatral: Boris Rotenstein

Composició musical: Alejandro Civilotti

Música gravada: Conjunt Instrumental del Conservatori de Badalona
Direcció musical: Pilar Bravo
Interpretació coral: Cor de Veus Blanques del Conservatori de Badalona
Direcció coral: Montserrat Pi
Ensenyament de ball i repetidora: Guillermina Coll
Disseny de vestuari: Isabel Llobera
Adaptació de textos i imatges: M. Isabel Panosa
Il·luminació: Cesc Pastor
Gestió: Antònia Fernández

Intèrprets i participants en l'espectacle *Evocació. Ressons de l'Olimp*.
L'espectacle *Evocació. Ressons de l'Olimp* l'han interpretat tres ballarines i els tres membres del grup especialitzat en música antiga, Vox Feminae.

Dansa: Eulàlia Bergadà, Lorena Nogal, Beatriz Torralbo. I la col·laboració d'Òscar Pérez.

Música: els components del grup Vox Feminae: Pepe Luna, *nai* i *tricord*; Olga Miracle, cant, lira, cròtals i text recitat, i Mauricio Molina, *tympanon* i *aulos*.

Amb la participació de:

Recerca, guió i realització: M. Isabel Panosa

Coreografia i direcció artística: Toni Gómez

Selecció i adaptació de textos, imatges i disseny: M. Isabel Panosa

Traducció del grec i assessorament literari: Ramon Torné

Disseny de vestuari: Isabel Llobera

Confecció de vestuari: Maribel Selma

Disseny de llums: Víctor Manuel Peralta

Bibliografia citada

- ARQUEOESCENA, (2011) Disponible a www.arqueoescena.eu [Consultat l'1 d'abril de 2015]
- PANOSA, M. I. (2003) *Arqueoescena*. [En línia]. Barcelona, disponible a www.arqueoescena.eu [Consultat l'1 d'abril de 2015]
- (2009) *Grècia i Egipte en l'origen del drama. El context sagrat*. Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC).



Ambos lados: deconstructing identity, performing memory

Rakel Marín Ezpeleta
Henry Daniel

Project Barca's central research question – how can embodied personal and collective memories be shaped into new architectures of identity and belonging in the form of innovative performance works that speak to wider sections of society? – has so far generated a number of mixed-media performance outcomes in its two research locations; Barcelona, Catalonia, and Vancouver, Canada. Some major works are the video essay *Encounters 3*; *Barca-El otro lado* – a performance work that utilizes dancers, actors, musicians and media designers resident in Barcelona, Spain; *Here be dragons* – a work staged exclusively with performers in Vancouver, Canada; and *Here be dragons/Non plus ultra* (HBD/NPU) - which brings together separate casts from both cities. HBD/NPU was premiered in Vancouver on January 10th 2013 at the Fei and Milton

Wong Experimental Theatre, Goldcorp Centre for the Arts. All three stage works draw generously from the performers personal stories to articulate the research objectives. This paper addresses the 're-routing' thematic of the Barcelona 2013 conference by problematizing the phrase 'going west to find east/going east to find west', a direct reference to Christopher Columbus' 1492 voyage across the Atlantic. It also uses Performance Studies and PaR as navigational constructs in a parallel voyage of exploration and discovery. We present here an abridged version of the mixed-mode paper created for the Performance as Research Working Group, within the IFTR 2013 conference.

Keywords: Memory, Performance as Research, Rearticulation, Historiography, Identity.

Introduction

Project *Barca* is a three-year Research/Creation initiative funded by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC). Its overarching concept is defined by the phrase 'going west to find east/going east to find west', a direct reference to Christopher Columbus' 1492 voyage across the Atlantic in search of a new trading route to the so-called Orient. The project boasts an international team of artistic and academic collaborators based in Vancouver, Canada, and Barcelona, Catalonia, many of whom have backgrounds in countries as diverse as Italy, France, Algeria, Iran, Chile, French Guiana, Brazil, Mexico, Trinidad and Tobago, Japan, China, and Hong Kong. The question that lies at the heart of the research is framed as follows: how can embodied personal and collective memories be shaped into new architectures of

identity and belonging in the form of innovative performance works that speak to wider sections of society?

This question clearly identifies a set of issues meant to problematize notions of identity and memory against the backdrop of history. Having grown up in a former colonial country, and with the experience of being an immigrant in lands located on both sides of the Atlantic, Dr. Daniel is sensitive to the complex issues that immigrants, aliens, outcasts, self-exiles, illegals, and generally people who do not readily 'belong' or 'fit in', experience on a daily basis. We refer here to their attempts to negotiate the 'I', 'me', 'we', 'you', 'us', and 'they' in communities where space is shared by both 'natives' and 'non-natives', 'strangers' and 'estranged'. Project Barca concerns itself with the dynamics of interaction between people who identify as such, which, in one way or another, includes many of us.

The decision to use the historic events surrounding August 3rd 1492, the day Columbus left Spain on his cross-Atlantic voyage of discovery, is deliberate. This journey not only changed the face of international politics, entire economies, and territorial borders, it also kick-started a period of immigration, forced migration, economic and human exploitation, genocide, and slavery that was perhaps unprecedented in its scope. Project Barca is interested in gathering together a group of performers on both sides of the Atlantic who had something to say about their own personal routes and were willing to do a bit of creative research in this regard. The 'impossible task' Dr. Daniel gave all of them was to retrace their family histories and/or ancestries from the present (2012) back to the date August 3rd 1492. Through a careful manipulation of their stories, we wanted to problematize the very concept of identity and its relation to memory.

A Barca

Barca means boat in both Spanish and Portuguese, a structure capable of accommodating a small crew for an extended journey. The phrase 'going west to find east/going east to find west' speaks to the paradox of going in one direction to find the other, of starting out with one intention and ultimately having the opposite of that intention manifest itself, and most importantly, the attempt to resolve this paradox as part of an artistic process. Part of our intention here is to explore parallels between, first, the relationship between the 'self' we protect and the one we present to the public – an idea inspired by Goffman's *Forms of talk*; second, the exploration of new 'territories' that Columbus went in search of, and third, our explorations as artists seeking to understand our own encounters with 'otherness'.

Project *Barca* therefore aims to collect the perspectives of those affected by Columbus' 1492 journey across the Atlantic. This includes looking at the descendants of those who left the Castilian Kingdom, those encountered on that historic journey, as well as those who followed on subsequent journeys, either by choice or through force. We are essentially looking at the implications of over five hundred years of history on a group of people. Project Barca's premise for making this explicit connection is a belief that everyone who made that 'crossing' then, and subsequently, became implicated in a journey that asks for some kind of resolution. Our project acts as a ship on a journey, promoting artistic encounters with 'the other' and by doing so suggesting new perspectives on notions of identity.

The notion of identity we work with concurs with Bakhtin's definition, as described by Auslander. This claims that the individual is essentially a merger of the many voices and languages, past and present, that constitutes him or her as a subject (Bakhtin, 1990; in Auslander, 2008: 41). Stimulated by Goffman's *The Presentation of Self in Everyday Life*, we also endorse that such identities are constructed in opposition to what surrounds us. And furthermore, we add that there is a peculiar pathology that emerges as these two identities, inner and outer, literally fight for our attention. This idea of an internal/external conflict is related to Levinas' conception of *alterity* in the face-to-face encounter, understood as 'the ultimate situation' (Levinas, 1969: 81 and 194). In this context, we claim that it is especially in the encounter with 'the Other' that is beyond us, exterior to us and outside the reach of our own system of thought that we are obliged to open up our self-contained identities and feelings of security and at-homeness.

However, we strongly assert the 'other' here has both an internal and an external face, the latter often overpowering the former. The encounters between the external self and its 'others' (the other culture, the other race, the other religion, the other nationality, the other dancer, the other artist-kind and even the other knowledge-kind), and the possible mediation of these encounters by the deeply hidden internal and unconscious 'self' in all of us provides the fuel that drives Project Barca's engine, so to speak. As the reader listens to the stories of the dancers playing witness to the unresolved conflicts of the past in the makeshift vocabulary generated by their own bodies¹, we hope that he or she will understand why the research is titled *Barca: New Architectures of Memory and Identity*.

1. Watch the Video *Encounters 3* at the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=-cqNQYSTbSw>. Other outcomes and excerpts of Project Barca mentioned in this paper are visible at the following link: <http://projectbarca.blogspot.ca>

Considering that the 'New World' opened up post 1492 was the consequence of an apparent miscalculation, it is not surprising that great 'wars' of identity and other major 'misunderstandings' followed. Columbus calculated that if he sailed west across the Atlantic he would eventually arrive at his desired destination in the east. He was interested in establishing a new trading route to India, China, and Japan, and in setting up trading posts along the way. The mandate given to him by the Catholic monarchs Ferdinand of Aragon and Isabella of Castile was to acquire new territories, bring back riches, and spread the Christian faith. In short, he was to find new sources of wealth for his employers and convince the people he encountered there to adopt the customs and beliefs of complete strangers.

One could say that the urge to adventure and to be excited about the results of one's discoveries is innate to human behavior. However, the unanticipated and sometimes unintended results of these adventures and discoveries manifest in a particular pathology that we see in the repeated colonization of various new territories, physical, psychological, and otherwise. This 'taking possession of' continues to appear in our actions five hundred years later and it is with some irony that we reiterate the ideological stance 'we only know ourselves through our encounters with others' almost to monotony. This statement is central to Project Barca's creative research, and we believe it is aptly articulated in the phrase 'going west to find east/going east to find west'.

Our navigational strategies are informed by Performance Studies as a discipline and Practice-as-Research as an approach with a set of tools - a methodology if you wish. For both personal and historical reasons, the first part of our journey links Barcelona, an 'Old World' city at the edge of the Mediterranean, with Vancouver, a fast growing metropolis that sits on the edge of the Pacific at the limits of the 'New World'. The journey is trans-hemispheric², since it has trans-Mediterranean antecedents and trans-Americas consequences. In truth, one could say that Columbus literally stumbled upon the notion of the 'trans-hemispheric'. We know that he never made it to the fabled 'Orient' but his miscalculation opened up an entirely new world, not the one he nor anyone else had imagined, but another that proved to be far more problematic and with far-reaching implications for both the descendants of those he encountered as well as everyone who subsequently made that crossing.

Columbus and others flying the standard of the Catholic Monarchs could not travel south around Africa because a papal bull of 1481 (*Aeterni Regis*, Trea-

2. The term 'trans-Americas' should be understood here as the entire continent that stretches from Canada and the USA to Argentina and Chile and includes the islands in the Atlantic, the Caribbean Sea, the Gulf of Mexico, etc.

ty of Alcáçovas, 1481) granting all lands discovered south of the Canary Islands to Portugal (Wernhan, 1957, p. 424) forbade them to. Although this changed four years later in the Treaty of Tordesillas (Treaty of Tordesillas, 1494: 84), Spain could still only lay claim to lands along an imaginary north/south line east of the Cape Verde islands which, co-incidentally, ran straight through territory that we call Brazil today. Because the Crusading wars of the eleventh to thirteenth centuries had long since prevented Christian traders from travelling freely through Asia, one could say that the Castilian Kingdom had no place else to go in order to establish itself as a 'power' but West. History was being made on August 3rd 1492, but as historiographer and literary theorist Hayden White (White, 1987: 26-57) remarks, history is a product of historians' discourse. It is also an interpretation of sources and evidences that are naturally partial and fragmented. What historians do is to construct the 'truths' of the historical past through narratives. We, as White, approach history through language, through stories, and we articulate artistically the narratives of the performers. Also, following Michel Foucault's (Foucault, 1977: 139-164) argument, we seek to interpret the past in ways that highlight the ambiguity, fragmentation and struggle that accompanies any historical analysis.

Encounters 3

The video-essay *Encounters 3* explores the diversity of voices and bodies contributing to Project Barca's (2011-2014) research objectives. It allows viewers to get a better sense of how some of our processes were and continue to be articulated. During the week long Barcelona 2013 IFTR 're-routing' conference colleagues and other conference delegates also had the opportunity to see the full production of *Barca: el otro lado* at Theatre Nau Ivanow, a local performance facility.

Contentiously, perhaps, the research deliberately conflates Columbus' 1492 voyage with another journey that is concerned with addressing the historical instability of the arts as a platform for academic research. It also recognizes the enormous attempts made by both professional artists and academics to address this issue. Our decision to conflate the two has much to do with establishing a broader and more in-depth approach to understanding how identities are constructed against the backdrop of history and how both are subsequently re-presented across disciplinary platforms.

We are not only investigating the role that history plays in the formation of identity, we are also attempting to examine the events surrounding 1492 using the framework of artistic disciplines that have their own individual arising and

trajectories of development. In using movements, text, sounds, and music to create a complex kind of ‘dance/theatre/sound/film art’ concerned with narratives of the colonization of body, space, territory, and personality, we are in fact making an ‘artifice’ of the one, i.e. narratives of colonization, that both mirrors and contradicts the use of the other, i.e., the framework of artistic disciplines. We are manipulating disciplinary frameworks and crossing a number of delicate ‘borders’ that we hope will provoke new questions regarding the ethics of representation as well as the ‘truth’ and/or ‘validity’ of one ‘historical’ perspective over the other. In Project Barca we dynamically deconstruct the architectures of the performers ‘stories’ and then try to reframe them through a manipulation of the fragments. Our argument is that this offers a unique opportunity to ‘know’ ourselves and our inherited pasts from quite a different perspective and to begin to construct a different version of ‘self’ in the process.

As mentioned earlier, Performance Studies and PaR form the skeleton of the vehicle we are constructing for this journey. How we understand the constituent parts of this structure is crucial. Performance, for example, is defined here as acts of embodiment and disembodiment that we engage in for the excavation, recovery and analysis of personal and collective memories. We seek to accomplish this using a range of strategies that involve different technologies. For example, we utilize film, video, sound and other potentially interactive technologies during the creative studio process as well as in the live and post-production phases of the research. Since the narratives of the performers necessarily jump in and out of present and past, the editing process gives us an opportunity to re-organize a well-known historical timeline into one where the audience is never completely sure exactly who and where the ‘I’, ‘we’, ‘they’, and ‘us’ are located. The dancers’ performance images are almost never concurrent with the text heard. When dancer Arash Khakpour speaks of his Arab ancestors having to leave Spain exactly at the time of the conquest of Granada, we also hear a text linked in the narrative to his family moving to Vancouver, Canada in 2005. However, Arash is nowhere to be seen. Here we are using film and text as technological vehicles to connect events that are ‘historically possible’ but also partly imaginary, and to displace the identities of the people seen on film.

In 1492 my family had to leave Spain
 The other option was execution or worse still conversion
 So we went back to Persia through Africa; exiting Granada to Iran,
 The longest way you can ever imagine.
 We moved to Vancouver in 2005.
 Freedom in the woods of the west!

In another 'true' story, dancer (Julia Carr) speaks of her distant relative, a Norwegian sailing ship captain, who would take his young daughter on sailing voyages with him. Julia problematizes, among other things, the overwhelmingly masculine presence in these early explorations and its consequences for subsequent relations between peoples.

In 1492, Columbus left Palos with 3 ships and 90 men and boys; no women, all stories of men! [...] September 4th 1850, Gunder Mauritz Erichsen was born and a tradition of Norwegian sailing ship captains continued. Mauritz shares my September 4th birthday. He took his youngest daughter on a couple of long voyages. She wrote a journal. Finally, a female protagonist! Can you imagine a young girl as an explorer in the 1880s?

These examples may well contextualize the multiple dimensions of certain technologies employed in journeys - then and now - and the idea that 'technology' itself participates in the institutionalization of our collective memories as a particular kind of historical 'truth'. In the case of the 15th century colonization, the primary technology that Columbus and others utilized to access the New World were ships and weapons (Morison, 1974: 4-6, 342-343).³ *La Santa Maria*, *La Pinta*, and *La Niña* became symbols for the opening up of new possibilities as much as they were symbols of the exploitation and colonization of peoples throughout the Americas (Morison, 1974: 93-100). The same can be said for Francisco Pizarro's and Hernan Cortes' efforts later on to conquer and lay claim to territories in the Americas with their 'guns, germs, and steel' (Diamond, 2005: 74-81).

PaR, Performance Studies, and the genetically, racially, and culturally informed bodies of the performers constitute a different triad of vehicles that allows us to navigate a new kind of territory. The flexibility and utility of Performance Studies, a discipline that arose from and continues to draw on areas of study as diverse as sociology, anthropology, psychology, cognitive science, media studies, law, biology, neuroscience, history, computing science, and history of science, and PaR as a set of practical and creative skills and strategies, assists us in investigating and rearticulating a number of precepts, concepts, percepts, affects, and functions (Deleuze, 1994: 66-68) that seek to address the complexity of our trans-hemispheric embeddedness (Daniel & Ezpeleta, 2013: 7).

3. Additional material by Keegan, W. F. and other authors, (1991) at <http://www.flmnh.ufl.edu/caribarch/columbus.htm>

Conclusion

Concluding, we propose a discourse that is transdisciplinary by nature, engaging movement as a function of bodies, presenting concepts through a choreographic articulation of movement structures built up around the performers' identities; body types, gender, race, nationality, and cultural backgrounds, and challenging notions of scientific logic by utilizing seemingly digressive, passing, and unmethodical strategies in its attempts to reverse-engineer, destabilize, and eventually re-present ideas that are crucial to our human existence. We believe that the exploration, presentation, and articulation of performance using defined PaR frameworks give us sufficient flexibility for the task of trans-hemispheric circumnavigation.

The apparent paradox that shapes much of Project Barca's research and enables us to embark on our journey has much to do with this trans-hemispheric predicament. As performers and scholars we are also part of a curious trade that traverses the Atlantic. In the Americas we straddle spaces Columbus never explored but which others subsequently plundered. We are the products of journeys that brought our ancestors in contact with one another and which we must retrace, rewrite, and revitalize before we can approach some metaphorical 'east'. We are the inheritors of voyages we may not have asked for, perhaps never wanted to be a part of, but which we are somehow destined to complete. So, in pursuit of these 'voyages of the unwilling', we are building a boat, a barca, one that utilizes a conceptual framework designed with the timbers of Performance Studies, guided by practices of embodiment and disembodiment, and destined to continue travelling west to find east and east to find west.

Quoted bibliography

- Aeterni Regis*, Treaty of Alcáçovas (1481) [Online]. Available at: <http://clc-library-org.tripod.com/Aeterni.html> [Last accessed April 7th, 2015]
- AUSLANDER, P., (2008) *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*. London & New York, Ed. Routledge.
- BAKHTIN, M., (1990) *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Translated by Vadim Liapunov. Austin, Texas, University of Texas Press.
- DANIEL, H. & R. EZPELETA, (2013). 'Ambos lados: deconstructing identity, performing memory' (2013) in *Henry Daniel Ph.D.* [Online] Simon Fraser University, Vancouver. Available at: <http://www.henrydaniel.ca> [Last accessed April 7th, 2015]

- DELEUZE, G. & F. GUATTARI, (1994) *What Is Philosophy?* New York, Columbia University Press.
- DIAMOND, J., (2005) *Guns, germs, and steel: the fates of human societies*. New York, London, W.W. Norton and Company.
- FOUCAULT, M., (1977) 'Nietzsche, Genealogy, History' in *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Edited by Donald F. Bourchard, Translated from the French by Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York, Cornell University Press.
- GOFFMAN, E., (1981) *Forms of talk*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- (1987) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires, Ed. Amorrortu. Original, first edition (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Anchor books.
- KEEGAN, W. F (1991) 'Sailing into History' in *VISTA Magazine*. [Online], 1991. Caribbean Archaeology. Florida Museum of Natural History. <http://www.flmnh.ufl.edu/caribarch/columbus.htm> [Last accessed April 7th, 2015].
- LEVINAS, E., (1969) *Totality and Infinity: an Essay on Exteriority*. Translated by Alphonso Lingis. Pittsburg, Pennsylvania, Duquenne University Press.
- MORISON, S. E., (1974) *The European discovery of America: the southern voyages, 1492-1616*. New York, Oxford University Press.
- Project *Barca* (2011-2014). [Online] Simon Fraser University, Vancouver. Available at: <http://projectbarca.blogspot.ca> [Last accessed March 10th, 2014]
- 'Treaty of Tordesillas' (2009), *Treaty Of Tordesillas*, p. 84, Academic Search Premier, EBSCOhost. Persistent link to this record [Permalink]. Vancouver. Available at: <http://proxy.lib.sfu.ca/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=21213013&site=ehost-live> [Last accessed April 3rd 2015].
- The original manuscript of the ratification signed by Ferdinand and Isabella at Arevalo, July 2, 1494, is in the National Archives at Lisbon, gay. 17, maco 2, no. 24. The original manuscript of the ratification signed by John II at Setubal on September 5th, 1494, is in the Archives of the Indies, 'Legajo escogido'.
- WERNHAM, R.B., (1957). *The New Cambridge Modern History Vol. I*. Cambridge, University Press (Ed. G.R. Potter).
- WHITE, H., (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse & Historical Representation*. Baltimore, MD, John Hopkins University Press.



La visió teatral implícita en l'obra escrita d'Eugenio Barba

Lluís Masgrau

El punt de partida de l'article és una recerca realitzada des del 1992 fins a l'actualitat en el context de l'Odin Teatret Archives per crear i anar actualitzant una bibliografia crítica de l'obra escrita d'Eugenio Barba. El resultat és un document de més de cent cinquanta pàgines que conté tots els textos publicats de l'autor llistats per ordre de redacció. La bibliografia proporciona en cada cas detalls sobre la redacció del text, els materials previs que refon o inclou i les diverses transformacions que Barba fa sovint en els textos en cada nova publicació. Una de les característiques més evidents de la seva obra escrita és una dimensió polièdrica que es concreta en una gran varietat de formats textuais, temes i traduccions. Es tracta d'un gran conglomerat en què barreja i analitza les seves influències teatrals, les vicissituds

de la seva llarga carrera, les seves eleccions professionals i les experiències que l'han marcat. La intenció de l'article és mostrar com l'obra escrita de Barba ha evolucionat gradualment cap a una destil·lació d'una estructura profunda, implícita. Aquesta estructura sorgeix de l'encreuament de dos eixos: els diversos nivells d'organització que l'autor distingeix en la pràctica de l'ofici i el diàleg amb tres grans cultures teatrals. L'objectiu és demostrar com rere una aparença heterogènia, dispersa i polièdrica, el corpus escrit de Barba organitza aquesta multiplicat en una visió teatral coherent i profundament estructurada.

Paraules clau: Poètica teatral, aprenentatge, sentit personal de l'ofici, tècnica, valor del teatre.

L'obra escrita d'Eugenio Barba inclou una gran quantitat de textos, tot un ventall de tipologies textuais (articles, cartes obertes, transcripcions de conferències, llibres...) i una multiplicat molt extensa de temes que s'alternen contínuament. Aquestes tres característiques li atorguen una fesomia aparentment laberíntica i dispersa. Barba ha anat construint la seva obra escrita a partir dels més de dos-cents setanta-cinc textos individuals publicats des de l'any 1962 fins a l'actualitat. Tanmateix, a partir dels anys noranta del segle passat en endavant Barba va crear una sèrie de llibres fonamentals a través dels quals va organitzar gradualment el seu pensament teatral. La major part d'aquests llibres clau són antologies de textos prèviament publicats o llibres que combinen materials reciclats amb materials de nou encuny. D'aquesta manera, l'autor ha utilitzat els seus llibres més importants per destil·lar de mica en mica la massa dels seus textos individuals, extreure'n les idees més rellevants i organitzar-les en un corpus coherent.

Els set llibres que contenen el nucli del pensament teatral de Barba són els següents:¹ *La canoa de papel* (1992), *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [Teatre. Soledat, ofici, revolta] (1996),² *La terra di cenere e diamanti* [La terra de cendres i diamants] (1998), *Arar el cielo* (2002), *L'arte segreta dell'attore* [L'art secret de l'actor] (Barba i Savarese, 2005),³ *Bruciare la casa* [Cremar la casa] (2009) i *La conquista della differenza* [La conquesta de la diferència] (2012).⁴

Aquests llibres marquen un punt d'arribada que organitza en grans àrees de reflexió els temes més importants de Barba. Si analitzem quines són aquestes àrees i com es relacionen, podem formular l'estructura profunda de l'obra escrita i la visió teatral que hi ha implícita. Aquest és l'objectiu de l'article.

Quatre preguntes i tres cultures teatrals

Barba explica sovint que qualsevol home o dona de teatre ha de respondre, explícitament i implícita, quatre preguntes clau: «on», «per què», «com» i «per a qui» fer teatre. Aquest és l'eix principal que vertebrava la seva obra escrita. A més d'aquest eix, n'hi ha un segon determinat pel diàleg professional que l'autor italià ha mantingut amb tres grans cultures teatrals.

La primera és una part important de la cultura teatral occidental des de començaments del segle xx ençà. És el que ell anomena la «gran reforma», utilitzant un terme propi de la historiografia teatral polonesa. Es tracta d'una mutació desplegada durant tot el segle passat encarnada per una sèrie de reformadors que van reinventar la pràctica escènica d'una manera molt personal. En aquesta cultura caldria situar-hi Stanislavski, Meierhold, Copeau, Decroux, Artaud, Brecht, Grotowski o el Living Theatre, entre d'altres.

La segona gran cultura teatral amb la qual ha dialogat Barba és la dels teatres clàssics asiàtics. L'autor va entrar en contacte amb aquests teatres en el període en què s'estava formant. El 1963 Barba va viatjar a l'Índia. Les circumstàncies

1. Alguns dels llibres que cito han tingut versions prèvies a la definitiva. Per aquest motiu, indico sempre la referència de la versió definitiva, de la qual dono la referència de la primera publicació, que sol ser la italiana.

2. *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* és la tercera i definitiva versió del llibre. La primera es titulava *The Floating Islands* [Les illes flotants] (Barba, 1979) i la segona, *Aldilà delle isole galleggianti* [Més enllà de les illes flotants] (Barba, 1985).

3. *L'arte segreta dell'attore* va tenir dues versions prèvies. La primera va ser publicada inicialment en italià amb el títol *Anatomia del teatro* (Barba i Savarese, 1983). La segona es va publicar per primera vegada en castellà amb el títol definitiu (Barba i Savarese, 1990).

4. *La conquista della differenza* té una versió prèvia publicada al Perú (Barba, 2008). La versió definitiva del 2012 conté molts materials nous i una estructura totalment diferent.

del viatge el van portar a Kerala, on va «descobrir» el *kathakali*. El diàleg amb els teatres clàssics asiàtics recorre d'un cap a l'altre tota la seva carrera teatral, des del seu aprenentatge fins a l'actualitat.

La tercera cultura teatral que ha influenciat poderosament la visió teatral de Barba és la del teatre de grup llatinoamericà. El 1976 l'Odin Teatret va viatjar per primera vegada a Llatinoamèrica convidat pel festival de Caracas, on va crear llaços d'amistat i de col·laboració amb una sèrie de grups i d'artistes teatrals llatinoamericans. Des de llavors, el diàleg de Barba amb una part important del teatre llatinoamericà l'ha portat a interactuar intensament amb tres generacions de grups i artistes.

Si analitzem com s'encreuen els dos eixos en els set llibres que he esmentat, obtindrem un context que organitza el conjunt de l'obra escrita de Barba. No es tracta d'una estructura rígida, sinó d'una estructura profunda que dona un sentit implícit a cada llibre. L'autor no va dissenyar aquesta estructura *a priori*; va desembocar-hi mitjançant una dramaturgia textual orientada a conceptualitzar el sentit de les tries i les experiències que van marcar profundament la seva trajectòria professional. El resultat és una reflexió de conjunt que transforma la identitat professional de Barba en una poètica teatral.

L'autor italià ha respost a les quatre preguntes d'una manera implícita, a través de la seva pràctica teatral. Però també ho ha fet d'una forma explícita, a través dels seus llibres més importants i basant-se, en cada cas, en el diàleg amb cada una de les tres cultures teatrals que he mencionat. És evident que en la pràctica de l'ofici les quatre preguntes —«on», «per què», «com» i «per a qui» fer teatre— es troben fusionades en una realitat orgànica on no és possible separar-les amb claredat. Tanmateix, en el corpus escrit de Barba les quatre preguntes tendeixen a ser extrapolades i pensades com si fossin una realitat en si mateixes: quatre nivells d'organització de l'ofici. Aquesta manera de procedir li permet enfocar les qüestions clau de cada nivell i determinar amb precisió la funció dels quatre nivells en la seva poètica teatral.

En aquest sentit, la seva obra escrita és un cas singular en el context del segle xx: pocs directors han generat un corpus que sigui, simultàniament, tan extens pel que fa al nombre de textos, tan ampli i detallat pel que fa a les qüestions que aborda i tan ben estructurat pel que fa a la coherència del seu pensament escènic.

On fer teatre?

Barba ha conceptualitzat la primera pregunta vinculant-la al seu aprenentatge. El llibre en què aborda aquesta qüestió és *La terra di cenere e diamanti* [La terra de cendres i diamants] (Barba, 1998). Hi explica com va arribar a Polònia

per estudiar teatre a l'escola de Varsòvia i com, un cop passada l'eufòria dels primers mesos, el programa d'estudis va començar a produir-li una insatisfacció cada vegada més gran, fins que, a mig curs, el gener del 1962, va decidir acceptar la proposta de Jerzy Grotowski d'esdevenir el seu ajudant de direcció. Grotowski tenia llavors vint-i-set anys i Barba, vint-i-cinc. En aquell moment, Grotowski dirigia, juntament amb Ludwik Flaszen, un petit teatre de província, el Teatre de 13 files. El director polonès no era conegut internacionalment, i a Polònia era considerat una figura molt perifèrica que comptava més aviat poc en la vida teatral del país. Barba va romandre amb Grotowski del 1962 al 1964, just el període en què el director polonès va transformar un petit teatre avantguardista de província en un teatre laboratori.

Un detall important que Barba explica en el llibre és la perplexitat dels seus professors i companys davant la decisió de deixar l'escola de Varsòvia per anar al teatre de Grotowski. Els costava entendre que abandonés la centralitat de l'escola més important del país per traslladar-se a la petita ciutat d'Opole i treballar amb un personatge excèntric i allunyat dels circuits teatrals importants. Gràcies al fet de treballar amb Grotowski, Barba va entrar en contacte amb una manera completament diferent de practicar i pensar el teatre i va descobrir una dimensió ètica de l'ofici que després retrobaria en l'obra i en els textos dels grans reformadors del segle xx.

On fer teatre? En un teatre laboratori. Aquest concepte ha obsessionat Barba fins a l'actualitat, que hi ha reflexionat molt. El relaciona amb l'intent d'arrelar el teatre al marge de les lògiques del mercat i crear un context específic en què sigui possible practicar i pensar l'ofici com una recerca indissociable de la seva dimensió ètica.

En l'estructura global de l'obra escrita de Barba, *La terra di cenere e diamanti* [La terra de cendres i diamants] (1998) suggereix que l'aprenentatge és també un nivell de l'ofici. Considera que cal fer l'aprenentatge amb un mestre, perquè així es converteix en un procés que va més enllà de la mera adquisició d'unes bases tècniques. L'aprenentatge ha de ser també un procés en què, gràcies a la tècnica, es pugui incorporar la dimensió ètica de l'ofici. El sentit implícit del llibre és que tothom hauria de ser capaç de trobar el seu mestre, fer que aquest l'accepti i convertir-lo en una mena de superego professional la funció del qual és catalitzar les pròpies potencialitats.

Deixar-se influenciar totalment per un mestre és la premissa per després poder personalitzar el coneixement rebut, descobrir la pròpia llibertat i transformar-la en una identitat professional individualitzada, que es desenvolupi en forma de diàleg permanent amb l'origen professional d'un mateix.

Per què fer teatre?

Barba lliga aquesta pregunta amb el sentit personal de l'ofici i explora la importància d'aquest sentit en el llibre *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [Teatre. Soledat, ofici, revolta] (1996). A partir d'un muntatge de vint-i-vuit textos individuals, l'autor reflexiona sobre les motivacions que han galvanitzat la seva trajectòria professional amb l'Odin Teatret. Ara el diàleg amb Grotowski s'expandeix als reformadors teatrals del segle xx. Barba es refereix a aquesta cultura teatral amb el nom de «tradició dels fundadors de tradició» (1996: 263-265) i la llegeix com una genealogia professional.

El llibre se submergeix en un corrent subterrani que nodreix les visions dels grans reformadors, el corrent del sentit personal. Barba desxifra una idea recurrent en aquest corrent: negar el sentit establert del teatre per injectar en la pràctica de l'ofici un sentit personal, determinats valors que transcendeixin la dimensió artística i estètica. Si els reformadors van negar la pràctica de l'ofici tal com estava establerta en la seva època, va ser per convertir-la en alguna cosa més que teatre: acció política, social, de recerca espiritual, antropològica, terapèutica o pedagògica en el sentit més ampli de la paraula.

Per a Barba, la recerca d'un sentit personal de l'ofici és allò que permet portar el teatre més enllà d'una pràctica artística. Aquesta és la idea clau del llibre. El teatre concebut com una estratègia per poder viure d'una altra manera, amb uns altres valors, en un altre context social que el que estableix la societat de l'època. El teatre esdevé, aleshores, un cavall de Troia que permet fer una activitat reconeguda socialment i, al mateix temps, refusar els valors socials establerts. La pràctica del teatre és per a Barba el camí del refús; refús de l'esperit del temps, però abans que res, refús d'allò que la societat de l'època engloba en l'etiqueta «teatre». L'actitud ètica de negar el sentit establert del teatre és la premissa indispensable per potenciar i trobar el sentit personal de l'ofici.

Dins de l'obra escrita de Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* [Teatre. Soledat, ofici, revolta] (1996) és una autobiografia professional *sui generis* que intenta recrear sobre el paper la pròpia recerca del sentit personal. A través de múltiples metàfores, el llibre apunta cap a la realitat essencial d'un teatre fet per transcendir-se a si mateix. Aquest és el fil vermell que cus el llibre: la tensió dialèctica entre el teatre i tot allò que el transcendeix. Per al director de l'Odin, el teatre com a bé cultural o realitat artística no es justifica a si mateix. És una realitat que només val si som capaços de revitalitzar-la col·locant en el seu cor motivacions molt personals. Aleshores, l'operació de buscar el sentit personal de l'ofici i d'omplir la closca del teatre per transformar-lo en alguna cosa més és també un nivell de l'ofici.

Com fer teatre?

Segons Barba, la pregunta sobre «com» fer teatre determina la construcció de la tècnica. En la seva obra escrita, la construcció de la tècnica es desdobra en dos àmbits: la tècnica de l'actor i la tècnica del director relativa a la composició global de l'espectacle.

Els dos llibres en què conceptualitza la seva construcció de la tècnica actoral són *La canoa de papel* (1992) i *L'arte segreta dell'attore* [L'art secret de l'actor] (Barba i Savarese, 2005). Per analitzar aquest nivell de l'ofici, Barba es basa en el diàleg amb els teatres clàssics asiàtics. Aquest diàleg es va enriquir molt a partir del 1980 amb la creació de la International School of Theatre Anthropology (ISTA) i la mateixa antropologia teatral com una disciplina d'estudi orientada a formular els fonaments preexpressius de la presència escènica. Els teatres clàssics asiàtics van ser fonamentals com a punt de partida per començar a entreveure aquestes bases preexpressives. Posteriorment, Barba va ampliar aquest diàleg incloent-hi les principals tècniques performatives d'Occident.

El 1980, quan l'autor italià va començar a desenvolupar l'antropologia teatral, l'Odin Teatret era ja un grup consolidat i reconegut internacionalment amb setze anys d'experiència professional. Els seus actors havien recorregut un llarg procés de treball que va desembocar en una capacitat tècnica notable. La pregunta «com fer teatre?» ja havia estat resposta d'una manera implícita, des de la pràctica. Tanmateix, més enllà d'això, els teatres clàssics asiàtics van ser fonamentals per ajudar Barba a conceptualitzar què aprèn un actor quan incorpora una tècnica.

A través de l'antropologia teatral, Barba ha desplegat una anàlisi del saber actoral i del ballarí pensat en categories de principis, més que no pas de regles. Segons l'autor, aquest canvi de focus permet «aprendre a aprendre» (Barba i Savarese, 2005: 274-276). Es tracta del fonament de la tècnica actoral tal com l'ha desenvolupada l'Odin Teatret. Aquesta visió ha permès que cada actor de l'Odin creï el seu propi *training* i la seva pròpia dramaturgia actoral dins del grup. D'aquesta manera, el context de l'Odin Teatret ha generat una pràctica actoral que no és monolítica; més aviat, neix de la tensió dialèctica entre l'u i el múltiple. La seva característica principal és la polaritat dinàmica entre el substrat del saber actoral i les moltes maneres d'aplicar-lo, entre unes bases comunes i uns mètodes individuals, entre la unitat de principis i la diversitat de procediments.

En el llibre *Bruciare la casa* [Creuar la casa] (2009), Barba ha exposat la seva visió de la tècnica del director. A partir del desenvolupament d'una refle-

xió complexa, explica la manera d'organitzar el procés creatiu d'un espectacle. Es tracta d'entrellaçar la dramaturgia del director, la dramaturgia de l'actor i la dramaturgia de l'espectador. El director de l'Odin formula una sèrie de principis i lògiques pragmàtiques orientades a convertir l'espectacle en un «ritual buit» (Barba 2009: 36). Amb aquesta idea, intenta evitar la construcció d'un espectacle que tingui un significat massa clar, unívoc, que tots els espectadors haurien de captar i entendre. Ara bé, també es tracta d'evitar el contrari, que l'espectacle no tingui sentit. L'espectacle adquireix el valor d'un ritual perquè ha estat curiosament construït per fixar un muntatge d'accions i materials. I aquest ritual és «buit» perquè respon a l'objectiu de crear una potencialitat de significat tan gran com sigui possible. Cada actor, el director i cadascun dels espectadors haurien de trobar en l'espectacle les eines i els estímuls necessaris per construir o descobrir-hi un significat personal, íntim i intransferible. L'espectacle esdevé aleshores una realitat objectiva gràcies a la qual tothom pot dialogar amb la seva subjectivitat profunda.

En la seva poètica teatral, Barba atorga a la tècnica la funció d'una premissa o catalitzador. No és allò essencial, però és indispensable per plasmar les motivacions personals en accions pregnants. Sense el domini de la tècnica, les motivacions personals poden convertir-se molt fàcilment en una retòrica inoperant amb tendència al solipsisme. En pensar la construcció de la tècnica (de l'actor i del director) en categories de principis i no de regles, Barba la converteix en una eina sòlida i eficaç per materialitzar els propis perquè. D'aquesta manera, la tècnica pot transcendir el pla de l'habilitat artística i convertir-se en la praxi d'una ètica.

Per a qui fer teatre?

Sense unes motivacions personals fortes, que sovint són difícils de desxifrar i d'objectivar, no és possible transcendir el teatre. Tanmateix, si no som capaços de concretar les motivacions personals en espectacles eficaços per dialogar amb els espectadors, l'ètica que les nodreix es torna difusa per als altres. La complementarietat del sentit personal de l'ofici i la tècnica genera el quart nivell de l'ofici, tal volta el més enigmàtic: el valor.

Quan el sentit personal d'una pràctica teatral pot ser reconegut i compartit per altres persones, es converteix en un valor. Aleshores, per a alguns espectadors aquesta pràctica teatral adquireix un estrany magnetisme que va més enllà de la bellesa o del poder expressiu de l'espectacle.

Si el sentit personal de l'ofici es dirimeix en la seva capacitat de satisfer les necessitats espirituals dels homes i les dones que fan teatre, el valor de l'ofici

ho fa en la seva capacitat de satisfer les necessitats espirituals dels espectadors. El valor d'un teatre no el decideixen les persones que el fan; és quelcom intangible que hi atorguen alguns espectadors quan perceben en aquella pràctica teatral una ètica que reconeixen i en la qual es reconeixen. Per a Barba, el valor d'un teatre no té a veure amb l'originalitat o la perfecció estètica, sinó amb la seva capacitat de nodrir les lluites, les aspiracions i les obsessions dels espectadors.

I en la pràctica de l'ofici, com es conquereix el valor d'un teatre?

En el llibre *Arar el cielo* (2002), l'autor ha reflexionat sobre la conquesta del valor. En el nivell del valor, l'obra de Barba proposa dos conceptes fonamentals. El primer és el d'«espectador». El director de l'Odin Teatret sempre ha refusat la categoria abstracta de «públic» i s'ha centrat en la individualitat de l'espectador. El públic és un grup anònim i sense rostre. L'espectador és una persona amb una biografia específica que acudeix a veure l'espectacle. Per protegir la relació personal amb l'espectador, l'Odin Teatret sempre hi ha intentat construir una relació de proximitat; per exemple, limitant l'aforament dels seus espectacles. Una altra manera de protegir la individualitat de cada espectador és la tècnica dramaturgic de Barba, la finalitat de la qual és, tal com hem vist, convertir l'espectacle en un ritual capaç de mormolar alguna cosa íntima a l'orella de cada persona que el veu. Aquestes estratègies responen a la necessitat vital de trobar els *propis* espectadors, aquells que, al seu torn, reconeixen l'Odin com el *seu* teatre.

En aquest punt és on trobem el segon concepte clau que Barba relaciona amb la conquesta del valor: el que anomena el «poble secret», el petit nucli d'espectadors que s'identifiquen amb l'Odin Teatret perquè en la seva manera de practicar el teatre hi reconeixen uns valors en què creuen profundament. És d'aquesta manera que un teatre pot esdevenir necessari per a un grapat d'espectadors i conquerir, així, un valor precís.

L'estrat més profund de la poètica de Barba consisteix a transformar el teatre en una pàtria invisible on és possible teixir relacions humanes profundes. L'autor es refereix al «poble secret» de l'Odin Teatret amb algunes paradoxes i metàfores: «els que no pertanyen al món al qual pertanyen» (2002: 51-52), «els cultivadors d'oasis» (2002: 43), «els fabricants d'ombres indelebles» (2002: 63-69) o «cavallers amb espases d'aigua» (2002: 37-41).

La qüestió del valor es troba conceptualitzada en l'obra escrita de Barba cada vegada amb més claredat en els textos del segle XXI, i és clau que explica per què, a partir d'un moment determinat, els seus textos tendeixen a adoptar la forma de cartes obertes a una persona o a un grup de teatre concret.

A l'hora d'explorar el nivell del valor, la cultura teatral més decisiva per a l'autor ha estat la del teatre de grup llatinoamericà. S'ha reflexionat molt sobre la influència de Barba i l'Odin Teatret en aquest sector del teatre de Llatinoamèrica. No obstant això, s'ha reflexionat molt menys sobre la influència que ha tingut aquesta cultura teatral en la trajectòria professional de Barba i l'Odin. La influència dels grups llatinoamericans ha estat fonamental per conceptualitzar la importància i la funció del valor. Barba ha repetit moltes vegades que una part essencial del «poble secret» de l'Odin es troba a l'Amèrica Llatina. El diàleg amb alguns espectadors i col·legues d'aquesta part del món és precisament el context del llibre *Arar el cielo* (2002).

En la poètica de l'autor, el valor no és una qüestió que pertanyi només als espectadors. També és un nivell de l'ofici en què sorgeixen alguns aspectes professionals concrets: com identificar els propis espectadors?, com col·laborar-hi a tots els nivells?, com aprofundir els llaços emotius que es creen?, com donar qualitat i continuïtat a aquests vincles?, com ser lleial al teu «poble secret»?

Aquestes qüestions expliquen algunes actituds professionals de Barba i l'Odin Teatret. Per exemple, l'obsessió de dialogar i d'interactuar amb els espectadors més enllà del contacte fugaç de l'espectacle; o l'estratègia de posar el prestigi internacional al servei de grups anònims i organitzadors teatrals més aviat perifèrics per enfortir la seva posició en el context on treballen, o contradir les lògiques comercials més elementals d'un teatre per tal de ser present en determinats llocs, amb persones amb les quals hi ha un vincle d'amistat i solidaritat. Podríem pensar que aquestes actituds professionals constitueixen un altruisme romàntic, un malbaratament improductiu o un idealisme ingenu que pot posar en risc la supervivència del teatre mateix. I no obstant això, és exactament el contrari: una competència professional calculada que respon a l'objectiu de nodrir la dinàmica interna del grup, la consciència de la pròpia responsabilitat i la necessitat de la seva resistència.

Quan es parla de l'Odin Teatret sovint sorgeix una pregunta recurrent: quin és el secret de la seva resistència? Al novembre del 2014 l'Odin va fer cinquanta anys. Com és possible que una petita companyia teatral hagi resistit tots aquests anys amb un nucli invariable de persones? És evident que no hi ha només una raó que expliqui aquesta longevitat, però una de les claus rau en la funció del «poble secret». Aglutinar i alimentar aquest «poble secret» que doni un valor precís a la pràctica teatral és fonamental per poder resistir. Perquè, per tal de perdurar en el temps, una petita companyia teatral no només necessita diners i recursos materials; necessita també palpar la consciència que aquest teatre és necessari per a un grup d'espectadors; necessita palpar la con-

vicció que l'acció teatral mateixa incumbeix també a persones externes al grup; necessita saber que no té dret a abandonar la seva lluita per continuar endavant. La conquesta del valor és un nivell de l'ofici que no és obvi ni reconoscible a simple vista. I tanmateix és una dimensió essencial per a un teatre que vulgui transcendir-se.

La conquesta de la diferència

La conquista della differenza (2012) és, de moment, l'últim llibre de Barba. Quan escric aquest article, està a punt de ser publicat un altre llibre seu, *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques* [La lluna surt del Ganges. El meu viatge a través de les tècniques d'actuació asiàtiques].⁵ *La conquista della differenza* és un muntatge de trenta-nou textos del qual emergeix una síntesi de la poètica teatral de Barba. Des de la perspectiva d'aquest article, el més rellevant del llibre és que recorre els quatre nivells d'organització de l'ofici. No ho fa d'una manera lineal, sinó a través d'un *collage* que intenta mostrar la complexitat global de l'ofici tal com Barba l'entén. En els seus llibres anteriors, el director de l'Odin centrava la seva atenció en un nivell de l'ofici. Per contra, el tema principal de *La conquista della differenza* és la profunda interrelació dels quatre nivells que organitzen la globalitat de l'ofici.

La identitat professional de l'autor és la conquesta de la diferència. Una diferència que es va forjar al començament de la dècada de 1960 a Opole i va fer una gran marrada per Àsia per acabar desembocant a Llatinoamèrica. Una diferència que s'ha desenvolupat gràcies a una sèrie de lleialtats concèntriques cap a un mestre (Grotowski), una genealogia d'avantpassats professionals (els reformadors del segle xx), els actors i un grapat d'espectadors escampats per tot el món que constitueixen el «poble secret» de l'Odin Teatret.

Bibliografia citada

- BARBA, E. (1979) *The Floating Islands*. Graasten, Drama.j
 — (1985) *Aldilà delle isole galleggianti*. Milà, Ubulibri.
 — (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Mèxic D.F., Escenología.
 — (1992) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Mèxic D.F., Escenología.

5. El llibre, a cura de Lluís Masgrau, està en curs d'edició a les editorials Routledge i Icarus i està previst que es publiqui a la tardor del 2015.

- (1996) *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. A cura de Lluís Masgrau. Milà, Ubulibri.
- (1998) *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*. Bologna, Il Mulino.
- (2002) *Arar el cielo. Diálogos latinoamericanos*. A cura de Lluís Masgrau. L'Havana, La Casa de las Américas.
- (2009) *Bruciare la casa. Origini di un regista*. Milà, Ubulibri.
- (2012) *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*. Roma, Bulzoni.
- BARBA, E. i N. SAVARESE (1983) *Anatomia del teatro*. Florència, La Casa Usher.
- (2005) *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Milà, Ubulibri.



Impacte de la direcció catalana en l'escena operística

Jordi Pérez Solé

En els darrers anys, la creació escènica catalana ha començat a irrompre en la cartellera operística internacional com un referent innovador. Carlus Padrissa al 2008 i Calixto Bieito al 2012 han estat reconeguts amb el prestigiós premi italià Franco Abbiati. Del primer, director escènic de *La Fura dels Baus*, juntament amb Àlex Ollé, es reconeix el caràcter futurista, visionari i hipertecnològic de les seves creacions escèniques operístiques, i del segon, el caràcter innovador de les seves posades en escena operístiques, tal com també certifica el Premi Europeu de Cultura amb què va ser reconegut l'any 2009. Al seu costat trobem creadors reconeguts, com el multifacètic artista Carles Santos, premi Ciutat de Barcelona per la seva projecció internacional, que replanteja contínuament els límits de les convencions operístiques; directors catalans amb un prestigi conegut i extens,

com és el cas de Joan Font, Lluís Pasqual i Xavier Albertí, avalats per la qualitat i el rigor de les seves posades en escena, i els joves creadors emergents Marc Rosich i Joan Anton Rechi, molt prolífic a Alemanya. A través d'entrevistes personals i de l'anàlisi del nou context operístic català, aquest paper revela l'impacte de la contribució dels directors escènics catalans a la renovació operística catalana i internacional des del punt de vista escènic. En un moment en què Catalunya es troba immersa en un intens procés de reivindicació identitària, aquest article dibuixa un mapa dels creadors escènics catalans en l'escena internacional, que suposa la base conceptual i artística per a un laboratori català de creació operística.

Paraules clau: Posada en escena, òpera, identitat catalana, director d'escena, impacte.

Quina és la direcció catalana en l'òpera del segle XXI?

Si donem un cop d'ull a les cartelleres, la majoria d'òperes que s'estrenen als teatres lírics ja es representaven al segle passat i unes quantes fins i tot als segles XVII, XVIII i XIX. Ho fan amb els mateixos títols, que s'han anat repetint al llarg dels segles, i només canvien els noms dels qui les tornen a escenificar, els quals esdevenen els responsables de cercar el sentit de la seva nova reinterpretació davant del nou públic. La forma en què aquesta reescenificació varia ens emmiralla en la manera com hem anat evolucionant al llarg dels segles. D'una banda, ens mostra la transformació del gènere en ell mateix i, de l'altra, també ens revela l'evolució en la manera de concebre els temes universals tractats en aquestes òperes centenàries. Segurament, aquesta és la raó per la qual el director d'escena ha anat adquirint cada cop més rellevància en aquest gènere.

En els darrers anys, cada vegada és més habitual trobar directors d'escena catalans en les cartelleres internacionals més importants. La seva presència més

enllà dels Pirineus és cada cop més significativa, i alguns d'aquests directors fins i tot estan esdevenint referents mundials en la renovació operística. Per aquest motiu, cal analitzar el valor del seu impacte com a creadors. A través dels seus muntatges i de les seves estètiques personals, podem conèixer com evoluciona l'òpera des d'una perspectiva catalana, de tal manera que, encreuant els seus trets estètics diferencials i els comuns, podrem dibuixar un mapa de la pluralitat creativa catalana i extreure'n el mínim comú denominador identitari. Aquest article pretén prendre el pols a l'escena catalana a partir de les entrevistes personals als directors escènics Lluís Pasqual, Carles Santos, Àlex Ollé, Carlus Padrisa, Xavier Albertí, Joan Font, Marc Rosich, Joan Anton Rechi i Calixto Bieito entre el desembre del 2012 i el maig del 2013. L'objectiu no és destacar cap de les seves òperes en concret —per fer-ho, necessitaríem un article per a cada un—, sinó essencialitzar el seu valor creatiu i extrapolar-ne els trets identitaris.

El primer gran renovador català de l'escena lírica és **Lluís Pasqual**, el primer català a dirigir escènicaament una òpera en el sentit que l'entendem avui dia, *Samson et Dalila*, de Camille Saint-Saëns, el 1981. Tot i que va ser el primer renovador català, es reconeix més convencional escenificant òpera que teatre. Pasqual defineix el seu rol de director d'escena en l'òpera com una feina que es pot mesurar en set centímetres, la distància que separa l'ull i l'orella. El seu respecte vers la música, la veu i la interpretació dels cantants, als quals considera diferents dels actors perquè el seu impuls dramàtic prové d'un altre lloc cerebral, ha comportat que una de les seves grans contribucions a la renovació de l'escena d'aquest segle sigui precisament aquest treball minuciós amb els cantants. No és el seu propòsit buscar piruetes escèniques ni recerques escèniques postmodernes, sinó focalitzar l'atenció en la interpretació escènica vocal. Sens dubte, la seva gran contribució ha estat introduir i fer gran el rol del director d'escena en l'estructura mastodòntica dels teatres lírics i en les inèrcies llastants dels cànons tradicionals del gènere. Aquesta contribució ha permès fer lloc a una nova direcció catalana, que ha suposat un trampolí per a altres creadors escènics. Pasqual considera que si ha après alguna cosa és que si un invident assisteix a la representació d'una òpera, pot quedar-se amb la seva part consubstancial, mentre que una persona sorda no ho pot fer. I d'aquesta apreciació neix el seu respecte per la música i el fet de jugar escènicaament a favor de la partitura.

Una altra figura important en la creació escènica de l'òpera és **Carles Santos**. La seva visió particular ha aportat molts ingredients a la renovació de l'escena lírica i a la reconsideració dels codis escènics, molt propers a la concepció deconstruïda de l'escena postmoderna. La seva contribució a l'òpera sempre s'ha mantingut en una posició marginal, fet que l'ha convertit per a molts en un creador de culte que durant molts anys ha rebut més reconeixement a l'estranger.

ger que no pas a casa nostra. A Santos li agrada definir-se com un «comando» infiltrat en el món del teatre; un músic que utilitza l'escena per visualitzar la música. Ha actuat poques vegades en un espai convencional líric, perquè se sent més lliure als escenaris teatrals. Les seves particularitats creatives, simultaniejant el rol de director, amb el d'interpret i, a vegades, també amb el de compositor, dificulten la porositat i l'extrapolació de la seva influència en altres creadors escènics. El seu univers particular parteix de la seva formació clàssica com a músic, subvertida per la seva complicitat amb Joan Brossa, Joan Miró i John Cage. La seva gran contribució a la renovació de l'òpera ha consistit a desencotillar-la i a crear una narrativa escènica musical partint de compositors clàssics, i no pas d'òperes de repertori, enriquida escènicaament amb altres disciplines artístiques i encarnant la música en el cos del cantant i amb les piruetes escèniques i acterals més inversemblants.

Un altre director que ha utilitzat des dels orígens l'impacte com a part del seu «ADN» és **Àlex Ollé**, un dels fundadors i directors artístics de La Fura dels Baus, els muntatges d'òpera del qual es poden veure en les cartelleres de tot el món. La seva gran contribució a la renovació de l'òpera ha estat impregnar l'escena lírica amb els valors originaris de La Fura: la força visual de les seves propostes, el caràcter orgànic a vegades escatològic, la barreja de disciplines artístiques, la creació de macroespectacles, l'ús de les noves tecnologies i la recerca de l'impacte experiencial en l'espectador. La seva gran aportació ha estat saber traslladar aquest «ADN» a l'òpera. Així, el fet de recórrer al públic com a part de les accions «fureres» en els orígens ha esdevingut l'ús del cor als muntatges d'òpera. La predominança visual dels seus espectacles ha facilitat la internacionalització de les seves obres. Ollé reconeix que la seva ingenuïtat pel desconeixement del gènere ha esdevingut un distanciament irrespectuós i descarat que li ha permès desencotillar la concepció de les òperes i renovar i revitalitzar el repertori.

Respecte de **Carlus Padrissa**, l'altre director de La Fura dels Baus, la seva estètica coincideix molt amb la d'Àlex Ollé, sobretot pels trets mediterranis i el caràcter orgànic dels seus muntatges. Tanmateix, com a tret diferencial, Padrissa se situa més a prop del món de l'enginyeria espacial. Les seves escenografies, dissenyades per Roland Olbeter, generen universos estètics simbòlics i hipertecnològics a partir de màquines sofisticades i d'una complexa presència audiovisual. Una estètica enriquida amb els dissenys futuristes del figurinista Chu Uroz. Aquest creador acostuma a jugar la verticalitat escènica, amb cantants penjats, mentre que uns altres actors es llencen pintats i amb el cos nu i empastifat. El germen de La Fura dels Baus és el teatre visual, el circ, la música en viu i la utilització de l'arquitectura de l'espai públic, que situa els espectadors en el mateix pla que els actors. Padrissa considera que el món s'ha

anat tornant «furer» i que els membres d'aquesta companyia van ser, en certa manera, els precursors de la violència escènica, del fet de no refinar el teatre i de treballar amb l'interpret alienat. Una idea destructiva, violenta, sorprenent i surrealista, que creu que s'ha escampat per tots els mitjans i que forma part de la seva manera d'innovar l'escena operística. Un dels altres trets singulars i innovadors de Padriša és que sempre busca qualitats humanes i orgàniques en tot els artefactes escènics.

Aquesta darrera consideració respecte del públic és totalment oposada a la concepció de recepció com a pacte de convivència de **Xavier Albertí**. En els seus muntatges, Albertí considera imprescindible la reelaboració d'aquest pacte de convivència amb el públic, el qual permet que els individus d'un país o d'un col·lectiu sentin que tenen alguna cosa a fer junts i reforça la seva idiosincràsia com a grup. Aquest sentit de la justícia cultural comporta que, a diferència de quasi tots els altres directors, no concebi les seves direccions escèniques només al servei del seu univers estètic particular, sinó també la seva recepció. Segons aquest director, l'escenificació d'una òpera de repertori també està al servei del que representa com a obra cultural, el motiu o la necessitat pel qual va ser creada, el valor que representa originalment i un compromís amb els nous codis de recepció de la nova posada en escena. Gràcies a aquesta concepció, sumada al seu profund coneixement musical, les seves escenificacions són molt curoses amb el sentit de l'obra i la partitura i es desmarquen de la intenció de sacsejar el públic en el sentit de la provocació. La seva intenció és obrir els ulls a l'espectador i revelar-li el sentit profund de l'obra, que per a ell també pot ser una altra manera de sacsejar-lo.

A l'hora de dirigir els seus muntatges, **Joan Font** concep escènicaament una altra manera de tenir en compte el públic per causar-li un altre tipus d'impacte: la recerca de la meravella en l'espectador, és a dir, aconseguir que es meravelli amb el que veu a escena. Com a director de Comediants, Font concep una òpera des del punt de vista del conte, en el sentit màgic del terme, i en potencia el caràcter intemporal, universal, mític i de ritual. Li agrada pensar que mentre està representant una òpera està explicant un conte a l'espectador. Els orígens de Comediants com a companyia de teatre de carrer i de macroespectacles ha condicionat la seva concepció escènica, sostinguda en l'impacte visual i emocional: aprofitar la llibertat d'una representació fora dels límits de l'escenari i potenciar, d'una banda, les possibilitats de les tres dimensions d'un espectacle, que té moltes cares i dimensions visibles, i, de l'altra, un despertar dels sentits, no només el visual sinó també l'olfactiu i el tàctil. El seu gran objectiu és situar l'acció de l'escena en la fina línia de realitat i ficció, trencar el cartó pedra de l'òpera i meravellar el públic. La seva direcció d'actors sempre tendeix a la *Commedia*

dell'arte i la seva inconfusible plàstica escènica ha estat condicionada per l'estètica de l'escenògraf Joan Guillén.

Marc Rosich, un dels nous exponents de la direcció catalana, destaca que la renovació requereix recursos i que l'única manera d'obtenir-los ha estat traslladar-se a Alemanya. Per a Rosich, la via de renovació és crear amb la capacitat de poder practicar l'assaig-error, tenir prou temps per crear i poder afinar el procés. Per aquest motiu, considera que la millor manera de fer-ho és el terreny de l'òpera de petit format, perquè els creadors hi poden provar i experimentar. No debades, com a director artístic d'òpera de butxaca i de noves creacions, està impulsant la recerca de nous paradigmes de creació des d'aquest format petit; en aquest sentit, ofereix l'oportunitat d'innovar els cànons del gènere amb noves produccions de petit format a nous creadors. Una constant del seu univers tant en la creació de llibrets com en les direccions escèniques és la teatralització, en oposició a la composició contemporània intel·lectualitzada, que segons Rosich ha oblidat massa sovint la potència dramàtica de l'òpera.

En el cas de **Joan Anton Rechi**, la seva contribució a la renovació consisteix a trobar referents propers i concrets a l'espectador per tal de buscar una forma moderna i actual d'arribar fins a ell. Segons Rechi, l'important és que la lectura de l'obra de repertori sigui moderna. Hi pot haver un *look* modern, però amb una lectura clàssica, i a l'inrevés. L'important és tornar a l'origen de les obres i entendre que la sensibilitat de l'espectador i la forma de llegir una història ha variat des de la concepció original de l'òpera.

El director d'escena català més present a les cartelleres internacionals, juntament amb La Fura dels Baus i Joan Font, és **Calixto Bieito**. Representa, sense cap mena de dubte, un dels exponents de la renovació de l'òpera, i ha adoptat molts dels trets de la postmodernitat. Per a Bieito, la funció de l'òpera no és la bellesa, sinó que la seva funció també és social. El llast de l'òpera ha estat la seva herència tardoromàntica segons el model italià, del qual Bieito es distancia. L'important és ser fidel al text en el sentit interlineal, no pas a la lletra, i utilitzar la música com el motor de l'escena, perquè la música, al teatre, s'ha d'inventar. Bieito assegura que la posada en escena ha d'entretenir, remoure i fer riure, ha de transmetre una sensació de passió i de llibertat i, sobretot, no ha d'avorrir. Li agrada sentir que amb les seves posades en escena comparteix les emocions i els pensaments amb el públic, perquè és així com concep el rol del director escènic. L'òpera de Bieito va directa a l'estómac, talment com una experiència física. Amb les seves propostes arriscades, conjuga una anàlisi minuciosa de l'obra en què explora noves línies expressives. Sempre proposa anar molt més enllà de la tradició teatral, amb una renovació compromesa i profunda que no es limita al text o a la partitura. És la manera d'impactar el públic. Les seves propostes es

caracteritzen per la intenció de tornar a l'òpera des de la concepció de l'art com un reflex de la vida. Els seus muntatges aconseguen provocar una reacció molt intensa en el públic, moltes vegades des del rebuig, a partir de personatges concebuts originalment de forma estereotipada i de cartó.

Impacte internacional

Tot i la dificultat i el perill simplificador que suposa, si extrapolem els trets identitaris de tots aquests creadors a partir de les entrevistes que els han fet i de l'anàlisi de les seves produccions, copsem, d'entrada, que tots coincideixen en el fet que cap no prové originalment del món de l'òpera. Un dels seus valors afegits ha estat «importar ingredients teatrals a l'òpera», cadascú des de les seves particularitats, fet que explica aquesta pluralitat creativa tan rica de l'òpera catalana. Les seves propostes potencien aspectes que les obres no plantegen originalment, com la llum, el cos i l'espai, entre d'altres, i els situen al mateix nivell que els codis clàssics en òpera, com és el cas de la veu, la música i el text. La voluntat comuna de tots aquests directors és que el públic no contempli l'òpera com una peça de museu, tal com succeeix amb moltes òperes de la cartellera més convencional. El seu propòsit renovador es fonamenta en el fet de provocar «la recepció activa de l'espectador» gràcies a la voluntat experiencial de les seves produccions, cadascun a través dels seus recursos estètics. Tots ells, en diferents graus, se serveixen de «codis experiencials» que combinen elements visuals, sonors, gestuals i cinèsics més propers a paradigmes postmoderns que no pas aristotèlics. Una de les característiques d'aquests paradigmes postdramàtics és que, davant la concepció wagneriana de l'òpera com a obra d'art total, en l'àmbit postdramàtic els «totals» es trenquen i es focalitza un codi concret. Per exemple, la llum pot dir molt més que trenta pàgines de text o el propi cos pot tenir més rellevància que una ària. Tots aquests directors busquen «trençar la jerarquia de codis tradicional per sacsejar l'espectador» i fer renéixer el sentit present de l'obra, en alguns casos portant-lo fins a la provocació, un tret sovint identificatiu en el cas de Calixto Bieito. És la idea d'«impacte escènic» en el públic. Transcendent els esquemes operístics tradicionals, s'aconsegueix aquest efecte i, consegüentment, un *feed-back* molt potent del públic. L'impacte en la posada en escena serveix per aniquilar la textualitat i fer que el públic la reconsideri amb relació al que s'explica. Aquesta nova relectura permet que aquests directors vagin més enllà del llibret i de la música i que converteixin les seves escenificacions en una «experiència independent i única entre l'obra viva i el públic».

I el tret comú més destacable de tots aquests creadors, en tant que valor experiencial escènic, és el seu «caràcter mediterrani», que emergeix sobretot quan

les seves posades en escena es representen en cartelleres centreeuropees o d'altres continents. És des d'aquesta perspectiva internacional que la seva estètica identitària pren més rellevància. Les seves relectures escèniques destaquen per la seva «forta pulsio energètica», que potencia la fisicalitat enfront d'altres estils com l'alemany o el nord-americà. Els directors catalans busquen «sacsejar experiencialment l'espectador com una via indirecta per a la reflexió posterior», no pas per fer reflexionar directament el públic mentre està veient la posada en escena, amb un discurs primordialment intel·lectual, com en altres escoles. El seu «caràcter mediterrani» prioritza la passió i l'entreteniment experiencial com un fet clau per rellegir i reflexionar sobre els temes universals del repertori. Uns trets mediterranis d'estil apassionat, fresc, directe, hedonista i obert, singularitzats amb el caràcter genuí de cada director, que els ha posicionat escènica­ment en les cartelleres operístiques internacionals.

Així, doncs, després de l'anàlisi de les entrevistes realitzades i de les seves produccions més significatives, podem afirmar l'existència d'una direcció catalana significativa en l'òpera del segle XXI. La seva qualitat genuïna, avalada pel seu impacte i la seva repercussió internacional creixent, compta amb els ingredients necessaris per dibuixar un horitzó en el mapa operístic internacional. Aquest llegat obre camins a nous creadors per tal que segueixin potenciant i enriquint, amb la seva singularitat artística personal, aquest «ADN creatiu català». I a la vegada també fomenta noves recerques que permeten, d'una banda, seguir identificant les futures contribucions artístiques de directors escènics catalans i evitar que es perdin en l'efimeritat de les seves posades en escena, i, de l'altra, investigar en noves formes, noves dramaturgies i nous consums operístics, que són objecte de la meua línia de recerca posterior a aquesta altra i que suposen una base científica que retroalimenta nous creadors i que enriqueix d'aquesta manera un valor artístic català que resideix, en gran mesura, en la seva «innovació constant».



Ricard Salvat: el somni d'un futur Teatre Nacional de Catalunya

Oriol Puig Taulé

El 3 de març de 2013 la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) va tancar les seves portes a causa de la delicada situació financera de la institució, provocada en gran mesura per les enormes retallades en cultura del govern i l'augment de l'IVA cultural. És un bon moment per parlar de Ricard Salvat, que ja en els anys seixanta del segle passat va imaginar un futur i hipotètic teatre nacional català. Director escènic i agitador cultural, Salvat va ser un dels pares de l'anomenat «teatre independent» dels darrers quinze anys del règim de Franco, i a la seva faceta de director cal sumar-hi la seva tasca com a acadèmic i docent. Fundador de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) l'any 1960, aquest projecte pedagògic es va convertir de seguida en un potent focus ideològic, teatral i de resistència cultural. Amb el teatre públic alemany

com a referent, Salvat va intentar portar a terme el seu projecte sobre tres pilars ben definits: la creació d'un repertori, la recuperació del català com a llengua de cultura i la recerca i consolidació d'un estil interpretatiu propi. Irònicament, però, quan el TNC finalment es va inaugurar el 1996 Ricard Salvat no va ser mai convidat a dirigir-hi un espectacle. La meua recerca es qüestiona si Salvat va tenir èxit o no a l'hora de portar a la pràctica els seus fonaments teòrics i de quina manera el seu model de teatre nacional català pot ser identificat en el teatre dels nostres dies.

Paraules clau: Ricard Salvat, teatre viu, Associació Dramàtica de Barcelona, Foment de les Arts Decoratives, Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, Institut del Teatre, Teatre Nacional de Catalunya.

El Teatre Nacional de Catalunya (TNC) va ser inaugurat el 1996, amb la particularitat de ser el teatre nacional d'una nació sense estat. La darrera temporada (2012/2013) és la que ha tingut menys públic en tota la seva història, la qual cosa ha provocat el tancament de la Sala Tallers. Aquest fet és atribuïble a diversos factors: les considerables retallades en polítiques culturals, l'augment de l'IVA cultural fins al 21% i l'estat de crisi econòmica general del país. El debat sobre quin tipus de programació hauria de tenir un teatre públic i la seva relació amb el moment de crisi actual és avui dia molt actiu, i encara més en un lloc com Catalunya, un dels centres de producció teatral més potents de tot l'estat espanyol.

Gairebé quaranta anys abans que el TNC fos inaugurat, un director de teatre ja va somiar un projecte similar; ens referim a Ricard Salvat. En el marc de l'Espanya de la dècada de 1950 sota el règim franquista, Salvat era un director teatral jove i ambiciós que havia estudiat Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona i *Theaterwissenschaft* (Ciències teatrals) a Alemanya. En la seva etapa

d'estudiant universitari, es va iniciar en la direcció d'espectacles, malgrat que el que realment desitjava era trobar una alternativa al teatre oficial que es feia des del Teatro Español Universitario (TEU), l'única opció dins l'àmbit acadèmic en aquella època. Per raons òbvies, el TEU defensava i promovia una concepció antiga i conservadora del teatre, que bàsicament consistia a programar clàssics espanyols que no poguessin incloure cap mena de crítica social o denúncia al règim franquista.

Per aquest motiu, Ricard Salvat i Miquel Porter i Moix, amics i ambdós membres actius de l'Agrupació de Teatre Experimental (ATE), van fundar l'any 1956 el Teatre Viu (TV), una companyia teatral centrada en la improvisació i el teatre físic. Amb connexions amb el grup Dau al Set (format per artistes com Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modest Cuixart o Joan Brossa), el Teatre Viu va explorar un tipus d'espectacles entre la *Commedia dell'arte* i la pantomima i també va experimentar amb una tècnica innovadora en aquell moment, el psicodrama, en col·laboració amb el psiquiatre Joan Obiols. Eren representacions en domicilis privats que reunien una mostra de la intel·lectualitat i el món acadèmic i en les quals Salvat va poder començar a experimentar un tipus de teatre no tan lligat al text, sinó més físic i improvisat, en què el públic tingués un paper més actiu (Ciurans, 2008).

El Teatre Viu es va adherir el 1957 a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) com a secció de teatre experimental, moment en el qual es va desenvolupar una programació més àmplia i complexa. L'ADB, ja considerada com un «primer intent de teatre nacional» (Coca, 1978), fou una companyia amateur promoguda per la burgesia catalanista de Barcelona, l'èxit més destacat de la qual era presentar un cop a l'any un gran espectacle al Palau de la Música Catalana o a un teatre important de la ciutat, en català i en una única funció benèfica. Un tipus de teatre amb molt voluntarisme, mitjans considerables i més concebut com a passatemps pels seus membres que no pas una altra cosa, però al mateix temps un intent d'oferir un teatre en català digne, en una època, els anys cinquanta, en què Barcelona era un desert cultural. Evidentment, el règim no considerava perillosos ni aquest tipus d'agrupació ni les activitats que feia, ja que no deixaven de ser esdeveniments socials promoguts per la classe benestant barcelonina.

Ricard Salvat era en aquell moment professor associat a la Universitat de Barcelona i assistent de José María Valverde i havia fet algunes estades a Heidelberg, Berlín i Aquisgrà, on a més d'estudiar Estètica amb el professor Hans-Georg Gadamer, va poder entrar en contacte amb el teatre que es feia a la República Federal d'Alemanya i als assajos oberts del Berliner Ensemble. Així, doncs, s'entén fàcilment que Salvat se sentís a Barcelona fora de lloc en un teatre enfo-

cat a l'entreteniment, la qual cosa li va causar conflictes de tipus personal i de concepció del fet escènic a l'ADB. Quan Alexandre Cirici Pellicer, director del Foment de les Arts Decoratives (FAD), va plantejar crear una Escola d'Art, seguint el model de la Bauhaus germànica, i va proposar a Salvat que dirigís la secció de teatre, aquest no va desaprofitar l'ocasió.

Cas situar en aquest moment el naixement de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), fundada el 1960 per un Ricard Salvat jove i molt jove (tenia vint-i-sis anys) i per Maria Aurèlia Capmany, escriptora, dramaturga i futura política cultural. Un seguit de noms del món de les arts i de les lletres es van afegir immediatament a l'aventura de l'EADAG; és el cas de Carme Serrallonga, de Maria Girona, de Joan Brossa, d'Albert Ràfols-Casamada, de Joan Salvat, de Manuel Trilla, de Joan Obiols o del mateix Cirici Pellicer. L'EADAG naixia com a primera i única alternativa a l'Institut del Teatre (IT), l'única institució oficial on fins aleshores es podia estudiar teatre a Catalunya. L'IT, dirigit des del 1939 fins al 1970 per Guillermo Díaz-Plaja, era una institució de la qual Salvat va afirmar que «els procediments pedagògics ens resultaven decididament obsolets i rabiosament ahistòrics» (*Cuadernos El Público*, 1985: 46). El programa pedagògic d'aquesta institució es basava en la dicció, el repertori clàssic i algunes classes d'esgrima, i feia ulls clucs, com el país sencer, a tot allò que passava a la resta del món (Graells, 1990).

La idea de Salvat es va revelar de seguida com un projecte molt més ambiciós: la creació d'una escola que entrenaria els actors d'un futur teatre nacional català (certament una idea utòpica, en aquella època i sota aquelles circumstàncies). Va batejar l'escola amb el nom d'Adrià Gual, en honor del primer veritable «home de teatre» a Catalunya. Actor, director, productor, escenògraf, pintor i cineasta, Gual va ser el primer a portar i concebre una posada en escena moderna a Catalunya, ja que entenia el teatre com una obra d'art total en què la interacció de totes les disciplines artístiques conformava el resultat final.

L'EADAG oferia tres opcions d'especialització als seus estudiants: Interpretació, Direcció i, quelcom absolutament nou en aquell moment, Investigació teatral, inspirat en les facultats alemanyes de *Theaterwissenschaft*. Tot i que aquesta darrera opció no va arribar mai a tenir gaire acceptació entre els estudiants (segurament perquè era massa aviat per crear la figura de l'investigador teatral a Espanya), aquest fet certament prova la concepció salvatiana del teatre, que no entenia la pràctica sense el suport de la teoria, un aspecte plenament germànic. El fet que el 1986 Salvat fos el primer a obtenir la càtedra en Arts escèniques a Espanya és perfectament comprensible. De la mateixa manera, i com a suport al programa d'assignatures tan teòriques com pràctiques, s'organitzava l'Aula Lliure, una sèrie de seminaris i cursos monogràfics en què es

convidava escriptors, directors, poetes i músics que compartissin les seves experiències professionals amb els alumnes i aprofundissin en alguna de les seves obres o temes en els quals fossin especialistes.

Per definir la tasca de l'EADAG en els seus quinze anys d'existència, potser la paraula «escola» és massa restrictiva: en aquells anys en què Barcelona era un desert cultural i el teatre que s'hi representava era sobretot comercial, acrític amb el règim i desconnectat de la realitat històrica i social del moment, l'EADAG era un centre educatiu, però també de resistència cultural, catalanista i d'esquerres, on professors i alumnes estaven situats molt més a prop del marxisme que no pas del nacionalcatolicisme oficial del règim. Les connexions de Ricard Salvat a escala internacional (era membre del Consell Mundial de la Pau) i amb el món acadèmic van fer que les visites, els seminaris i les xerrades d'intel·lectuals de gran nivell fossin habituals. És el cas de José Luis López Aranguren, Pier Paolo Pasolini, Giangiacomo Feltrinelli, José Cardoso Pires, Natália Correia o Wladimiro Dorigo, que van passar per la seu de l'EADAG a la cúpula del cinema Coliseum per impartir xerrades als alumnes.

Les àrees d'estudi de l'EADAG cobrien un camp de coneixement molt ampli, que incloïa classes teòriques, com ara Història del teatre, Història de la música o Mitologia clàssica, seminaris amb títols tan suggerents com «L'escriptor de teatre com a pensador» i classes pràctiques d'Escenografia, Maquillatge o Dansa. El programa pedagògic també ofería cursos de tècniques específiques, com, per exemple, Improvisació, Psicologia de l'actor, Mètode Stanislavski, Crítica teatral o Teatre èpic, que al llarg dels anys van evolucionar cap a estils i tendències en voga durant aquella època, com ara el mètode Grotowski. Maria Aurèlia Capmany va declarar que l'EADAG era més una «facultat lliure de teatre» que una escola de teatre convencional, i que estava molt pendent de la seva contemporaneïtat i de les revolucions (de tot tipus) que s'estaven produint en aquell moment a la resta del món.

Les classes eren impartides per artistes i gent de teatre, professionals en actiu (Salvat, Capmany) i no pas professors en sentit estricte, alguns dels artistes més interessants d'aquell moment (Subirachs, Ràfols-Casamada, Girona), músics (Mestres Quadreny, Valls) i directors i teòrics de cinema (Lasa, Balañá, Gubern), per citar-ne uns quants. L'ambició i l'obertura de mires del projecte pedagògic de l'EADAG sobresurt especialment si el comparem amb els programes pedagògics de l'IT d'aquella època, que de fet mantenien pràcticament el mateix sistema educatiu que durant els anys trenta, fet que provocà la inevitable revolta dels seus estudiants el 1970.

Una de les obsessions de Salvat pel que fa al projecte de la futura creació d'un teatre nacional català era recuperar la llengua catalana com a llengua de

cultura. La responsable d'ensenyar llengua i dicció catalana als alumnes que, no cal dir-ho, mai no n'havien estudiat de forma sistemàtica va ser Carme Serrallonga. Pedagoga i traductora, Serrallonga va ser una de les fundadores de l'Institut-Escola el 1932, la institució laica i progressista que va ser clausurada després de la victòria dels nacionals en la guerra civil. Immediatament després, va fundar l'Escola Isabel de Villena, un col·legi on es practicava clandestinament la coeducació (nens i nenes en una mateixa aula, la qual cosa era prohibida a l'època) i s'ensenyava en català. Salvat considerava el teatre la materialització o *Ersatz* (equivalent) de l'Acadèmia de la Llengua. L'EADAG estava educant els cossos i les ments d'una generació d'actors i de directors que havien de ser capaços de crear el futur Teatre Nacional de Catalunya, i en aquesta institució l'element lingüístic i filològic era tan important com l'estètic i, evidentment, el teatral.

Més enllà d'un programa pedagògic més o menys complet, l'EADAG es va erigir des d'un bon inici com un centre de producció molt actiu que cada any presentava diversos espectacles, des de tallers d'alumnes fins a muntatges de gran format que es representaven a la mateixa cúpula del Coliseum o en diversos teatres de Barcelona. Salvat va anar configurant un ric i extens repertori d'autors teatrals, format per dramaturgs internacionals de totes les èpoques (William Shakespeare, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, August Strindberg, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht), va recuperar el patrimoni popular català (amb els sainets d'Apel·les Mestres, Emili Vilanova, Joaquim Ruyra), va posar en escena autors espanyols menystinguts en aquell moment (Federico García Lorca, Miguel de Unamuno) i autors vius de la generació realista (Alfonso Sastre, Ramon Gil Novales) i va donar veu als autors catalans de la seva generació (Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Salvador Espriu i els mateixos Salvat i Capmany).

El cas de Salvador Espriu va ser paradigmàtic, perquè si bé ja era considerat el «poeta nacional» durant els anys cinquanta, va ser gràcies a Ricard Salvat i l'EADAG (i també gràcies a l'adaptació musical que Raimon va fer dels seus poemes), que Espriu es va convertir en un autor enormement popular entre el públic. Així, *Ronda de mort a Sinera* és un espectacle de Salvat sobre textos i poemes de Salvador Espriu que es va estrenar al Teatre Romea el 1965 i que està considerat un dels espectacles teatrals més importants de la història del teatre català durant el franquisme, tal com coincideixen a afirmar historiadors i crítics com Xavier Fàbregas, Joan Anton Benach, Joan de Sagarra i Gonzalo Pérez de Olaguer.

Igualment, aquest espectacle va suposar un punt d'inflexió per a l'escola, ja que l'èxit, els premis i les invitacions per actuar a Madrid, París o Venècia van convertir la companyia d'estudiants en una companyia professional, i Ricard Salvat va poder programar el Teatre Romea durant quatre temporades. Això va significar que per primera vegada durant el franquisme un teatre comercial te-

nia tota una temporada programada en català. Salvat va triar autors catalans clàssics (Santiago Rusiñol), obres d'autors europeus de la primera meitat del segle xx (Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Jean-Paul Sartre), un espectacle èpic dirigit per ell mateix (*Adrià Gual i la seva època*), autors catalans vius (Llorenç Villalonga) i un autor austríac viu, Peter Handke, i el seu text *Insults al públic*, que l'any 1970 va provocar un gran escàndol entre els espectadors, alguns dels quals van pujar a l'escenari i va intentar agredir els actors (Pérez de Olaguer, 2008). Si analitzem la programació d'aquestes quatre temporades, és evident que la voluntat de creació de repertori de Ricard Salvat i el seu fracàs econòmic (pel que fa a l'ocupació, va ser un fracàs relatiu) demostren que probablement Barcelona encara no era una ciutat prou madura, teatralment parlant, per assumir una programació de caire europeu com la proposada per Salvat.

Sorprenentment (o no), amb la fi de la dictadura franquista i l'adveniment de la transició i la democràcia, Salvat no va saber materialitzar el projecte en el qual, d'alguna manera o altra, portava treballant des del 1960 (un teatre propi, o bé la direcció artística d'un teatre públic) i va ser marginat de la majoria de companyies i institucions, bona part formades per exalumnes de l'EADAG. Va ser el moment en què van sorgir les companyies de «teatre independent», grups situats al marge del circuit comercial, que posaven en escena majoritàriament autors contemporanis en muntatges força polítics i que promovien un tipus de teatre cada cop més físic i uns mètodes de treball com ara la creació col·lectiva (La Pipironda, Els Joglars, Grup de Teatre Independent, Grup d'Estudis Teatral d'Horta, Grup d'Acció Teatral de l'Hospitalet, etc.). El 1976 es va fundar el Teatre Lliure i van sorgir una sèrie de companyies basades en el teatre visual. Salvat va trobar aleshores refugi en el món acadèmic, on va col·laborar en la fundació del departament d'Història de l'Art dins de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, i també en la direcció de festivals de teatre, com el Festival Internacional de Teatre de Sitges del 1977 al 1986.

Salvat va morir el 2009 sense haver pogut dirigir mai un espectacle al TNC. Ara és l'hora que Xavier Albertí, el nou director artístic, decideixi si el teatre públic més important de Barcelona necessita o desitja recuperar alguna de les seves idees, després de vint anys de trajectòria durant els quals sembla que el TNC encara no hagi acabat de trobar el seu model. D'altra banda, el moment polític i històric actual, amb Catalunya debatent si vol esdevenir o no un estat independent, també pot ser crucial perquè tots plegats decidim quin rol volem que tingui el teatre en la definició de la identitat cultural catalana. I potser l'estudi de la trajectòria professional de Ricard Salvat ens pot donar alguna pista o, si més no, fer-nos saber allò que no volem fer, però sempre des del coneixement i l'estudi.

Bibliografia citada

- CIURANS, E. (2008) *El teatre viu, una resistència cultural*. Edició a cura de Xavier Borràs. Barcelona, Associació d'Investigació i Experimentació Teatral (AIET).
- COCA, J., (1978) *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional (1955-1963)*. Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, Edicions 62.
- Cuadernos El Público* (1985) «Paseo por el teatro catalán 1929/1985 (entre dos congresos)», número 4. Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- GRAELLS, G.-J. (1990) *L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- PÉREZ DE OLAGUER, G. (2008) *Els anys difícils del teatre català: memòria crítica*. Tarragona, Arola Editors.



Presencialitat i virtualitat: relacions entre text teatral i món digital per a la peça *País sense paraules* de Dea Loher

Judith Pujol Llop
Anna Carreras Sales

Fruit de l'aparició de les noves tecnologies, observem una transferència de la representació i de la percepció del món físic al món digital. Si ens centrem en els canvis que aquesta transferència genera en la manera de relacionar-nos amb la ficció, com s'articula el fet teatral en aquestes noves formes d'alteritat? Es proposa indagar en les noves maneres d'observar el món des de la mateixa arquitectura teatral. Podem obrir noves relacions entre l'obra i l'espectador en un entorn vinculat a l'experiència mitjançant la tecnologia?

El projecte parteix de la posada en escena del text *País sense paraules* de Dea Loher. Del text emergeixen conceptes com la incomunicació, les dificultats d'expressió o els límits del llenguatge i de la imatge. I és a partir del text teatral, i no a la inversa, que es proposa investigar l'ús dels nous mitjans digitals de comunicació per, d'una banda, apropar l'espectador a l'obra, mitjançant l'ús d'aquestes tecnologies, des d'un espai i un temps anterior a la visualització

de la peça al teatre, i, de l'altra, plantejar una experiència interactiva per tal que l'espectador pugui experimentar prèviament en l'obra el que es viurà en escena i vincular així totes dues vivències.

El projecte es planteja com una peça global amb la qual els límits entre l'experiència remota –prèvia i virtual– generada mitjançant eines digitals queda totalment vinculada a la peça teatral i a la posada en escena, allò que per oposició anomenem experiència presencial i física. La proposta investiga i teoritza sobre com l'experiència digital modela l'experiència física de recepció de la peça, i també com la peça i els codis que estableix determinen el disseny de l'experiència digital. S'hi analitza com es vinculen l'una i l'altra, de manera bidireccional i de forma coherent per tal de crear una peça única que no s'entendria igual sense les dues parts.

Paraules clau: Presencialitat, virtualitat, interacció, experiència digital.

1. Introducció

Les noves tecnologies, siguin de caràcter mecànic, químic o electrònic, sempre s'han imbricat amb el món de les arts escèniques. A partir de mitjan segle xx, en el context dels *happenings* de la dècada dels anys seixanta i setanta i contemporanis als moviments artístics, com Fluxus, per posar-ne un exemple, van començar a sorgir propostes de nous mitjans audiovisuals i interactius en les arts escèniques. El 1967 es va presentar a Mont-real *Kinoautomat: One Man and his Jury* (Çinçera, 2014), la primera peça de teatre interactiu que explora el concepte d'autoria de la peça, atorga a l'espectador un rol més actiu i menys contemplatiu i el fa responsable de l'elecció del que succeirà en la peça.

L'aparició d'ordinadors personals, d'Internet i de les tecnologies digitals ha generat nous paradigmes i conceptes (Manovich, 2001) que els creadors escènics exploren en les seves propostes (Giannachi, 2004). Es generen peces que reflexionen sobre conceptes com la telepresència (Sermon, 1992) (Konic Thtr, 2013) o la interfície (Rokeby, 1986) (Antúnez, 1998), que exploren la manipulació en temps real de vídeo o àudio i que proposen que l'actor, el seu cos i la seva gestualitat siguin la interfície que en controla el resultat. Sorgeixen propostes escèniques que investiguen el sistema digital com un company d'escena del performer, de les relacions entre l'actor i el subjecte virtual o l'espai (*Three de Palindrome*, 2003) (Obermaier, 2004). Es tracta de propostes per relacionar espacialment i temporalment el cos i el gest amb la imatge i el so (Levin i Lieberman, 2003), de projectes que exploren nous llenguatges escènics híbrids (Carreras i Sora, 2009), de la creació d'espais narratius immersius i envoltants on la dramaturgia s'escriu pensant en el rol de l'espectador actiu dins l'entorn (Lemieux i Pilon, 2007) (K-Danse, 2014), tots ells influenciats en la recerca sobre realitat virtual de Myron Krueger i el seu projecte *Videoplacement* (Krueger, Gionfriddo i Hinrichsen, 1985).

A diferència de la majoria de propostes contemporànies, el projecte *País sense paraules* proposa situar el text teatral com a eix central del treball i investiga com es poden emprar els nous mitjans interactius per generar experiències digitals que enriqueixin la percepció de la peça teatral.

País sense paraules convida l'espectador a participar en un procés previ al de la sala de teatre. El projecte utilitza els conceptes que es desprenen del text de Dea Loher per establir una relació entre l'experiència col·lectiva a la sala teatral o presencial i l'experiència més individual, digital i prèvia o virtual. El projecte indaga des de la mateixa arquitectura teatral en les noves maneres d'observar el món, en els canvis de la percepció respecte a la presència, en les relacions entre les experiències creades amb diferents mitjans i en la manera com aquestes experiències poden ajudar-se i alimentar-se les unes a les altres.

2. L'obra

2.1. El text

País sense paraules parla de la impossibilitat de comunicar tant el dolor com la felicitat; de la cerca desesperada d'una imatge que expressi allò que hem vist i que hem sentit. És també una mirada sobre allò que pot deixar sense paraules una persona, una societat o un país sencer. Un monòleg d'una artista que expressa el que ha vist en un país en guerra a través del seu art. Un monòleg que va més enllà i que ens col·loca constantment en la fina línia dels límits físics, de

frontera, del llenguatge, de la comunicació de la ficció, de la realitat, de l'espai i de tot el que es mostra, es diu i es fa. És un reflex d'una experiència real que l'autora va viure en un viatge a Kabul.

Segons la traductora del text de Dea Loher de l'alemany al català, la figura d'una pintora europea enmig d'una ciutat devastada per la guerra i anomenada K (probablement Kabul) suggereix, d'entrada, que el concepte de frontera és eludible. A la vegada, analitzar els límits de l'obra comporta inevitablement pensar en la premissa «els límits del meu llenguatge són els límits del meu món» (Wittgenstein, 1989: 130) i preguntar-se tot seguit si «s'haurien de buscar en un país sense paraules» (Pago, 2012).



País sense paraules. Dea Loher. 2013.



País sense paraules. Dea Loher. 2013.

2.2. L'escenificació

L'escenificació proposada correspon a les necessitats que es desprenen d'un text proper a la desconstrucció postdramàtica com és *País sense paraules*.

L'obra pot recordar Heiner Müller, sobretot si pensem en un text tardà de l'autor com *Bildbeschreibung* (Descripció d'un quadre) de 1984, que Hoesterey ha qualificat de llarg poema en prosa, definició que sembla també adequada per a *País sense paraules*. (Pago, 2012)

La protagonista de l'obra és una pintora que convida els espectadors al seu espai de treball per tal de desbloquejar la seva incapacitat de comunicació. Utilitza les seves eines d'expressió per trobar la imatge i les paraules que representen

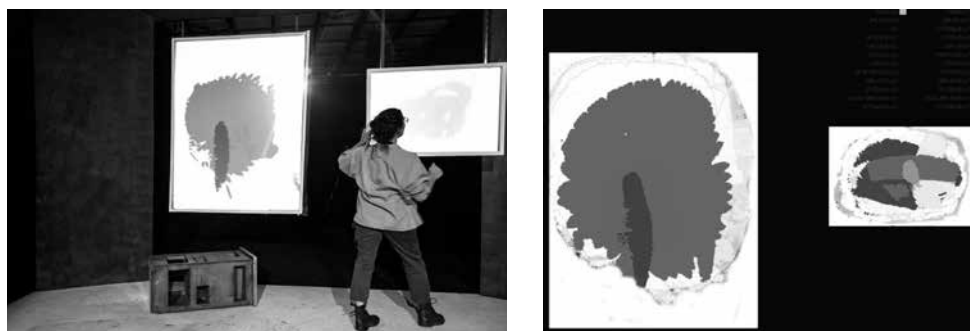
el seu dolor. Les situacions que ha viscut es barregen de tal manera que el seu estudi es converteix en un recipient de records. Dos llenços –dues pantalles interactives que detecten el gest i la pressió de les mans sobre la tela– permeten pintar-hi i fan de suport de les imatges que la protagonista genera mentre busca una sortida al seu bloqueig. El text se situa en un present en què la recerca succeeix en el mateix moment gràcies a la tecnologia, que permet pintar i repintar.



País sense paraules. Dea Loher. 2013. «Que una línia prima de color groc sostingui per la vora inferior i per la vora superior una de vermella una mica més ampla.»

Tanmateix, aquestes imatges no li serveixen per expressar el que sent, i per aquest motiu les esborra contínuament. En aquest acte d'esborrar, acumula rastres i traços que creen un llenç final. En el mateix moment que la protagonista explica i materialitza en imatges la seva incapacitat, hi està donant forma.

Del text, es desprenen conceptes relacionats amb l'art de Rothko. La posada en escena permet, en primer lloc, que els llenços sumin capes que emulen les pintures de l'artista i, en segon lloc, que l'ús dels colors, de la llum i dels traços abstractes facin referència tant a la tècnica com a l'exploració de Rothko.



País sense paraules. Dea Loher. 2013. «Aquí hi ha una petúnia i allà un crani d'animal mort amb banyes» (fotos: Jordi Buxó).

3. L'experiència prèvia

L'experiència prèvia de *País sense paraules* emprà mitjans interactius que es caracteritzen per la dissociació de l'experiència amb un temps o un espai concrets —és el que Mulder i Post (2000) anomenen *dislocation* i *disembodiment*—, contraposada a l'experiència teatral que té lloc en un espai escènic i un temps concrets —ens referim a les característiques del teatre, de l'escultura i de l'arquitectura, les arts clàssiques, segons els autors.

Aquesta experiència prèvia es concreta en un web que conté jocs lingüístics, gràfics i sonors. Destinada al públic adolescent, pretén que els jugadors participin en la recerca que fa la protagonista de *País sense paraules*. El joc vol desvetllar en els jugadors la dificultat d'expressar idees i la incapacitat de representar certs conceptes abstractes, com la felicitat o el dolor, entre d'altres, o bé d'atrapar alguns moments de la realitat. Altrament, es fa palesa la banalització de les imatges. El joc destinat als adolescents utilitza la relació natural que els joves mantenen amb les eines digitals amb l'objectiu d'apropar l'obra i fer que s'entengui millor sense haver-la d'explicar.

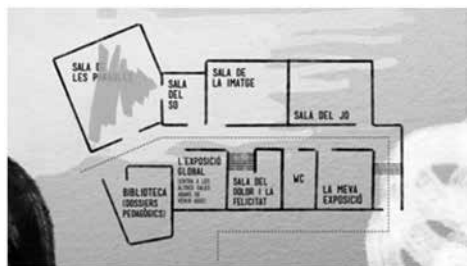
Els participants juguen a associar imatges i paraules, imatges i sons, etc., en diferents sales d'un museu. A la Sala de les paraules, es titulen i s'etiqueten imatges, i es defineix el concepte *guerra* amb certes constriccions. A la Sala del so, s'identifiquen sons, es penja un so de «tranquil·lilitat» i un de «perill» per al museu, se silencia un fragment a escollir d'un documental enregistrat a l'Afganistan i es tria una peça musical que representi el món actual. A la Sala de la imatge, es manipula una imatge de guerra perquè sigui «agradable» i se'n penja una d'una intervenció gràfica al carrer. A la Sala del jo, es tria i es comparteix una imatge que representi el jugador i s'escriu un lema amb el qual el jugador se senti associat. La Sala de la meua exposició recull les aportacions individuals de cada participant al joc i, finalment, la Sala d'exposició global mostra el conjunt de les aportacions de tots els jugadors.

3.1. Les guies didàctiques

El museu disposa d'una biblioteca, on es poden trobar guies didàctiques adreçades als joves usuaris i als docents que els acompanyen en aquesta experiència. Aquestes guies no són tan sols un complement lúdic i didàctic, sinó que també són un compendi dels objectius principals del joc:

- a) Donar a conèixer el text contemporani alemany *País sense paraules* de Dea Loher.
- b) Facilitar la comprensió de llengüatges, estètiques i dramaturgies contemporànies.
- c) Aportar eines per gestionar i desxifrar les noves formes de representació teatral.
- d) Donar valor a l'experiència artística i fer-la extensiva al context educatiu.

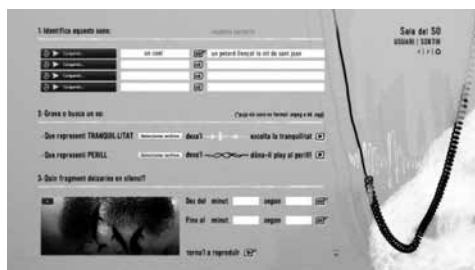
- e) Facilitar la identificació dels continguts a què fa referència la peça.
- f) Reflexionar al voltant dels fenòmens que la ficció planteja i facilitar la transferència del participant –pla personal i pla social/col·lectiu– al context.
- g) Promoure activitats individuals i en grup, en què l'ús de les tecnologies permeti generar diàleg, reflexió i aprenentatge.
- h) Fomentar un sentit crític davant dels conflictes personals i socials i entendre la necessitat de contrastar la informació.
- i) Comunicar i explicitar els sentiments enfront del conflicte i la crisi i fomentar l'empatia i l'actitud solidària.



1.



2.



4.



5.

Imatges de les guies didàctiques per a usuaris: 1. Plànol del museu. 2. Sala de les paraules. 3. Sala del so. 4. Sala de la imatge.

4. Conclusions

La teatralitat considerada com una síntesi alquímica provoca finalment una desaparició del text sota el seu potencial universalista, ja que crida altres sensacions; la realitat és substituïda per la potencialitat, l'ésser per l'esdevenir, l'actualitat per la virtualitat (Sarrazac, 2009).

El projecte *País sense paraules* ha establert un procés d'investigació, d'intercanvi i de multidisciplinarietat amb la voluntat d'establir una trobada entre el món de la creació digital i audiovisual i el món teatral. Aquesta investigació

empírica s'ha centrat en el lligam entre l'experiència virtual i la presencial teatral a partir d'un text.

El punt de partida d'aquesta exploració ha estat el concepte teatral anomenat temps iniciàtic. «És el temps que garanteix a l'espectador el pas necessari entre el temps social i el temps propi de l'obra de teatre i de la seva recepció» (Pavis, 1998: 479). Una preparació psicològica, prèvia a l'anada al teatre, que permet accedir al temps del joc teatral. El temps iniciàtic es produeix habitualment amb la decisió d'anar al teatre, amb la compra d'entrades, amb l'entrada a l'espai teatral, etc. *País sense paraules* ha volgut incidir en aquest temps iniciàtic per tal d'establir un apropament entre el jove espectador i el text teatral amb l'ajut de les noves estratègies.

A l'hora d'establir un nou discurs narratiu adaptat al món digital, ha estat en el marc incert d'aquest temps iniciàtic que hi ha hagut una aproximació a l'univers extraescènic del text. Gràcies al joc virtual, centrat en la incapacitat d'expressió que emana de l'obra, l'experiència prèvia s'ha abstingut de guiar l'espectador cap a la comprensió del text com a tal i l'ha apropiat des de l'acció lúdica i participativa al gest expressiu de la protagonista per tal que el jugador l'experimenti en primera persona.

Aquesta experiència prèvia s'ha estès en el moment de la representació a la sala teatral en la mesura que, com diu Sarrazac (2009), l'espectador és el manipulador principal de l'esdeveniment teatral.

El projecte *País sense paraules* no ha pretès posar en crisi els mecanismes propis de cada àmbit, sinó provocar la intersecció dels dos conjunts. La dificultat ha recaigut en el fet de fer extensius els conceptes que emanen del text d'una manera prou oberta a fi de no limitar la naturalesa oberta del joc digital i de no frustrar l'experiència que permet l'obra teatral en qüestió. Tot i que el text no ha estat pensat inicialment per a una experiència com la que es proposa, s'han emprat les eines digitals com un mitjà per apropar-se a la peça.

País sense paraules es va presentar a la Nau Ivanow de Barcelona el novembre del 2013, on van assistir fins a setanta-un espectadors i vint jugadors.

Equip de *País sense paraules*: Kàtia Pago, Ilona Muñoz, Anna Maria Ricart, Neus Ballesteros, Adrià Pinar, Dani Sánchez, Aurélie Raoût, Giulia Grumi, Laia Gutiérrez, Anna Carreras i Judith Pujol.

Bibliografia citada

- ANTÚNEZ, M., (1998) *Afasia* [En línia]. Disponible a: <http://marceliantunez.com/work/afasia> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- CARRERAS, A. i C. SORA, (2009) Exploring the boundaries of Augmented Reality in a magic SHOW performance. Atenes. Proceedings of the Digital Interactive Media Entertainment and Arts Conference.
- ÇINÇERA, R., (1967) *Kinoautomat: One Man and his Jury*. [En línia]. Disponible a: <http://www.medienkunstnetz.de/works/kinoautomat/> [Consultat el 16 de novembre 2014]
- GIANNACHI, G., (2004) *Virtual Theatres: An Introduction*. Londres, Routledge Press.
- K-DANSE, (2014) *Monster* [En línia]. Disponible a: <http://www.k-danse.net/es/monster> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- KONIC THTR, (2013) *EVD58 Teledistributed Dance and Music* [En línia]. Disponible a: <http://koniclab.info/evd58.html?&L=1> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- KRUEGER M., Gionfriddo T. i K. Hinrichsen, (1985) *VIDEOPLACE – an artificial reality*. Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems, p. 35-40.
- LEMIEUX, M. i V. PILON, (2007) *Norman de 4D Art*, [En línia]. Disponible a: <http://4dart.com/en/creation/2007/norman> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- LEVIN, G. i Z. Lieberman, (2003). *Messa di Voce*, [En línia]. Disponible a: <http://www.tmema.org/messa/messa.html> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- MANOVICH, L., (2001) *The Language of New Media*. Cambridge, Londres, The MIT Press.
- MULDER, A. i M. Post, (2000) *Book for the Electronic Arts*. Amsterdam, Rotterdam. De Balie, V2-Organisatie Publisher. ISBN-10906617255X
- OBERMAIER, K., (2004) *Apparition de Klaus Obermaier and Ars Electronica Futurelab*, [En línia]. Disponible a: <http://www.exile.at/apparition/project.html> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- PAGO, K. (2012) «Els límits del món en un *País sense paraules* de Dea Loher». Actes del I Congrés Internacional organitzat pel Grup de Recerca en Arts Escèniques. Barcelona, 2012. Dins de *Fronteres i arts escèniques*. Lleida, Punctum [en preparació].
- PAVIS, P., (1998) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós Comunicación.

- ROKEBY, D., (1986) *Very Nervous System* [En línia]. Disponible a: <http://www.davidrokeby.com/vns.html> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- SARRAZAC, J., (2009) *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelona, Diputació de Barcelona. Institut del Teatre.
- SERMON, P., (1992) *Telematic dreaming* [En línia]. Disponible a: <http://creativetechnology.salford.ac.uk/paulsermon/dream/> i <http://www.medienkunstnetz.de/works/telematic-dreaming> [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- WEIB, F., (2003) *Shadows or Solo 4 Three* [En línia]. Disponible a: http://www.dance-tech.net/video/cynetart_03-solo-4-three-by [Consultat el 16 de novembre de 2014]
- WITTGENSTEIN, L., (1981) *Tractatus logico-philosophicus*, 2a edició. Barcelona, Laia, 1989.



The Poetics of Hans van Manen: going towards a visual analysis

Jordi Ribot Thunnissen

Hans van Manen (Amsterdam, 1932) is one of the most danced choreographers alive. His repertoire is known for its condensed power, a quality defined by the German critic Horst Koegler as “nuclear dance” after the premiere of his masterpiece *Adagio Hammerklavier* in 1973. But even if his name is well known in the dance world, from a theoretical point of view his contribution to the dance panorama and evolution of dance poetics in the second half of the 20th century remains almost unexplored. In order to plug such a gap, my research aims to approach the oeuvre of the Dutch choreographer visually, that is, by analyzing the visual event that his ballets are and how the relationship between the viewer and that which is seen is set to happen in his works. This research project, today still in a preliminary phase, emerges from the Master’s thesis

“Hans van Manen: approaching his poetics”, in which I linked Hans van Manen with the discourse around dance aesthetics in the aftermath of World War II in Europe and laid out a possible approach to his oeuvre based on different authors that have written about him so far. In my opinion, van Manen has built a strong, recognizable personal style and poetic point of view which revolves around two main leitmotifs: the recognition of human expression in the abstract form of dance and a certain erotic drive that can be defined in many ways. This article exposes them briefly, and presents the first ideas for further development as discussed with my tutor, Maaïke Bleeker, professor of Theatre Studies at Utrecht University.

Key words: choreography, visuality, preliminary research, Hans van Manen, dance.

The Master’s thesis

When starting with the research for my Master’s thesis, I chose to approach Hans van Manen’s poetics for several reasons. My personal attraction to and liking of his ballets were of course one of them, and the singularity of my own personal profile – half Catalan, half Dutch – was undoubtedly another one. I considered myself suited for the task at hand: to introduce the figure and the study of the Dutch choreographer from a theoretical point of view in my academic context. My intention, however, was not only to present the character and his oeuvre, writing a mere state of the question around his work; I also wanted to open doors for further research: “Hans van Manen: Approaching his poetics” was the title for a reason.

Thus both in the Master’s thesis and in a shorter article that emerged from it (Ribot, 2013), I started placing Hans van Manen into the dance panorama of Europe in the aftermath of World War II, and I also briefly exposed the histor-

ical and dance-related context in which Hans van Manen grew as a dancer and a choreographer. Subsequently I tried to isolate the different elements that define Hans van Manen's work and work procedure – main poetic problems or leitmotifs, esthetic choices, his understanding of the craftsmanship of choreography, etc. – and I organized them around two big ideas that, at that time, I thought were key to approach his work. On one hand, I wrote about 'human abstraction'; on the other, about the 'Eroticism of the act of seeing' (or rather, of *looking at*). To link them both under one cadre, I structured my arguments and examples following a chronological order, focusing on two main phases of Hans van Manen's career: his first years as resident choreographer and artistic director at Nederlands Dans Theater (1960-1971) and his first years as a resident choreographer at Het Nationale Ballet (1972-1987).

Human abstraction

To summarize, when I wrote about 'human abstraction' I agreed and developed the definition of Eva van Schaik about Hans van Manen's point of view on dance as an abstract form of art: "As he doesn't believe in purely abstract ballets, he creates dance dramas without telling an explicit story or referring to literal backgrounds" (Van Schaik, 1987: 24).

Hans van Manen's approach to dance and its intrinsic abstractness was and is particular, and is defined by his wish of never undermining the human being that is on stage. To achieve that, he has used/uses diverse resources, and he works in a certain way in the studio in collaboration with the dancers. One of the main elements put in motion in this process is the choreographing of the eyes of the dancers, of their direction.

The wish for abstraction defines my ballets, but abstraction must never undermine the human being. No one should forget for a second that it is people standing there. I have accomplished this by always giving a main role to the direction of the eyes of the dancers (Hans van Manen, quoted in Jonkers, 1992: 22).

Abstract form – as in free of anecdote – in Hans van Manen ballets *comes to being* on a three dimensional canvas, where the existence of the dancers is unavoidable. Hans van Manen acknowledges this and uses it in his favor. In this canvas, this no-man's-land but still land of existence that is an empty stage, Hans van Manen always deals with the same issue: the relationships between these existing beings – not just bodies or forms. By not denying their existence he implies the appearance of an *I*, and with it, the appearance of an *Other* – the other-danc-

er, the other-prop, the other-music and the other-audience – and of course a certain connection between them. To *look at* [lat. *mirari*] etymologically means to admire, to turn that which you see into an object of desire. By having the dancers look at or away from each other, for example, this attraction becomes part of van Manen's choreography: he acts upon it, among others, through form.

Starting out always from the academic classical dance technique, he uses its forms and figures at will, mixing them for example with other forms and gestures drawn from daily life. Thus he turns everything into dance; every turning of the head is taken out of its normal context to be placed in his own abstract, formal and relational world to further strengthen the existential quality of his ballets. As Jochen Schmidt states about the ballet *Situation* in the first monographic oeuvre dedicated to Hans van Manen:

Almost all the movements that van Manen uses for the first time in *Situation* have their origin in daily life and have been reinvented for the scene: insinuated fights, judo maneuvers, kicking... (...) It doesn't matter what the dancers do, it still is dance and it is immersed in a vigorous rhythm that the music doesn't demand. Van Manen makes the quotidian danceable. (Schmidt, 1987: 62)

Eroticism of the act of *looking at*

Having presented this canvas, the other key aspect of my research was to present his erotic drive as a main poetic leitmotif. My statement at the time was that both his choice for acknowledging human existence on stage and his constant aim to lose baggage, his striving for the essence of every figure, are also readable and approachable from an erotic point of view.

Choosing the term eroticism should not come as a surprise, for Hans van Manen himself has used the term a lot to talk about his work. "Eroticism, for me, is everything," he once said in an interview (Webeling, 1999). He also insists on the unique erotic vibe that every dancer expresses as a very important factor in his poetic research. Also in his own words:

I am always fascinated by the question: who are these dancers? ... I'm always hunting for what's genuine, everyone sends out their own erotic vibes and these should be respected. (Van Schaik, 1987: 23-25)

Eva van Schaik, in her book "Hans van Manen, leven en werk" (Van Schaik, 1997: 546), also pointed out eroticism as the main poetical *drijfveer* [spring] of

the Dutch choreographer and she broadened the scope by applying the concept of eroticism to his attraction to all that was new in his historical context:

Van Manen used the classical tradition as a true pragmatic, tongue in cheek, and set unexpected links between the timeless esthetics of academic dance-technique and the eroticism of modern times. (Van Schaik, 1987: 23-25)

I, again, agreed with her on this idea. But while working on my Master's research I had the intuition that there was more conceptual depth to his eroticism. I thought that the scope of eroticism – and through it, of sexuality – as theoretical concepts applied or linked to Hans van Manen's poetics could be developed much further.

First thoughts on PhD research

After my Master's thesis was presented, I took part in the New Scholars Forum of The International Federation for Theatre Research (IFTR) Congress in Barcelona 2013, testing myself in the field of academic presentation and introducing the same ideas I have briefly exposed so far. That congress was also my occasion to meet Maaïke Bleeker, Professor of Theatre Studies at Utrecht University and author of *Visuality in the Theatre. The locus of looking* (Bleeker, 2008). After sharing my ideas and interests with her over the past year, she has agreed to help me in defining a proper research project to be presented to Utrecht University, and in being my tutor henceforth.

One of the first assignments she gave me was to put in writing my intuitions for the future, stating what I felt could be interesting as a starting point to deepen in the ideas I had merely scratched during my Master's thesis. In that first draft, I developed a discourse around the notion of eroticism as opposed to sexuality, which I will try to sum up in the following paragraphs. It is important to read them as what they are: intuitions, first ideas, subject to much deeper analysis, and for now lacking in methodological and theoretic muscle.

The intuitions. Eroticism vs. sexuality protocol

Eroticism refers to that which is not seen. The enigmatic, that which is hidden, even if only by a silken veil. Nocturnal, unfocused, elusive. Following this thread, easily enough we could affirm that all dance is erotic: its meaning is always hidden, having lost the link with reality in the far past of its rituality. This

is even more so in classical ballet, its body hidden behind layers and layers of mostly forgotten aristocratic codes, tulle and rhetorical figures.

Hans van Manen, following the steps of Balanchine, goes beyond the rhetorical figures of classical ballet and tries to unveil its formal essence. His liking of minimalism and constructivism as the style of his choice for both scenery and costume designs is hardly a coincidence. The apparent simplicity and clarity of his most used figures either. Using the words of Horst Kogler, written after the première of *Adagio Hammerklavier* (1973), Hans van Manen strives for a “nuclear dance” (Kogler, 1974). He tries to find the nucleus, the thing in itself. But what is the essence of a (neo) classic dancing body? Is it the body in itself? Certainly not. The essence remains always hidden – if it even exists – and Hans van Manen just tries to get the closest possible.

How? By approaching the intrinsic eroticism of dance – the impossibility to be unveiled – sexually: opening multiple degrees of very clear focus but never really choosing one of them as the main theme. He plays with geometric forms in space; with combinations of numbers of dancers on stage; with the previously described relationships and sexual attraction awakened by the eyes of the dancers; with a deep understanding and play in regard to music; clear and repeated figures and movement combinations; etc. But even if all these elements are there *to be seen* in all their clarity, as objects of visual desire for the eye of the audience, none of them is ever pursued enough to become the main thing happening. The essence of every ballet remains inevitably hidden behind the combination of them all and dance (in its eroticism) becomes the only main character left: The nucleus?

If the erotic is that which is hidden, sexual would be that which is focused, clear, open. Using this opposition, and from a theoretic point of view, we could say that Hans van Manen’s approach to dance is operated from a certain sexuality protocol or way of *looking at*. Paradoxical as it might seem, Hans van Manen uses that which is intrinsically sexual in an erotic way whereas, as I said, he uses sexually that which is intrinsically erotic. What do I mean by that?

To *look at* something, again, is to focus on it and turn it into an object of desire. And Hans van Manen’s eye focuses, as I said, on diverse objects. He forces us to look at what he finds interesting, beautiful, needed in every piece. In the introductory interview of the series of DVD’s *Hans van Manen, master of movement* he said: “I want the least possible ballast. I want to stay as essential as possible, that you can follow what I am doing without being directly able to define it” (Stichting Hans van Manen, DVD1, 2007). In this obsession for clarity and his search for an undefined essence, his eye is objectified (to the extent to which this is possible) and freed from all possible psychological, dramat-

ic or emotional baggage. The eye of the choreographer becomes essential. His *looking at* is prioritized and elevated above any debate about meaning to allow on stage only that – movements, combinations, relationships, etc. – which he finds interesting and wants to be seen in all its sexuality: focused, clear, there to be followed.

Thus he approaches the intrinsic eroticism of dance in a sexual way, assuming that the essential unfocused nature of dance will always and eventually appear without adding any unneeded layer to it in order to make the piece work. The same way he assumes the existence of the dancers on stage and uses it in his favor, he also exploits the unavoidable eroticism of dance by exposing it as just the event that it is.

To explain this further it might be helpful to briefly compare him with another choreographer who has also wandered through the middle ground between classic forms and precepts of modern dance in search of a certain *human abstraction*. According to Leslie-Anne Sayer, Jiří Kylián builds “non-narrative dramatic ballets” (Sayer, 1991:134). To compare quotes: “most of Hans van Manen’s ballets appear to have been refined down to pure dance. Yet behind every dance is always the shadow of drama, the cut and thrust of a deliberately unspecified emotion.” (Clive Barnes, 1987, quoted in Reynolds, 2002:472). Same idea, different approach. For while in Kylián “his motivation comes from within, from an emotion or idea that resonates outwards” (Sayer, *ibid.*), in Hans van Manen the motivation comes from without, it comes from the situation and directions given by the choreographer. In conclusion: Hans van Manen’s ballets aren’t passionate; they aren’t dramatic in the sense of narrative or emotion as Kylian’s are. Rather, they come over as somewhat estranged, coldblooded even. The eye of the choreographer is cold, clinical, focused. Conceptually sexual.

But the use of sexuality and eroticism as concepts linked to Hans van Manen’s oeuvre is also supported in other, more literal ways. Sexuality appears in almost all of his ballets in one way or another: be it in the form of a very literal and sudden gesture (*Situation*, 1979; *Sarcasmen*, 1981); of an all too clear and meaningful direction of the eyes (*Twilight*, 1972; *Vijf tango’s*, 1977); or through the choice in clothing design (*Grosse Fugue*, 1971; *Three pieces for Het*, 1997), among others. It might be quite plausible to assess that the appearance of openly erotic sexual moments/sexual tension is related to do his immediate context, growing up as a choreographer in the years of The Netherlands’ sexual revolution. But this found sexuality is not militant in his ballets, he doesn’t argue for it politically. Instead, he used the freedom of his time in a formal way, extracting the conceptual power of every (sexual) ges-

ture and turning it into just another layer of his erotic strategy: without turning it into a main element in any of his formal quests, he uses it just because he wants to, because he can, and because he has never felt like limiting his options by that which is morally correct to do on stage. *Au contraire*. The best proof of this statement is the fact that his ballets, seen with the eyes of today, do not seem outdated or *passé* even after years of sex, nudity and provocation on the stages.

From this point on: the visual analysis of the work

These intuitions give merely an idea of my drive for research, and I think it is important to put them in writing as a reminder of where I started. However, my task at hand from this moment on is to define a stronger suit for my doctoral research. In discussion with Maaïke Bleeker she encouraged me to find my own words to define the *it* that I wanted to approach, since eroticism is the word chosen by the choreographer himself to define his poetic drive. In using it, as well I would be choosing the easy road, turning it into a shield that would lead inevitably to a rather uninteresting theoretic closed circle: to argue that what has already been said is, in fact, correct or useful. And back to square one.

In order to find a voice that is my own, we agreed on a first basic item: what I am really interested in, is in how a performance happens visually – specifically the event that the van Manen ballets are. Using Bleekers (2008) terminology: how the visibility of the theatrical event is awakened and how the relationship between the viewer and what is seen is set (in his works).

To focus on the analysis of the event of the visual is challenging *per se*, for several reasons. First and foremost, due to the open nature of its own limits as an academic object of study. Quoting Bleeker:

Visibility happens. Visibility is not a given property of things, situations, or objects. Visibility is not even an object in the sense that film is the object of film studies or the work of art the object of art history. The study of visibility draws upon work accomplished within many different disciplines and engages with images, texts, or events that have been studied and still are studied within these disciplines, yet its own object domain – visibility – does not belong to any of these disciplines proper. Instead, the object of visual analysis is the way things become visible as a result of the practices of looking invested in them. Visibility as an object of study, therefore, requires that we focus on the relationship between the one seeing and what is seen. (Bleeker, 2008: 2)

Thus to approach Hans van Manen's poetics choosing visuality as the theoretic scope will require an extensive phase of pre-research, organized in several actions: first, I will isolate those recurrent characteristics in his ballets that might help me define and understand his poetics – and probably the choreographing of the eyes and the eroticism as a poetic drive will be two of them – and then I will ask myself how each of these characteristics mark or influence the way we look at his ballets. How they steer the way the viewer *looks at*, how they set the stage for visuality to happen in a specific way.

To support my affirmations on these subjects I will subsequently have to place them in different traditions, using several of his ballets as an analytic tool to support my research along the way. These are traditions that primarily should give theoretic muscle to my affirmations, and thus will not necessarily be related to the choreographer's historic and personal context, but rather to disciplines close to the visual analysis and how our look on things is defined in different aspects: visual arts, painting, performance studies, gender or dance-based theories, etc.

Finally, I will also approach the other side of the visual relationship of every dance event: the study of the practices of looking. The evolution of how we look specifically at dance and performance is also key in understanding how the visual takes place, and I would like to use Hans van Manen's oeuvre as a bridge or excuse to go deeper into the analysis of this experience.

The wells are deep and many, as are the challenges that lie ahead. Wish me luck.

Quoted bibliography

- BLEEKER, M., (2008) *Visuality in the Theatre, the locus of looking*. Hampshire, Palgrave MacMillan.
- JONKERS, M., (1992) *Hans van Manen: Fotos, feiten, meningen*. Amsterdam, Nederlands Instituut van de dans.
- KLAIC, D., (Ed). (2000) *Dancing Dutch*. Amsterdam, Theater Instituut Nederland.
- KOEGLER, H., (1974) Dutch Double. *Dance & dancers*. January 1974.
- REYNOLDS, N., (2002) *No fixed points - dance in the 20th century*. London – New Haven, Yale University Press.
- RIBOT THUNNISSEN, J., (2013) "Hans van Manen: coreògraf del mirar". *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre*. no. 39-40, Quadern de Dansa, Summer 2013, pp. 313-338.
- SAYERS, L-A., (1991) "Jiří Kylián", in Martha Bremser, ed. *Fifty Contemporary Choreographers*. London and New York Routledge.

- SCHMIDT, J., (1987) *Zeitgenosse als klassieker*. Cologne, Ballet-Buhnen-Verlag.
- SLAGBOOM, M., (1992) Hans van Manen. *Mens en gevoelens*. n. 30, 1992.
- STICHTING HANS VAN MANEN (2007) *Hans van Manen: Master of movement: Het oeuvre van Hans van Manen in beeld: 6 DVD collectie*. Amsterdam, Cobra Records.
- VAN SCHAİK, E., (1981) *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*. Haarlem, De Haan.
- (1987) “Hans van Manen. Always hunting for what’s genuine”. *Dutch Heights* no.2, 23-25. 1987.
- (1997) *Hans van Manen. Leven & Werk*. Amsterdam, Arena.
- WEBELING, P., (1999) “Erotiek is voor mij alles”. *De Volkskrant*. 17 July 1999.



Routes vers la découverte d'un ordre caché dans le travail avec les acteurs

Antonio-Simón Rodríguez

Le processus de travail entre le réalisateur et les acteurs se développe entre deux routes parallèles qui, paradoxalement, parfois convergent. La première route est un travail rationnel et conscient qui dirige la partition physique directement aperçue par le public. Le second chemin concerne un ordre invisible qui se déroule pendant les répétitions et qui répond à plusieurs circonstances externes et internes. Entre les deux chemins il y a une opposition génératrice de vie et de créativité. Cette opposition de contraires représente une dialectique entre ordre et désordre, parfois chaos, et entre conscient et inconscient, se produisant au niveau personnel et interpersonnel. Les deux chemins sont nécessaires et nourrissent la tension inhérente à l'état créateur des acteurs et du metteur en scène et l'interaction entre eux.

Le présent document vise à rendre compte, du point de vue de la direction d'acteurs, de certains de ces événements qui peuvent sembler aléatoires et des accidents qui apparaissent ha-

bituellement comme essentiels pour résoudre une scène.

À mon avis, derrière ces « coïncidences » importantes, qui peuvent équilibrer l'action d'une scène ou phase, se trouve un ordre caché. Quels sont les principaux instruments de promotion de ces percées créatives ? Comment les valoriser ?

Voici ces petits moments inattendus, sans importance apparente, qui surviennent dans une scène de certains concepts de la psychologie analytique de Jung et de la synchronicité comme le transfert de l'opus alchimique. À mon avis et, par analogie avec ce qui se passe dans une séance de thérapie au cours desquelles les phénomènes inconscients se manifestent, la créative doit créer un cadre pour elle-même et elle constitue une puissance dont la direction d'acteurs doit être consciente.

Mots-clés : Direction d'acteurs, synchronicité, ordre implicite, ordre caché, sérendipité.

« Diriger les acteurs, c'est rarement de la direction, justement. »

ANTOINE VITEZ (Curmi, 2000)

La direction d'acteurs, est-elle plutôt un art ou une technique ? L'art implique un engagement total de la personnalité. Évidemment, le metteur en scène doit avoir une connaissance technique importante de son métier et des différentes méthodologies développées sur la direction d'acteurs, mais il s'agit, comme le dit Barba dans son dernier livre *Quemar la casa* (2010), de créer une « seconde nature » propre à lui. Ce qui fait pencher la balance vers un aspect ou un autre est justement la façon et la modalité de présenter et de communiquer les idées aux acteurs, la manière dont le metteur en scène les vit personnellement.

Curieusement, cette même question se retrouve appliquée à la thérapie.

De façon similaire, un thérapeute doit travailler à partir de son processus personnel et non seulement de la maîtrise des techniques, bien qu'elles soient nécessaires. Je crois que cette « seconde nature » dont parle Barba est liée à la rigueur dans les approches du projet artistique et au développement du processus créateur et qu'elle s'exprime à travers une attitude éthique et esthétique. À mon avis, si la direction d'acteurs est un art et une technique, diriger les acteurs est surtout un art, un art dialectique entre l'acteur et le metteur en scène, tout comme l'art de la thérapie est une relation entre le thérapeute et le patient. C'est dans ce sens que j'interprète la citation de Vitez (Curmi, 2000) du début de l'article.

Routes

Le processus de travail entre le metteur en scène et les acteurs se développe entre deux routes parallèles qui, paradoxalement, parfois convergent. La première route est un travail rationnel et conscient qui dirige la partition physique directement aperçue par le public. Le second chemin concerne un ordre invisible qui se déroule pendant les répétitions et qui répond à plusieurs circonstances externes et internes.

Entre les deux chemins, il y a une opposition génératrice de vie et de créativité. Cette opposition de contraires représente une dialectique entre ordre et désordre, parfois chaos, et entre conscient et inconscient, se produisant au niveau personnel et interpersonnel. Les deux chemins sont nécessaires et nourrissent la tension inhérente à l'état créateur des acteurs et du metteur en scène. L'équilibre entre ces deux tensions produit le chemin de la création. Eugenio Barba affirme dans son article « Dramaturgia; el orden profundo llamado turbulencia » :

Orden y desorden no son dos opciones contrapuestas, sino dos polos que coexisten y se refuerzan mutuamente. La calidad de la tensión que se crea entre ellos indica la fertilidad del proceso creativo. (Barba, 2008:138)

Plus tard, il continue :

Muchas de las soluciones que impresionan al espectador y contribuyen a determinar el «significado» del espectáculo parecen sugeridas por la casualidad. Aunque aquello que llamamos casualidad es un orden complejo donde actúan simultáneamente muchas fuerzas, un sistema de relaciones que no se deja explorar desde un único punto de vista. (Barba, 2008:141)

Je suis absolument d'accord avec ce concept de Barba et, à mon avis, dans ces « solutions » ou actions scéniques apparemment aléatoires qui peuvent bouleverser une scène, il existe un ordre caché, voire un ordre plié qui se déploie dans un contexte et dans des conditions déterminées, qui peuvent changer d'un instant à l'autre.

Ces conditions sont la conséquence de la complexité des relations qui font partie du travail avec les acteurs dans une scène théâtrale.

Ainsi, je suis convaincu de l'importance de générer la tension créative dont parle Barba, afin que le processus de travail avec les acteurs soit authentique et le metteur en scène soit un vrai metteur en scène du corps et de l'espace, comme le souhaite Anne Bogart (2007:9).

Il doit être ainsi capable de susciter chez les comédiens d'authentiques actions liées à leur vécu personnel et à la capacité d'intégrer ces actions dans la dramaturgie du spectacle.

Quels sont les éléments qui composent cet ordre complexe ? Comment est ce système de relations, impossible à explorer depuis un seul point de vue ? Quelles sont les conditions qui favorisent l'apparition de ces solutions ? Peut-on les « déterminer » ou, du moins, les rendre possibles ?

Depuis ma pratique théâtrale, telles sont les questions qui m'obsèdent et qui m'interrogent.

Cette façon de travailler implique de faire confiance au processus autonome de création qui est au-delà de la volonté rigide de contrôle de certains styles de mise en scène.

C'est pour cela que je crois que le travail de direction d'acteurs doit faire confiance à ce qui se trouve sans le rechercher. Barba parle, dans son livre antérieurement mentionné, du principe de Sérendipité (2010:108).

Et pourtant, comment peut-on véhiculer cette confiance ? Avec quelle méthodologie, avec quels éléments techniques peut-on y travailler ?

Du point de vue du processus de création, la question fondamentale est représentée par la manière dont le metteur en scène intervient activement dans les actions des acteurs, à travers son attention précise et son comportement pendant les répétitions. C'est une direction d'acteurs qui est aux écoutes, qui vise à faciliter un chemin d'authenticité au comédien.

C'est dans ce sens que, dans cet article, j'essayerai de réfléchir sur les routes qui peuvent nous conduire vers le processus de création d'une scène vers la découverte d'un ordre implicite. Celui-ci, dans des conditions déterminées et à travers l'interrelation entre les comédiens et le metteur en scène, deviendra explicite et peut-être s'exprimera-t-il avec ces solutions scéniques dont parle Barba. On peut dire aussi que ces conditions et leur contexte de référence changent

de plus en plus à fur et à mesure que le travail du comédien devient plus complexe dans le processus de création.

C'est justement le moment où les partitions des comédiens se mêlent entre elles, quand les sous-partitions respectives nourrissent l'imaginaire de chaque acteur, où l'action psycho-physique rejoint le texte, l'espace, les objets et c'est aussi à ce moment-là où le regard du metteur en scène s'avère le plus nécessaire.

À ce moment, suivant la pensée de Barba, apparaissent ce qu'il appelle « les erreurs porte » (2008:149), qui tout d'un coup peuvent donner un nouveau sens à une action scénique, ou donner lieu à une action imprévue dans la précision établie de la partition de l'acteur.

C'est à ce moment-là que le metteur en scène facilitateur trouve la plus grande expression de sa créativité, pour conduire la direction d'acteurs sur le chemin qui se déploie à l'instant précis d'une action inattendue, qu'on ne doit pas refuser mais, en tout cas, transformer pour l'adapter à la cohérence dramaturgique de la pièce.

Et pourtant, où se trouve la vraie valeur de cette « erreur porte »? Que doit-il se produire pour que qu'elle devienne une vraie action et elle ne demeure pas seulement une activité ou un moment décoratif et banal? Comment focalise-t-on cette tension créative? Dans l'action par soi-même, ou dans le regard du metteur en scène qui trouve un sens à cette erreur? Je crois qu'il s'agit des deux. Il faut lier une coïncidence significative entre une action externe associée au jeu de l'acteur et une interne liée à l'attention qualitative du metteur en scène, puisqu'il comprend, à partir de la connaissance de la dramaturgie de la scène et de l'œuvre, que ce qui vient d'arriver a une capacité de se distinguer. Il s'agit d'une erreur, une porte qui peut faire entrer dans une dimension nouvelle et surprenante la partition de l'acteur.

Evidemment, quand je parle de sens, je fais référence à une chose qui a une force dramatique et qui ne peut être capturée que du point de vue de l'intuition, ou de la pensée du corps-esprit du metteur en scène, dans un continuum d'attention à ce qui se passe chez les comédiens.

Cette « chose » peut prendre la forme d'une impulsion de l'acteur, d'un geste, d'un son, d'une réaction corporelle à un changement de lumière, à un changement inattendu de rythme...

En tout cas, pour que cela reste dans le travail de l'acteur et vienne s'ajouter à la partition, qui n'est pas une forme statique mais qui a sa propre dynamique vivante, le metteur en scène doit rendre à l'acteur ce qu'il a fait et expliquer ce qu'il a aperçu, en donnant une conscience à une expression physique inconsciente.

Ce moment-là montre un processus vivant et complexe qui devient permanentement le résultat dynamique de l'interaction simultanée et vivante parmi tous les éléments et les forces qui composent un spectacle.

C'est pour cela que Barba (2010) dit que ce que nous appelons causalité est en réalité un ordre complexe et, si on me le permet, je suggère que la complexité de cet ordre caché ou implicite est le résultat d'un principe de connexion acausal que Jung appelait synchronicité.

Synchronicité et Ordre Implicite

De la même manière que dans la physique quantique l'observateur fait partie de la description de la réalité observée, le metteur en scène est également lié à la scène que les comédiens sont en train de représenter. Anne Bogart affirme que « La física cuántica nos enseña que la acción de observar altera el objeto observado. Observar es perturbar » (2008:83).

Elle poursuit en affirmant que la qualité de l'attention du metteur en scène peut changer le résultat du processus de travail des acteurs, tout comme la qualité et l'intensité du regard du public change la qualité du jeu des comédiens. On constate ici une relation qui se développe à un niveau qu'on pourrait appeler transférentiel et qui est un concept lié à celui de synchronicité.

Jung définit la synchronicité comme un principe connectif acausal dans lequel un événement du monde externe coïncide significativement avec un état mental psychologique, c'est-à-dire qu'elle est une liaison entre l'ordre explicite qui se manifeste physiquement et l'ordre implicite qui se développe à un autre niveau et qui reste latent et caché (Jung, citation dans Sharp, 1997:186).

En tout cas, la différence entre une coïncidence anecdotique et une synchronicité réside dans le sens inhérent qui est enregistré par l'attention du regard actif et participatif du metteur en scène. C'est lui qui transforme un « accident » inattendu en une action scénique.

Ce même paradigme a été défendu depuis la physique quantique par Pauli, qui avait été analysée par Jung, avec son principe de connexion matière-énergie, et surtout par Bohm (1998:250) qui, dans sa théorie de la totalité de la réalité, affirme que l'ordre explicite des corps solides situés sans ambiguïté dans l'espace et dans des séquences de temps linéaire, correspond à ce qu'on pourrait appeler l'ordre explicite, mais cet ordre-ci peut être considéré comme la manifestation d'un ordre implicite plus profond.

Concepts de Jung et de Bohm

En utilisant ces concepts empruntés à Jung et au physicien théorique David Bohm (1980), j'essaie de trouver une ligne de pensée afin de favoriser l'analyse phénoménologique de ma pratique comme metteur en scène et comme péda-

gogue qui enseigne la direction des acteurs. Je me sers de cette théorisation pour faire comprendre aussi bien aux élèves qu'aux comédiens le besoin d'être ouverts et disponibles à l'apparition de ces moments de synchronicité si importants pour que la vie coule dans une scène. Si importants aussi pour découvrir des choses concernant le jeu, le personnage, l'enjeu, le moteur de jeu de la scène, même de toute la pièce.

Jusqu'à présent, j'ai parlé du metteur en scène comme observateur participant actif. Maintenant je m'occuperai des acteurs.

La situation scénique se déploie à deux niveaux interrelationnels : entre le metteur en scène et les acteurs et chez les acteurs eux-mêmes.

En réalité, il faudrait dire que la solution scénique inattendue dont parlait Barba est produite par le corps-esprit des acteurs et par leur psychisme dans l'interaction et cela normalement se produit d'une façon inconsciente.

En définitive, la synchronicité parle d'une restructuration interne inconsciente du comédien que produisent des résonances externes. Et c'est la qualité attentive du metteur en scène qui met en valeur ce moment-là, pour qu'il soit intégré dans la partition des comédiens. Si nous établissons une analogie avec des concepts propres à la psychothérapie, il s'agirait d'un moment d'insight partagé entre le metteur en scène et les comédiens.

Pratique et synchronicité

Dans ma pratique théâtrale, j'ai remarqué que la plupart du temps l'apparition d'une synchronicité peut être l'expression, à ce moment-là, à cet instant précis, de tout le système complet qui reste caché, ou pour mieux le dire, plié. Et qui a son propre sens, c'est-à-dire, qui est une expression explicitée du signifié d'un système plus large et profond dont on n'a que la forme dépliée pendant un instant. Et pourtant, si l'acteur et le metteur en scène sont prêts, dans le sens où Peter Brook emploie ce concept, une révélation ou insight peut se vérifier. À ce moment-là, le comédien peut avoir une impulsion créative vitale dans son processus de création.

Prenons un exemple tiré de mon cours de direction d'acteurs. En travaillant *Le Malentendu* de Camus, le comédien qui jouait Jean, le fils qui retourne chez sa mère et sa sœur, expérimente dans une répétition un « insight » qui l'amène à découvrir l'enjeu ou moteur de jeu de son personnage.

On représente la scène où il arrive à l'hôtel. Marta fait l'inscription de ce nouveau « touriste » qui vient d'arriver, en ouvrant son livre registre des arrivées et des départs. Une « erreur porte » apparaît : une feuille sort en volant et tombe par terre.

Au début, cela altère la partition des comédiens, mais l'élève de direction accepte mon observation et il propose aux acteurs d'incorporer cet accident et de le maîtriser. Cela génère une nouvelle action scénique très complexe techniquement et tout d'un coup, après la troisième répétition, l'acteur qui jouait Jean dit : « maintenant j'ai compris l'action de mon personnage, il profite de n'importe quelle opportunité pour se rapprocher physiquement de sa sœur à laquelle il n'a pas le courage de se révéler ». En faisant confiance à une sorte de pensée magique, il attend que Marta puisse le reconnaître sans prendre la responsabilité de lui révéler sa véritable identité. Voilà comment la confiance dans le processus ouvre une porte inattendue très importante pour la scène.

Accepter l'existence d'un ordre caché implique d'écarter le paradigme du metteur en scène positiviste, qui détient la certitude et la prédiction de ce qui va se passer dans la scène, sans laisser de la place à l'imprédictible, l'inattendu, pour une nouvelle attitude qui accepte l'existence de l'aléatoire et l'indéterminé. Cette nouvelle attitude selon Barba, transforme le metteur en scène en « un filtre de relations complexes, capables de subvertir les relations évidentes » (2010:43).

Cette nouvelle approche, qui accepte le désordre pour permettre la création d'un nouvel ordre, exige la stimulation et l'impulsion de la créativité des acteurs, sans laquelle celle du metteur en scène ne peut pas émerger. On peut dire que la créativité de l'acteur fait apparaître l'art de la mise en scène.

Pour que cet art se développe, il faut des paramètres et des visions qui nient l'approche positiviste, tels que le principe de sérendipité (technique de trouver ce qu'on ne cherche pas), le principe de synchronicité (les choses qui arrivent au même moment de façon significative) et finalement le principe de transfert, dans le sens de la rencontre dialectique entre l'acteur et le metteur en scène d'acteurs.

Pour que le transfert se développe, la rigueur et une extrême précision dans la partition des acteurs s'avèrent fondamentales. Ainsi, la sous-partition du metteur en scène s'active phénoménologiquement. De manière analogue, la restitution du metteur en scène à l'acteur activera la sienne, créant un courant entre conscient et inconscient entre le metteur en scène et les acteurs.

On peut dire que le metteur en scène des acteurs doit tenir un pied en ressentant ce qu'expérimente l'acteur et l'autre dans la structure dramaturgique de la situation, l'œuvre et le personnage. De cette manière, quand il apparaîtra une « erreur porte », il sera capable de lui attribuer un sens scénique.

Pour conclure, se situer depuis cette approche signifie admettre que le travail de mise en scène d'acteurs et des acteurs doit tenir compte de l'existence de

ce niveau d'ordre implicite, prêt à se révéler si on assume une certaine attitude qui s'appuie sur une approche qui priorise le déploiement de la tension créative concernant tout processus artistique.

Bibliographie citée

- BARBA, E., (2008) *La conquista de la diferencia*. Lima, Ed. San Marcos.
 — (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao, Artezblai.
 BOGART, A., (2008) *La preparación del director*. Barcelona, Alba editorial.
 BOHM, D., (1988) *La totalidad y el orden implicado*. Barcelona. Ed. Kairós.
 CELAYA, A., (2007) *Los puntos de vista escénicos* (compilation sur A. Bogart). Madrid, ADE.
 CURMI, A. (2000) « Entretien avec Antoine Vitez, 1988 » en *Théâtre Public*, n° 854-855. Sharp, D., (1997) *Lexicon Junguiano*. Santiago de Chile, Cuatro Vientos Editorial.



El *Motif Writing* o *Symbolisation du mouvement dansé*, una eina per a la composició coreogràfica

Agustí Ros

Des del moment que Rudolf von Laban va presentar i publicar *Kinetography Laban/ Labanotation* l'any 1928, els seus deixebles no han parat de difondre-la amb l'ajut d'aplicacions diverses.

A mitjan anys seixanta del segle passat Valerie Preston-Dunlop, una deixeble de Von Laban, va proposar un apropament estructural sobre l'anàlisi del moviment dansat anomenat *Motif Writing*. A partir de l'alfabet gràfic de Von Laban, Preston-Dunlop va posar a punt un sistema simbòlic en el qual només s'escriuen els elements essencials del llenguatge de Laban. Un cop inscrits, aquests elements permeten una interpretació múltiple i plural a partir d'un referent escrit comú. Darrerament, aquest sistema ha estat anomenat *Symbolisation du mouvement dansé* per Jacqueline Challet-Haas a França.

Tant per als coreògrafs com per als ballarins, és important establir un mapa de dades a fi de reflexionar sobre els passos que s'han fet durant

el procés compositiu. Aquesta capacitat és inherent a la ment humana, la qual pot utilitzar des d'una edat primerenca conjunts de signes simbòlics. La ment humana tampoc no té dificultats a l'hora descriure l'espai a partir de mapes. Ambdues capacitats intervien en l'ús del *Motif Writing*. Els símbols ajuden a concretar la memòria de l'estructura de la composició gràcies al suport visual. D'aquesta manera, la composició i la interpretació coreogràfiques, un àmbit desposseït sovint d'una pràctica de notació pròpia, es veuen enriquides per una eina de documentació, de reflexió i de recerca. En aquest sentit, si bé el teatre i la música tenen la paraula escrita i la notació musical com a textualitats per descriure l'acció, el *Motif Writing* com a text de la coreografia pot relacionar-se amb els altres texts i participar en una cartografia del fet escènic.

Paraules clau: Notació, composició, coreografia, interpretació, memòria.

Introducció

Un dels aspectes necessaris per ser competent en la composició i la interpretació coreogràfiques és el domini del procés de creació. Sense aquest domini, el coreògraf i l'interpret es perden amb facilitat i recorren el camí a les palpentes, fins a allunyar-se del resultat desitjat.

Tot procés de composició i d'interpretació comporta una recerca, de manera que necessita un registre de dades per tal de reconstruir i reflexionar sobre el camí realitzat. En el cas de la dansa, com passa en altres àmbits, la distància que separa la hipòtesi de la conclusió és sempre transitada per la memòria a partir de dades o de senyals que l'expliquen. Sense aquesta memòria documental, costa tornar enrere i reflexionar sobre les decisions preses.

En el món de la coreografia, per fixar aquesta memòria cada coreògraf o intèrpret fa servir diversos sistemes, com per exemple l'audiovisual, el gràfic, la descripció literària o la notació.

El sistema per captar el moviment més estès avui dia per la seva immediatesa és l'audiovisual, tot i que els sistemes de captació òptica també són força habituals. No obstant això, hi ha altres recursos, com el bloc de notes o la llibreta de dibuixos, en els quals es pot dibuixar la forma esquemàtica d'una figura humana o bé indicar amb un fletxa la direcció concreta d'un desplaçament amb l'ajut tan sols d'un llapis.

Un sistema de notació també pot ser eficaç. A diferència dels sistemes audiovisuals o informàtics, que pretenen captar el moviment en el moment de l'acció, un sistema de notació és capaç de reflectir el concepte que vertebrava la composició. La captació del moviment a través de l'audiovisual mostra una interpretació concreta de la composició, mentre que el sistema de notació permet diverses interpretacions.

La qüestió de la memòria del coreògraf i de l'intèrpret en el procés de composició i d'interpretació és la que desencadena aquest treball, que es proposa mostrar com l'aplicació dels símbols de notació Laban, anomenada *Motif Writing* o *Symbolisation du mouvement dansé*, pot ajudar a fixar la memòria del procés creatiu i guiar així la composició i la interpretació coreogràfiques. I no solament això, sinó que a partir d'aquí es pot establir una relació fructífera de memòries anotades en altres llenguatges de les arts escèniques, com la música i el teatre, entre d'altres. Els teixits textuals s'engranen en malles més àmplies i cartografien el fet escènic en un ventall ampli de possibilitats.

Construir la memòria del moviment

Com s'arriba a construir la memòria del moviment dansat?

Els mètodes més habituals es basen sovint en la memòria física assolida per mecanismes de repetició. Com diu Dominique Dupuy en la presentació de la gramàtica de la notació Laban de Jacqueline Challet-Haas: «En el molt particular destí de la dansa, que s'esborra mentre s'inscriu, la memòria es fa per delegació, mandat, substitució [...]» (Challet-Haas, 2010: 18). Així, doncs, la memòria de la dansa es delega passant d'un a l'altre pels canals visuals i propioceptius, però de vegades, quan la memòria falla, se substitueix per un altre moviment i es delega allò que hauria de ser recordat.

Tanmateix, hi ha una altra manera de construir la memòria, aquella que ve propiciada per la representació simbòlica dels moviments en un paper: una partitura. Els símbols visuals ajuden a recuperar el moviment i a navegar mentalment i físicament per l'espai i el temps.

La intel·ligència espacial

La psicologia moderna ha desenvolupat la teoria de les intel·ligències múltiples segons la qual l'ésser humà posseeix no una, sinó nombroses intel·ligències, entre les quals hi ha l'espacial. Segons aquesta teoria, per tal de comprendre el medi espacial per on es mou, la ment humana disposa de recursos abstractes i simbòlics que li permeten orientar-se (Gardner, 1993).

Així, per exemple, desplaçar-se per una ciutat moderna a través de la seva xarxa de trens subterranis és, en gran manera, una operació relativament complexa regida per la intel·ligència espacial, ja que aquesta última és capaç d'orientar qualsevol individu a partir de símbols o mapes que la ment desxifra amb la finalitat d'arribar a la destinació.

Des dels inicis de la civilització humana, la navegació marítima s'ha regit per la disposició dels astres. Sense que li hagi calgut veure les illes en la seva totalitat, la ment humana ha estat capaç de representar el contorn de les costes en mapes simbòlics.

Darrerament, s'ha reconegut que l'ús dels símbols i de sistemes simbòlics tenen una gran importància en el procés de la cognició humana. La nostra ment reconeix els significats de les paraules, els gestos, els nombres i moltes altres formes simbòliques. L'adquisició d'aquesta capacitat és gradual. S'inicia als dos anys i representa una fita fonamental en la maduració de la ment humana. A sis anys, l'infant ha adquirit l'habilitat de comprendre contes, històries, peces musicals, dibuixos i explicacions científiques senzilles. A aquesta edat, sent un gran interès per desxifrar els símbols (Gardner, 1982). Els sistemes simbòlics als quals s'enfronta són de «primer ordre», ja que tenen un nivell de complexitat baix.

Al llarg de l'educació, la ment de l'estudiant és capaç de passar dels sistemes simbòlics de «primer ordre» als de «segon ordre» més complexos, com l'escriptura, els nombres, les matemàtiques, les notes musicals, els mapes o el dibuix, entre d'altres.

Si la intel·ligència espacial és la capacitat d'orientar-se en l'espai i el coneixement d'aquest espai passa per la seva representació abstracta al cervell a partir de sistemes simbòlics, és pertinent preguntar-se si pot ser útil disposar d'un sistema simbòlic específic de «segon ordre», com pot ser el *Motif Writing*, que sigui capaç de representar cada un dels matisos pels quals passen l'experiència espacial i el moviment coreografiat per tal d'ajudar a construir la memòria del moviment dansat.

El *Motif Writing*

L'any 1989 vaig tenir l'oportunitat d'assistir a un curs de formació per assolir el Teaching Certificate of Labanotation al Departament de Dansa de la Universitat

Estatat d'Ohio, sota la direcció d'Odette Blum. Una de les professores del centre, Lucy Venable, va convidar els alumnes d'aquell curs a assistir a una classe on es treballava una nova aplicació de la notació Laban anomenada *Motif Writing*. Amb l'ajut d'alguns símbols de l'alfabet de Von Laban, els alumnes podien improvisar i compondre amb rapidesa i eficàcia sense perdre el fil del seu doble objectiu de crear i executar. La consecució dels resultats s'assolia gràcies als símbols, que sintetitzaven els conceptes de moviment i memoritzaven amb facilitat la seqüència.

El *Motif Writing* sorgeix del desenvolupament del llegat de Von Laban. Des de la seva mort el 1958, els seus deixebles i la comunitat internacional d'experts no han deixat de publicar materials relacionats amb les seves idees. Quan Preston-Dunlop valorava el llegat de l'autor alemany afirmava el següent:

His range [Laban] was so enormous that no single person could begin to encompass all of it. Today his concepts are alive and well, adapted, pruned and developed to accommodate the needs and demands of the twenty-first century. (Preston-Dunlop, 1969: 269)

Només cal repassar la llista d'autors que han escrit a partir de les seves idees –Albrecht Knust (1979), Ann Hutchinson Guest (2008), Irmgard Bartenieff (2002), Jacqueline Challet-Haas (2010), Jacqueline Challet-Haas i Mic Guillaumes (2013), Valerie Preston-Dunlop (1969), Vera Maletic (1987), entre d'altres–, per citar-ne només alguns dels que han desplegat línies diferents de pensament a partir de les seves teories.

Al meu entendre, la teoria Laban parteix de dos punts de vista fonamentals: el primer és l'anàlisi del moviment fet des de la capacitat de moure's que té el cos humà. La visió de Von Laban és una visió àmplia que obre el pensament analític a tota mena de moviments a fi d'estudiar el fenomen des del seu conjunt i no des de la particularitat pròpia de la dansa o de l'esport.

En segon punt de vista parteix dels gràfics abstractes de l'alfabet Laban que són considerats símbols, els quals, un cop interrelacionats, donen lloc a un teixit textual simbòlic que entronca directament amb el pensament i la cultura humana tan arrelada a la cultura del símbol. Un text que funciona com una partitura, en què s'escriuen els conceptes de la composició des del qual tant el coreògraf com l'intèrpret es refereixen objectivament. Un text que reforça la memòria immediata i a llarg termini durant el procés de compondre i interpretar.

Els símbols han estat font de coneixement des de temps immemorials. Només cal fer un cop d'ull a les aportacions des de l'antropologia o la religió. L'art i la cultura han vehiculat el saber a través de la significació dels símbols. En paraules de Mic Guillaumes:

On trouve le symbole par tout, dans l'art, la vie culturelle, les religions le symbole est général, c'est un "pur" instrument de signification. (Challet-Haas i Guillaumes, 2013, vol. 4: 8)

Els antecedents del *Motif Writing*

Hi ha dues maneres d'aplicar el sistema de símbols Laban. La primera és l'anomenada *Kinetography Laban* o *Labanotation* i consisteix en l'aplicació estructurada del sistema Laban en què l'objectiu és la prescripció detallada del moviment. La segona és el *Motif Writing* (també conegut com a *Motif Description*, *Symbolisation du mouvement dansé* o *Motif Notation*), una aplicació descriptiva del sistema Laban en què l'objectiu principal és destacar l'estructura general del moviment. Aquesta última aplicació ha estat inicialment desenvolupada i publicada per Valerie Preston-Dunlop.

L'origen del *Motif Writing* es remunta a la publicació del llibre *Practical Kinetography Laban*, de Valerie Preston-Dunlop, en el prefaci del qual l'autora explica: «*I have developed a particular use of the system for writing only the outline of a movement on a simplified staff. This has been called Motif Writing*». En aquest escrit especifica la data en què va ser publicat per primera vegada: «*I put this idea forward in a booklet called Introduction to Kinetography Laban in 1963, and in Readers in Kinetography Laban, in 1968*» (Preston-Dunlop, 1969). Els símbols del sistema Laban disposats d'una manera senzilla ofereixen la possibilitat de dibuixar l'esquelet d'una seqüència de moviments en una partitura que poden ser interpretats obertament per l'executant, independentment de la seva edat i de l'estil de dansa que practiqui.

Altres autores han desenvolupat el *Motif Writing* en diverses publicacions posteriors. És el cas d'Ann Hutchinson Guest i Charlotte Wile als països anglosaxons i de Jacqueline Challet-Haas i Mic Guillaumes a França.

Segons explica Loren Bucek en la presentació del llibre de Wile, el *Motif Notation* (nom utilitzat per Wile el 2010), el nou sistema d'aplicació presenta dues característiques essencials basades en la multiperceptivitat: «[...] the system's ability to record different perceptions of movement, and choice making, the system's ability to capture the essence of movement in a descriptive manner rather than a prescriptive one » (Bucek, 2012: 25-27).

En la *Symbolisation du mouvement dansé*, nom utilitzat per Challet-Haas, l'autora afirma:

Le SMD offre un outil d'analyse éclairant ce qui l'on fait ou veut faire; elle permet d'aller à l'essentiel d'une "idée" de mouvement; c'est un outil incomparable pour

étayer les cours d'improvisation, entre autres de l'enfant à l'adulte, amateur ou professionnel. Partant d'un référent simple, les interprétations peuvent être multiples, diverses et pourtant de structure semblable; un cadre est posé et chaque réponse reflétera ce cadre, mais à la mesure de chacun, c'est un outil d'analyse pédagogique. Enfin, la symbolisation du mouvement permet d'entrer dans l'abstraction dès plus jeune âge, sans s'occuper de la pratique vécue et ressentie» (Challet-Haas i Guillaumes, 2013: 6)

En un context de creació de moviment com són la composició i la interpretació, l'ús del sistema simbòlic *Motif Writing* és altament eficaç per la senzillesa dels gràfics i per l'evocació clara dels conceptes cinètics. El sistema es basa en l'exploració dels elements del moviment. Els símbols són molt útils perquè permeten construir l'estructura del moviment sense que calgui concretar-ne els detalls.

Es tracta de construir la bastida de la seqüència de moviment. La interpretació de l'executant és oberta. Cada participant pot crear diferents resultats a partir de les mateixes idees de moviment. El marc de referència dels símbols permet que l'interpretat faci servir les seves potencialitats creatives i d'execució d'una manera fàcil i immediata i sense caure en un debat tecnicista. Qualsevol practicant pot adaptar qualsevol proposta tenint en compte el seu nivell de capacitat tècnica a l'estructura proposada a partir d'una eina que acumula la memòria en el doble vessant de la composició i de la interpretació.

Una nova manera de practicar el moviment dansat

Com és un procés de composició i d'interpretació coreogràfica?

Aquest procés no és gaire diferent del del teatre o del de la música. Si bé els dos llenguatges fixen la seva memòria immediata durant el procés de creació i a llarg termini en textos literaris i partitures per ser reinterpretat, en el cas de la dansa no és així. Els practicants de la composició i de la interpretació coreogràfica busquen, escullen i practiquen els materials cinètics i els confien a la memòria dels sentits físics i de les imatges mentals que l'evoquen. El procés consisteix a executar i fer executar a través de la mimesi el conjunt de moviments fins a adquirir-ne l'habilitat. De mica en mica, es consolida el domini del temps, de l'espai, de la coordinació anatòmica, de l'energia i de la interpretació, gràcies, sobretot, al joc estimulador de les cèl·lules mirall del sistema nerviós que empatitzen instintivament qualsevol estímulo visual de moviment (Damasio, 2010: 213-214).

La memòria dels moviments es fa per repetició. Els estudis sobre la memòria en distingeixen cinc tipus: activa (immediata i de treball), de procediment (a llarg termini, d'adquisició d'hàbits i destreses, i lenta), explícita (recupera fets

del passat), episòdica (recupera successos del subjecte) i semàntica (recupera paraules). En la memòria del moviment intervé fonamentalment la memòria de procediment, la qual acumula lentament de forma incremental i automàtica per la repetició d'assajos (Reinoso i Shüler, 1995: 22).

Quan s'assoleix l'habilitat d'execució del material, es considera que l'aprenentatge ha finalitzat. L'avaluació sempre es fa sota la mirada atenta d'una altra persona externa. En aquest context, el coreògraf, el repetidor o el mestre de ball assumeix la responsabilitat d'exposar, conduir i avaluar el material de moviment de l'intèrpret.

Tot i que en aquest sistema de treball el progrés és factible, planteja alguns problemes. El procés és lent, costa mantenir una distància reflexiva i sempre hi ha una dependència respecte de la mirada externa avaluadora que elimina qualsevol implicació del propi raonament crític i de la càrrega de responsabilitat personal que això implica.

Igualment, queda anul·lada la capacitat de la reinvençió o de recreació. Tal com afirmen Simon Hecquet i Sabine Prokhoris en parlar sobre la pràctica de la dansa contemporània:

«[...] C'est ce qui ressort de la plupart des discours tenus aujourd'hui sur la danse, de façon exacerbée dans le champ de la danse contemporaine et de la performance. Conséquence de cette position: sous la "modernité" revendiquée, le partage de cet art, et sa transmission, relèveront d'une expérience et d'une tradition plutôt religieusement connotées (communion), que d'opérations à valeur critique et esthétique (ré-invention)» (Hecquet i Prokhoris, 2007: contracoberta)

Sense tenir la possibilitat d'establir una distància reflexiva respecte del moviment dansat, difícilment es pot abocar un sentit crític i estètic sobre l'activitat. Si bé des de la pràctica s'acaba fixant la memòria física (de procediment), sense un codi de símbols recollits en una partitura que ajudi a processar la informació en una memòria textual (semàntica), el procés de compondre i d'interpretar la dansa pot ser lent, atzarós i ineficaç.

El suport visual en l'aprenentatge

El suport visual en tot procés d'aprenentatge i, més concretament, en l'àmbit de la composició i de la interpretació del moviment és positiu en tant que ajuda al procés de memorització. Aquest mecanisme s'organitza al voltant de codis visuals que sintetitzen el coneixement que es vol adquirir.

Ara bé, com funcionen els ajuts visuals en el mecanisme de la memorització i de l'aprenentatge?

El codi funciona com un filtre. La informació rebuda diàriament és plena d'imatges mentals, d'idees, d'impressions, etc. Les imatges mentals pertanyen al pla del concepte, en la mesura que són entitats simbòliques que organitzen i processen la informació en forma de mapes, guions o esquemes. Un dels seus objectius és participar en el procés de comprensió.

Les imatges mentals sorgeixen durant el procés cognitiu a partir d'una simulació analògica de la realitat. Aquestes imatges transformades en models visuals que representen el món físic fonamenten l'aprenentatge a partir de l'experiència adquirida de la realitat. La informació visual contribueix a activar els conceptes, la qual cosa significa que un concepte pot ser activat per la ment.

La interacció entre la imatge mental i l'experiència física és possible a partir de la percepció sensorial que fa les vegades de pont entre la ment i el món real. Així sorgeixen els codis no literaris que estableixen un paral·lelisme entre l'estructura dels símbols i la realitat.

D'aquesta manera, la informació tramesa per imatges sembla que proporciona una comprensió dels conceptes continguts en textos teixits pels símbols per la via visual, els quals, gràcies a les seves relacions, completen el mapa conceptual. Aquest fet porta a analitzar les imatges d'acord amb la seva funció dins de l'estructura textual i de la percepció respecte de la relació amb el concepte representat.

En aquest sentit, el *Motif Writing* és un codi no literari capaç d'articular els continguts d'una seqüència de moviments que obre la porta a un procés per comprendre el moviment que redunda en la fixació de la memòria. I és a partir de la memòria que tant el coreògraf com l'executant arriben al ple domini dels ressorts de la coreografia, el primer des de la composició i el segon des de la interpretació.

Funcionament del sistema i alguns exemples

El sistema parteix d'uns principis extraordinàriament senzills per créixer cap a una complexitat necessària. Categoritza diverses àrees, com el temps, l'espai, les relacions, el cos o la força muscular que acoloreix el moviment, per citar-ne algunes. A partir d'aquí, desplega un codi simbòlic gràfic que té com a punt de partida l'equivalència entre l'espai ocupat en el paper i el temps que dura.

A partir d'una lectura de baix a dalt que mostra el caràcter successiu de les accions, l'escriptura es complementa amb els símbols paral·lels que representen les accions simultànies.

A tall d'exemple, a continuació presentem una mostra que permet copsar com funciona el sistema des del punt de vista de la distribució del temps, i també des de l'organització del desplaçament del pes en l'espai en forma de trajectes.

Una línia vertical, anomenada línia d'acció, representa el moviment. Aquesta línia és més o menys llarga segons la quantitat de temps emprat.



Figura 1. Les línies A i B indiquen una acció. Si ens fixem en la seva llargada, l'acció A dura més que la B.

La longitud de la majoria dels símbols es veu afectada per la durada. Si la longitud és curta, els moviments són breus, immediats, puntuals. Si, en canvi, és llarga, els moviments són lents i sostinguts. La proporció entre les longituds dels símbols dóna la mesura justa del temps dels moviments al llarg de la seqüència.

Quan no hi ha moviment, significa que el cos resta aturat. Aquest fet posa en evidència que el moviment és un fenomen comprès entre dues aturades, d'aquí la dita segons la qual «no hi ha moviment sense aturada». L'absència de moviment es representa amb un espai en blanc entre línia i línia, el qual mostra l'aturada.

Per calcular l'espai de l'aturada, cal definir on comença la seqüència i on acaba. Per aquest motiu, el sistema fa servir dues línies dobles per indicar quan comença i quan acaba la seqüència.

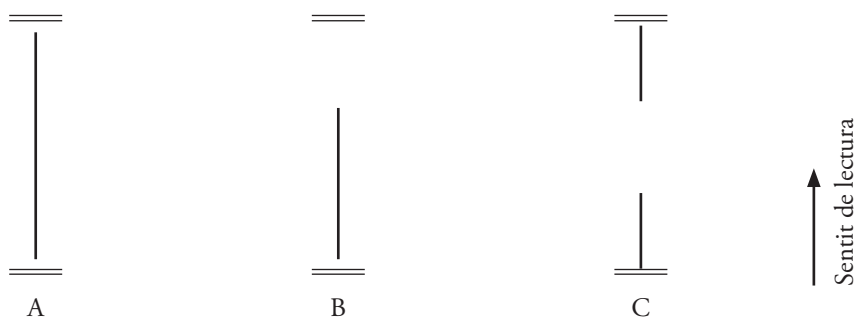


Figura 2. Tres seqüències –A, B i C– acotades per baix i per dalt per una línia doble. Aquestes línies indiquen, respectivament, l'inici i el final de la seqüència. La seqüència A és formada per un moviment continu; la B, per una acció la durada de la qual és de $2/3$ i una aturada d' $1/3$ de durada del total de la frase; la C és formada per una acció d' $1/4$ de durada, una parada d' $1/4$ de durada i una acció d' $1/4$ de durada de la totalitat de la frase.

A partir de la línia vertical, sorgeix la resta de l'alfabet. Així, del desplaçament del pes es desprèn la noció de trajecte. El desplaçament de tot el cos traça un recorregut sobre la superfície d'evolució. La forma d'aquest recorregut pot ser recte o circular o bé una combinació de totes dues formes.

El recorregut es representa amb la línia d'acció, acotada per dalt i per baix, la qual indica si el recorregut és recte, en cas que les acotacions siguin perpendiculars, o circular, en cas que siguin obliqües. Recuperant el que s'ha dit anteriorment, segons la durada del recorregut, la longitud del símbol serà curta o llarga.

El nombre de passos el determina lliurement l'executant.

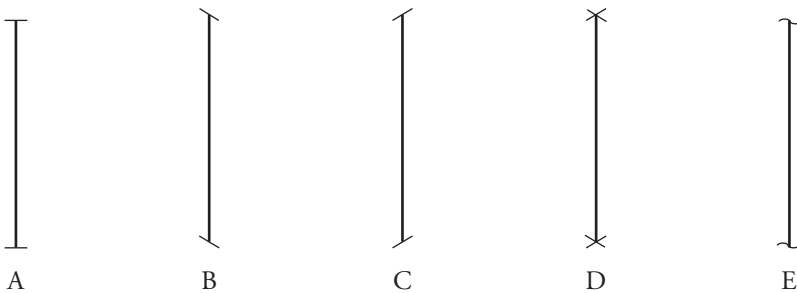


Figura 3. Símbols de recorregut. El símbol A representa un recorregut recte. Per contra, els símbols B i C indiquen recorreguts circulars en el sentit o en el sentit contrari a les busques del rellotge, respectivament, segons si el bisell s'inclina cap a l'esquerra (cercle en el sentit contrari a les busques del rellotge) o cap a la dreta (cercle en el sentit de les busques del rellotge). El símbol D assenyalava un recorregut circular en qualsevol dels dos sentits. El símbol E mostra qualsevol tipus de recorregut.

Els dos exemples de la pàgina següent il·lustren el que acabem d'exposar. Si els símbols de trajecte es col·loquen entre les línies dobles horitzontals (inici i final de seqüència) amb una longitud determinada, acotats per espais d'aturada més o menys llargs, s'obtenen dos esquemes sobre el desplaçament del cos a l'espai.

El sistema és altament versàtil, ja que es pot aplicar a qualsevol dels sistemes notacionals de les arts escèniques.

Per no estendre'ns en aquesta exposició, només afegirem que el codi simbòlic del sistema, tant si és articulat en un context descriptiu com el que ens ocupa com en un context prescriptiu com seria la *Kinetography Laban / Labanotation*, pot ser ubicat al costat de les notes musicals per evidenciar amb precisió la relació exacta entre el llenguatge musical i el llenguatge de movi-

ment, però també pot ser relacionat amb un text dramàtic o poètic en què estableixi el nexa entre síl·laba i gest o entre paraula i moviment.



Figura 4. Dues seqüències A i B de desplaçament del cos damunt la superfície d'evolució. En la seqüència A l'executant escull el sentit del trajecte circular i es desplaça amb un trajecte recte curt que repeteix després d'haver-se aturat. La seqüència B comença amb el tipus de desplaçament que s'hagi escollit i el segueix un trajecte circular en el sentit de les busques del rellotge i un altre en el sentit contrari. Les aturades mínimes mostren el canvi d'acció entre un trajecte i l'altre i creen la sensació de continuïtat del moviment.

La visió d'un teixit escrit amb els tres llenguatges (literari, musical i de moviment) tan sols consisteix a imaginar el fet de bastir l'arquitectura de tres fenòmens que normalment es relacionen en les arts escèniques i que constitueixen l'essència de l'espectacle.

Conclusions

En el camí extremament complex de la composició i de la interpretació de la coreografia, en les fases intermèdies per on passa, intervenen els processos de la concepció, la memòria, l'aprenentatge i l'execució, entre d'altres. Si en els tres primers processos es poden reforçar amb marques documentals com a punts de referència, com és el cas del *Motif Writing*, el procés pot ser més eficaç.

El recull de dades durant el procés de composició i d'interpretació, el *Motif Writing* o *Symbolisation du mouvement dansé*, és una eina excel·lent per deixar un senyal, per repensar allò que s'ha fet, però també és una eina poderosa per a la interpretació a partir de la recuperació de la memòria del moviment coreogra-

fiat. Aquesta recuperació és feta des d'un mapa essencial del moviment, un mapa que dona accés al coneixement i a l'anàlisi de l'estructura abstracta de la composició.

Si l'activitat mental de la intel·ligència espacial, tal com l'ha investigada la psicologia moderna, proporciona mecanismes per conceptualitzar l'espai sota la forma de sistemes simbòlics, de mapes, de gràfics, etc., de diversos nivells de complexitat, i aquests mapes s'incorporen al procés de conceptualització del moviment, atès el seu caràcter visual del *Motif Writing* només pot afegir una comprensió millor del moviment, dels mecanismes compositius coreogràfics, de la memorització i de l'execució.

En aquest sentit, l'aportació del *Motif Writing* o *Symbolisation du mouvement dansé* explota la capacitat de la ment humana de jugar amb els símbols per conduir tant el coreògraf com l'intèrpret en la composició del moviment dansat, tal com han establert, entre altres, Preston-Dunlop, Hutchinson Guest o Challet-Haas i Guillaumes.

Finalment, no és gens menyspreable la relació de textos escènics en què interactuen el moviment, la música i el text literari. En definitiva, un metallenguatge capaç de cartografiar el fet escènic.

Bibliografia citada

- BARTENIEFF, I. i D. LEWIS, (2002) *Body movement*. Nova York, Routledge.
- BUCEK, L. E., PhD. (2012) «Moving About: Capturing Movement Highlights Using Motif Notation», *Journal of Dance Education* núm. 12, gener 2013. Londres, Routledge, p. 25.
- CHALLET-HAAS, J. (2010) *Gramàtica de la notació Laban; La simbolització del moviment dansat*. Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre.
- CHALLET-HAAS, J. i M. GUILLAUMES, (2013) *Symbolisation du mouvement dansé*. Poitiers (Poitou-Charentes), Centre d'Etudes Supérieures de Musique et de Danse.
- DAMASIO, A., (2010) *I el cervell va crear l'home*. Barcelona, Destino.
- GARDNER, H., (1982) *Art Mind & Brain*. Washington, Library of Congress.
- (1993) *Multiple Intelligences: The theory in practice*. Nova York, Basic Books.
- HECQUET, S. i S. PROKHORIS, (2007) *Fabriques de la danse*. París, Press Universitaires de France.
- HUTCHINSON GUEST, A., (2008) *Your Move*. Nova York, Routledge.
- KNUST, A., (1979) *Dictionary of Kinetography Laban* (Labanotation). Poznań, Instytut Choreologi W Poznaniu.
- MALETIC, V. (1987) *Body, Space, Expression*. Berlín, Mouton de Gruyter.

- PRESTON-DUNLOP, V., (1969) *Practical of Kinetography Laban*. Londres, Macdonald & Evans Ltd.
- REINOSO, F. i A. SCHÜLLER, (1995) *Anatomía de la memoria*. Madrid, Instituto de España. Real Academia Nacional de Medicina.
- WILE, Ch., (2010) *Moving About: Capturing Movement Highlights using Motif Notation*. Edició pròpia. [Disponible a <https://sites.google.com/site/movingaboute/>]



Old Craftsmanship on the Stage as Resistance

Mercè Saumell

A number of small companies that work with the manipulation of small objects and visual dramaturgy have appeared during the last decade in Catalonia and Spain. They have a fragile and peripheral structure based on the artisan nature of craftsmanship. These groups are the paradigm of a new corporeality that contrasts with the hyper tech body from the past decades. They combine records of stage naturalism contrasting with very sophisticated gestures records.

These small companies, which have a certain legacy of surrealism, make reference to past national avant-garde theatre artists like Joan Brossa. Their work also relates the exaltation of the everyday (Michel de Certeau, 1984) and the concept of intimacy (José Luis Pardo, 2009).

At the same time, these creators also offer resistance regarding the hyper media and their endless image overlay. They look into the past, re-reading popular genres like cabaret, Grand Guignol and puppetry. We will talk about the productions and the creative process of companies like Hermanos Oligor, Playground, Cabo San Roque, among others, in order to uncover the political underpinnings of their vintage stage imaginary, and in their artistic and biographic work we find from tin toys and other children's memories to dreamlike nostalgia that help them to build a personal universe with irony and sometimes self-parody.

Key words: economic crisis, crafts, nostalgia, intimacy, self-parody.

I would like to begin my statement by quoting the philosopher Michael De Certeau and his defence of the popular, the insignificant, of the everyday as fundamental categories and unjustly forgotten by academic research:

It does not yield itself to researchers who nevertheless have it there before them, just a popular language which escapes them when they approach it, for it comes from too far away and too high (De Certeau, 1992:15).

It is noteworthy that a number of modest theatre companies that work with the manipulation of small objects and visual dramaturgy have appeared during the last decade in Catalonia and Spain. They have fragile infrastructures based on the artisanal nature of their craft. These stage creators place themselves on the periphery of mainstream production; they also claim the right to fail as a form of rebellion against the pressure of the markets. In some cases they even take pride in the right to be complacent regarding their own work.

To what extent is this generation resisting and adapting to the economic crisis and the collapse of big productions? To what extent can we talk about survival strategies or aesthetic choices? The productions and the creative process

of companies like Hermanos Oligor, Playground, Cabo San Roque, Antigua i Barbuda, David Espinosa and La Tristura uncover the political underpinnings of their vintage stage imaginary.

Common Characteristics

What all these formations have in common is a dramaturgy based on objects and the interrelation between the stage and the visual arts. The overarching characteristic of these new groups, which have an austere format, is their intimate and outright artisanal approach. They tend to be oneiric and look to the past through the construction of very specific universes. Some seek a distanced – nearly ironic – relationship with the spectator. Others seek an emotive intimacy through tenderness and nostalgia for childhood and adolescence. In this respect, these young professionals, most of whom were born between 1976 and 1999, openly demonstrate playfulness in their dramatic creation, good humour, self-parody and, in particular, complicity with and proximity to the spectator.

Of significance is the limited relation between their proposals and those of previous generations, led by technological groups with a prominent international profile (La Fura dels Baus, La Carnicería/Rodrigo García, etc.). What has also changed is the relationship with the spectator, now becoming much more intimate.

In Spain there has been a long period of abundant publicly-funded grants for the creation of modern stage designs, in the areas of infrastructure and the production of shows. This period started with the Socialist Party government under Felipe González as prime minister, going through the pre- and post-Olympic periods of 1992, until the conservative government of Mariano Rajoy. In contrast, the current drastic disappearance of grants has modified the creative process itself. For the most part, today we can only speak of mere subsistence when referring to innovative creators. *Dar patadas para no desaparecer* [Kicking so as not to disappear] (2009) was the insightful title of a show by Colectivo 96, one of the multiple companies whose very existence is threatened by the change in paradigm, with the disappearance of nearly all grants for the creation of risk-taking theatre. It is interesting to note how this artisanal approach is presently being extended to the realm of production itself.

Thus these creators we are referring to prefer to have a defined control over their production. They work with modest, self-managed budgets that translate into shows that are easy to set up and to take to small domestic and internation-

al festivals. We are talking about an easily manageable production system that is alien to the tyranny of new technologies and bureaucratic red tape. They all defend the artisanal, the everyday and the popular value of their creations.

David Espinosa, a stage designer born in Elche in 1976 one year after the death of the dictator Franco, expresses it very clearly:

The reality in which we have always moved as artists is characterized by precariousness and lack of means, and that has always been precisely the focus of our work: devise mechanisms to address the lack of resources, make a virtue of necessity, and emphasize gaps to enhance interest and failure as the engine of creation (Saumell, 2013).



Playground. *El rei de la soledat*. 2006.
(Photo: Jordi Bover)

The Defence of the Popular

Something to highlight among these new formations is their relation to popular stage elements. As a result, there are frequent references to the circus world, town fairs and festival stalls toward the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. On these stages of today we find old dolls, automatons, tin-plate toys, cabaret, shadow plays, freak shows, illusion and magic effects, Grand Guignol, pantomime and puppetry. There is a clear desire to appeal to the prominence of what is purely theatrical and anachronistic, an anti-technological desire exhibited as an element of surprise, since we are speaking about a generation of post-television creators that has grown up in the era of the Internet.

A good example of this is the Oligor Brothers. In 1997 the siblings created their Romantic Mechanical Theatre in the School of Fine Arts at the University of Cuenca. Since then they have been instrumental in the strong rise of a num-

ber of artisan aesthetic companies in Catalonia and the rest of Spain. Their production, *The Tribulations of Virginia* (2000), resulting from three years of research, was seen in many alternative festivals. This production, incorporating dolls and automatons operated by pulleys and pedals, took place inside a fair stall, the kind in which 19th century curiosities were put on show, such as false mermaids and authentic Siamese twins. Thus with a parody reminiscent of 19th century chapbooks, the Oligor brothers, transformed into a duo of cheesy presenters, narrate to the audience the melancholic love story of the minuscule dolls Valentín and Virginia. By manipulating the dolls, the duo brings them to life in their endearing universe of reused objects.

Influences

In both Spain and Catalonia we can speak of a major influence of the poets and playwrights, Ramón Gómez de la Serna and Joan Brossa, who, although they cannot be considered contemporaneous creators, both participated in clearly surrealist aesthetics. Gómez de la Serna extolled visual surprise and praised the unimportant, the insignificant, the banal and the everyday. In his 1915 book *El Rastro* [The Flea Market], he tells how he captured the most unlucky and abandoned objects in the world-famous flea market of El Rastro, in his native Madrid. The poet felt himself powerfully attracted by the lyrical and poetical evocation of those humble objects. Like Gómez de la Serna, many creators of these new theatrical formations find unusual, even bizarre, objects in second-hand markets, which they then modify, customize and display on stage.

The company Playground, created in Barcelona in 2003 by the actor Xavier Bobés and the stage director Eric de Sarrià, works essentially in the world of second-hand, everyday, humdrum objects, to which they then attribute new discourses in surprising contexts. In *El Rei de la Soledat* [The King of Solitude] (2006), for example, they poetically recreated the claustrophobic world of a 1930s office worker, in Kafkaesque surroundings with surrealist touches and enviable rhythmic precision. Quite possibly Playground is the clearest example of the affinity with Gómez de la Serna's ideas. In the group's foundational text, Xavier Bobés proposes:

Our staging, work method and investigation revolve around everyday objects. (...) The objects are bought in second-hand markets, antiques fairs and old toy stores. We also find many objects that have been abandoned by their owners due to their defective condition (Playground, 2013).

The musical and theatrical group Cabo San Roque, established in Barcelona in 2000, also followed this production line in their first show *La Caixeta* [The Little Box] (2000). Four typical characters are seen inside a giant music box filled with films and other objects found by chance. The objects form a scenic collage of music and automatons and are, at the same time, animated by the projection of amateur home movies dating from 1917 which the members of Cabo San Roque found in a Barcelona rubbish bin. It was from these movies that the idea for *La Caixeta* was developed.

The fascination for objects found is also shared by another Barcelona company, Antigua i Barbuda, formed by the builders of custom stage machinery Jordà Ferrer and Òscar Paz, together with musician Pablo Rega. In 2008 they decided to carry out an ambitious project, *El circo de las penas* [The Circus of Suffering], a drama narrated by twelve machines. Twelve inventions crafted from the plans for twelve emotion machines by the Portuguese inventor, João Siqueiros, in 1890. There is not much information about the life of João Siqueiros, so to research his life and history Antigua i Barbuda have used different sources of information, such as references to Siqueiros's name in other studies by the pioneers of his time, like Narcís Monturiol's *Memories of Submarine Navigation* (1858).

These documents about the Siqueiro's suffering machines reached Jordà Ferrer's hands by chance after one of his Catalan friends acquired them at an auction in Sao Paulo. Neither The Crying Machine, the Memory Machine, nor the Love Measuring Machine were ever built by Siqueiros. However, Antigua i Barbuda, based on these plans and by reusing objects — objects that have memory, according to them — developed a disturbing stage installation of inventions that the spectators operated while moving around between the human-like machines.

Along with Gómez de la Serna, the Catalan poet and playwright Joan Brossa is this generation's other major reference point. Brossa performed sleight of hand when he was young and loved magic and the Grand Guignol (his 1957 work, *Grand-Guignol*, comes to mind). The practice of Surrealism along with the group of painters Dau al Set (including Antoni Tàpies, among others), led him to create in 1967 his *Collar de cranis* [Skull Chain] or *Poesia escènica* [Stage Poems], a compilation of pieces, some of which concentrated on brief actions without words and were a visual prodigy of magic and surprise. Brossa's increasing influence is very evident in Playground, Cabo San Roque, David Espinosa and La Tristura. The one-on-one questioning of the spectator, always seeking the complicity of the audience in this imaginary world, which is now no longer great dramatic fiction but a playful, ironic, quotidian and fleeting experience, is a very Brossa-like premise.

Recovering Genres

From 1880 to 1914, Barcelona had seven big stages dedicated to Grand Guignol, naturalistic horror theatre. At that time, Jaume Piquet was a silversmith who changed his job and became a weepy melodrama playwright following the genre that was so successful in Paris. His play *La monja enterrada en vida* [The Nun Buried Alive], produced in 1886 in his Teatre Odeón, obtained a resounding success. The plot was anticlerical and this pleased the audience because most of the spectators were workers with strong sentiments against the Catholic Church. They believed a popular legend of the time, that novices were often murdered in the nunneries in order to save their dowries before being married to Christ in their respective ordinations. *La monja enterrada en vida* ran for three years and was good business for Piquet.

In 2012 the artistic duo Nao Albert and Marcel Borràs reworked this most celebrated Piquet play. They recreated and exaggerated the acting style, introducing an almost cartoonish element. They belonged to a new generation of performers that grew up in the 1990s. In their production *Elvira*, the nun, the main character of the play, was performed by Shang-Ye, a young Chinese actress and acrobat. The situation of Grand Guignol actors was complicated because their function was not only to act but also to do tricks. The actors had to portray the exact emotion required and at the same time do the tricks with precision and coordination. The strangest element in this kind of production was the use of contemporary images with the traditional tricks of this basic genre of horror. For example, the scene where the decapitated head speaks is a faithful recovery of the artisanal effect that Piquet used in the 1886 premiere.

Authenticity

If authenticity is traditionally what differentiates art from craft, these creators defend creation that is humble, creation with a small 'c' but valuable and authentic. Again in the words of Michel De Certeau, "the everyday is sown with wonders" (De Certeau, 1992: 98). Following this French thinker, there is resistance to consumer products made available through massive distribution that seeks to shape the multitudes according to imposed consumerism models. As we said before, his book *The Practice of Everyday Life* (first published in French in 1984), highlights the value given by De Certeau to the handcrafted, to the unique object, as another act of micro-resistance that at the same time mobilises unsuspected resources.

David Espinosa, who I have previously quoted, is the strongest defender of his generation of creators in this regard. His proposal, *Mi Gran Obra (un proyecto ambicioso)* – *My Great Work (an ambitious project)* (2012), is cheerful, ironic and combative. He says:

My Great Work is what I would do if I had an unlimited budget, the biggest theatre on the planet, 300 actors on the stage, a military orchestra, a rock band, animals, cars and a helicopter. My Great Work is Utopia. But, obviously, with a slight adjustment: the scale. That is, think big and build small. (Saumell, 2013).

My Great Work is inspired by the ideas of the visionary Manuel Sagarrio de Veloy, an Andalusian socialist, when in 1841 he presented the project in order to create an industrial settlement called Tempul near Jerez de la Frontera, following the proposal of the Delegation of Cadiz to promote new towns. The project presented to Parliament and Espartero in 1842 was approved by the Government, although it was never carried out. A follower of Charles Fourier, Sagarrio de Veloy imagined an ideal society and received broad popular support. Like him, Espinosa imagined a Utopian community on his small stage.

Indeed, David Espinosa manipulates handcrafted characters and objects for model train sets, creating a universe whose harmony of scale is shattered provocatively when he introduces a full-size industrial element, such as a can of Coca-Cola. Gathering around the table-stage, the limited number of spectators – that Espinosa receives for each show – follows the action by way of binoculars so as to enlarge the tiny stage objects. This is an ironic nod to the historical audience of the large opera theatres in the 19th and early 20th centuries that were inseparable from their elegant binoculars. Once again, a game of scale!

Intimacy

In his book *La intimidad* [Intimacy] (2009), the Spanish philosopher José Luis Pardo differentiates between intimacy and privacy, the latter being understood as the trivialization of intimacy. He points out how today there is an overabundance of intimacy (sentimental pornography in the media and on the Internet). For Pardo, true intimacy does not lie in that which is secret about a person but in a linguistic effect and, as such, not only does not exclude the other but actually presupposes the other; it is a shared intimacy. Of the collectives that I have mentioned, the one that explores this theme most fully is La Tristura, established in 2005 and formed by three Galician men and one Basque woman, actors, illustrators and poets.

Their trilogy, *Años 90: Nacimos para ser estrellas* [The 1990s: We Were Born to be Stars], *Actos de juventud* [Acts of Youth], and *El sur de Europa: Días de amor difíciles* [The South of Europe: Days of Difficult Love], which premiered in 2013, intertwines texts and materials by Giorgio Agamben, Jan Fabre, Jean-Luc Godard and texts by the theatre company itself. The aesthetics of La Trisura are austere, lit by candles or everyday light bulbs. In their productions, the characters appear wearing street clothes, some dance, others draw on stage, but above all they talk to each other. Their concept of artisanal scenography is found essentially in the word, through texts that are lyrical and open, ironic and decidedly nostalgic. This nostalgia, evident in varying registers, is shared by the entire generation. The future is uncertain.

Quoted bibliography

- DE CERTEAU, M., (1992) *The Practice of Everyday Life* (translated by Steven Rendall). San Francisco, University of California Press.
- PARDO, J. L., (2009) *La intimidad*. Valencia, Editorial Pre-textos.
- PLAYGROUND THEATRE COMPANY http://www.playgroundvisual.com/company_eng.html [website accessed on June 27, 2013]
- SAUMELL, M. (2013) Personal interview with David Espinosa on May 17, 2013 in the city of Girona. Unpublished material.



Stand-up-and-speak vol. 1.-20 minutes of fame: The politics of post-spectacular theater

Christina Schmutz

“Don’t make political theater – but make theater politically!” was the claim of post-dramatic theater rejecting the traditional rules of drama as anachronistic and founding a new, performative esthetic. A theater would be political if it reflects its own prerequisites. Post-dramatic theater brought up spectacular new forms: It made its subjects political by inviting reality into the theater, blasting dichotomous opposites (like stage-audience, actor-observer and so on), activating spectators, and rediscovering the public sphere. Today it is esthetically established. But the reality post-dramatic theater had stood against has changed radically since then. Today “social networks” have incorporated the actively participating, spontaneously creative “spectator” for their purposes: We are “living” in a cross-linked mode, encouraged by all kinds of online-structures and services to perpetually communicate, declare

ourselves, without consciousness of being interlaced in economic policies. “Activation of the spectator” – following Brecht – proves to be a system- and economy-conformist attitude in a society where all of public and political life has become a spectacle of all for all. So what is the end of post-dramatic reflection today when reality as its prerequisite isn’t available anymore? In an epoch when the convention of pseudodemocratic all round-participation turns out to be the social and esthetic rule, a “post-spectacular theater” – as the theorist André Eiermann puts it – which wants to be called political must dare and attack its own form and break of its own esthetic limitations, i.e. attack the spectacle itself.

Key words: Post-spectacular theater, post-dramatic theater, the political in theater, face-to-face communication, absence.

As a theater maker I am interested in theoretical questions that, in the beginning, focused on the search for the authentic actor and his way of presentation, while later on I concentrated more and more on the working and producing process. This view upon the creative process led me to discuss the possibilities and conditions of authenticity, reality, and perception and their interactions within the social and theatrical discourse. By interlacing theory and practice I developed an increasingly critical consciousness towards my own working methods, my own materials, and towards framing the concepts of the political or social aspects in my work.

Thus I am interested in the relation of politics and discourse in practice. The invasion of external reality in theater and, reversely, the increasing theatricalization of social reality have profoundly changed our perception of what is real and what is fictional. In this context, performative theater puts forward working with the theatrical situation as such and its social context. “Real life”, biography as art is being worked on by many theater makers in various documenta-

ry approaches. But reflecting itself led to the criticism that the new theater has a tendency to be apolitical.

The political aspect in artistic work, however, shows in the fact that this altered perception is thematized, and therefore the functioning of the politics and the formal discussions of theater; this is the case, for instance, when the actors of the German author and theater director René Pollesch talk about acting as “achievement training for capitalism” (Primavesi, 2011: 63; my translation).

In his 2002 published essay *Wie politisch ist Postdramatisches Theater?* [How political is post-dramatic theater?] Hans-Thies Lehmann tried to respond to the criticism that post-dramatic theater is only an esthetical, noncommittal or formalistic game, but has nothing to do with enlightenment, morals or consciousness of one’s own responsibility.

A theater approaching subjects from public political discourse and thus representing critical views, is this then in contrast political theater? Lehman says clearly *no*: “the fact that politically repressed people enter on stage, doesn’t convert the stage into a political one.” (Lehmann 2011: 35; my translation)

Analyzing the innovations and infringements of post-dramatic theater, Lehmann refers to Guy Debord’s concept of “spectacle society” (1967), where citizens are depicted as “passive spectators for whom the public and political becomes a show” (Lehmann, 2011: 38; my translation). A theater that is engaged in a relation to the “genuinely political” must then esthetically interrupt its own rule of show-making and at least question the spectators’ assumed innocence in relation to the scene or action and thematize their presence and latent co-responsibility. The political, therefore, lies in the form, in the self-reflexiveness, the *How* of the performance.

Post-dramatic theater has initiated a new discourse that refers to a change in media communication and the merging of the real and the virtual in society. This discourse gave way to an opening and a dissolution of classical dichotomies concerning drama and theater, subject and object. Theatrical resources such as body, voice, space and time were no longer subject to a narrative context but became intrinsic values in themselves becoming present and self-reflecting, that is, getting rid of their representative function. Another important innovation was the “rediscovering of the relational dimension of theater art” (Lehmann 2014: 33; my translation), expressed in the opening of the theater framing concerning the traditional separation of stage and audience: the audience was actively taken into the theatrical event on stage by direct face-to-face communication.

Following Hans-Thies Lehman, the political comes into play only where – as is the case in post-dramatic theater – there occurs a demolition of acoustical and visual customs, that is, when something comes into presence that irri-

tates the perception of the present audience: “the political in theater cannot be thought of but as the interruption of the political and as a practice of exception.” (Lehmann, 2011: 35; my translation).

But what once had been the “political” today may be political no more. Former infringement of rules as well as disruption of a dramatic situation, e.g. by breaking the fourth wall, and irritation of audience perception and, consequently, its activation establish a new “rule” in many theaters today. The political manifests itself, however, transgressing valid rules, in the breaking of its esthetical limits. At the beginning of the 1990s such surprise would still happen, for example, by the recovered participation and activation of the spectator. In the 1990s, post-dramatic theater was thereby political: then, it did break and change by that esthetics the usual dramatic rules.

This post-dramatic theater that once portrayed itself as the liberation from the predominance of drama, when the dramatic situation did not any longer match the complexity of the present world, today cannot anymore unsettle our perception habits. The corporeal co-presence of audience and actors, genre-transgressions, separation of signifying and signified, self-reflexivity, and the triumph over the representational function of theater – they all by now are established as part of post-dramatic esthetics.

Social reality, however, such as the patterns in which it is perceived, have changed during a critical reflection of post-dramatic theater. The “spectacle” has, to put it bluntly, become the mode of social encounter, “and therefore it is this very type of participation that the spectacle has come to discover for itself” (Eiermann, 2012: 141; my translation). The spectacle of social encounters as well as the spectacle that takes place unreflectively on today’s stages. Today’s communication structures of social media such as Facebook etc. are no longer facing a passive spectator. We are, in the contrary, permanently animated to publish our opinions and attitudes. “The slogans of spontaneity, the creative expression of one’s own personality etc. have been adopted by the system... Non-alienated spontaneity, expression of personality, self-realization – all this by now non-intermediately serves the system.” (Žižek, 2005: 8; my translation)

The activation of the spectator, having been re-discovered, following Brecht, by post-dramatic theater, therefore today will not establish any rule-breaking but turns out to be, in the contrary, a system- and marketing-conformist attitude.

Thus face-to-face-communication in contemporary theater supports mainstream structures. As a consequence of this social development the formerly provoking post-dramatic theater loses its challenging critical power.

In his thesis *Post-spectacular Theater* the theorist and former student of the

University of Applied Theater Studies in Gießen, Germany, André Eiermann (2009), applies Lehmann's concepts and the structural principles of performative theater to today's situation, thus continuing and criticizing post-dramatic theater. By the term post-spectacular theater he refers to theater models that in the "age of permissiveness" (Žižek, 2005) unfold an actual self-reflective critical potential, that is, a theater that develops new and socially adequate forms of criticism and transgression.

Eiermann presumes, like Lehmann, that if we talk about political theater, we are not talking about holding certain political viewpoints and convictions. A distinction between political and daily politics or policy or party politics was attempted, above all, by French contemporary philosophy. In the programmatic text by Jean-Luc Nancy and Philippe Lacoue-Labarthe *Rejouer le politique* (1981) the political is conceived as a becoming reflexive of own thinking, that is, if it questions itself in terms of its own political conditions and conditionality. Following Lehmann, theater is political when it breaks through its own esthetical limitation, and examines and changes itself.

Jacques Rancière introduces the concept of "division of the sensual", meaning the division made by the dominating regime or system. Political means to him to achieve a "re-division of the sensual" (2002), that is, when the traditional order of things is at stake. He denotes the established common and normative rule, esthetics, and order as "police". This is the backdrop of Eiermann's sharpened criticism of post-dramatic theater and his theory of a post-spectacular theater. For Lehmann, the order of dramatic theater would correspond to the police of a theater, the esthetical limitations of which post-dramatic theater tries to overcome. But now that post-dramatical esthetics have grown an established normative, that is, have advanced to become the order of things, the police themselves, then their anti-spectacular strategies are not critical and political anymore.

Following Eiermann, the critical potential of theater today consists in new distances between actor (stage) and audience, thus interrupting, with the background of today's social encounters, the rule of immediate communication of face-to-face communications and their idea of perpetual presence.

For Eiermann, this distance is a necessary consequence of an "interruption of the rule" (Lehmann, 2011: 36) and a prerequisite for the creation of a triangle that consists of actor, spectator, and a third instance. By means of this "mediating or interfering third" the bodily interaction of performers is inevitably upstaged, and the immediacy of interaction as well as the immediacy of the co-presence of actors and spectators yield to imagination and inner vision. In this sense the "incidence of performance", as the German theater theorist Erika

Fischer-Lichte (2004) puts it, depends not so much upon the immediate encounter of actors and spectators and on the presentation of an action, but on the framing established by the *mise en scène* and the expectations and projections of the audience that partly exist before the performance has begun.

A result of this context are complying strategies of post-spectacular theater such as the interruption of the mutual perception of actors and spectators, pausing, uncertainty, distance, silence, or retreat, that form a counterpart towards our hyperactive, affirmative network societies and thus, in a theater performance, bring about the opportunity to reflect critically current social reality.

Eiermann's thesis of the post-spectacular concerns another important issue of recent theater sciences, that is, the opening of the very performance and theater concept, also denoted as the *Entgrenzung der Künste* [Dissolution of the boundaries of the arts]. According to this new theater concept theater is no longer a performance of actors and a staging of dramatic oeuvres but rather a space with undefined limits of theater, dance and performance modes, installation, and exhibition – in all possible facets (Eiermann, 2009: 405).

“Post-spectacular theater shows with veritable emphasis – for example, when its performances come close to installations – that this dissolution of boundaries doesn't work only in one direction, performing arts approaching fine arts as well as vice versa” (Eiermann, 2009: 37; my translation). The transgression of genre boundaries as initiated by post-dramatic theater is being radicalized by no longer delimiting the arts and theater studies concepts of performance and “œuvre” against each other but to accept that it has become difficult to reduce the post-spectacular phenomenon to “applying to entirely other conditions than the production and reception of artifacts” (Fischer-Lichte, 2004:20; my translation) For this reason, Eiermann proposes elsewhere to use the notion of “post-performative turn” since the opposite “œuvre” vs. performance has become questionable by the respective “self-reflexive performative activity” in either case. For the “drawback in passivity [is] the first critical step, the very play-off of absence and the interruption of supposed vis-à-vis of actors and spectators constituting the true resistive gesture” (Eiermann, 2009: 13; my translation).

Examples of such theater models characterized by dissolved boundaries, the very *lack* of action and, instead, an exposition of the spectators to a “void centre”, are *Call Cutta* (2006) by the theater collective *Rimini Protokoll* that had been announced as *The World's first Mobile Phone Theater*. In this work there were no actors, no plot, no set design. Instead, the spectator received a mobile telephone that would ring, and an unknown voice would involve her or him in a long conversation leading her or him through Berlin. Likewise the performance artist David Weber Krebs exposes the spectator of his performance *This*

Performance (2004) to total absence and, therefore, to her- or himself. During 20 minutes the scene stays entirely empty, an offstage voice articulating what a performance normally should achieve, e.g.: “This performance is about to start. This performance is about to tell a story. This performance is about to activate a process. This performance is about to catch attention”, etc. What Fischer-Lichte (2004: 11) described as a constitutive element of a theater performance – the bodily co-presence of actors and spectators and the presentation of an action – is not fulfilled here; instead the spectators are being confronted with absence and an emptiness that is to be understood as reduction of presence. The empty centre of attention is encircled by their imaginations and fantasies, and the performance takes place independently of these elements. *Call Cutta* shows the absent performer as voice on the mobile phone, in *This Performance* as voice from offstage.

Therefore these dissolutions of boundaries are going hand in hand with a conceptual rearrangement or reconfiguration of the relation between ‘performance’ and staging ‘mise-en-scène’. The opposition, still postulated by theater studies, of *œuvre* and performance thus becomes obsolete, for “perception – and thus action – always occurs in the form of exchange processes between the subject’s and object’s properties of things as well as the persons involved” (Gronau 2010: 39; my translation). Then, as soon as the former centre of the performance is absent, that is, “the mutual perception between actors and spectators is interrupted, the ‘third party’, so to speak, enters the stage (...) and interferes as a mediating third party between actor and spectator” (Eiermann, 2009: 23; my translation).

So, by means of the mediating “third party” the bodily presentation/interaction of performers is upstaged giving way to the force of fantasy and imagination. Related strategies in post-spectacular theater are, for example, interruptions of mutual perception of actors and spectators present, perspective relativization of the present partner of communication/interaction, the interlocutor’s deformation, or even her/his complete absence. According to Fischer-Lichte, who separates the concept of performance from that of the *mis-en-scène*, the notion of staging (*mis-en-scène*) thus comes to the fore again – because staging defines the actual framing conditions in which the performance will take place. According to Eiermann (2009: 39) staging is a process that does not affect the audience by way of an esthetic form but rather affects them even before they get into it, yet having specific information and expectations prior to the beginning – which makes staging a strategic process.

Post-spectacular theater using its strategies may endow a critical potential regarding today’s recent stratification tendencies in society, affecting not only

the esthetical but also ethical issues by construing a nexus between digital communication media that encourage participation, such as Facebook, and the power shift towards a small number of large scale enterprises that control the market and the digital media, such as Google. These communication systems propagandize the free, democratic access of all participants who even get the more rewarded the more active they are. “The mighty often prefer critical participation to keeping silence – only to involve us in a dialog in order to ensure that our uncanny passivity be suspended” (Žižek, 2005: 8; my translation). The esthetical strategies of refusal and absence refer to these very points described by Žižek. Such withdrawal into passivity could install a new freedom in an existential sense and as an antithesis to today’s economic concept of freedom that only exists in the reduced form of economic choice. Such new theater models, however, convey the hope-giving existential chance *in the middle of nowhere* as a potential to freedom.

Quoted bibliography

- DEBORD, G., (1996) *Die Gesellschaft des Spektakels* [Spectacle Society]. Berlin, Ed. Klaus Bittermann.
- EIERMANN, A., (2009) *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* [Postspectacular theater. Alterity of performance and dissolution of arts boundaries]. Bielefeld, Transcript.
- (2012) “Vom Postdramatischen Politischen zum Postspektakulären Politischen” [From the politics of post-dramatic theater to the politics of post spectacular theater] in Müller-Schöll, N., Schallenberg, A. und M. Zimmermann (ed.), *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert* [How to make art politically after the 20th century]. Berlin, Theater der Zeit.
- FISCHER-LICHTE, E., (2004) “Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff” [Introductory assumptions for the concept of performance] in Fischer-Lichte E.; Risi, C. und J. Roselt (ed.) *Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst*, Theater der Zeit, Berlin, pp. 11 – 27.
- GOEBBELS, H. (2012) *Ästhetik der Abwesenheit* [Esthetics of absence]. Berlin, Theater der Zeit.
- GRONAU, B., (2010) *Theaterinstallationen. Performative Räume* [Theatrical installations. Performative spaces]. München, Wilhelm Fink.
- LACOU-LABARTHES, P. et J.-L. NANCY, (1981) *Rejouer le politique* [Replaying politics]. Paris, Galilée.
- LEHMANN, H.-T., (2011) “Wie politisch ist Postdramatisches Theater?” [How

- political is post-dramatic theater?] in: Deck J. and A. Sieburg (ed.) *Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* [New forms of articulation of the political in the performing arts]. Bielefeld, Transcript, pp. 29-40.
- 2014) *Jäger des eigenen Vorteils. Über das Missverständnis des partizipativen Theaters* [Hunter of one's own advantage. On the misunderstanding of participative theater] in: *Theater der Zeit*, N. 1, January 2014, Berlin, p. 33.
- PRIMAVESI, P., (2011) "Theater/Politik – Konzepte und Beziehungen" [Theater/politics – concepts and relations] in: Deck J. and A. Sieburg (ed.) *Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten* [New forms of articulation of the political in the performing arts]. Bielefeld, Transcript, pp. 41-73.
- RANCIÈRE, J., (2002) *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* [The non-understanding. Politics and philosophy]. Frankfurt, Suhrkamp.
- ŽIŽEK, S., (2005) *Die politische Suspension des Ethischen* [The political suspension of ethics]. Frankfurt, Suhrkamp.



Revisió de la pedagogia en la formació d'escenògrafs al segle XXI

Anna Solanilla i Roselló

El títol d'aquest treball encapçala una reflexió analítica i comparativa sobre quina hauria de ser la formació de l'escenògraf avui. Revisa el model pedagògic que actualment s'està desenvolupant a l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) de l'Institut del Teatre de Barcelona i d'altres centres formatius d'escenografia a partir de contraposar el concepte escenogràfic tradicional, de comprensió constructiva i interpretativa, a un d'estètica performativa i postmodern. La tesi defensa que actualment les metodologies i els coneixements que estem utilitzant en la majoria de centres de formació en escenografia estan en decalatge amb la concepció de l'escena contemporània.

Habitualment, les metodologies que s'apliquen en la formació de l'escenògraf encara es fonamenten massa en estratègies de disseny que bàsicament tenen en compte el sentit geomètric i interpretatiu de l'escenografia. Es tracta d'una concepció d'origen modern.

Aquest fet implica que, entre altres coses, en la formació es deixin de banda conceptes d'espacialitat no interpretatives i restin marginals concepcions performatives com l'atmosfera. Al mateix temps, l'actual escenògraf en formació, poc en contacte amb les tècniques de comunicació que proporcionen els mitjans de comunicació de masses o l'art digital, perd la possibilitat d'enriquir la seva narrativa mitjançant estratègies que ja fa molt de temps que han estat validades per l'escena i l'art contemporani.

L'article vol establir els fonaments conceptuals i metodològics que ajudin a actualitzar el model pedagògic en la formació dels escenògrafs del segle XXI.

Paraules clau: Escenografia, pedagogia, concepció performativa, postmodern, Fabià Puigserver, Iago Pericot, disseny escènic, Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD).

Aquest article té l'objectiu de plantejar alguns interrogants sobre l'aprenentatge de l'escenògraf.

Actualment, a les nostres escoles i universitats d'art es tenen en compte objectius que cal revisar, com, per exemple, com ens relacionem amb la societat que ens envolta i d'on provenen els models d'aprenentatge que utilitzem, i, sobretot, reconsiderar si són necessaris els processos que cada cop ens fan assumir uns paràmetres més rígids a les nostres estructures acadèmiques i d'ensenyament.

Formem massa preocupats pels conceptes, per les metodologies i pels procediments i hem deixat massa de banda la motivació, la invenció i la càrrega ideològica ineludible del treball artístic.

Ensenyem l'escenografia aplicant unes estratègies que sovint són massa lineals, acotades i limitadores i que no permeten que els alumnes es preocupin pel risc o pel pensament en el treball que duen a terme.

Dit d'una altra manera, els estudis d'escenografia que desenvolupem deixen poc marge als nostres estudiants perquè incorporin sistemàtiques flexibles i especulatives que els qüestionin i que els obliguin a reinventar la mateixa escenografia com a professionals del futur.

Com podem verificar si es produeix aquesta situació?

Ens podem plantejar les qüestions següents:

- Per què massa sovint els projectes o treballs resultants dels nostres alumnes són molt semblants?
- Per què la implicació emotiva dels estudiants dins l'aula pren un lloc secundari amb relació als espais creatius que desenvolupen fora de l'aula?
- Per què els treballs que es proposen no assoleixen sovint les expectatives de rigor i de profunditat que preveien d'entrada?

Crec que un dels factors que ens ha conduït a aquesta situació és que encara avui l'aprenentatge de l'escenografia es fonamenta en el sentit constructiu i físic de l'ingeni i no pas en l'estètica del performatiu.

Aquest fet ens fa adonar que les metodologies que apliquem són antics exponents, més o menys transformats, de l'escenografia moderna de les avantguardes històriques. Encara ara formem tenint massa en compte l'escenografia com a resultat de la composició de formes en l'espai.

Així, doncs, reivindico que caldria parlar més de l'art immaterial. L'escena ja compta amb aquesta qualitat bàsica, la qual cosa ens permetria incorporar fàcilment el concepte d'escenografia com a atmosfera (Fischer-Lichte, 2004).

Per bé que aquest concepte d'immaterialitat tampoc no és una idea nova, sí que es tracta d'un concepte més proper i congruent amb el que han estat les fites de l'art i de l'escena en quasi tota la darrera meitat del segle passat.

L'excés de rigidesa dels sistemes acadèmics neix del mateix problema que suposa la dissolució de l'art en les societats occidentals?

La societat està cada cop més immersa en la creació d'elements visuals dins el fet quotidià. Penso en la fotografia i els mòbils, els vídeos a Youtube, les tauletes per dibuixar i retocar imatges o les webs per autodissenyar i crear objectes «artístics», per posar-ne alguns exemples.

I em torno a preguntar si no haurien de ser els artistes els primers que haurien de saber gestionar aquests dos ritmes que es generen entre la capacitat visual i creativa dels ciutadans i el seu allunyament de l'art.

De vegades, penso que els ciutadans que necessiten l'art són únicament els mateixos artistes.

La nul·la socialització de l'art actual només pot ser la causa de la pèrdua del discurs ideològic. Podríem dir que la banalització de l'art és causat per la facilitat amb què qualsevol individu pot fer una fotografia o un vídeo o, fins i tot, esdevenir actor o actriu sense donar més valor al fet que la pròpia complaença. Crec que aquesta resposta és fàcil i reaccionària. Quan és tan senzill per a tothom utilitzar l'expressió visual a l'hora de comunicar-se, aquesta hauria de ser una de les facetes socials més considerades i necessitades.

La falta d'implicació del ciutadà en l'art i en els artistes cal buscar-la en els darrers i també en el sistema que els envolta, perquè no hem sabut protegir la capacitat transformadora de l'art.

Tenim arts i artistes reduïts a l'anècdota, al producte comercial. Aquesta degradació s'ha anat produint progressivament des de la dècada de 1970 i l'ha conduït a la seva dissolució com a agent influent. L'artista només pot sobreviure gràcies a la mercantilització de l'objecte o del fet artístic. Retrocedim, doncs, al segle x.

Com ha afectat aquesta situació l'aprenentatge de l'art i l'escenografia?

L'aprenentatge de l'art es remunta a les estratègies que van incorporar les primeres avantguardes i que també utilitzaven alguns artistes-escenògrafs del surrealisme, del futurisme o del constructivisme rus, per exemple. Aquestes estratègies tenien com a objectiu provocar un impacte fort en l'espectador a partir de la simultaneïtat, de la dissolució dels límits entre intèrpret i públic o de l'ús d'estratègies com l'imprevist, l'irracional i l'inconscient, sense oblidar l'essencialització en el cas de la Bauhaus.

Tanmateix, aquestes estratègies van ser superades pel fer i l'estar de l'informalisme de les segones avantguardes gràcies al minimalisme, l'accionisme i el conceptualisme. Artistes com els americans Allan Kaprow, Sol LeWitt i Ana Mendieta, o europeus com Joseph Beuys, Marina Abramóvić, Jerzu Grotowski, Hermann Nitsch, Fabrizio Plessi i Esther Ferrer, van aconseguir que durant els anys setanta del segle passat i fins a principis dels vuitanta se superés el valor materialista de l'art plantejant l'expressió artística com quelcom lligat a l'acció, al ser i l'estar, és a dir, fonamentat en el sentit performatiu, amb l'expressionisme abstracte, el minimalisme, el *Process Art* o l'abstracció excèntrica.

Va ser aleshores que els artistes i els centres van incorporar els primers canvis sobre la manera d'aprendre art. L'art informal, immaterial i efímer feia que aspectes com els processos i les metodologies prevalguessin per damunt del resultat. Per tant, per damunt de sistemes de l'aprenentatge basats en tècniques i procediments que educaven en l'habilitat de representar, s'hi incorporaven metodologies fonamentades en el procés i en obres basades en la simplificació i/o la síntesi.

Avançats els anys setanta, i a Catalunya en concret, en una època en què es gaudia del nou estat democràtic, es van introduir aquests nous sistemes que valoraven la idea per sobre del resultat. Llavors, el *collage* de llenguatges o el fet de considerar la creació artística com una reflexió de caràcter introspectiu van portar les escoles d'art a modificar algunes de les pedagogies. Es donava més llibertat a l'alumne a l'hora d'especular amb estratègies i formes que naixien de la pròpia experimentació. No s'imposaven o es feien prevaler metodologies úniques. Encara es confiava en l'artista. Eren anys en què molts artistes també es declaraven autodidactes.

Tot i així, al mateix temps l'art començava a dissociar-se cada cop més de la seva capacitat transformadora. L'artista es tancava al seu taller i la societat atribuïa a l'art interessos econòmics o partidistes sense considerar si era necessari.

En la dècada de 1980 les escoles i la Universitat van formular, definitivament, que «l'artista no neix, sinó que es forma». L'artista ha d'estar al servei de la societat i, per sobreviure, ha de tolerar l'ús que es fa d'ell i del seu treball. A Espanya, per exemple, els artistes eren bandera del «suposat» progrés democràtic del país. El govern va voler donar una imatge de consens i de modernitat al món a través de l'art després de quaranta anys de dictadura.

Va ser aleshores que es va iniciar la institucionalització de l'aprenentatge de l'art que es produïa d'una manera gairebé programàtica. Les escoles d'art públiques i privades canalitzaven els seus projectes de creixement oferint diverses especialitats, establien titulacions reglades i massificaven els seus centres. També va ser llavors que l'art, en qualsevol dels seus vessants, es convertí en un objecte còmode d'acompanyament d'una societat suposadament «rica». Molts ciutadans volien esdevenir artistes i representants d'aquesta societat eufòrica que creia que formava part del progrés.

Amb l'arribada dels anys noranta, la crisi del signe que havia desenvolupat l'art més performatiu de les dues dècades anteriors es va deixar de banda, i es retornà a un art que transformava la metàfora moderna en al·legoria. Ens referim a la postmodernitat.

A l'Espanya d'aquella època la transcendència del treball d'un artista depenia de la seva projecció internacional, la qual era conduïda per les instituci-

ons polítiques i per macroexposicions que s'importaven als focus artístics internacionals.

També hi havia els programes de beques i premis, que destriaven un grup reduït d'artistes com a representats de l'art ibèric al món. És el cas de Miquel Barceló o de La Fura dels Baus, els quals són fills d'aquesta necessitat política de veure'ns representats a partir d'uns artistes concrets.

Mentrestant, les escoles i universitats d'art graduaven centenars d'alumnes cada curs, els quals, un cop abandonaven la institució, no tenien cap opció de viure fent d'artistes si no es convertien, per factors molt discutits, en els «escollits».

D'altra banda, molts d'altres, entre els quals jo mateixa, no vam voler entrar en aquest joc institucionalitzador o clarament mercantilista i, conscientment, ens vam mantenir al marge del sistema. Altres van optar per l'educació com una via per continuar essent artistes sense estar subjugats i amb el convenciment que l'art és necessari per a la societat.

Tanmateix, la meva ingenuïtat i la de molts altres com jo no va fer que ens adonéssim que també estàvem contribuint a aquesta instrumentalització. Les escoles i les universitats d'art també són eines polítiques aquí i arreu.

Així, doncs, l'acomodament de l'art en la societat postmoderna va permetre novament que, sobretot els crítics i els venedors, impregnessin l'art de valors arcaics com la singularitat o l'estil. Calia renovar cíclicament els productes artístics perquè els mercats continuessin tenint demanda.

També va ser en aquesta època que la institucionalització va assolir els seus nivells màxims i es va justificar l'aparició de sistemes de protecció i de promoció de l'art; ens referim als museus i les fundacions.

Arribem al final del segle XX, en què la societat, mitjançant les seves estructures, satisfia la producció artística d'un sistema capitalista i necessàriament especulador que al mateix temps necessitava generar nous consumistes per tal de mantenir la maquinària en funcionament.

Com ha evolucionat l'aprenentatge de l'escenògraf contemporani?

L'escenografia dels anys setanta i vuitanta del segle passat va estar lligada als conceptes d'entornament i d'instal·lació que també afluïren en l'art de l'època. L'objectiu era allunyar-se de les escenografies de les primeres avantguardes i superar els seus valors més físics i materials. Així, les propostes més arriscades de l'època intentaven imbricar-se amb l'acció de forma radical i compromesa i defugien qualsevol projecte esteticista (The Performance Group, de Nova York).

Tanmateix, als anys noranta l'excés mercantilista i el desig de satisfer mercats cultes o suposadament cultes van conduir al retorn de models en què el gaudi material tornava a tenir un alt grau de presència a l'escena. Així, doncs, les qualitats materials i físiques de l'escenografia es van reprendre amb una barreja amb els aspectes performatius que oscil·laven segons la producció. Són exponents d'aquesta escenografia postmoderna els treballs de Bob Wilson a partir de la dècada de 1990, de Richard Hudson, de George Tsybin, d'Ezio Frigerio o del mateix Josef Svoboda, entre molts d'altres.

Finalment, una darrera reflexió: aquesta certa recuperació del valor de matèria de l'escenografia no és solament el resultat de la institucionalització de l'art, sinó que potser també hi té alguna cosa a veure el mateix caràcter efímer de l'escena.

L'escenografia ha de compartir temps i espai amb elements molt més fràgils que ella mateixa, com l'acció o la gestualitat de l'intèrpret. Tanmateix, l'intèrpret sempre acaba apareixent de forma nuclear a escena i testimonia, sobretot, la tasca del director. En canvi, l'escenògraf, si no formalitza la seva aportació, i fins i to quan ho fa, sempre és un membre de l'equip que no es percep prou. Sembla que l'escenògraf necessita projectar, fer i mostrar per tal de ser.

S'ha confós sovint l'escenografia amb la pura formalització plàstica a escena i no s'ha considerat prou seriosament la figura de l'escenògraf com la d'un autèntic creador visual de l'espectacle. Potser cal buscar-ne el motiu en el fet que l'escenògraf no ha sabut adaptar-se a l'amplificació de les seves funcions dins l'escena contemporània. O potser el director tampoc no l'ha deixat.

En conclusió, no tots els escenògrafs postpostmoderns han sabut subordinar les qualitats físiques de l'escenografia al concepte d'atmosfera que hi és congruent als nostres temps. Ara bé, els escenògrafs que sí que ho han fet són els que realment interessin. En la seva manera d'entendre i de portar a terme l'escenografia, intentarem trobar les idees per revisar la congruència i l'efectivitat de l'aprenentatge que hauria de desenvolupar-se en els nostres estudis.

Per arribar a proposar alguns interrogants que ens serveixin per esbossar una sortida a aquesta situació, introduïm les figures de Fabià Puigserver i Iago Pericot, dos professionals escenògrafs-directors i docents de l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) de l'Institut del Teatre que, amb un cert distanciament cronològic còmode, ens poden ajudar a revisar el nostre model actual.

Fabià Puigserver

Fabià Puigserver entenia l'ofici d'escenògraf lligat al teatre d'idees i a una plàstica lliure de convencionalismes i, sobretot, elaborada a partir del procés d'assaig. Tanmateix, la seva immensa capacitat de treball i el propi rigor sobre el

control de qualsevol detall de l'espectacle també el van conduir a mantenir una relació molt propera amb el disseny i la realització, atès que triava materials i experimentava amb la seva elaboració.

Tot i així, cal remarcar la capacitat d'aquest professional a l'hora de comprendre l'escenografia i la direcció d'escena com un tot. Un creador de l'escena que en el teatre català dels anys setanta i vuitanta del segle passat va ser capaç de reivindicar els components vitalistes i sensuals. Va plantejar obres amb humor i incongruència, sense renunciar a una sòlida base formal propera al millor sentit representatiu. En conseqüència, la majoria de les seves posades en escena activaven tant experiències sensitives com el desig de ser objecte d'interpretacions intel·lectuals.

Puigserver tenia la intel·ligència de no forçar les connotacions i les significacions a partir de l'objecte, sinó que l'objecte prenia sentit quan l'acció el significava. L'espectador acabava entenent aquesta capacitat de significar, ja que finalment percebia l'escenografia com quelcom transcendent i fonamental en l'espectacle.

Per tant, tot i tenir una qualitat formal molt destacada, la posada en escena de Puigserver seguia ideològicament els fonaments del *Process Art* o antiformal.¹ Aquest moviment s'associava a algunes tendències de finals dels anys seixanta, com l'*Arte povera*, l'*Earth work* o l'art conceptual.

Escenogràficament, era molt present la potència comunicativa dels materials, els quals havien de concordar amb l'estat psíquic del creador i de l'esdevenir de l'acció. Eren escenografies que es formaven i es deformaven segons el desenvolupament dels assajos, és a dir, hi restaven emfatitzades les fases de concepció i de realització de la mateixa escenografia. Tal com afirmava Robert Morris, per augmentar la presència psíquica d'una obra cal donar valor al seu procés de producció (Morris citat per Guasch, 2000).

Per això, escenografies tan famoses com la que Fabià Puigserver va idear per a *Yerma* (1971)² ens mostren un artista preocupadíssim pel món dels materials no rígids i per la seva configuració final. *Yerma* va esdevenir una escenografia paradigmàtica en aquest sentit, en la qual intervenien principis de la natura com la gravetat, la indeterminació i l'atzar i convertien l'espai escènic en quelcom imprecís i imprevisible.

1. Aquests conceptes inclouen, entre d'altres, l'obra de Richard Serra, Robert Morris, Keith Sonnier i Hans Haacke, i mantenen uns plantejaments crítics, socials i, fins i tot, polítics amb relació a l'entorn paisatgístic. En el seu concepte artístic, Haacke elabora un «art ecològic» en fer partícip la mateixa naturalesa en el procés de creació, semblant al treball de Walter De Maria.

2. L'espectacle era representat per la companyia de Núria Espert i va ser dirigit per Victor García.

Iago Pericot

Per a mi, Iago Pericot representa l'escenografia com a reacció a la subjectivitat i els excessos esteticistes. Les seves propostes com a escenògraf i director plantegen una escenografia que valoren la capacitat expressiva del color, la composició i les proporcions a partir de l'estratègia *less is more*, antiil·lusionistes i no literals.³

Crec que Pericot segueix els artistes minimalistes i que no crea a partir del compostiu, sinó a partir dels principis de claredat estructural, de l'economia de mitjans i de la simplicitat màxima. Per a ell, l'economia i l'autonomia de mitjans pressuposa una finalitat artística més elevada. La seva escenografia gesta la superació dels principis materialistes i permet el desplaçament de pensament –de la forma a la idea–, amb la qual cosa arriba a la desmaterialització, tal com es constata en l'escenografia de *MozartNu*,⁴ per posar-ne un exemple. El caràcter processual i temporal de la pràctica minimalista en l'escenografia de Pericot va afectar no tan sols la relació del creador amb l'obra, sinó també les relacions entre obra, espectador i espai circumdant del fet escènic.

Així, doncs, entenc que les escenografies de Pericot es troben en l'origen de la desmaterialització de l'escenografia, que també va afectar l'art en general.

Quines són les pautes pedagògiques que hem de tenir en compte per a l'aprenentatge de l'escenografia, seguint Fabià Puigserver i Iago Pericot?

De fet, la simultaneïtat d'experiències, tan diferents com les propostes processuals de Puigserver en relació amb les minimalistes de Pericot, no són tan divergents.

La postmodernitat va ser el procés de fragmentació i de desorientació que conformaria la lògica cultural del capitalisme tardà. Va significar el retorn a la tradició per destruir-la. Aquests preceptes conformaren l'escenografia de Puigserver i també la de Pericot.

3. En són exemples els artistes minimalistes Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Jules Olinski, Robert Morris, Tony Smith, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol LeWitt, Larry Bell i John McCracken.

4. *MozartNu* és un espectacle de dansa contemporània concebuda pel director Iago Pericot. La versió original és del 1986. El 2008 se'n va fer una reposició. La proposta s'inspira en la *Missa de la coronació* de Wolfgang Amadeus Mozart. La realització escènica mostra la bellesa de les relacions humanes a través dels cossos nus de dos ballarins.

El primer utilitzava amb èmfasi el treball d'assaig a escena per assolir un grau just de desmaterialització de l'escenografia. Amb Pericot, aquesta desmaterialització esdevé total, amb la qual cosa mor el sentit d'autor i d'estil en les seves propostes escèniques. En la seva escenografia, desapareixen els testimonis expressius.

Dit amb altres paraules, Puigserver encara confiava en certa manera en la capacitat interpretativa i representativa de l'escena, en la qual podia contribuir a transformar la societat. Per a Pericot, aquesta confiança és totalment ingènua: l'art i l'escena contemporànies presenten imatges que han esdevingut icones al·legòriques de la quotidianitat que han perdut la seva significació original. Són objectes, símbols que només presenten realitat.

Finalment, no pretenc donar solucions màgiques i resolutives a la tesi plantejada, m'hauria d'estendre massa. Ara bé, sí que em permeto proposar-vos unes preguntes a partir de les quals pugueu analitzar l'aprenentatge de l'escenografia als centres de formació:

1. Com podem induir a un aprenentatge de l'escenografia contemporània quan la metàfora (modernitat) ha estat deixada de banda i l'al·legoria n'ha pres el relleu?
2. Com podem desencadenar processos de treball i d'aprenentatge dins una cultura al·legòrica com la dels nostres estudiants nascuts en plena era de la globalització? No ens portarà, l'al·legoria, a l'estandardització de valors, de discursos i d'estètiques?
3. Què és una escenografia o un concepte escenogràfic de modernitat (que no moderna) en temps contemporanis? Es tracta d'aquella escenografia que busca l'estabilitat i fins i tot l'autoritat mitjançant la història oficial o aquella altra que recupera els seus aspectes més crítics abandonats per la postmodernitat?
4. L'aprenentatge de les arts i, per tant, de l'escenografia, han d'enrunar els conceptes de veritat, de raó, de globalitat i de totalitat propis de la caduca modernitat per proposar uns nous valors artístics amb transcendència social i càrrega ideològica?
5. Segons el capitalisme consumista, l'art ha de generar imatges espectaculars, simulacions seductores que tenen poc a veure amb la representació del que és real. A les nostres escoles i universitats, hem de contribuir a aquesta lògica cultural impulsada pel desig consumista?
6. La incorporació de les noves tecnologies en l'àmbit artístic, respon lògicament a la necessitat permanent de modernització del capitalisme consumista?

7. Com poden i volen sobreviure, les escoles d'art, a la incombustible necessitat de modernització de la nostra societat?
8. L'escenografia contemporània és més que un programa estilístic. Com l'aprenentatge de l'escenografia, ha de defugir la imposició de tradicions culturals sobre un present social i econòmic que ha de situar-se més enllà de les solucions estilístiques?
9. Com podem aprendre una escenografia de naturalesa híbrida i que cita caòticament diferents referents de la memòria col·lectiva per formular un futur?

Bibliografia citada:

- ABELLÁN, J., (1983) *L'Escenografia de Fabià Puigserver*. Barcelona: Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona, Edicions 62.
- BABLET, D., (1975) *Les revolutions escéniques du XXe siècle*. París, Société International d'Art, cop.
- FISCHER-LICHTE, E., (2004) *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.
- GOLDBERG, R., (1996) *Performance Art: desde el Futurismo hasta el presente*. Barcelona, Destino.
- GRAELLS, G.-J., (1995) *Fabià Puigserver scénographe*, rédacteurs Guillem-Jordi Graells, Giorgio Ursini Ursic. París, Union des Théâtres de l'Europe.
- GUASCH, A. M., (2000) *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma.



Un projecte de tesi: ètica, poètica i subjectivitat en l'obra de Sarah Kane

Marta Tirado Mauri

L'article explica els objectius de recerca, el marc teòric i les hipòtesis extretes en l'elaboració del projecte de tesi de l'autora durant el primer curs de doctorat. L'objectiu principal de la tesi és desxifrar i analitzar el subjecte ètic proposat per l'obra de Sarah Kane (1971-1999) a partir de la identificació dels mecanismes poètics que el perfilen. La recerca vol demostrar que des de *Blasted* (1995) fins a *4.48 Psychosis* (1999) hi ha hagut una evolució de la subjectivitat que es modifica d'acord amb la progressiva elaboració del gir ètic de l'autora i de la seva creixent atribució de responsabilitat a l'espectador. Com a conseqüència, s'estableix una relació de correspondència entre el canvi estètic que la dramaturgia de Kane experimenta i la transformació de la subjectivitat que la identitat del «Jo» mostra. Partint del plantejament ètic de Lévinas

(1961, 1974), segons el qual la identitat compromesa del subjecte només pot construir-se a través de la relació amb l'alteritat, l'estudi defensa que, en l'obra de Kane, la identitat del nou subjecte ètic només pot ser definida gràcies a la relació que aquest estableix amb els altres. Així, es desmarca dels principals teòrics que l'estudien com una entitat individual i aïllada, definida íntegrament des de la seva dimensió dramaturgic i performativa física i mental, i el caracteritza mitjançant els vincles emocionals que la dramaturgia de Kane estableix entre personatges i amb l'espectador mitjançant categories intersubjectives com el diàleg o la falla.

Paraules clau: Sarah Kane, teatre britànic contemporani, Emmanuel Lévinas, ètica, subjectivitat, poètica.

Aquest article focalitza el meu projecte de tesi en l'estat primerenc en què es trobava al juliol del 2013, quan va ser presentat com a ponència al New Scholars' Forum de la IFTR d'aquell any. Amb la seva explicació, pretenia rebre *feedback* d'acadèmics experts per tal de replantejar i millorar el projecte de recerca, objectiu que es va complir. Per tant, com tota tesi doctoral que es troba en un procés d'elaboració, el plantejament actual del projecte ha variat considerablement i s'ha concretat més, tot i que conserva les línies generals exposades en aquest article.

Tema i objectius

El projecte de tesi té com a objectiu principal desxifrar i analitzar el subjecte ètic proposat per la dramaturgia de Sarah Kane a partir de la identificació dels mecanismes poètics que el dibuixen. En aquest sentit, l'estudi concep la poètica i la subjectivitat construïda en l'obra de Kane com un gest ètic i s'entronca així amb

Aleks Sierz, que, en el seu estudi *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (2001), ja identificava l'obra de l'autora amb una nova sensibilitat poètica i ètica, en el sentit que vinculava la seva renovació formal amb un qüestionament polític que obligava a replantejar el rol de l'individu i, per tant, la seva subjectivitat davant la violència subjacent de la societat anglesa posterior al thatcherisme.

Gràcies a l'anàlisi poètica i semiòtica de les cinc peces teatrals de la dramaturgia britànica (*Blasted*, 1995; *Phaedra's Love*, 1996; *Cleansed*, 1998; *Crave*, 1998; *4.48 Psychosis*, 1999), la tesi pretén definir, en primer lloc, el subjecte ètic que proposa Kane com a alternativa al subjecte desnaturalitzat sotmès als valors del neoliberalisme. En segon lloc, intenta mostrar com la desindividualització de l'ésser humà impulsa la renovació dramaturgic de Kane per tal d'aconseguir la representació d'una subjectivitat violentada. I, en tercer lloc, pretén determinar la forma amb què Kane assumeix una ètica de la responsabilitat respecte de la violència social, de la qual és víctima però també botxí, alhora que apel·la a l'espectador perquè assumeixi com a pròpia la recurrent barbàrie de l'ésser humà, infringida no només per l'Estat, sinó també per si mateix i pel seu igual, per posar-hi fi.

D'aquesta manera, la tesi defensa que l'obra de Kane revela la necessitat de refundar la subjectivitat de l'individu a favor d'una identitat posthumanista que constitueixi un procés ètic que garanteixi una nova manera d'entendre la pròpia existència del «Jo» i de relacionar-se amb l'«Altre», al marge de la crueltat i de les relacions colonitzadores. Per tant, la tesi analitzarà les característiques poètiques i performatives de la dramaturgia de Kane que expressen la transcendència ètica de la responsabilitat humana i la seva influència en l'espectador.

Antecedents de l'enfocament teòric

Encara avui la qüestió de la subjectivitat i de la seva representació poètica i escènica és considerada la «preocupació més convincent» a l'entorn de l'obra de Kane (De Vos i Saunders, 2010: 1). Prova de la seva vigència, és la publicació relativament recent de *Sarah Kane in Context* (De Vos i Saunders, 2010), que en la segona part reuneix articles dedicats al vincle entre la subjectivitat, la representació i la responsabilitat ètica (de l'autora, dels espectadors).

La relació entre subjectivitat, estètica i ètica ja fou establerta per Ken Urban (2001) en vincular el drama de Kane amb el «teatre de la crueltat» de Howard Barker (1997), un plantejament que, com ja hem vist, Sierz (2001) continuà. Tots dos acadèmics aporten la dimensió ètica en l'anàlisi poètica de l'obra de Kane, en tant que subratllen la denúncia que aquesta fa a la crueltat del món catastròfic que la contextualitza. Tot i així, aquesta visió redueix l'obra única-

ment al reflex d'un món atroç del qual l'individu no pot escapar. Karoline Gritzner (2008) va més enllà quan llegeix el nou expressionisme teatral des de la perspectiva de Theodor Adorno (2004). Així, explica la renovació formal de Kane com l'únic mitjà per reflectir la subjectivitat postmoderna i, al mateix temps, com un mecanisme de resistència ètica contra la instrumentalització de l'individu per part del neoliberalisme. Gritzner introdueix en la lectura poètica de Kane un gir cap a l'ètica positiva, que garanteix la superació ontològica i social de l'individu i suposa l'apertura a una nova perspectiva que ha generat aportacions acadèmiques molt fructíferes, com les incloses en De Vos i Saunders (2010) en la de Delgado-García (2012), entre d'altres.

Marc teòric L'enfocament proposat, que estableix relacions entre ètica, subjectivitat i poètica, vincula, per tant, tres marcs teòrics diferents que es complementen i que haurien de permetre l'anàlisi crítica de la dramaturgia de Kane des de les tres perspectives mencionades:

- 1) El marc centrat en un enfocament ètic que, a més d'exigir una recepció activa per part de l'espectador i convertir el teatre de Kane en un instrument de resistència davant el neoliberalisme, reflexiona sobre el rol ètic del subjecte en aquesta crisi política.
- 2) El marc vinculat a la refundació d'una subjectivitat posthumanista, en tant que reflexiona sobre l'agressió neoliberal i la seva afecció sobre l'individu.
- 3) El marc centrat en la renovació formal del drama i en la seva performativitat.

Pel que fa al primer, la tesi utilitza el paradigma ètic d'Emmanuel Lévinas (1961, 1974) i dels seus successors, tant aquells teòrics que introdueixen el gir ètic en l'anàlisi crítica de la narrativa (Eagleton, 1997; Onega i Ganteau, 2007; entre d'altres) i del teatre (Ridout, 2009; Meyer-Dinkgräfe i Watt, 2010; entre d'altres), com els que es fan ressò de la dimensió política de l'ètica levinasiana, com és el cas de Judith Butler (2004, 2011). D'aquesta manera, el projecte de tesi s'inscriu en el marc teòric de l'anomenat *ethical turn*, és a dir, en la creixent preocupació, a partir de l'aportació epistemològica de Lévinas, pels debats ètics que genera el pensament postestructuralista i que l'estudi crític del teatre britànic contemporani ha adoptat recentment.

De Lévinas, m'interessa la teoria que apunta cap a una recuperació del «Jo» postmodern sempre que aquest assumeixi la seva responsabilitat ètica amb l'«Altre» a través d'una relació activa, sensible i compromesa, en un clar gir ètic. A partir d'aquest marc teòric, definiré, en primer lloc, els mecanismes poètics amb què Kane concreta aquesta responsabilitat ètica i la recuperació del subjecte i, en

segon lloc, provaré d'entendre el rol que té la relació amb l'alteritat en la construcció del «Jo» en el teatre kanià.

En canvi, de Butler m'interessa el paper dual que dona a la vulnerabilitat humana quan defineix la relació ètica amb l'«Altre». D'una banda, l'autora evidencia que, davant la violència exercida per l'Estat sobre l'individu, sovint s'utilitza la precarietat corporal per crear recel i por davant l'alteritat i, per tant, per confrontar el col·lectiu humà. Mentre que, d'altra banda, defensa que és precisament aquesta vulnerabilitat la que estableix una obligació ètica entre els individus que cohabiten en la proximitat (en una mateixa comunitat) o en la distància (al món). A través de la concreció poètica de la vulnerabilitat humana i de la necessitat bàsica dels personatges de Kane, podré definir no solament el subjecte ètic proposat per l'autora davant la violència posthumanista, i davant l'«Altre», sinó també la responsabilitat ètica que demana a l'espectador.

D'acord amb l'ètica exposada per Butler basada en el dolor i la pèrdua emocional de l'individu, cal recuperar el capítol de Laurens De Vos, «Madly in Love: Sarah Kane» (2011). L'estudi fa notar una línia de recerca sobre la destrucció de la subjectivitat en Kane que es vincula amb la teoria del trauma i el testimoni de Shoshana Feldman i Dori Laub (1992) i que resulta rellevant per al projecte de recerca. Aquest paradigma teòric, aplicat ja per Peter Buse (2001) a *Blasted* i amb clars ressons en la filosofia de Butler (2004), permet la confluència de tres eixos analítics decisius en la tesi. En primer lloc, remet a preguntar-se com la violència extrema, que l'obra de Kane mostra a través d'esdeveniments traumàtics que destrueixen, literalment, l'entitat de l'individu, pot modificar la seva subjectivitat i la recepció que se'n fa. En segon lloc, subratlla la necessitat que el subjecte assumeixi el gir ètic per poder superar el trauma, en tant que viure i ser testimoni d'aquesta experiència implica assumir com a pròpia l'agressió que pateix un altre, a qui es reconeix com el representant d'un dolor social col·lectiu que també l'afecta i que, per tant, ha de revelar. I finalment, evidencia que l'atrocitat dels esdeveniments escènics que desencadenen el trauma converteixen en testimoni ètic un espectador que es veu afectat emotivament pel llenguatge dramàtic de Kane i que, en conseqüència, adopta la responsabilitat ètica que l'autora reclama.

Amb relació al segon marc teòric, vinculat a la refundació d'una subjectivitat posthumanista, es podria dir que el paradigma ètic adoptat hi està plenament relacionat. Alhora, la tesi pren com a referència els estudis anteriors i contemporanis que analitzen la subjectivitat en l'obra de Kane (Urban, 2001; Sierz, 2001; Buse, 2001; Saunders, 2002, 2009; Gritzner, 2008; De Vos i Saunders, 2010, entre d'altres).

En aquests treballs, la investigació adopta dos punts forts que tots comparteixen. El primer radica en el fet que els estudis centren la seva anàlisi en el text dramàtic, i no en la *performance*, fet que no exclou que també tinguin en compte la recepció espectacular de la seva escenificació, bàsica per aconseguir l'impacte emocional pretès per Kane per tal que l'espectador assumeixi la seva responsabilitat ètica.

El segon punt fort resideix en el fet que tots els treballs esmentats analitzen la representació de la subjectivitat alienada de l'individu i se centren especialment en l'estudi de la poètica de l'obra de Kane. En línies generals, s'arriba a la conclusió que la ruptura entre una consciència violentada i la construcció física del personatge s'expressa mitjançant la ruptura, parcial o total, de la forma dramàtica.

Malgrat l'aposta que es fa per estudiar el text dramàtic, quasi tots els estudis aprofiten el caràcter performatiu de l'obra de Kane i utilitzen un marc teòric centrat en la teatralitat postdramàtica exposada per Lehmann (1999). Això provoca que, en la majoria d'aportacions acadèmiques, les categories dramàtiques objectives establertes pel drama (acció, falla, diàleg, personatge i escenificació) siguin desplaçades per aquelles ontorepresentacionals postcartesianes vinculades amb el personatge: la corporalitat (predominant en les seves primeres obres) i la veu (protagonista de les dues últimes). Els estudis evidencien la confrontació entre ambdues categories, que ha dividit crítics i teòrics entre l'una i l'altra. Així, d'una banda, el corrent centrat en la veu (Saunders, 2002; Sarrazac, 2005; Ángel-Pérez, 2006, entre d'altres) defensa que Kane mostra una subjectivitat introspectiva, mental, que testimonia una dissolució progressiva del «Jo» i que culmina amb la desaparició dels personatges, materialitzant la «mort del personatge» (Fuchs, 1996), llargament qüestionada per l'evident presència física de les «veus» dels personatges quan s'escenifica la peça. D'altra banda, el corrent centrat en la corporalitat (Busby i Farrier, 2007; Gritzner, 2008; De Vos, 2011; Delgado-García, 2012, entre d'altres) subratlla que aquesta determina la subjectivitat en l'obra de Kane, no solament perquè afronta el problema ontològic de la identitat a través de la hibridació corporal dels personatges (mitjançant la subversió de l'edat i el gènere), sinó perquè és mitjançant el seu dolor físic, i la seva desmembració, que Kane revela la pèrdua de l'individu a favor de l'existència de l'altre.

La tesi es desmarca d'aquesta confrontació de perspectives i n'adopta una d'integral que té en compte ambdues categories del subjecte. Segons el meu parer, la gran distància entre aquests dos punts de vista, que sovint es neguen mútuament per afirmar-se a si mateixos, sembla afeblir l'anàlisi de la subjectivitat en Kane, que resultaria més completa si es complementessin les dues dimensions ontorepresentacionals del subjecte.

Finalment, pel que fa al tercer marc teòric, el paradigma poètic que seguirem està vinculat a les teories nascudes amb la crisi del drama (Szondi, 1956; Sarrazac, 2005) i que posen de manifest, d'una banda, una ruptura absoluta de totes les categories dramàtiques (diàleg, personatge, faula, argument i representació escènica) que dona lloc a un text en què es barregen elements d'altres gèneres, així com polifonia i fragmentació, (Sarrazac, 2005) i, de l'altra, l'aparició d'uns textos que, com els de Kane, recullen trets clarament performatius que subratllen el rol actiu de l'espectador i en els quals es prioritza l'escenificació a la fidelitat textual, com suposa el paradigma estètic de Lehmann (1999). Respecte de la performativitat del text en el teatre de Kane, resulten rellevants per a la tesi altres fonts que analitzen el paper actiu de l'espectador des d'una clau ètica i política, com *Theatre Audiences*, de Bennett (1997), *The Emancipated Spectator*, de Rancière (2009) o *Ästhetik des Performativen*, de Fischer-Lichte (2004). Si tenim en compte el paradigma ètic emprat, sembla evident que mecanismes com la ruptura poètica dels textos o la violència explícita o subjacent en la relació dels personatges, com mostra l'obra de l'autora, poden tenir un paper decisiu en la implicació emocional i ètica de la seva audiència.

Hipòtesis: directrius de treball

A partir de les hipòtesis apuntades, es poden establir unes directrius bàsiques i més generals, que caracteritzen el projecte de tesi.

La primera hipòtesi directriu defensa que des de *Blasted* fins a *4.48 Psychosis* hi ha hagut una evolució de la subjectivitat que es modifica en paral·lel amb la progressiva elaboració del gir ètic de Kane i, consegüentment, amb la seva creixent atribució de responsabilitat a l'espectador, que cada vegada esdevé més actiu.

Com a conseqüència, podem establir una segona hipòtesi directriu, que defensa que al llarg d'aquesta evolució s'estableix una relació de correspondència entre el canvi formal, estètic, que el text de Kane experimenta, i la transformació de la subjectivitat que la identitat del «Jo» mostra. Per tant, la forma dramàtica trencadora de l'*oeuvre* de l'autora i el consegüent replantejament de la seva representació performativa evidencien una desestructuració contínua tant de les bases unitàries dramàtiques (temps, espai, acció) com dels personatges (que passen de desdoblar-se o confondre's corporalment amb l'altre a dissoldre's en veus incorporàries que es confonen) i que desvetlla la pèrdua del «Jo» en mans de la societat neoliberal.

Pel que fa a la qüestió de l'ètica positiva que exhibeix el teatre de Kane, es pot exposar una tercera hipòtesi directriu. Aquesta hipòtesi defensa que, per a

l'autora, la identitat del nou subjecte ètic (capaç d'assumir la responsabilitat de la violència social en què es veu immers) només pot definir-se a través de la seva relació amb els altres i, en cap cas, si només el considerem com una entitat individual, autosuficient i aïllada que pot ser analitzada íntegrament al marge de qualsevol dels elements que l'envolten dins del drama, tal com la majoria de teòrics l'han plantejat en els seus estudis sobre la corporalitat i la veu en la dramaturgia de l'autora. La justificació del canvi d'enfocament que proposo radica en la hipòtesi de partida, que considerava la poètica de Kane com una recerca formal d'un nou subjecte posthumanista que apel·la a la responsabilitat ètica de l'espectador i a la seva pròpia per poder mostrar la «veritat» cruel del món actual. Aquest compromís ètic que atribueixo a l'obra de Kane amb, en definitiva, el conjunt de la societat i, per tant, amb l'«Altre», necessita recuperar el plantejament ètic de Lévinas i Butler per poder-lo analitzar. Com ja s'ha exposat, per a aquests teòrics, la identitat compromesa del subjecte només es pot construir mitjançant la relació amb l'alteritat i el reconeixement sensible de la vulnerabilitat humana compartida amb els altres, que permet reconèixer-los com a iguals, en la mesura que tots són (som) víctimes de la brutalitat capitalista de destrucció mútua i de la consegüent pèrdua de la pròpia autonomia subjectiva. Un vincle que només la consideració dramaturgica i performativa del «Jo» mental i físic del personatge no pot exposar íntegrament.

Si, a més, tenim en compte que un dels temes centrals de l'obra de Kane és l'amor com a destrucció i salvació de l'individu, sembla justificat que la tesi aposti per estudiar la subjectivitat des de la relació que Kane estableix entre els seus personatges i ja no des de l'estudi concret del subjecte. Per tant, a nivell metodològic, no solament estudiaré aquelles categories que descriuen la identitat del personatge com a individu postcartesià, és a dir, la veu, el cos i la seva representació escènica, sinó que les complementaré amb l'anàlisi de categories interrelacionals que vinculen els personatges, com el diàleg, la faula o l'estructura dramàtica; és a dir, a través de categories poètiques pròpiament més textuals que garanteixen el caràcter analitzable de l'obra de Kane, com també certa objectivitat en les dades. Així, doncs, l'anàlisi de la corporalitat i de la veu només tindrà importància en la investigació des d'una perspectiva ètica, és a dir, per definir el sentit que Kane dóna a la vulnerabilitat, al dolor i a les necessitats bàsiques humanes, i també per concretar la seva representació en termes performatius de relació amb els altres, entre intèrprets i amb l'espectador.

Bibliografia citada

- ADORNO, T.W., (2004) [1970] (2^a edició) *Aesthetic Theory*. Londres, Continuum.
- ÁNGEL-PÉREZ, E., (2006) «Poème du deuil de soi: le théâtre de Sarah Kane» dins *Voyages au bout du possible: les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. París, Klincksieck, p. 153-178.
- BARKER, H., (1997) (3^a edició) *Arguments for a Theatre*. Manchester, Manchester University Press.
- BENNETT, S., (1997) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres, Routledge.
- BUSBY, S. i S. FARRIER, (2007) «The Fluidity of Bodies, Gender, Identity and Structure in the Plays of Sarah Kane» dins Godiwali, D. (ed.), *Alternatives in the Mainstream II: Queer Theatres in Post-War Britain*. Newcastle, Cambridge Scholars Press, p. 142-59.
- BUSE, P., (2001) «Trauma and Testimony in *Blasted* – Kane with Felman» dins Buse, P.; *Drama+Theory. Critical Approches to Modern British Drama*. Manchester, Manchester University Press, p. 172-198.
- BUTLER, J., (2004) *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Londres, Verso.
- BUTLER, J., (2011) «Precarious Life, Vulnerability, and Ethics of Cohabitation», transcripció de la conferència dictada al MACBA, Barcelona, juliol de 2011.
- DELGADO-GARCÍA, C., (2012) «Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane's *Cleansed*, *Crave*, and *4.48 Psychosis*». *Modern Drama*. Volum 55, núm. 2. Estiu 2012, p. 230-50.
- DE VOS, L. i G. SAUNDERS (eds.), (2010) *Sarah Kane in Context*. Manchester, Manchester University Press.
- DE VOS, L., (2011) «Madly in Love: Sarah Kane» dins De Vos, L.; *Cruelty and Desire in the Modern Theatre. Antonin Artaud, Sarah Kane and Samuel Beckett*. Madison, Fairleigh Dickson University Press, p. 91-160.
- EAGLETON, R., (1997) *Ethical Criticism: Reading after Levinas*. Edimburgh, Edimburgh UP.
- FELMAN, S. i D. LAUB, (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nova York & Londres, Routledge.
- FISCHER-LICHTE, E., (2004) *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- FUCHS, E., (1996) *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Indiana, Indiana University Press.

- GRITZNER, K., (2008) «(Post)Modern Subjectivity and the New Expressionism: Howard Barker, Sarah Kane, and Forced Entertainment». *Contemporary Theatre Review*. Volum 18, núm. 3. p. 328-340.
- KANE, S., (2001) *Complete Plays: Blasted, Phaedra's Love, Cleansed, Crave, 4.48 Psychosis, Skin*. Londres, Methuen Drama.
- LEHMANN, H-T., (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt, Verlag der Autoren.
- LÉVINAS, E., (1969) [1961] *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh, Duquesne University Press.
- LÉVINAS, E., (2009) [1974] (8^a edició) *Otherwise than Being, or Beyond Essence*. Pittsburgh i Pennsilvània, Duquesne University Press.
- MEYER-DINKGRÄFE, D. i D. WATT (eds), (2010) *Ethical Encounters: Boundaries of Theatre, Performance and Philosophy*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- ONEGA, S. i J-M. GANTEAU (eds.), (2007) *The Ethical Component in Experimental British Fiction since 1960s*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- RANCIÈRE, J., (2009) *The Emancipated Spectator*. Londres, Verso.
- RIDOUT, N., (2009) *Theatre & Ethics*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- SARRAZAC, J.-P. (ed.), (2005) *Lexique du drame moderne et contemporain*. París, Editions Circé.
- SAUNDERS, G., (2002) «Love Me or Kill Me»: Sarah Kane and the Theatre of Extremes. Manchester, Manchester University Press.
- SAUNDERS, G., (2009) *About Kane: The Playwright & the Work*. Londres, Faber.
- SIERZ, A., (2001) *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres, Faber.
- SZONDI, P., (1956) *Theorie des modernen Dramas*. Suhrkamp.
- URBAN, K., (2001) «An Ethics Of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane». *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Volum 23, núm. 3. 2001, p. 36-46.



La memòria de les arts escèniques catalanes i les TIC. L'experiència del Museu de les Arts Escèniques

Anna Valls Pasola

El Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de Barcelona engloba un museu, una biblioteca i un arxiu. L'Institut és el centre més important de formació, investigació i difusió de les arts escèniques de Catalunya i el MAE ha actuat des dels seus inicis en clau nacional recopilant documentació i objectes associats a les arts escèniques catalanes des de fa cent anys.

Durant molts anys, va ser un centre focalitzat en la catalogació i la preservació de les seves col·leccions, però darrerament s'ha transformat en un centre modern que vol excel·lir en la cultura de la difusió del patrimoni i dels serveis de suport a la docència i la recerca. En aquest procés de transformació, dut a terme en sis anys, les noves tecnologies hi han tingut un paper clau.

L'article presenta el MAE i entra, tot seguit, en el procés de canvi a través de les tecnologi-

es de la informació que es va portar a terme en tres fases. La primera etapa (2008-2009), «Reacció», reflecteix el pas de treballar segons la demanda de les urgències a iniciar una planificació d'acord amb uns objectius. En la segona etapa (2010-2011), «Proacció», ja no solament es feia el que es demanava, sinó que es proposaven projectes. En el cas del MAE, es va desenvolupar la intranet corporativa i el sistema d'informació sobre espectacles. La tercera etapa (2012-2013), «Innovació», es caracteritza pel desenvolupament de projectes que són a l'avantguarda, com la creació d'un nou dipòsit digital basat en l'innovador *framework* Hydra. Finalment, es presenta una valoració del projecte de canvi.

Paraules clau: TIC, difusió del patrimoni, Museu de les Arts Escèniques (MAE).

El Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre (IT) de Barcelona engloba un museu, una biblioteca i un arxiu. L'Institut és el centre més important de formació, investigació i difusió de les arts escèniques de Catalunya i el MAE ha actuat des dels seus inicis en clau nacional recopilant documentació i objectes associats a les arts escèniques catalanes des de fa cent anys.

Els seus objectius principals són els següents:

- Preservar, documentar i difondre la memòria de les arts escèniques de Catalunya recopilant tota la documentació associada (textos, programes de mà, esbossos escenogràfics, figurins, vestits...).
- Donar suport a la docència i la recerca que s'imparteix als diferents centres docents de l'Institut del Teatre.
- Donar resposta a les demandes d'informació sobre les arts escèniques catalanes.

El MAE està format per quatre serveis: un museu, una biblioteca docent, una biblioteca històrica de reserva i un arxiu. Es tracta d'un model força únic, ja que el més habitual és que s'ofereixin aquests quatre serveis, però en organitzacions separades. Així, per exemple, a l'Estat espanyol la documentació i les col·leccions d'arts escèniques es troben repartides entre la Reial Escola Superior d'Art Dramàtic (RESAD), que té la biblioteca docent, el Museu Nacional de Teatre, a Almagro (Ciudad Real), que reuneix les col·leccions museístiques, el Centre de Documentació Teatral de l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música (INAEM), que conserva la part d'arxiu, i la Biblioteca Nacional d'Espanya (BNE), que preserva les col·leccions bibliogràfiques patrimonials.

Els orígens del MAE (Graells, 1990: 58-61) es troben en la creació del Museu del Teatre que el crític i historiador Marc Jesús Bertran va proposar a l'Ajuntament de Barcelona l'any 1913 i que el 1923 va passar a formar part de l'Escola d'Art Dramàtic (que més endavant es transformaria en l'Institut del Teatre). El museu va obrir la primera sala al públic el 1940 i l'exposició permanent el 1954, al Palau Güell de Gaudí. A partir d'aquell moment, la biblioteca docent va créixer en un espai separat del museu i d'un incipient arxiu fotogràfic.

El 1968 es va crear la biblioteca històrica de reserva, fruit de la compra del millor fons bibliogràfic teatral de l'àmbit espanyol i català. Més de setanta mil llibres amb una magnífica col·lecció del Segle d'or i de manuscrits catalans del segle XIX i de l'inici del XX, als quals cal afegir més de vint mil documents d'arxiu. A partir d'aquell any, es parla de la biblioteca-museu.

L'actual concepció d'integrar arxiu, biblioteca i museu va sorgir a la dècada de 1970 fruit d'una renovació pedagògica i del replantejament de les activitats d'investigació, documentació i difusió de la mà de Hermann Bonnín i de Xavier Fàbregas, que van impulsar que la biblioteca-museu prengué una nova dimensió afegint a les seves línies de treball la de centre de documentació i arxiu. Si bé des de l'inici s'havien recollit documents d'arxiu, aquesta recopilació es va fer amb una perspectiva més històrica i patrimonial, però a partir dels anys setanta es va treballar d'una forma més proactiva, recopilant ja en el dia i dia la documentació que més tard formaria part de la història.

L'any 2000 la biblioteca docent es va fusionar amb la biblioteca històrica, que, juntament amb l'arxiu i el museu, va passar a formar part d'un mateix servei.

Fins aquí una mica d'història. Amb la informació exposada, és fàcil imaginar que el MAE conté documents i objectes que pertanyen a les tipologies més variades. A continuació, les descrivim breument (Valls, 2013: 29-33).

Fons bibliogràfic. Més de cent vint-i-cinc mil volums. De la part històrica destaquen més de cinc mil manuscrits, disset mil impresos dels segles XVII i XVIII i trenta mil impresos del segle XIX. Aquest fons no només és important en l'àmbit

català, sinó que també reuneix una col·lecció molt destacada del teatre espanyol del Segle d'or.

Arxiu fotogràfic. Cobreix bàsicament l'escena catalana i conté més de tres-centes mil imatges d'espectacles, d'actors, de cantants lírics, de compositors, d'instrumentistes, d'escenògrafs i d'autors literaris, per posar-ne alguns exemples.

Arxius personals i d'organitzacions. Es conserven arxius personals d'actors, de ballarins, de directors (Carmen Tórtola Valencia, Adrià Gual, Xavier Regàs, etc.), de companyies o teatres (Teatre Malic, La Fura dels Baus, Associació Marató de l'Espectacle), d'empresaris (Luis París/Teatro Real), etc. Aquests fons solen barrejar diferents tipologies, però en general hi destaquen la correspondència, les notes manuscrites, els reculls de premsa i els àlbums de fotografies.

Col·lecció escenogràfica: esbossos, figurins i maquetes. Aplega especialment escenògrafs i figurinistes catalans o que han treballat bàsicament a Catalunya. Conté més setze mil documents des de finals del segle XIX fins a l'avantguarda.

Cartells. Es conserven més de set mil cinc-cents cartells d'àmbit teatral de procedències diverses i d'abast geogràfic europeu, tot i que actualment se'n recullen només de l'àmbit català

Programes de mà i dossiers. La col·lecció d'impresos la formen més de cent cinquanta mil programes de mà dels espectacles que s'han estrenat bàsicament als teatres de Catalunya des del 1860.

Indumentària. El fons de vestits és constituït per més de nou-centes peces, entre les quals destaquen els vestits i complements de l'actriu Margarida Xirgu, la ballarina Carmen Tórtola Valencia, l'actor Enric Borràs, el cantant líric Francesc Viñas, la soprano Victòria dels Àngels i la companyia Gelabert-Azzopardi.

Titelles i marionetes. El formen més de quatre-centes cinquanta peces. Destaquen les col·leccions de la família Anglès, de Didó, del titellaire H. V. Tozer i de la Companyia Foc Follet.

Fons pictòric. La col·lecció de quadres inclou un conjunt de més de dues-centes peces, entre les quals destaquen els dibuixos de Ramon Casas, els retrats dels Senyors Riquelme de Santiago Rusiñol o els olis de Marià Andreu.

Tecnologies de la informació i la comunicació i difusió del patrimoni

Pel que fa a les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC), l'any 2007 el MAE era un centre poc avançat, que utilitzava una tecnologia obsoleta que no era de codi lliure (*open source*), que feia pagar per tots els serveis relacionats amb les noves tecnologies, que tenia el coneixement de les eines i dels

productes propis en mans d'empreses externes i que no disposava de cap enginyer informàtic.

En aquella època el MAE oferia:

- Més de vuit-centes carpetes de Windows amb més de trenta-set mil documents o imatges.
- Més de cinquanta bases de dades en *MS-Access* amb informació de les diferents col·leccions d'arxiu i de museu (més d'una base de dades per tipologia).
- Cap difusió del patrimoni a Internet.
- Un catàleg bibliogràfic en VTLS.
- Una hemeroteca digital en Knosys.

Projecte de canvi

La Direcció General de l'Institut del Teatre encarregà al MAE un canvi de gran magnitud centrat en dos aspectes: la difusió de patrimoni i la producció de serveis de suport a la docència i la recerca. L'objectiu era convertir-se en un centre d'informació modern i referent en els dos àmbits (en l'article s'exposa només el canvi relacionat amb la difusió del patrimoni).

Es va partir de la idea que el canvi passava per una aposta clara per les tecnologies de la informació (Guasch i Valls, 2013: 244-249) en tots els nivells de l'organització, per la qual cosa es van prendre decisions importants en tres àmbits: recursos humans, organització interna i recursos econòmics.

En l'àrea de recursos humans, es va optar per una decisió arriscada: amortitzar dues places de bibliotecari i crear dues places d'enginyer informàtic per tal de poder engegar el procés de canvi amb personal propi i vetllar perquè el coneixement que s'anés generant romangués dins l'organització.

Organització interna. Es va treballar amb intensitat i profunditat en la simplificació de processos, en la comunicació interna i en la transferència de coneixement, ja que era molt important que diverses persones poguessin assumir diferents processos i serveis i, que, a més, els poguessin fer amb menys temps i amb la mateixa qualitat.

Recursos econòmics. S'havia previst un augment pressupostari no permanent, sinó tan sols per iniciar el projecte. Per aquest motiu, es va apostar pel programari lliure per tal d'estalviar el cost de les llicències —calien diferents productes i les llicències corresponents, de manera que si no s'hagués optat pel codi lliure, els costos haurien estat insostenibles. Els recursos econòmics extraordinaris es van destinar a la creació d'un centre de dades propi.

Primera etapa (2008-2009): «Reacció»

Durant la primera etapa (2008-2009), l'objectiu era que, en el vessant tecnològic, es passés d'una situació en què es treballava sempre per urgència, arreglant només el que no funcionava, a una etapa de reacció, en la qual l'objectiu era planificar a curt i mitjà termini i complir la planificació i els objectius marcats per la Direcció General de la institució.

En aquest primer període de dos anys, es dugueren a terme aquestes accions:

- Es va redactar un pla estratègic TIC.
- Es va integrar el primer enginyer informàtic a l'equip.
- Es va comprar un programari molt utilitzat a Catalunya, el *CONTENTdm*, (malgrat que no era de codi lliure ni satisfieia bona part de les necessitats que teníem) per difondre, a Internet i en un temps breu, part dels fons museístics (escenografia, figurinisme i titelles). Es tractava d'una solució temporal, sobretot perquè l'eina no permetia gestionar la col·lecció ni preservar imatges, però era i és una eina molt fàcil d'adaptar a les nostres necessitats i donava un marge de dos o tres anys per endreçar internament les bases de dades i la informació i per comprar o desenvolupar un bon producte que satisfés les necessitats del MAE. Al final del 2008, s'iniciava la difusió del patrimoni a Internet amb aquesta aplicació, que, amb el nom *Escena digital*, mostrava més de setze mil documents i objectes.
- Es va apostar pel gestor de continguts Joomla per desenvolupar webs, com el web del MAE i els dels futurs estudiants per al servei de comunicació de l'Institut.
- Es va renovar el programari de l'Hemeroteca Digital amb el Dspace, un programari molt utilitzat a les universitats catalanes per a repositoris digitals. D'aquesta manera, es podria valorar si podia ser útil per a projectes més complexos.

Segona etapa (2010-2011): «Proacció»

Després d'haver complert la demanda de la Direcció General de començar a difondre patrimoni, amb el web i Escena digital (Institut del Teatre, 2013), es van poder planificar projectes menys atractius de cara a l'exterior, però força més complexos i de caire intern. Els projectes més destacats van ser la intranet, l'homogeneïtzació de la informació i de les metadades de les bases de dades *MSAccess* i la digitalització. Tots aquests projectes es consideraven bàsics per aconseguir una transformació real i una difusió quantitativa i qualitativa del patrimoni.

En aquest segon període (2010-2011) es van fer les actuacions següents:

- Es va revisar i afinar el pla estratègic TIC.
- Es va incorporar el segon enginyer informàtic.
- Es va desenvolupar el projecte de la intranet amb un gestor documental de programari lliure molt potent, l'*Alfresco*.
- Es va iniciar la recerca d'un bon programari per difondre el patrimoni. Es van visitar diverses institucions per conèixer repositoris digitals, com el Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI) de Girona, la Fundació Joan Miró, la Universitat Politècnica de Catalunya i la Universitat de Girona.
- Es va desenvolupar un nou sistema d'informació sobre espectacles a Catalunya, una base de dades que havia de servir per injectar informació de forma automàtica a Escena digital.
- Es va treballar en la creació del centre de dades i en la virtualització dels servidors.
- Es va iniciar la participació en el projecte europeu ECLAP, que va comportar que els fons del MAE es visualitzessin en una nova plataforma europea (www.eclap.eu) i a Europeana.
- Es van homogeneïtzar les metadades i la informació de més de cinquanta bases de dades.
- Es va formar el personal subaltern perquè assumís una part important de la digitalització dels fons i es va iniciar la digitalització de l'arxiu fotogràfic.
- Es va donar suport a altres serveis de l'Institut mitjançant el desenvolupament dels webs de futurs estudiants i d'un projecte de recerca.

Tercera etapa (2012-2013): «Innovació»

Al final del 2011, la situació havia millorat considerablement. El MAE disposava de productes que cobrien diferents necessitats de comunicació, de difusió i d'organització interna: un web, una nova hemeroteca digital, un gestor documental intern i un producte per difondre els fons patrimonials. Tanmateix, no disposava, encara, d'una bona aplicació per gestionar les col·leccions de l'arxiu i del museu.

Després d'haver superat les dues primeres fases amb èxit, el MAE comptava ara amb l'experiència i la capacitat tècnica per afrontar el desenvolupament d'un projecte que culminés en un sistema d'informació integral —per gestió integral enteníem preservació d'imatges, catalogació i difusió dels fons—, ja que després de l'etapa de prospecció, estàvem segurs que cap producte del mercat responia a les necessitats del nostre centre.

Durant la tercera fase, els dos enginyers i part del personal tècnic es van dedicar quasi exclusivament a crear la nova plataforma, Escena digital 2.0 (Institut del Teatre, 2013), que havia de permetre tancar definitivament les més de cinquanta bases de dades en *MSAcces*, oblidar els disquets i discs durs amb còpies d'alta resolució (*tiff*), catalogar amb més rapidesa i, sobretot, compartir tota la informació dels fons amb la resta del món.

Es va partir de l'aposta que s'havia fet pel programari lliure i es van analitzar les tres grans plataformes que acaparaven gairebé el setanta per cent del mercat (Guasch, 2013: 37-50): *EPrints*, *DSpace* i *Fedora*. La primera plataforma feia anys que estava caient en desús i només presentava actualitzacions menors de tant en tant. La segona no cobria les nostres necessitats, tal com havíem pogut constatar, ja que l'havíem utilitzat per a l'hemeroteca digital. I la tercera era i és, de fet, un sistema d'emmagatzematge d'objectes digitals, sense capa de presentació ni de catalogació. Tot i que l'ajuda que hauria suposat no era gens menyspreable, es va considerar que per desenvolupar un sistema plenament funcional a partir d'aquest sistema calien moltíssimes hores de feina.

Gràcies a l'anàlisi anterior, vam saber que tant *DSpace* com *Fedora* es trobaven sota el paraigua d'una organització anomenada *DuraSpace* (Duraspace, 2014). Aquesta organització, juntament amb algunes universitats de renom com Virgínia, Hull, Nôtre Dame, Penn, Columbia, Stanford, per posar-ne alguns exemples, havien creat un nou projecte de codi lliure, l'*Hydra* (Duraspace, 2014). Es tractava d'un producte que oferia totes les opcions habituals, però que, a més, proporcionava funcionalitats d'un valor afegit i no tenia cap limitació que pogués afectar futurs desenvolupaments; a més, no calia implementar-lo des de zero. En resum, els responsables tècnics d'aquestes universitats estaven col·laborant en la creació d'una sèrie d'eines prou potents per tal que cada un pogués construir el seu propi repositori de manera senzilla.

El producte combinava la flexibilitat que necessitàvem i l'agilitat que suposava no haver de crear quelcom del no-res. Entre els molts beneficis que oferia, destacaven una interfície web molt atractiva i fàcil de personalitzar, l'ús de tecnologia d'avantguarda, un rendiment extraordinari (*Fedora* com a repositori d'objectes digitals; *SOLR*, com a índex per a les recerques; *Blacklight-plugin RoR*, per a les funcionalitats del *Retrieve*, i un *HydraHead (Gemma-Ruby)*, que proveïa les funcionalitats de *Create*, *Update* i *Delete*). Oferia connectors i ginys que enriqueixen el ventall de funcionalitats, permetien emmagatzemar i reproduir tot tipus de formats multimèdia i es basaven en models de continguts flexibles gràcies als quals es podien construir models de dades ajustades a les nostres necessitats.

Òbviament, no tot podien ser avantatges. A continuació, en destaquem els inconvenients:

- El MAE no disposava de cap professional amb prou coneixements per desenvolupar en *Ruby on Rails (RoR)*, de manera que calia tenir en compte una corba d'aprenentatge més pronunciada i era difícil estimar amb prou exactitud la durada del projecte.
- Tot i que la comunitat que hi havia darrere d'aquest projecte la formaven universitats amb llarga experiència en l'àmbit de la gestió documental, era molt reduïda, ja que a penes constava de deu membres.

Tanmateix, després de valorar-ho detingudament, es va considerar que era el producte més adequat. Mentre l'equip bibliotecari desenvolupava el document de requeriments funcionals, talment com si s'encarregués el projecte a una empresa externa, i treballava en la unificació del model de metadades, els enginyers es van submergir en el producte i van aprendre els llenguatges de programació i les tecnologies que no dominaven.

La unificació dels diferents models de metadades de les col·leccions en un únic esquema assentat en l'estàndard Dublin Core (DC) no va ser una tasca senzilla, però l'esforç de síntesi realitzat es va traduir ben aviat en una major eficiència en els processos interns. Tot i que pot semblar un tema menor, aquesta millora productiva incrementà la ràtio de catalogacions per persona i, consegüentment, va significar un estalvi econòmic.

Definir el plec de requeriments funcionals amb la definició de tots els elements de la interfície de consulta, el *front-end* (elements de la *home*, cerques simples i avançades, llistats de resultats, model de fitxa que es visualitza...), i de tota l'eina d'administració i de gestió o *back-end* (altes, baixes, modificacions, gestió d'autoritats, estadístiques, accessos per diferents tipologies d'usuaris...), tampoc no va resultar fàcil. No obstant això, per desenvolupar l'aplicació en un període de temps curt calia que, un cop coneguessin l'eina, els enginyers poguessin treballar sense interrupcions. Per experiència, sabíem que quan el desenvolupament és intern, és fàcil fer canvis i replantejaments constants i que els projectes s'allarguen fins a límits insostenibles i poc satisfactoris per a tothom.

Tot i les dificultats, el projecte va reeixir. Al final del 2013, es posava en funcionament la nova eina d'Escena digital (Institut del Teatre, 2013), que aplegava tota la informació de les col·leccions de les nostres bases de dades internes i més de vint-i-cinc mil imatges (Guasch i Valls, 2013).

Conclusions

El projecte de canvi ha durat més del que s'havia previst inicialment. Han estat sis anys de treball intens amb l'objectiu de transformar el MAE en un centre modern obert al món i en un referent en la difusió del patrimoni escènic català.

Ha estat un període llarg ple de canvis. No tots els membres de l'equip van saber adaptar-se amb rapidesa als nous formats, productes i tecnologies del segle XXI, però crec que ara tots subscriurien que l'esforç ha valgut la pena, perquè ara el MAE treballa amb tecnologia del segle XXI, disposa d'una sola aplicació per a totes les col·leccions d'arxiu i museu en què es cataloguen les peces i els documents, es puguen les imatges de preservació i es difonem imatges i informació sobre les peces.

La tecnologia permet que siguem molt més eficients i que el temps de catalogació s'hagi reduït considerablement, com també el temps que es dedica a preservar les imatges. La gestió de les imatges requereix poc temps, s'insereixen a l'aplicació imatges d'alta resolució (*tiff*) i de forma automàtica l'aplicació ofereix un format de difusió (*jpeg*) i una miniatura.

Quan Hydraproject va oferir al MAE participar en el projecte, va ser un moment molt gratificant per a tot l'equip, perquè som un centre petit d'un país petit. L'oferiment va ser un reconeixement, per damunt de tot, per als dos enginyers informàtics que des de l'inici van demostrar ser uns professionals excel·lents, però sobretot uns professionals valents, creatius i amb molt talent.

Ara el nostre objectiu més immediat es fer créixer cada dia la nova *Escena digital* (Institut del Teatre, 2013), el nostre dipòsit digital en què es poden consultar i veure, no senceres encara, les col·leccions d'escenografia, de figurinisme, de titelles, de cartells, de fotografia, d'indumentària i d'art gràcies a un sistema de cerca i de filtres molt potent i ràpid.

A llarg de l'any 2014 s'han injectat més de vint mil imatges, una part molt important fruit de la digitalització interna de l'arxiu fotogràfic.

Durant els propers anys el nostre repte és digitalitzar tot l'arxiu fotogràfic i iniciar la catalogació i digitalització de la col·lecció de programes de mà, alhora que afrontem nous reptes, com, per exemple, l'enriquiment descriptiu amb el suport de tots els afeccionats al teatre, la interrelació de l'Escena digital amb una base de dades d'espectacles per tal de reduir els temps de catalogació i un nou producte per a les gravacions dels espectacles que ja té nom: Memòria audiovisual de les arts escèniques catalanes.

Bibliografia citada

- DURASPACE (2014) Disponible a: <https://wiki.duraspace.org/display/hydra/The+Hydra+Project> [Consultat el 12 desembre de 2014]
- GRAELLS, G.-J., (1990) *L'Institut del Teatre 1913-1988; història gràfica*. Barcelona, Diputació de Barcelona.
- GUASCH, R., (2013) «Les TIC com a font de millora contínua» dins *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre / Documentation Centre and Museum of Performing Arts. Institut del Teatre*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- GUASCH, R. i A. VALLS, (2013) «Escena digital 2.0, repositorio del Museo de las Artes Escénicas (MAE)». *El Profesional de la Información*, vol. 22, núm. 3.
- INSTITUT DEL TEATRE, (2013). «Escena digital» dins *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona* [en línia]. Barcelona. Disponible a: www.cdmae.cat.
- VALLS, A., (2013) «El MAE: objectius, serveis i col·leccions» dins *Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Institut del Teatre / Documentation Centre and Museum of Performing Arts. Institut del Teatre*. Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.



Rerouting Choreography: dance and culture policies in Catalonia between 1975 and 2000

Ester Vendrell i Sales

With the death of General Franco in 1975 and the restoration of democracy, Spain entered a new historical stage and thus opened a new chapter for the performing arts. The constitution of 1978 recognized culture as a right of all citizens and declared that the State was to guarantee their access to it in an equal manner (art. 44.1). Thus from 1978 on the performing arts, along with dance, became a matter of State policy and a series of actions were started by different institutions, bodies and levels of the central government and regional and municipal administrations to favour the creation, dissemination and training of dance.

This paper will present the paradigm where dance found itself in 1975 and analyze the policies that were applied in Catalonia between

1975 and 2000 in terms of dance production, exhibition, dissemination and training. It will draw the map and the new paradigm arisen after the first 25 years of democracy with regards to creation (formats and trends), exhibition, dissemination and training, and will analyse the context. The history of 20th century Spain has been marked by political discontinuity: a civil war, forty years of dictatorship and a democracy period. This discontinuity has influenced and affected the development of choreographic culture in each of the levels of creation, its social rooting, the opening of training centres, traditions and styles as well as its research and dissemination as cultural heritage.

Key Words: Dance, Choreography, Catalonia, Democracy, Policies.

Introduction

The following paper is a summary of some aspects of my PhD thesis entitled *Catalunya 1975-2000: Politiques i identitat* [Catalonia 1975-2000. Policies and Identity]. This study analyzes the characteristics of dance in this historical period in Catalonia within the artistic and political context and the framework of cultural policy articulation. The fragment I am presenting is an overall picture of these 25 years.

The methodology used in this paper combines both quantitative and qualitative instruments as well as historical method instruments based on archival procedures. In addition, secondary sources related to socio-political contextual studies have been used. The classification of choreographic diversity has followed the Preston-Dunlop (1998) choreographic analysis approach.

I divide this historical period into 3 parts according to Oliva's periodization (Oliva, 2004). The first one is from 1975 to 1982, when the Spanish political transition takes place and a new paradigm and policy framework for dance is set.

1. Dancing transitions and swinging paradigms

Franco's death in 1975 put an end to the dictatorship and led to a parliamentary democracy in Spain. Democracy closed a period characterised in terms of culture by censorship, isolation, mass entertainment shows such as music hall, comedy, operetta, folklore and national flamenquism, the domain of private enterprises, and of values close to the regime (Agustí, 2013: 50-60).

According to Rubio Aróstegui the cultural paradigm in Spain as well as the dance paradigm at the beginning of democracy was characterised by:

(...) The artistic and cultural dynamism of civil society, backwardness in the social consumption of culture and art, the void and obsolescence of the legislation concerning cultural issues, an outdated bureaucracy, both inefficient and disorganised regarding public activity, the crisis in industrial and commercial structures in the private management of creation, production, distribution and cultural consumption and, last but not least, the crisis of cultural identity and tradition (Rubio Aróstegui, 2003:38).

Democracy opened a new chapter for the performing arts and dance that had been deprived of any consolidation of artistic and educational projects due to the discontinuities of democratic politics in the 20th century.

The new legal framework for the development of the country's cultural policy was determined by the Spanish Constitution of 1978, whose article 44.1 states that "public authorities shall promote and watch over access to culture for all citizens".

The cultural model introduced in Spain followed the state interventionist tradition, and in Catalonia it resulted from the application of the Statute of Autonomy of 1979.

Paragraphs 9.4 and 9.5 of the Statute of Autonomy of 1979 led to the creation of the Ministry of Culture of the Government of Catalonia. The new Ministry designed a roadmap based on the diagnosis of the sector and the society, and it laid the foundations of the new political horizon. This was the turning point to reroute dance in Catalonia and insert it into European dance movements. The Catalan Ministry's main objective was to restore the Catalan local culture that had been battered by forty years of dictatorship, the backbones being the policies to retrieve neglected Catalan culture and the Catalan language. Thus the main areas of action were 1) the creation and revamping of premises, 2) the creation of new units of cultural production and 3) cultural recovery (Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1980-1982: 3-4).

This roadmap boosted a system of direct grants addressed to activities, organizations, groups and companies. Dance policies were based on the following six key areas: 1) grants to groups and companies, 2) grants for dance professionals, 3) support to creative spaces, 4) support to different entities all over Catalonia, 5) support to creation itself and 6) awards for choreographic contests and national awards. Drawing up this roadmap began in 1982 and it was finally completed in 1985.

In order to implement the six key areas and support dissemination and exhibition, the Entitat Autònoma de Difusió d'Espectacles (EADE) was created. This office's mission was to support the exhibition of dance all over the Catalan territory, which was not easy due to the poor condition of the theatres on the one hand and the effervescence in dance creation on the other. Over time the creation of a network or circuit has proved to be the most difficult goal but, in the case of dance, there were two milestones: the Teatre Obert 1989-1991 season and the Espai de Música i Dansa (1992-2005).

However, the context and artistic framework did not quite match the slow development of the institutional transition years, which began to materialize during the first period of Felipe González's Socialist Party (1986-1990) and the second period of the Government of *Convergència i Unió*, the centre-rightwing nationalists, in Catalonia (1984-1988).

In 1975, the context of dance in Catalonia lacked stable and acknowledged professionals with one exception: the corps de ballet of the *Gran Teatre del Liceu* and the commercial flamenco dancers. The rest was a segmented sector. There was an emerging core of young dancers and students of modern dance and Jazz trained at Anna Maleras' Centre or abroad, and there was also a group of pupils of the official school of dance at the Institut del Teatre, where modern dance pedagogy had been recently introduced.

By contrast, there was a broad core of classical and Spanish dance "dancers and teachers" from different generations, disciples of Master Magriñá, Master Tena and other private schools, who hoped that democracy would foster joint public projects in the image of other European countries, projects that had not been possible in the 1950s (Ballets de Barcelona 1951-1953, and Ballet Juan Tena 1954-1957). This generation mirrored itself in the ballet companies of Europe and North America, which dominated the classical, neoclassical and contemporary ballet styles introduced after the Second World War

The deployment of institutional support was too slow and lacked a roadmap. It would take ten years to materialize. However, the civil dynamism of the sector needed articulating, and waiting for resources did not help at all. In many cases, projects and hopes were thwarted by delay and lack of specificity.

So during the seven years of the political transition (1975-1982) we get a choreographic picture that looks like this:

A. Creation: The birth and eclosion of small dance groups that without government aid or private support showed the creative concerns and needs of the sector. Among these we must highlight the Grup Estudi Ana Maleras, Toni and Cesc Gelabert, who had already shown experimental pieces such as *Acció O-I* (1973-76). Barcelona Contemporary Ballet led by Ramón Solé who as a ballet master of the Institut del Teatre returned from years of emigration and created the first company 1974-1975, with its subsequent split in 1977 into two groups, a classical one and a contemporary one. The group Heura was formed by students from the pioneer contemporary dance department at the Institut del Teatre, which after its split in 1980 turned into Ave-lina Argüelles Company; L'Espantall led by French professor Gerard Collins; the group *Acord*, based on jazz stylistic principles; and Taba i Empar Rosselló, experimental choreographers. Some of these groups had been presented at international competitions in choreography and won several awards. This is the case of pieces such as *Passacaglia* (G .R. Lang, 1980) *Absència* (A. Argüelles), *Anells sense dits* (Argüelles, 1980), *Laberint* (Heura, 1979), *La dona sa casa vella* (Harris Antachopolou, 1980).



Toni and Cesc Gelabert. *Acció I*. (1976). Teatre Lliure 1982 (Photo: Josep Aznar)



Grup Estudi Ana Maleras. *Gernika*. Guillermo Palomares. (1977) (Photo: Josep Aznar)

To this momentum we can add the initiative of young professionals trained in classical or neoclassical tendencies in the tradition of the 20th century, who were able to create dance groups such as the Eixample Experimental Ballet, Ballet Alexia, Ballet-Drama Joan Tena, Esbatec Neoclàssic and Ramon Solé Company.

B. Exhibition: If we talk about exhibition, it is important to highlight how the Institut del Teatre organized the first “Mostres” (shows) performed by these groups to give dance visibility in the eyes of the sector. This happened in 1977, 1979, 1980 and 1982. In the late 1980s, this practice was retrieved to cater for the exhibition of new dance tendencies.

Moreover, the first democratic city councils (1979) were the first authorities to display dance in local exhibition premises to support and invigorate the dance sector.

The creation of the first festivals of performing arts worked as a platform to link international trends with local trends, where creation had no living references. These festivals were Festival Grec de Barcelona (1976), Festival de Dansa de Castelldefels (1980), Fira de Teatre al Carrer de Tàrraga (1981), Festival Internacional de Teatre de Sitges (1967-2004) and Mostres de dansa de l’Institut del Teatre (1977, 1979, 1980, 1982). These festivals were either linked to modern and contemporary dance or to classical and neoclassical dance, setting the ground of a bipolarity and confrontation of styles that would last until today.

In these years a total of 26 different groups appeared in the dance context, some of them led by young students or by “professional dancers” and some led by local and international dance teachers.

Between 1976 and 1982 choreographic production would boom and 173 pieces would be produced.

The choreographies were produced by groups of artists, young dancers and choreographers, or by teachers who choreographed for their students. In seven years we can highlight 26 different authorships, some of which were produced by the same people but with different companies.

This creation was mainly made up by short pieces in several styles and topics. Modernity meant using the language of movement associated with modern American dance techniques and compositional approaches. Most pieces were non-narrative and presented an expressive and emotional burden channelled through movement. The counterpoints were Gelabert’s company and Heura group, positioned on the principles of abstraction and compositional methods linked to Merce Cunningham and Alwin Nikolais’s aesthetics. Neoclassical groups differed in the use of body language style and academic technique based on ballet but also reflected expressive concerns. There were also some visual arts-related works and some experimental proposals related to Catalan artists belonging to the Informality movement. There were also some isolated performatic proposals.



Ballet Experimental de l'Eixample. Consol Villaubí. 1980. Hospital de la Santa Creu. Festival Grec 1980. (Photo: Josep Aznar)

We can say that most pieces produced at the time were of short duration, that is between 5 and 20 minutes long, except for the *Temps al biaix* (1982) by Heura, that opened the season of one-hour pieces in the image of the emerging author productions in Europe. The novelty was the piece *Le ciel est noir* in 1984, the first Bauschiene Tanztheater creation thanks to Isabel Ribas, a dancer who had performed in the Wuppertal Tanztheater for a short period of time.



Heura. *Temps al Biaix*. 1982. Teatre Regina (Photo: Josep Aznar)



Heura. *Le ciel est noir*. Isabel Ribas. 1984. Teatre Condal. (Photo: Josep Aznar)

On the whole, programming and dance exhibition in Catalonia was very poor and unbalanced. We can say that it was the sector itself that got organized to promote the exhibition of its own projects. In the absence of a real network of theatres and spaces for dance, dance achieved public presence in a territorially unbalanced way and in precarious spaces, many of which were managed by the same dance professionals. Almost 100% of the exhibitions took place in Barcelona.

We should also mention the dance programme of the Gran Teatre del Liceu. Since the creation of its Consortium in 1980 until the fire of 1994, the presence of dance was reduced to two or three companies per season. Most young lovers of modern dance moved away from the theatre, but not ballet students who viewed it as a reference point for decades. This was the context that fuelled the imagination of Catalan choreography.

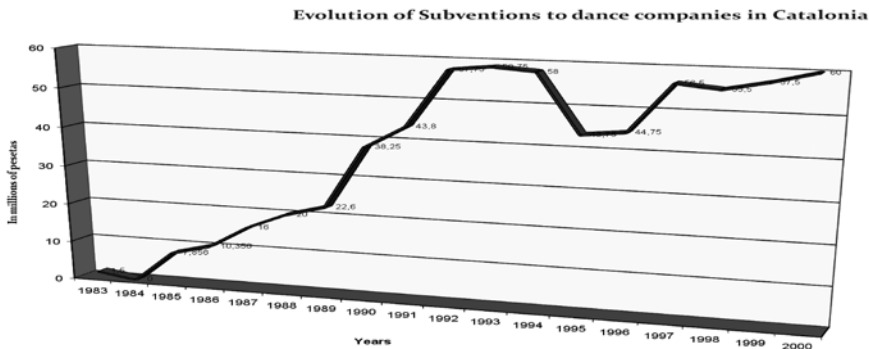


Chart 1. Source: Annual reports of the Catalan Ministry of Culture (1982-2000).
1 Million pesetas = €6,000. Author: Ester Vendrell.

2. Deployment of settlement policies and references. From 1983 to 1992.

The years between 1983 and 1992 may be regarded as one of the most exciting periods of change, transformation and modernization of Spanish society of the 20th century in economic, educational and cultural areas.

Under the mandate of the central government led by Felipe González (PSOE, socialist party) and the Catalan autonomous government headed by Jordi Pujol (Convergència i Unió, centre-right nationalist party), dance experienced one of the most important transformations by deploying a battery of cultural activities that laid the foundation for a model which in some way, and

with some modifications, has lasted until today. The political and cultural context would be represented by the entry of Spain into the European Union, and in the socio-political and infrastructural fields, events like the Olympic Games of Barcelona in 1992 must be mentioned.

The political context of Catalan society would be dominated by the bipolarity of a regional government run by the centre-right nationalist party, *Convergència i Unió*, and local government and Barcelona City Council dominated by the PSC-PSOE socialist party. This factor is interesting to highlight that the policies developed at that time were not cooperative but compartmentalized.

1985 was a turning point in artistic support and cultural policies. Dance exhibition and programming was driven by the municipal facility *Mercat de les Flors* (1985) and a series of festivals, such as *Festival Grec*, *Festival de Otoño*, *Festival Olímpic de les Arts*, and a line extension of the performing arts focused exclusively on the new international avant-garde languages.

The Catalan Government finally managed to take its first actions for dance, such as grants for creation to groups and creative spaces, albeit rather scarce and lacking a clear scheme. These grants, together with choreographic competitions and awards, dance programming, and festivals and theatre productions fostered the creation and favoured the birth of companies, although some were set up during the previous decade, such as *Gelabert/Azzopardi*, *Avelina Argüelles*, *Mudances-Margarit*, *Danat*, *Metros*, *Mal Pelo*, *Lanònima Imperial*, *Transit*, *Nats Nus*, *Senza Tempo*, *Búbulus* and *Mar Gómez*. Some multipurpose facilities also received financial support for creation and exhibition, such as *La Fàbrica*, *Buge* and *Berlin Centre*, an ecosystem of contemporary creation, with the only counterpoint of the neoclassical ephemeral style of *Dart Companyia de Dansa*. Throughout these years they laid the foundation for a model that excelled in choreography. All this creative effervescence had an artistic and political reward at the *Biennale de Danse de Lyon 92 Pasi3n de Espana*, that programmed almost entirely contemporary pieces by Catalan groups and companies.

Dance had a place in local festivals and all over Spain.

From 1983 to 1992 the provision of aid to dance gradually increased. The number of beneficiaries also increased and a clear map was being depicted. However, the amount devoted to dance can be considered scarce if we take into account that the budget of the Catalan Ministry of Culture never reached 2% of the national budget and dance was the “Cinderella” of the artistic disciplines. The most prominent creators had access to these grants to develop their own projects, although many of them did not have any professional experience in a dance company as dancers or as choreographers and they did not have professional managers or producers specialised in the field of dance.

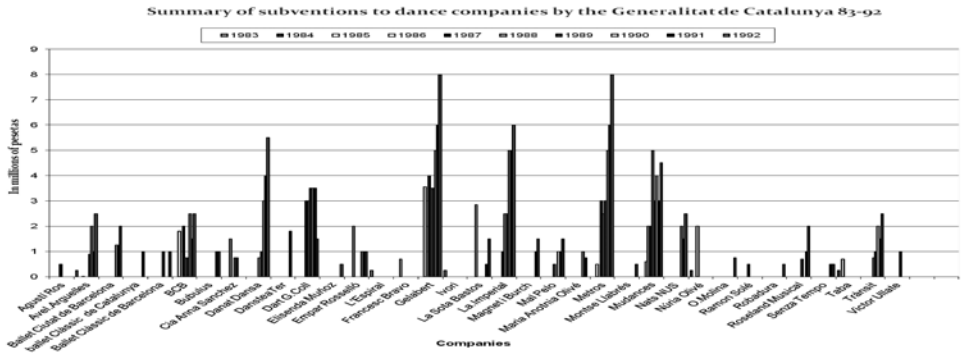


Chart 2. Source: Annual reports of the Catalan Ministry of Culture (1982-2000). 1 Million pesetas = €6,000. Author: Ester Vendrell.

This period we are talking about, between 1983 and 1992, was indeed a successful one. 343 choreographies belonging to 114 different groups or dance companies were staged. Funding increased meaningfully: from 6 companies funded in 1983, to 23 funded groups in 1994. But over the decade, 35 different companies supporting creation had been recorded. The rest of choreographies were presented in public spaces without any public funding.

The increasing number of companies was higher than the Catalan Ministry's budget devoted to dance, which caused a growing impoverishment of these companies, although grants also came from the Spanish Ministry of Culture and Barcelona City Council.

Chart 2 shows how the public budget for dance did not match the number of groups applying for financial help, which meant both a stagnation of the pioneers and also growing difficulty for new creators and choreographers to access grants. The sector started a fragmentation process, a ranking by seniority, and a dispersion of public resources that have lasted until today. Chart 3.



Chart 3. Source: Summary of theatre seasons, MAE (Museum of Performing Arts) at the Institut del Teatre run by Barcelona Provincial Council, dance reviews and chronology in various authors *Noves tendències de la coreografia catalana* (1994). Author: Ester Vendrell.

These events had another further consequence, namely that in the field of dance the only way to become a professional was to turn dancers into choreographers.

The fact that grants were addressed to the staging of a piece conditioned the choreographic philosophy of a company, as the pieces were programmed for one hour to match the format of theatre productions. This had obvious consequences in the rhythm and quality of the pieces. As we can see in Chart 4, with the beginning of grants and co-productions, the growth of long one-hour pieces is non-stop and this has several consequences, such as the importance of brand new pieces, growing concern to present novelties, massive production, forgetfulness with regards to repertoire, and little exploitation of the pieces due to the poor condition of premises and the non-existence of circuits.

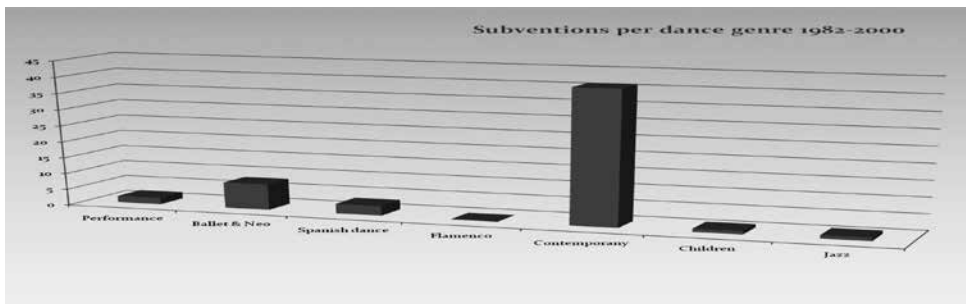


Chart 4. Source: Annual reports of Catalan Ministry of Culture (1982-2000). Author: Ester Vendrell.

The main dance genre chosen for grants was contemporary dance and author production. The system of subvention favoured mainly production and innovation. In this way grants discarded other formats: classical and neoclassical style, flamenco and projects that were more demanding with regards to the basis of dance technique and long-term technical requirements that cannot be achieved with low budgets, lack of stability and unclear future expectations.

In spite of this, we should say that during this period the Catalan Government commissioned two studies to evaluate the feasibility of having a regular dance company in Catalonia in order to respond to the demands of the sector. It would have been the resident company of the Gran Teatre del Liceu. Such an idea was finally dismissed due to cost and the difficulties in finding the right person to lead the project (Bonet et al., 1987).

According to Chart 5, we can say the dance style that came out of the institutional roadmap for dance between 1982 and 2000 was an author-based contem-

was privately managed with state funding, whose programmes responded to the artistic direction of the moment. All the other dance programming was in the hands of state-funded theatres that were the only existing public cultural premises. If we have a look at the chart we can see this unbalanced distribution in Catalonia (Chart 6). As we have already mentioned, many emerging companies were created by dancers with a strong personality and a clear philosophy: formalism and abstraction in Angels Margarit's Mudances, expressionism and physicality in Danat, abstract aestheticism in Lanònima Imperial and Transit, theatre-dance in Mal Pelo, Senza Tempo and Nats Nus, narrative dance in Ramon Oller and Mar Gómez. Finally, there was the failed attempt to exist of two small companies close to neoclassicism or post-classicism.

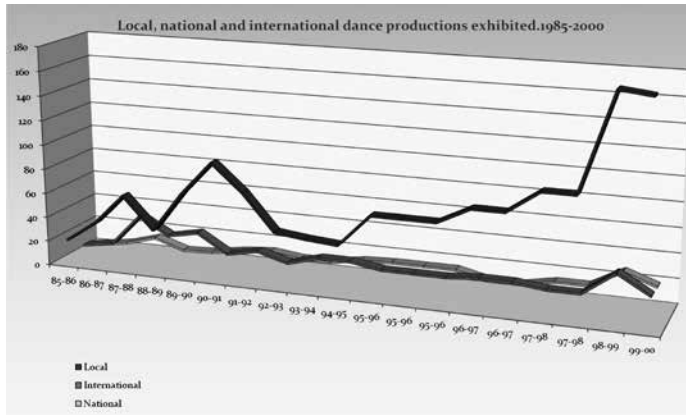


Chart 6. Summaries of seasons' programmes, MAE (Museum of performing arts) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.



Danat. *El cielo está enladrillado*. Mercat de les Flors. 1990. (Photo: Josep Aznar).

3. 1993-2000. A period of continuity and stagnation in dance policies

The last 7 years of the 20th century were conditioned by the so-called post-Olympic crisis, and the decrease of the country's general budget and the culture budget in particular of the Spanish government, led by the conservative neoliberal party, the PP. This period features the growing of economic neoliberalism and privatization in many sectors. Culture underwent an important change with European policies backing cultural industries and with the coming into force of a new but insufficient and ineffective Sponsorship Act. It is true that, during these years, theatre private enterprises emerged and the private dance programming offer completed the public one for both companies and audiences.

In 1992 the Catalan government opened the Espai de Música i Dansa with only 200 seats, a very small but regular annual grant, and a very small fixed budget. It would last until 2005. The Espai de Música i Dansa gave birth to a number of new creators in the 1990s. The most outstanding feature here is the diversity of styles and personalities of these companies. Theatre-dance was strengthened by Marta Carrasco and Jordi Cortés, butoh dance was introduced by Andrés Corchero, narrative dance with a touch of humour by Mar Gómez, contemporary Spanish dance by Incepción y Color Danza, abstract and poetic physicality by Erre que Erre, and the very first performatic and conceptual dance pieces by General Electrica. In other exhibition premises Sol Picó showed up as the most radical of the new choreographers. One of the general phenomena of that period was the "solo" format, a reflection of how a poor budget could condition the development of creation. Once again we can see how the general budget did not match the stamina of the growing companies. If we look at Chart 6 we can see how the growth and sustainability of the pioneer companies stagnated, and how the emerging companies got smaller grants than the previous companies the decade before. This is how the generational change-over became even more difficult. We can also see how these democratic policies preferred quantity over quality, so they mortgaged the professional and labour conditions of the coming generation. The life of the companies was relatively short: between 1983 and 2000 in Catalonia, 54 different companies received grants but only 9 of them lasted for ten years: the average was 6 years of life per company. This lack of investment in culture could be seen in the programming of quality international dance. The Mercat de les Flors had to put an end to international proposals at the same time that the Gran Teatre del Liceu had to close due to the great fire and its subsequent reconstruction that would take 5 years between 1994 and 1999.

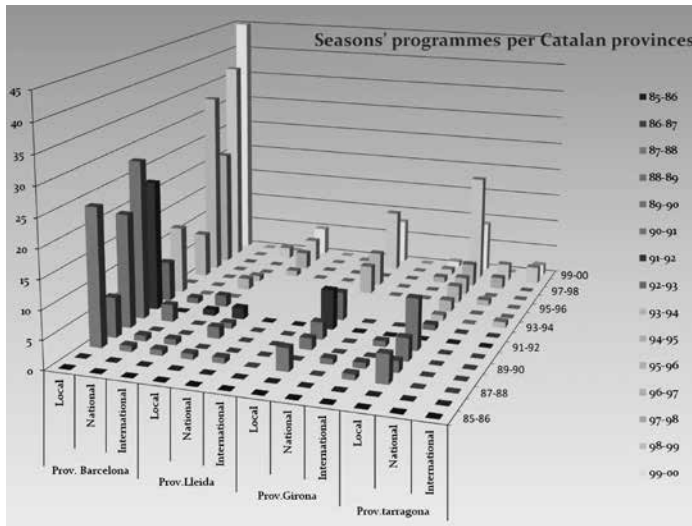


Chart 7. State of dance in Catalonia between 1985 and 2000. Summaries of seasons' programmes, MAE (Museum of performing arts) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Chart 7 shows the state of dance in Catalonia between 1985 and 2000. We can see how it is almost only local dance on the stages from the 1995-96 season onwards and the total decrease of international companies, and just a few companies from the rest of Spain. We could even say that *Catalonia danced herself* and this only brought about stagnation and isolation.

If we have a look at the chart of statistics of the Oficina de Difusió Artística (ODA) [the Office for Artistic Diffusion of Barcelona Provincial Council created in 1993], we will see that it shows other aspects of dance at the time that must be taken into account (ODA, 2001). If we have a look at the programmes, we will see that, when it comes to styles, contemporary is the predominant one. We can state that promotion went mostly to local companies with low budgets and avant-garde proposals. Another outstanding feature of Catalan dance is the unbalanced distribution across the country. We can see no productions at all in Lleida or Girona. But neither can we see international dance productions or productions from the rest of Spain. The only contact with the international scene takes place almost exclusively in the city of Barcelona. Another relevant point is from the 1990s is the division between the programmes in public and private theatres and the division of audiences according to dance styles. This became more so as we approached the new millennium and with the role of cultural industries.

This is how outstanding ballet, flamenco and Spanish dance companies and musicals from Spain or international would be staged by private festivals or seasons, and in turn Catalan dance and contemporary dance would be staged by public theatres. This fostered a deep and serious division. Local creators had

no access to important stages such as Gran Teatre del Liceu or Festival de Perelada and, in turn, classical dance, flamenco or Spanish dance did not get staged by public circuits at low subsidised prices. What is more, the two national dance companies from Madrid could hardly be seen in Catalonia and only *Compañía Nacional de Danza 2* could be seen in private theatres. The public policies for dance exhibition were biased and unbalanced: only contemporary local projects were supported (not so much by audiences sometimes) and they left other styles like ballet or flamenco unattended and in the hands of private theatres, with higher prices and little publicity which did not favour their social dissemination or rooting.

Conclusions

To conclude we could say that the policies of the first years of the Spanish democracy between 1975 and 2000 drew a choreographic picture that looks like this: Catalonia gave birth to a cultural model merging the nationalist cultural tradition and the avant-garde movements to catch up with modern times. This is the model that Catalonia had been trying to build since the middle of the 19th century, during the expansion periods of the *Mancomunitat* and 2nd Republic both shattered by the 2 military dictatorships of the 20th century. The government's policy of grants proved not to have a long-term roadmap and did not respond to the real needs of the sector. It fostered a fragmented panorama of many creators with small companies, who responded to the trends of international avant-gardes in an attempt to fulfil the demands of the audiences and discarding other stylistic proposals or socio-cultural needs of the moment. However, we can consider this as the richest and most productive period in history as far as choreographic creation is concerned. The policies of the time promoted creativity and creators rather than stable companies. There was excessive democratization of economic resources that impaired the consolidation of larger projects and fragmented resources in such a way that it became difficult both to become a fulfilled professional and to facilitate the generational change-over.

Due to the conditions attached to the grants, companies were bound to produce new shows and pieces on a yearly basis and were not able to preserve their own repertoire or to develop other kinds of projects more culturally, pedagogically or socially oriented. The demands of the grants system also conditioned the format of companies and the duration of performances and choreographic pieces. Identifying ballet, flamenco and Spanish dance with the favourite genres of the immediate past of Franco's dictatorship drove

them to marginality, although in time they would retrieve their place on stage and the favour of wide audiences. This has also compelled a whole generation of dancers to leave the country to find a job in the great international companies or in Madrid. Another relevant fact is the huge amount of companies in the city or Barcelona, or its province, and the almost non-existence of projects for the rest of the Catalan territory. Dance has been an urban phenomenon. The international projection and exchanges during the first years of democracy were shattered during the mid-1990s, as the attempt to show local productions at international levels failed completely. We can conclude that, with democracy, Catalonia managed to reroute dance, a cultural activity that had been entirely at the dictator's service before 1975. However, although article 44.1 of the Spanish Constitution, and article 20 of the Catalan Statute of Autonomy did guarantee access and right to culture to all the citizens, they have not been fully developed and neither have they been completely fulfilled.

Quoted bibliography

- AGUSTÍ, D., (2013) *El Franquismo en Cataluña*. Madrid, Sílex SL.
- BONET, L. et al., (1992) *El sector cultural en España ante el proceso de integración Europea*. Barcelona, Centre d'Estudis de Planificació (CEP). Diputació de Barcelona.
- DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA, (1982) *Memòries del Departament* 1980, 1982 [online]. Available at <http://www20gencat.cat/portal/site/CulturaDepartament/menuitem.4f810f5062de38a5a2a63a7b0c0e1a0.vgnnextoid=fe120ede6042a110VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=fe120ede6042a110VgnV>.
- DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA, (1999) *Una companyia de dansa estable a Catalunya*. Estudi previ. Unpublished.
- ODA, (2001) *Dades de la gestió i la programació dels teatres públics*. Àrea de Cultura. Diputació de Barcelona. Unpublished.
- OLIVA, C., (2004) *La última escena. Teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid, Cátedra.
- PRESTON-DUNLOP, V., (1998) *Looking at Dances*. Burlington-Vermont, Verve Publishing.
- RUBIO ARÓSTEGUI, J.A., (2003) *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas. 1982-1996*. Gijón, Ediciones Trea S.L.
- SENRA, G., (1990) *Situació de la dansa a Catalunya*. Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya. Unpublished.

- V BIENNALE DE LA DANSE, (1992) *Pasión de España. V Biennale de la danse*. Lyon. Biennial capitale de la danse.
- VENDRELL, E., (2008) *La dansa a Catalunya 1975-2000. Politiques i identitat*. (PhD Thesis Dissertation. 19.02.2008) Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història. Unpublished.



Dramaturgia del espectador en la performance intermedial

Itziar Zorita Aguirre

Este artículo ofrece un acercamiento conceptual a la figura del espectador dentro de la performance intermedial. La condición ontológica de las artes en vivo y el medio digital pueden ser similares. A diferencia de otras disciplinas artísticas, tienen la capacidad de generar «encuentros» simbólicos o «procesos comunicativos» basados en las ideas de «tiempo-real» o «autenticidad de la experiencia». La figura del receptor y del espectador se sitúa en el eje central en ambas prácticas culturales. La función del sujeto, los modos de percibir la realidad, las estrategias de recepción resultan determinantes en los procesos mediales y teatrales. Los discursos semióticos, fenomenológicos o culturales articulan las investigaciones que se desarrollan en torno al espectador. No obstante, presentan ciertas limitaciones a la

hora de interpretar su experiencia perceptiva y los niveles posibles que determinan la posibilidad de emancipación del sujeto receptor. Este texto pretende complementar o integrar la estética dialógica como estrategia que favorezca los procesos que competen al papel del espectador dentro del contexto de las artes en vivo contemporáneas que se vinculan al medio digital. El carácter transversal implícito en este artículo toma como referencias discursos y teorías de campos de estudio diversos, específicamente del ámbito teatral, nuevos medios y estudios culturales (Patrice Pavis, Gabriella Giannachi, Philip Auslander, Jacques Rancière, Chiel Kattenbelt...).

Palabras Clave: Intermedialidad, estética dialógica, espectador, experiencia.

La revisión de la figura del espectador es una cuestión reiterativa en la creación contemporánea y, en concreto, en el ámbito de las artes en vivo. Si bien, a partir de la segunda mitad del siglo xx la preocupación en torno al espectador y los modelos de recepción centra muchos de los debates e investigaciones, parece natural que ese interés aumente en la actualidad. Replantear su cometido, los mecanismos de recepción y percepción o el significado del concepto emancipación, se convierte en una de las líneas más interesantes desde la perspectiva de la cultura mediatizada y, particularmente, de la intermedialidad artística. Marianne Van Kerkhoven, una de las voces más relevantes de la dramaturgia contemporánea, recurre al concepto de «dramaturgia del espectador» como vía para la observación, análisis y reflexión en torno a la complejidad del espectador contemporáneo. En este artículo se tratará de localizar los puntos principales de unión entre las ideas que derivan de la «dramaturgia del espectador» y la intermedialidad en las artes en vivo.

Según Van Kerkhoven, la conciencia del espectador como agente activo del proceso teatral adquiere probablemente una importancia mayor que el «aquí y

ahora» asociado a la naturaleza de las artes performativas. En aquellas prácticas escénicas donde la tecnología juega un papel clave desde el punto de vista de la creación, este giro hacia el espectador es más evidente. La disposición que el medio digital presenta para operar en lo que se conoce como tiempo-real, hace posible que el medio tecnológico adquiera características que tradicionalmente se le han asignado al teatro. Es, por tanto, bastante lógico que el foco de interés se haya desplazado hacia otro lugar; hacia la figura del espectador.

En este caso, el concepto de *intermedialidad* es entendido desde la interrelación entre el medio digital y las artes en vivo. Estos *encuentros intermediales* se producen en aquellas prácticas artísticas en que la relación entre la presencia virtual y la presencia física o real es un componente imprescindible para el sentido de la obra. Desde esta confluencia e interrelación entre diferentes presencias, surgen las categorías y formatos que transitan por la instalación interactiva, la performance telemática, la puesta en escena, el *net art*, etc. Los límites entre estas casillas o categorías nunca parecen ser concluyentes. La complejidad procedente de los procesos de hibridación entre los medios digitales y teatrales confluye en estos *encuentros intermediales*.

El término Performance Intermedial es la adaptación que desde los discursos teóricos asociados a las artes en vivo se ha generado. La capacidad de interacción y el concepto de tiempo-real, entre otras singularidades que ambas disciplinas pueden llegar a compartir, producen un espacio de encuentro intermedial. Aparecen nuevas posibilidades que afectan al acto teatral como proceso comunicativo, como encuentro artístico. En ese espacio intermedial, los sujetos, los cuerpos, los performers o los espectadores adquieren múltiples formas que se mueven entre lo virtual/digital y la intimidad más cercana/carnal. La complejidad como eje de la creación intermedial se revela en capas de realidades superpuestas, en espacios paralelos, en materiales de presencias diversas, heterogéneas, en temporalidades compartidas, etc. En este contexto intermedial, resulta ineludible pararse a observar los modos o roles de este nuevo espectador intermedial.

Sumidos en este complejo panorama, Patrice Pavis (2007) sostiene que en la actualidad es difícil detectar un mensaje homogéneo controlado por un único artista. Cree que puede ser mucho más eficaz asumir esa complejidad entendida como una práctica significativa estimulada por el encuentro. En todo caso, no se trata de crear paralelismos entre esa falta de uniformidad y el mensaje heterogéneo, sino que revela un cambio más profundo, una nueva forma de mirar la práctica teatral. No basta con analizar la obra/evento, es preciso observar la respuesta del sujeto presente. Se trata de un diálogo entre diferentes subjetividades, diferentes formatos y formas de percibir, concebir y construir el mundo. Esta idea podría unirse a lo que el artista digital Eduardo Kac (2000: 34-39) llama «estética dialógica».

La estética dialógica sitúa en el punto de mira la conciencia del sujeto espectador estimulando su condición autorreflexiva. Esta perspectiva señala las diversas maneras como los elementos se relacionan, y descarta, de alguna forma, la visión semiótica como única vía de acceso al sentido. Analiza las vinculaciones entre espacio-espectador, objeto-materia, personaje-performer-discurso, discurso-espectador, etc. No basta con situar los medios que participan en el evento uno al lado del otro; ha de encontrarse el espacio de *en medio* para observar las posibles lecturas, experiencias o procesos comunicativos que puedan producirse. Plantea un desplazamiento del punto de partida, del objeto al sujeto, en el que la perspectiva semiótica, fenomenológica y cultural, perspectivas habituales para el análisis del espectador, no parecen ofrecer suficiente información sobre la figura del espectador.

La presencia del espectador es determinante desde el punto de vista de la estética dialógica. Esa presencia es vital para que ese encuentro al que Pavis alude suceda. El concepto de *presencia*, añade Chiel Kattenbelt (2007), es clave para comprender cómo la intermedialidad posiciona al espectador en un lugar activo, despierto y sintiéndose parte del acto comunicativo. Este comportamiento aparentemente más activo y que Kattenbelt (2007) asocia a la idea de presencia, puede llegar a unirse al concepto de *emancipación* propuesto por Jacques Rancière (2010).

Defender la idea de que la performance intermedial favorece a un espectador activo es, en cierta manera, una de las conclusiones que pueden extraerse de la perspectiva dialógica. Este posicionamiento surge de una situación llena de complejidad, estructurada en capas y donde se subraya la presencia del sujeto vinculado al encuentro intermedial. Este factor invita a utilizar la lógica dialógica como una de las vías más adecuadas a la hora de analizar la convergencia entre lo teatral y lo digital.

Desde esta posición, donde la mirada del espectador examina la relación de los diferentes elementos, es factible distinguir dos tipos de acercamiento al concepto de activación en relación con el espectador presente en un evento intermedial. Las dos líneas se distinguen por dos estrategias que resultan habituales a la hora de aproximarse al estudio de los medios digitales: inmediatez e hipermediatez.

El encuentro intermedial basado en la lógica de la inmediatez introduce al espectador y su imaginario perceptivo dentro del evento. Según la perspectiva dialógica, los elementos se relacionan desde la armonía, el espectador se ubica en un espacio continuo en relación a los elementos externos. El proceso que se produce entre el sujeto y el medio digital ayuda a crear un tipo de experiencia donde la materia (virtual o actual), la concepción temporal y espacial parecen compartir un mismo universo. Aunque las capas son múltiples y la experiencia del especta-

dor siga determinada por una complejidad creada por la situación intermedial, esta experiencia es percibida desde la cercanía, la intimidad y la transparencia mediática. Esta aparente cercanía y la sensación de situarse a un mismo nivel respecto al resto de los elementos, produce la sensación de estar dentro, una sensación de inmersión en el acontecimiento. Este tipo de obras suelen activar, además de la mirada, el resto de sentidos y el movimiento del cuerpo.

La hipermediatez, produce justo lo contrario, aunque a menudo son lógicas que se entrecruzan. Las estrategias hipermediáticas subrayan la condición autorreflexiva del sujeto debido a que consigue mantener cierta distancia entre los elementos que componen el encuentro y la toma de conciencia de propia presencia. La estrategia utilizada desde el punto de vista de la tecnología resulta opaca y produce un distanciamiento entre lo externo y el espectador. En este caso, la vista es el sentido principal.

Ambas estrategias promueven experiencias diversas pero en los dos casos la función del espectador se mantiene activa. Son niveles de actividad diferentes, dos perspectivas que ayudan a entender al sujeto-espectador como parte sustancial del encuentro intermedial, de la performance intermedial. Estos dos niveles resultan útiles para entender cómo se relacionan todos los elementos, las capas, teniendo en cuenta la figura del espectador, el agente principal de la performance intermedial.

Bibliografía citada

- GIANNACHI, G., (2004) *Virtual Theatres: an introduction*. Nueva York, Routledge.
- KAC, E., (2000) «Negociando el sentido: la imaginación dialógica en el arte electrónico» en Wagmister, F. et al., *La revolución hipermedia*. Buenos Aires, UCLA. F. Antorchas.
- KATTENBELT, Ch. et al., (2007) *Mapping Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- PAVIS, P., (2007) *La mise en scène contemporaine*. París, Armand Colin.
- RANCIÈRE, J., (2010) *El espectador emancipado*. Castellón, Ellago Ediciones.
- VAN KERKHOVEN, M., (2009) «The Ongoing Moment: Reflections on image and society». Conferencia dictada durante el *KunstenFestivaldesArts*, en Kaaitheter (Bruselas), realizada el 23 de mayo del 2009.





**Col·laboren en
aquest número**

Mercè Ballespí i Villagrasa

És doctora en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. Llicenciada en Filologia Hispànica, té el certificat del Curs d'Adaptació Pedagògica per la Universitat de Lleida. Ha estat membre del Grup de Recerca en Arts Escèniques de la UAB (GRAE) del 2011 al 2014. A banda de dirigir durant set anys l'Aula Municipal de Teatre de Lleida, ha fet xerrades en congressos de teatre i pedagogia. Ha estat membre fundadora de diverses companyies teatrals (Artistes S.O.S, La Inestable 21 i La Petiestable 12) i actriu en set espectacles professionals amb el Teatre Estable de Lleida. Ballespí combina el seu càrrec actual de cap d'estudis de l'Aula amb el rol d'actriu i directora escènica. Té experiència docent amb infants, joves, actors i formadors i ha estat coordinadora durant dos anys del curs d'Expert Universitari en Pedagogia de les Arts Escèniques de la Universitat de Lleida, on actualment imparteix la matèria Literatura Dramàtica i Teatre.

Anna Carreras Sales

És enginyera superior en Telecomunicacions per la Universitat Politècnica de Catalunya i màster en Informàtica dels Medis Audiovisuals per la Universitat Pompeu Fabra. És membre del Grup d'Experimentació en Comunicació Interactiva, on va iniciar la seva recerca en l'ús de les tecnologies interactives com a instrument comunicatiu i generador d'experiències. Ha desenvolupat instal·lacions interactives per a l'Expo Saragossa 2008, el Fòrum Universal de les Cultures Barcelona 2004 i diversos museus com CosmoCaixa de Barcelona o el museu Cidade da Cultura, a Santiago de Compostel·la. Ha col·laborat també amb el món de l'escena participant en l'espectacle *Màgia per a Pixeloscopi*, l'obra *Bitels per a nadons*, la *performance* de dansa *Self-disassembling Robot* o l'obra *País sense paraules*.

Pau Cirer Ferrà

És actor, pedagog i fabricant de màscares. Actualment, redacta la tesi doctoral sobre la pedagogia de l'actor. És llicenciat en Art Dramàtic per l'ESADIB, especialitat textual. Complementa els seus estudis amb el màster oficial en Estudis Teatral de la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universitat Pompeu Fabra i l'Institut del Teatre. Paral·lelament, s'ha format amb professors com P. Gaulier, A. Leparski, P. Lecoq, A. Fava, N. Taylor, A. Levinskiy i D. Sartori. Ha desenvolupat la seva tasca docent al Teatre Sans, Centre Estudi, Fundació Diagrama, Escola d'Arts Escèniques Sans a la Fundació Diagrama, El Timbal, Estudis de Teatre, La Casona i Eòlia, Escola Superior d'Art Dramàtic. Com a actor, ha participat en quasi una vintena d'espectacles de diversos grups de teatre professional: Estudi Zero Teatre, Taller de Teresetes, Teatre Principal, Edicions de Fusta, Carasses Teatro, Floating Theatre, Macnas, Iguana Teatre i Carpet Theatre. Ha col·laborat a escala nacional i internacional com a artesà de la màscara en més de quaranta produccions: Gombeens Theatre, Ull de Bou, Teatre Principal, Diabéticas Acele-radas, R. Oliver Produccions, Clownx, K2 Teatre, Gom Teatre, Teatre Assaig, Teatre Educatiu, Produccions de Ferro, Floating Theatre, Buffons, Iguana Teatre, Estudi Zero, La Fornal d'Espectacles i Teatre Nacional de Catalunya. Les col·leccions de les seves màscares es troben en diferents centres superiors públics i privats. Té diverses publicacions sobre pedagogia de l'actor en la *Revista Galega de Teatro, Fanteatre, Tragos* i *Núvol*, entre d'altres, i ha impartit conferències sobre aquesta matèria.

Maria Codinachs

Amb certificat DEA del 2010, es va llicenciar en Art Dramàtic per l'ESAD de l'Institut del Teatre de Barcelona (IT) el 1995. L'interès pel teatre físic la va portar a estudiar a París (1986-1988), on es va diplomar a l'*École Internationale de Théâtre et Mouvement*

Jacques Lecoq. És a partir d'aleshores que començà a investigar amb la màscara com a base de l'actuació i va crear el monogràfic *De la màscara neutra a la Commedia dell'arte*, amb el qual ha impartit cursos a diferents escoles de teatre, com El Galliner de Girona i La Casona de Barcelona, i també a centres de la resta d'Espanya, França, Finlàndia, Polònia i Txèquia. Ha actuat i ha dirigit espectacles per a un públic familiar i ha participat en campanyes escolars de primària i secundària; també ha dirigit espectacles amb màscares per a la Fira d'espectacles d'arrel tradicional de Manresa, de teatre de carrer per al Museu del cinema de Girona, fisicomusicals i de cabaret. El 1986 va rebre el premi Extraordinari Granollers-Teatre Cabaret per l'espectacle *Diàblegs*. La seva relació laboral a l'Institut del Teatre es va iniciar el 1996, quan va dirigir tallers d'iniciació al teatre en centres de secundària i de batxillerat. Dins l'àmbit del teatre i de l'educació, ha participat en el comitè científic assessor del simposi de teatre infantil i juvenil del Grup de Recerca en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualment, exerceix com a professora del Departament d'Interpretació de l'IT i treballa el territori dramàtic dels bufons a partir de tallers internacionals que condueix amb Marian Masoliver a *Actors Space*.

Serge Dambrine

Musicien et chanteur ayant de l'expérience en gestion internationale, Serge Dambrine est diplômé de l'École Supérieure de Commerce de Paris, titulaire du master en administration des affaires de l'Insead à Fontainebleau et du master en études théâtrales (théorie et pratique de la dramaturgie) de l'Université Autonome de Barcelone, l'Université Pompeu Fabra et l'Institut du Théâtre de Barcelone. Formé comme interprète de comédie musicale, il s'intéresse à la mise en scène de la musique chorale et de l'ensemble vocal. Doctorant à l'Université d'Evry (arts et mu-

sique, dir. Brigitte Gauthier) et à l'Université Autonome de Barcelone (études théâtrales, dir. Carles Batlle), il a ouvert un atelier de recherche sur la polyphonie en mouvement à l'École Municipale de Théâtre de Saragosse. Il est membre du groupe de recherche Synergies Langues Arts Musique (SLAM) à Evry.

Henry Daniel

Professor - Dance & Performance Studies. School for the Contemporary Arts, Simon Fraser University, Vancouver, Canada. Lead Researcher on Project *Barca: New Architectures of Memory and Identity* (2011-2014). Dr. Henry Daniel is a Juilliard trained dancer and choreographer born and raised in Trinidad and has performed with and choreographed works for dance and theatre companies including the Jose Limon Dance Company, The Alvin Ailey American Dance Centre Workshop, Tanz Projekt München, Freiburger Tanztheater, Tanztheater Münster, and Full Performing Bodies.

Susana Egea Ruiz

Susana Egea (Barcelona, 1968) es actriz e investigadora en artes escénicas, licenciada en Filología Románica por la Universidad de Barcelona. Recibe formación en música, danza y arte dramático; realiza los cursos de doctorado en Artes escénicas en la Universidad Autónoma de Barcelona y en el Institut del Teatre (IT) de Barcelona, presentando la tesina *Bases para el desarrollo de una técnica actoral para la escena operística*, y recibe el Premio Internacional Artez Blai de Investigación en artes escénicas por su trabajo *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad* (2011). Como actriz ha trabajado, entre otros, con directores como Adolfo Marsillach, Calixto Bieito, Ferran Madico, Hansel Cereza, Antonio Simón Rodríguez, Hasko Weber, Malena Espinosa, así como en montajes de creación propia. Es profesora de Escena Lírica en la Escola Superior de Música de Catalunya, donde des-

de hace tres años coordina el Programa de ópera y del IT. Actualmente redacta su tesis doctoral sobre técnicas actorales en óperas. Es autora del libro (2012) *La interpretación actoral en ópera*, Bilbao, Artez Blai.

Jordi Fàbrega i Górriz

És doctor per la Universitat Autònoma de Barcelona, llicenciat en Art Dramàtic i titulat en Mím i Pantomima per l'Institut del Teatre (IT) de Barcelona. Ha estat director del Conservatori Superior de Dansa (CSD) de l'IT des del curs 2013-2014 i sotsdirector des del curs 2008-2009. És coordinador de «Quaderns de dansa» de la revista *Estudis Escènics* des del 2007 i des del 2010 forma part de l'equip docent del Màster Universitari d'Estudis Teatral (MUET) coordinat per la Universitat Autònoma de Barcelona. És professor d'Interpretació de l'IT Dansa Jove Companyia de l'IT i del Conservatori Superior de Dansa. Ha estat professor d'interpretació del CSD, de direcció d'actors, d'entrenament actoral i de tècniques d'interpretació de l'Escola Superior d'Art Dramàtic. Ha treballat la interpretació en més de vint-i-cinc coreografies. Actualment, dirigeix tres tesis doctorals relacionades amb el món de la dansa. Des del 2007 ha publicat diversos articles i pròlegs. Ha treballat durant vint-i-dos anys com a actor i director.

Neus Fernández Alonso

Va estudiar al Conservatori Superior de Música de Barcelona. És diplomada en piano, percussió, solfeig i té el diploma superior de Pedagogia. Va rebre formació a l'Institut Jaques-Dalcroze de Ginebra, Suïssa, i és Llicenciat d'Enseignement de la Rythmique Jaques-Dalcroze. Des del 1998, treballa com a professora de música a les escoles professional i superior de dansa i teatre de l'Institut del Teatre de Barcelona. Entre els anys 2004 i 2007, va ser membre de la Fédération Internationale d'Enseignements de Rythmique (FIER). Del 2007 al 2012

ha presidit l'Associació de Rítmica Dalcroze d'Espanya. L'*Association des professeurs de Rythmique Jaques-Dalcroze* (ASPRYJAD) va fer el reportatge *La Rythmique chez les danseurs* sobre el seu ensenyament. Fernández és formadora de la Rítmica Dalcroze en cursos i màsters en universitats i centre de formació artística europeus. L'any 2008 va fundar la companyia PerkImBa, Percussion-Improvisation-Ballet. Actualment és directora de PerkImBa Cia i directora pedagògica de PerkImBa Formació.

Sílvia Ferrando Luquin

És cap d'especialitat de Direcció i Dramatúrgia a l'Institut del Teatre (IT) de Barcelona i professora del Departament de Teoria i Història des de l'any 2007. És llicenciada en Direcció Escènica i Dramatúrgia per l'IT i en Matemàtiques per la Universitat Politècnica de Catalunya. Ha cursat el doctorat en Arts Escèniques de la Universitat Autònoma de Barcelona, amb la suficiència investigadora superada, i té la tesi en l'última etapa de redacció sobre el treball de recerca: *Teatralitats sense Déu. Una mateixa absència en el teatre d'Albert Camus, Heiner Müller i Caryl Churchill*. La tesis de doctorat, en procés d'escriptura, porta per títol *Teatre contemporani. Espiritualitat. Caryl Churchill*. Directora d'escena i dramaturga, ha dirigit i estrenat més de divuit obres a Catalunya (Festival Temporada Alta de Girona, Teatre Lliure, Festival Internacional de Sitges, Sala Muntaner...), Suïssa, Egipte, l'Argentina, Colòmbia i Mèxic.

Toni Gómez Pérez

Ha fet estudis de Mím i Pantomima i de Dansa Clàssica i Contemporània a l'Institut del Teatre de Barcelona (IT). Llicenciat en Humanitats i màster de Literatura Comparada en Època Digital, actualment és professor a l'IT. Ha estat ballarí en les companyies Avelina Argüelles, Guillermina Coll i Gelbert-Azzopardi (1985-2004). És autor de les coreografies per a projectes personals com

Somnis de dones de la Mediterrània (Fira Mediterrània de Manresa 2006) i *3imatges* a la sala alternativa AreaTangent (2006), per a peces teatrals de la Companyia Tetratrete i per a músics com Toni Xuclà i Miquel Gaspà. Ha participat en projectes de CaixaForum, Campus Senglar-Rock, FESTCAT, Homeatge a Vinyoli i *especifi IT* (2014) i en la recerca coreogràfica amb *Arqueoescena*. Ha estat coordinador artístic del projecte de dansa per a escoles Tot Dansa (2004-2010), organitzat per l'Institut Municipal d'Educació de Barcelona, el Mercat de les Flors i l'IT.

Rakel Marín Ezpeleta

PhD candidate, Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) – Institut del Teatre (IT). Thesis project “Configuración de la identidad actual en la escena experimental vasca”. Research Assistant on Project *Barca*. Ms. Marín Ezpeleta is a singer and actress with a Masters Degree in Art History (UPV/EHU), an Erasmus year at Jussieu VII University (Paris) and an MA in Performing Arts from UAB and the IT. In 2007-09 she was awarded grants from KREA Expresión Contemporánea to conduct a study on contemporary Basque theatre history; in Project *Barca*, she coordinated the entire research in Spain and also performed in *Barca: El otro lado* and *HBD/NPU*.

Lluís Masgrau Peya

És professor del Departament de Teoria i Història de l'Institut del Teatre (IT). Especialista en Teoria de l'Actuació, Antropologia Teatral i Teatre dels segles XIX i XX, és doctorat en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Del 1992 al 1996 va treballar a l'Odin Teatret com a assistent de direcció d'Eugenio Barba i responsable del fons documental del teatre. Des del 1998, és membre de l'equip científic de la International School of Theatre Anthropology (ISTA). Ha estat cap del Departament de Teoria i Història de l'IT, en la qual també ha estat coordinador del màster

interuniversitari en Estudis Teatral. Ha curat l'edició de tres llibres de Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* (1996), *Arar el cielo* (2002) i *The Moon Rises from the Ganges. My Journey through Asian Acting Techniques* (en curs d'edició). També ha publicat nombrosos articles en revistes teatrals d'Europa i Llatinoamèrica.

Jordi Pérez Solé

El 2010 va obtenir la llicenciatura en Art Dramàtic (direcció escènica i dramaturgia) a l'Institut del Teatre de Barcelona (IT). Entre els anys 2005 i 2013, va participar en diversos seminaris de dramaturgia a la Sala Beckett de Barcelona. El 2014 va rebre una beca de la Biennal de Venècia per participar en un *workshop* amb Mark Ravenhill. Com a investigador en el camp de l'escena operística, ha estat becat per la Generalitat de Catalunya (OSIC) per aprofundir en la seva línia de recerca els anys 2011, 2012, 2013 i 2014. Actualment, és coordinador de projectes de creació i d'investigació d'Òpera de Butxaca i Nova Creació. Com a director d'escena en òpera, cal destacar *Il più bel nome* (Llotja de Barcelona, 2009), l'estrena de la nova òpera *Go, Aneas, Go*, guardonada amb el premi Berliner Opernpreis 14 (Neukölln Oper de Berlín, maig de 2014) i *Dido Reloaded / Go, Aeneas, go* que es va estrenar al Teatre Lliure (novembre de 2014). Des del 2008, dirigeix els espectacles de la productora La Mama, *1714, el llibre de la Llum* d'Aleix Aguilà (2014), el musical *L'última vedette del Molino* d'Aleix Aguilà (Nau Ivanow, 2009-2010) i el musical *Mille, versió original cantada en català* de Xavi Morató (Almeria Teatre, 2012), entre d'altres.

Oriol Puig Taulé

És director, investigador i crític teatral. Llicenciat en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), té el Màster Universitari en Estudis Teatral (MUET) i, actualment, està redactant la seva

tesi doctoral sota la direcció de Núria Santamaria. Ha treballat com a professor associat d'Història de l'Art al Centro de Estudios de Diseño y Arte (CEDA) a la ciutat de Mèxic, té experiència com a director i dramaturg a Barcelona i Berlín (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz) i escriu crítica teatral en diverses publicacions. La seva investigació se centra en el director escènic Ricard Salvat, una de les figures cabdals del teatre català dels anys seixanta i setanta del segle passat, amb l'objectiu de traçar un retrat estètic d'un dels protagonistes de la resistència cultural catalana durant el franquisme, que, amb el seu projecte pedagògic de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), va imaginar un futur i hipotètic teatre nacional català.

Judith Pujol Llop

És llicenciada en Direcció i Dramaturgia per l'Institut del Teatre de Barcelona i en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. És cofundadora de la companyia Obskené, amb la qual ha format part de l'equip de *Gran Rifa d'un fabulós viatge a Mèxic*, juntament amb la companyia mexicana Teatro Ojo, estrenada a FiraTàrrrega. Ha dirigit obres com *País sense paraules* de Dea Loher, amb el col·lectiu de multimèdia Etc Inventions, un projecte resident a la Nau Ivanow, *Este no es un lugar adecuado para morir* d'Albert Boronat, obra inaugural del cicle Accent Obskené organitzat per la Sala Beckett i *Hamlet és mort. No hi ha força de gravetat* d'Ewald Palmshofer, entre d'altres projectes artístics.

Jordi Ribot Thunnissen

Graduate journalist and choreographer, with a Master's degree in Theatre Studies, Jordi is currently preparing his research on Hans van Manen's poetics to be presented at the University of Utrecht in 2015. He collaborates with el Mercat de les Flors as one of the writers of the theory-dossiers of the 2014-15 season. He worked as the chronicler of the 1st Per-

forming Arts Pedagogy Forum of Barcelona 2014 (Institut del Teatre), and has formerly collaborated as a choreographer, artistic director, actor and dancer in several projects and companies in Catalonia: Esbart Dansaire Fontcoberta, Pocopuc Teatre, cia. Bratislava, Factoria Mascaró, among others. In the field of knowledge management he has worked as a project coordinator at the Social Services Department of the Catalan Government (2007-09) and as a journalist he was part of the external affairs division of TV3 (2005).

Antonio-Simón Rodríguez

Director d'escena i pedagog, ha portat a escena textos clàssics i contemporanis i ha treballat en teatres públics, com el Centre Dramàtic Nacional, el Teatre Nacional de Catalunya, el Teatre Lliure, el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana i el Grec, i en sales alternatives, com la Beckett i Tantarantana. Des del 1996, és professor de l'Escola Superior d'Art Dramàtic. Va ser cap de l'especialitat d'Interpretació del 2004 al 2008 i coordinador acadèmic de l'Institut del Teatre (IT) de Barcelona entre els anys 2009 i 2014. Llicenciat en Art Dramàtic per l'IT, va ampliar estudis al Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de París (CNSAD) i amb Philippe Gaulier i Monica Pagneux. Es va formar com a director al costat de Jorge Lavelli, Lluís Pasqual, Matthias Langhoff i Adolfo Marsillach. És màster en Estudis Teatral (UAB), en Psicologia i Psicoteràpia Analítica (UAB, Fundació Hospital de Sant Pau) i terapeuta Gestalt. Actualment, també treballa en el camp del teatre aplicat en l'àmbit social i terapèutic i és un dels organitzadors de les Jornades Estatals que se celebren anualment impulsades per l'Institut Nacional de les Arts Escèniques i de la Música (INAEM) i encarregat de desenvolupar aquesta àrea a l'IT. Imparteix classes al Màster Universitari d'Estudis Teatral, MUET (Laboratori de Direcció d'actors), i a l'ESAD (Tallers d'Interpretació i de Direcció d'Actors).

Agustí Ros

Actor, ballarí, coreògraf, professor de dansa i de notació Laban, és llicenciat en Art Dramàtic (interpretació) per l'Institut del Teatre (IT) de la Diputació de Barcelona i en Belles Arts (pintura) per la Universitat de Barcelona. Ha participat com a coreògraf en dansa, òpera, teatre, cinema i televisió. Actualment, és professor de notació Laban (escriptura del moviment) en el Conservatori Superior de Dansa de l'IT des del curs 2002-2003. També, comparteix notació Laban al Conservatori Superior de Dansa d'Alacant. Ha traduït al català *Grammaire de la notation Laban* (2010) de Jacqueline Challet-Haas per a l'IT.

Mercè Saumell

PhD in Art History, specialist in contemporary theatre, and more specifically Catalan-devised theatre. She is Director of Cultural Services at the Institut del Teatre, Barcelona (centre of documentation and museum of performing arts, publications). She is also a professor of theatre for graduate programmes (MA and PhD). Mercè Saumell is the author of two books about contemporary theatre and has published several articles in international research journals. She is also member of the GREGA research group at the University of Barcelona and the Institut del Teatre. She was organizer of the IFTR/FIRT Conference Barcelona 2013.

Christina Schmutz

She studied Economics and Philology in Freiburg (Germany). In Barcelona she has staged contemporary German authors such as Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg, Roland Schimmelpfennig, Anja Hilling, and Elfriede Jelinek (Festival Sitges, Grec, Videoarte loop, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Teatre Tantarantana). Since 2006 in conjunction with theatre director and theorist Frithwin Wagner-Lippok she has been carry-

ing out research and stage projects on post-dramatic and performative theatre. She is writing her PhD thesis at the Universitat Autònoma Barcelona (supervisor Óscar Cornago). She also works as a teacher and translator. Publications in Actes III Simposi Internacional d'Arts Escèniques Universitat d'Alacant (2013), *GRAE* Universitat Autònoma, Barcelona (2012), *Estudis Escènics*, Barcelona (2011; 2009), *Theater der Zeit*, Berlín (2010), *Pausa*, Barcelona (2010), *International Symposium on Contemporary Catalan Theatre 05*, Barcelona (2005), website www.lecturas2go-performati-cas.eu (2012).

Anna Solanilla i Roselló

És professora en els àmbits artístics i escenogràfics. Actualment, exerceix com a professora a l'Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD) en l'especialitat d'Escenografia a l'Institut del Teatre (IT) de Barcelona i ha estat cap d'Especialitat d'Escenografia (2004-2009) i sotsdirectora de l'ESAD (2009-2012). Té el doctorat en Història de l'Escenografia (2008) i és autora de la tesi *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual*, el qual va ser pedagog, director, dramaturg i escenògraf fundador de l'IT. Va rebre el premi de doctorat atorgat per la Universitat de Barcelona el 2009, va ser professora del màster MOIET entre els anys 2009 i 2012 i va participar a la International Federation for Theatre Research (IFRT) el 2013 dins de l'*Scenography Working Group* (SWG). Anteriorment, va exercir de professora a l'Escola d'Arts i Oficis, La Llotja, al Departament de Disseny d'Indumentària del 1995 al 1999 i va ser responsable de pràctiques en empreses de moda dins els programes del Fons Social Europeu. Va treballar com a formadora de formadors al Col·legi de Llicenciats en Belles Arts de Barcelona entre el 1996 i el 1998. També és llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i en Escenografia per l'ESAD de l'IT i va fer pràctiques a la New York City Opera gràcies a una beca que el Govern català li va

concedir el 1990. La Fundació "la Caixa" i la Fundació Güell li van concedir una beca per a la tesi sobre l'escenografia d'Adrià Gual. Va rebre el premi extraordinari d'Escenografia de l'IT de la Diputació de Barcelona i el segon premi del Concurs de disseny de vestuari per a teatre (1989) al Teatro Español de Madrid.

Marta Tirado Mauri

És estudiant de doctorat de la Universitat de Barcelona i membre i assistent de recerca del projecte *Qüestions ètiques en el teatre britànic contemporani des del 1989: globalització, teatralitat, espectador* finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat (MINECO). També forma part del grup de recerca emergent Contemporary British Theatre Barcelona (CBT Barcelona), reconegut per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (2014 SGR 49) (www.ub.edu/cbtbarcelona/). És llicenciada en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra (UPF) i graduada en Direcció Escènica i Dramatúrgia per l'Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre. El 2011 va defensar la seva tesina sobre l'anàlisi comparativa de les poètiques de Sarah Kane i Lluïsa Cunillé. Actualment, desenvolupa una tesi doctoral sobre la responsabilitat ètica i la relació amb l'«Altre» en la dramatúrgia de Kane, dirigida per la doctora Mireia Aragay. Ha impartit classes d'escriptura i de llengua a la Universitat Pompeu Fabra i a la Universitat de Barcelona i de literatura dramàtica i de teoria de l'espectacle a l'IT i ha dirigit obres clàssiques i contemporànies, des de Shakespeare fins a Heiner Müller.

Anna Valls i Pasola

És llicenciada en Filologia Catalana per la Universitat de Barcelona i en Documentació per la Universitat Oberta de Catalunya i té un postgrau en Gestió i Planificació de Biblioteques de la Universitat Pompeu Fabra i un altre en Habilitats Directives de la Universitat Autònoma de Barcelona. Va treballar des

del 1992 fins al 2006 en l'àmbit de les biblioteques universitàries. Des de març del 2006 dirigeix el Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre (MAE). Ha publicat articles sobre avaluació de revistes, gestió del canvi i, darrerament, sobre gestió del coneixement i les TIC aplicades a la difusió del patrimoni cultural.

Ester Vendrell i Sales

PhD in History of Art (2008), University of Barcelona (UB). Postgraduate Certificate in Management and Cultural Policies (2000), UB. Degree in History of Art (1993), UB. One year special Dance and Choreography programme at The Place (LCDS), 1990. Degree in Contemporary Dance from the Institut del Teatre (1989) equivalent for teaching purposes to Dance Pedagogy (Ministry of Education, 2008). Professor of Dance History and Performing Arts Production in Dance Conservatories at the Institut del Teatre (1998 to present) and Dance Research Methodologies at MUET. Professional dancer (1990-1998). Dance manager and producer (1998-2006) and movement and body techniques teacher in private schools (1990 to present). Her research

focus is dance history and body practices in Spain and Catalonia in the 19th and 20th centuries. Ester has published several articles in performing arts journals such as *La investigación en Danza en España* (2010, 2014), *II Jornadas de danza e investigación* (Los libros de danza, 2000); *Estudis Escènics* (no. 32 and 35, Institut del Teatre); *Assaig de Teatre* (no. 48 to 69, 2005-2008); *Escena* and several chapters of books. She is a founding member of the Asociación Española Danza más Investigación, D+I (2008). Yoga practitioner and teacher (2008, KHYE, AEPY).

Itziar Zorita Aguirre

Itziar Zorita is a current PhD student in Performing Arts at the Universitat Autònoma de Barcelona (Barcelona). She studied Audiovisual Communication at the University of the Basque Country. Afterwards she studied a Master in Digital Arts at Pompeu Fabra University (Barcelona). Nowadays she also works as a project manager in the cultural field and an artist and teacher in various projects related to new media, performance and community arts within the Mbiolak Art Group.



Executive Committee IFTR-FIRT
Comité exécutif IFTR-FIRT

Christopher Balme, President
Helen Gilbert, Vice-President
Christina Nyhren, Vice-President
Brian Sigleton, Past President
Susan Haedicke, Treasurer
Jan Clarke, Secretary General (Administration)
Paul Murphy, Secretary General (Communication)
Charlotte Canning, Editor *Theatre Research International*
Winrich Meiszies (President of SIBMAS)

Elected members
& Co-opted Members

Khalid Amine
Balakrishnapillai Ananthakrishnan
Awo Mana Asiedu
Elaine Aston
Boris Daussà-Pastor (co-opted)
Jean Graham-Jones
Kene Igweonu
Hanna Korsberg
Gay Morris
Yasushi Nagata
Emer O'Toole
Anneli Saro
Steve Wilmer
Fara Yeganeh

Incoming Members

Awo Mana Asiedu
Bishnupriya Dutt
Hayato Kosuge
Peter W. Marx
Sigríur Lára Sigurjónsdóttir (Student Member)

ISSN 2385-362X



9 772385 362004