

31

SETEMBRE DE 1990

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

31

ESTUDIS ESCÈNICS

SETEMBRE DE 1990



Àngels Margarit i Carme Macià. *Mudances*. Coreografia d'Àngels Margarit. 1986 [Foto: Goll]

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Número coordinat per Joan-Josep Abellan i Isidre Bravo

31

SETEMBRE DE 1990

Impressió: E.P. Casa Constant - Imprenta Escola
Dipòsit legal: B. 32.360 - 1990
ISBN: 84-7794-150-3

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Jordi Coca

ESTUDIS ESCÈNICS
Director de la col·lecció, Joan-Enric Lahosa

Comissió de Publicacions:

Avelina Argüelles
Isidre Bravo
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Joan Castells
Feliu Formosa
Joan-Enric Lahosa
Jaume Melendres
Joan Ollé
Ramon Simó
Lluís Solà

©Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

Disseny gràfic: Enric Mir

Primera edició: Setembre 1990
Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Impressió: F.P. Casa Caritat - Impremta Escola
Dipòsit legal: B. 35.360 - 1990
ISBN: 84-7794-120-3

JOAN ABELLAN

EL TRASLLAT DE MIRALLS (CONSIDERACIONS SOBRE L'ESCENOGRAFIA CATALANA DELS VUITANTA)

Trànsfereixem, però a la nostra història, que amb la selecció i professionalització i posterior convergència —no sense gran amb èxit— en la fórmula no menys justificada en aquells dies del teatre català.

El cert és que, amb el temps, molts de les indústries creatives més riques d'idees i de talent han abandonat l'entorn, han anat adquirint tancaç, en alguns casos s'han convertit amb les figures de primera categoria que regnen sobre la resta de l'entorn de la creació teatral. D'alguns com Orlan Juncosa, que debia ser el gran nom de directors —amb molts de talent, però s'ha convertit, segons la llegenda— que de seguida va passar a ser com a màxima traductor, així mateix com a la categoria d'actores i actrius.

En tots aquests casos, però, cal dir que, fins i tot, però, en les seues zones i, especialment, fonamentalment, l'aportació dels escenògrafs i els artistes plàstics al teatre, tant pel que fa a les innovacions en la concepció general de l'espacialitat com a l'estètica visual dels espectacles. Efectivament, en aquesta frontera i frontera era, fins amb els seus i excepcions dramàtiques que formaven a l'exterior per sobre del seu en el sentit del respecte convencional al text, es distingia una nova supremacia en el discurs teatral, la fundamentació espacial i l'espacialització.

Aquest canvi dramàtic, certament feta generalitzar, impulsat per escenògrafs i directors —mal no sabem ben bé del cost el grau de responsabilitat de cadascun dels esmentats— valorava no tan sols el concepte espacial de la obra, sinó també el discurs teatral de l'espacialització pura i simple.

Per a l'art teatral, els anys seixanta van ser temps d'experiments i innovacions i d'un extraordinari compromís dels creadors amb els seu món. Els setanta, en canvi, van començar a afavorir l'assumpció generalitzada i la inevitable convencionalització de les propostes més agosarades de la prodigiosa dècada precedent.

Un dels trets que defineixen millor l'estètica d'aquell període, és el regnat de nombrosos grups d'artistes que, units per alguna mena d'afinitat, s'imposaren assolir la utopia de la creació conjunta en totes les disciplines que es conjuguen en un espectacle. Una tasca de grup que segons la ideologia i el funcionament econòmic de l'aventura, transitava entre la mitificada «creació col·lectiva», on tothom ho podia fer tot, i la distribució especialitzada de les funcions creatives amb la signatura cedida desinteressadament al nom genèric del grup.

Teatre independent, per a la nostra història, que amb la selecció i la professionalització intentarà convertir-se —no sempre amb èxit— en la fórmula no menys mitificada en aquells anys del *teatre estable*.

El cert és que, amb el temps, moltes de les individualitats creadores més notables d'aleshores han anat deixant l'anonimat, han anat adquirint fama i, en alguns casos, s'han consagrat com les figures de primera categoria que regnen sobre la resta de l'univers de la creació teatral. D'aquest nou Olimp destaquen, sens dubte, uns quants noms de directors —*metteurs en scène, registi o régisseurs*, segons la geografia—, que de seguida us vindran al cap com a màxims creadors, elevats sovint a la categoria d'autèntics taumaturgs.

En tota aquesta etapa, anys seixanta i setanta, hi ha, però, un fet menys sonor i igualment fonamental: l'aportació dels escenògrafs i els artistes plàstics al teatre, tant pel que fa a les innovacions en la concepció general de l'espacialitat com a l'estètica visual dels espectacles. Efectivament, en aquella fructífera i frenètica era, junt amb els nous conceptes dramaturgics que tornaven a destronar per enèsim cop en el segle el respecte convencional al text, es configurava una nova supremacia en el discurs teatral: la fenomenologia espacial en l'escenificació.

Aquest camí dramaturgic, certament força generalitzat, impulsat per escenògrafs i directors —mai no sabrem ben bé del cert el grau de responsabilitat de cadascun dels estaments—, valorava no tan sols el concepte espacial de la narració escènica per damunt de l'aportació purament figura-

tiva, sinó també l'espai teatral mateix com un fet essencial en la relació entre espectacle i espectadors.

Les noves concepcions de l'espai escènic han constituït, sens dubte, un element de primeríssima magnitud en l'evolució que porta a la immensa versatilitat que avui dia té el llenguatge teatral. Una evolució que és, per descomptat, un fet internacional que emmarca qualsevol intent d'entendre el fet espacial i escenogràfic en qualsevol dramaturgia nacional, i que cal tenir present com a context general a l'hora de veure l'evolució de l'escenografia catalana abans d'entrar en l'aproximació al seu moment actual, que és el que pretén abordar aquest número d'*Estudis Escènics*.

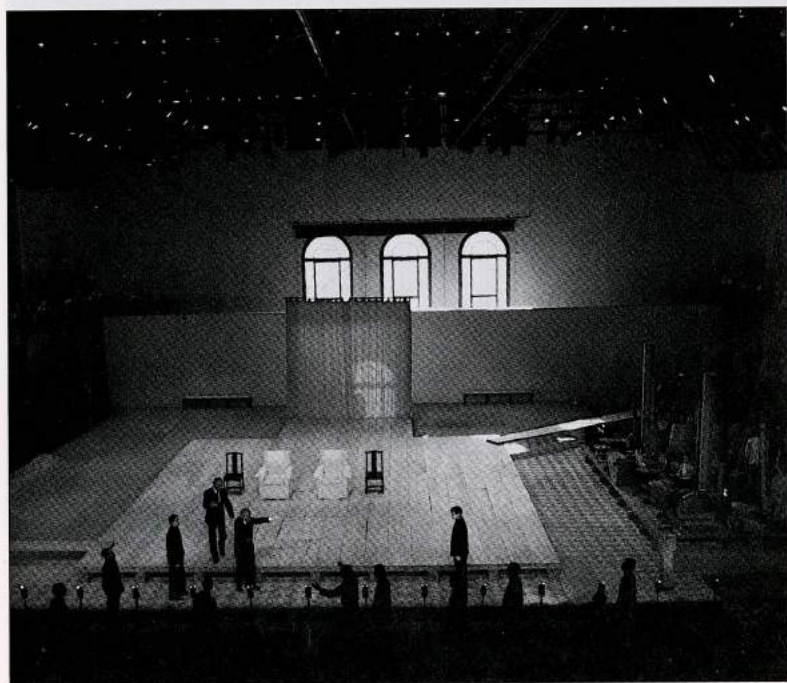
ELS AMOS DE L'ESPAI

En tots els espectacles de «marca registrada» del darrer quart de segle hi ha present una perfecta solució espacial i visual a la sempre fascinant dialèctica escènica del personatge i el seu entorn. Sempre, en definitiva, un treball escenogràfic determinant. Si l'amo del temps és el director, l'amo de l'espai és l'escenògraf. Quan hi coincideixen dos posseïdors dels seus secrets es produeix el miracle.

La majoria de les figures emblemàtiques del teatre contemporani que al llarg dels darrers vint o vint-i-cinc anys, més i tot en alguns casos, han dut l'escenificació als grans nivells artístics on avui es troba són noms que solen dur al costat, sempre una mica mes a l'ombra, el d'un gran escenògraf i al costat de Peter Stein, trobarem Klaus Weiffenbach o Karl-Ernst Herrmann, de *Shakespeare memory* a *Els negres* de Genet; com hi trobarem Pierluigi Pizzi o Mario Ceroli, Arnado Pomodora, Enrico Job, Gae Aulenti, Margherita Palli amb Luca Ronconi, de *l'Orlando Furioso* i Calderón a *Viatge a Reims* i *La serva amorosa*; Guy-Claude François, sempre amb Ariane Mnouchkine, de *1789* i *L'Age d'or* a *La història terrible però inacabada de Sihanouk, rei de Cambodja*; Ezio Frigerio i Luciano Damiani sempre amb Strehler, de *Re Lear* a *Temporale*, d'Strindberg; Yannis Kokkos amb Antoine Vitez, Eduardo Arroyo amb Klaus Michael Gruber, Chloé Obolensky amb Peter Brook, Max Bignens amb Jorge Lavelli, etc. I, per descomptat, moltes d'aquestes parelles s'haurien de convertir en trios quan en molts casos s'hi afegeix la figura indispensable del dissenyador de la il·luminació, de nom, generalment, encara menys estel·lar.

El camí dels grans creadors dels setanta cap als vuitanta és també un camí d'adaptació a l'evolució de les formes de producció teatral europees que inevitablement han influït en el resultat estètic. No és exagerat dir que tots els països han procurat tenir el seu aparador teatral de luxe i que les institucions l'han pagat cada cop amb més generositat. El pas dels setanta als vuitanta ha estat també testimoni d'una extraordinària implantació dels circuits internacionals de festivals arreu dels països culturalment potents, que ha permès una perllongació extraordinària del regnat dels grans artistes del camp del repertori que són ja, definitivament, els directors de reconegut prestigi internacional que procuren una mena d'«encara més difícil» en les seves produccions sense sortir, en el fons, d'esquemes comprovats repetidament.

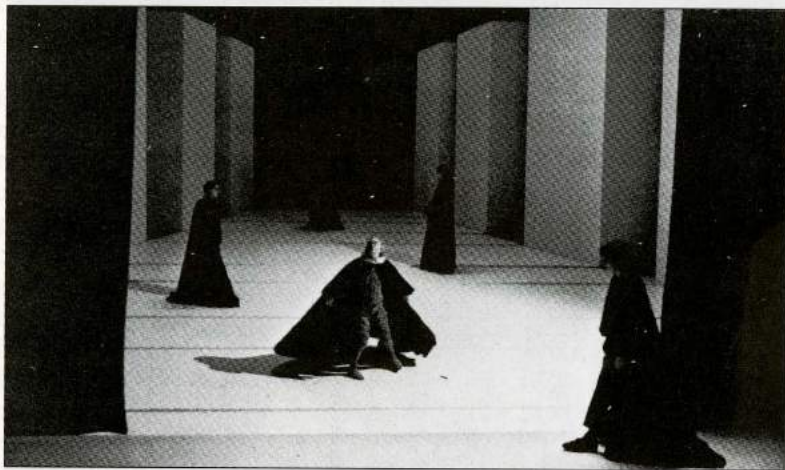
Però les institucions també han sabut finançar la internacionalització dels noms més nous i han afavorit l'adveniment estel·lar a escala universal dels creadors de les noves avantguardes. El panorama internacional s'ha enriquit, en efecte,



Guy-Claude François. *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Direcció d'A. Mnouchkine. Théâtre du Soleil, 1986 (Foto: Ros Ribas).



P. Pagnanelli. *La serva amorosa*, de C. Goldoni. Direcció de L. Ronconi. Audac, 1987 (Foto: Barceló).

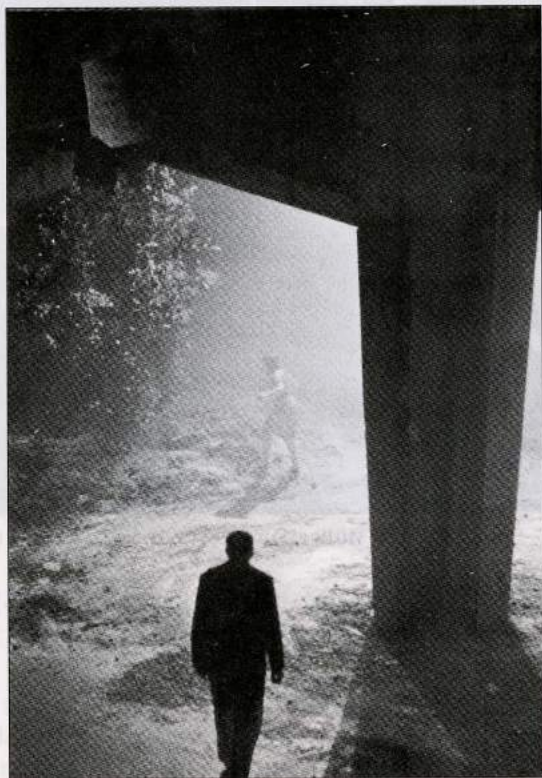


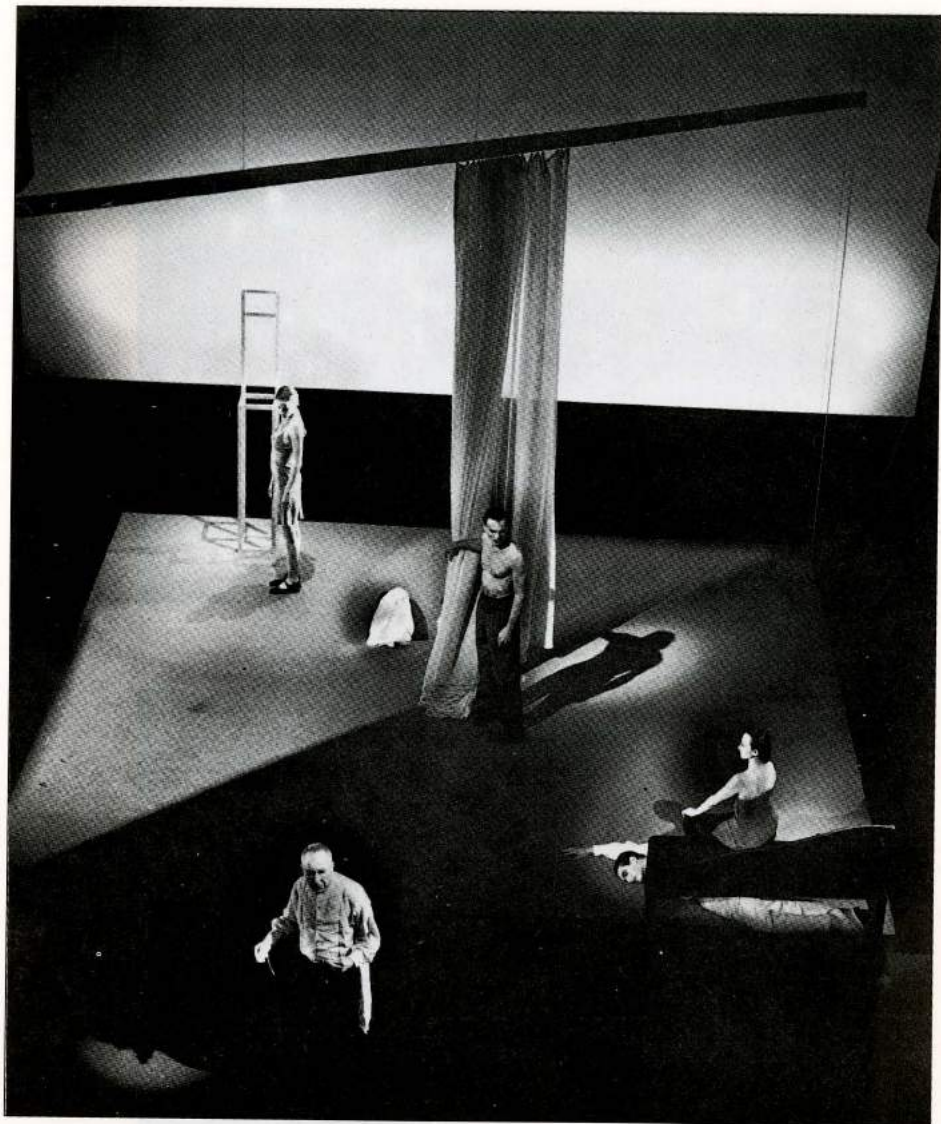
Yannis Kokkos. *Hamlet*, de W. Shakespeare. Direcció d'A. Vitez. 1982 (Foto: Bricage).

Richard Peduzzi. *Combat de nègre et de chiens*, de B.M. Koltès. Direcció de P. Chéreau. Nanterre-Amandiers, 1982-83 (Foto: Bricage).



Ezio Frigerio. *Elvira o la passione teatrale*, de L. Jouvet. Direcció de G. Strehler. Piccolo Teatro di Milano, 1986 (Foto: Ciminaghi).





Bob Wilson. *Quartett*, de H. Müller. Direcció de B. Wilson. 1987 (Foto: Egger).

i ha copsat un nou sector del gust per l'art que no tenia excessiva cabuda en el món d'una primera línia teatral que en els darrers anys començava a arribar a una complexitat temàtica i formal realment elitista. Una excessiva consideració de producte de consum d'alta cultura, que sovint posava el teatre a l'alçada social de l'esdeveniment operístic.

Al voltant de la dansa, del teatre imatge, del tercer teatre, els quals valoren la creació personal, absolutament lliure, novament transgressora, revitalitzadora de la comunicació, de la participació, del ritual, s'ha configurat tota una resposta internacional, tot un ambient decididament nou, força ubicat en la infinita i freda serenor de la post-modernitat artística. La relativa popularització de noms com Bob Wilson o Pina Bausch, i la presència regular en circuits no marginals d'experiències italianes o holandeses, angleses o nord-americanes a la recerca d'una figuració alliberada de prejudicis estètics o ideològics, ja influeixen en les noves generacions de públic i creadors.

O sigui que, tant al teatre a l'òpera, a l'espectacle global, com a les experiències alternatives, l'espai i la imatge han trobat la manera de continuar la seva evolució també en els vuitanta. Si els grans mestres, fidels a ells mateixos, han pogut depurar el seu propi llenguatge escènic cap a una mena de recreació exclusivament teatral i gens preocupada de qual-sevol imitació de la vida en la recerca de les profunditats del discurs d'un autor i han demostrat ser capaços de continuar elaborant-hi poètiques radicalment personals, els nous creadors demostren que encara hi ha coses per inventar.

I els creadors immersos en la problemàtica de l'espai escènic continuen la recerca i la invenció al ritme dels temps entrant amb força en nous mitjans i adaptant-se a noves tecnologies, i també adoptant-les, i plantejant-se en noves òptiques la intervenció espacial de l'espectacle *en viu*.

Tot això ens pot donar una idea general del context artístic que viu avui l'escenografia. Però, és paral·lela la situació de l'escenografia catalana?

L'EXPERIÈNCIA I L'HERÈNCIA DELS SETANTA A L'ESCENOGRÀFIA CATALANA

Si fem un cop d'ull al panorama teatral català de les dues darreres dècades, veurem que la nostra escena també ha estat especialment sensible, almenys durant una bona part

d'aquests anys, al paper renovador de l'espai i de l'escenografia. I això és així fins al punt de poder afirmar que l'acostament de l'escenificació catalana als conceptes actuals es produeix sobretot per l'impuls d'una escenografia que en un moment donat es troba més evolucionada que la direcció i la interpretació i que, probablement, té també més possibilitats de desenvolupar-se que la dramaturgia, tot i que la història ens hagi demostrat en alguna ocasió que també és pot censurar una escenografia.

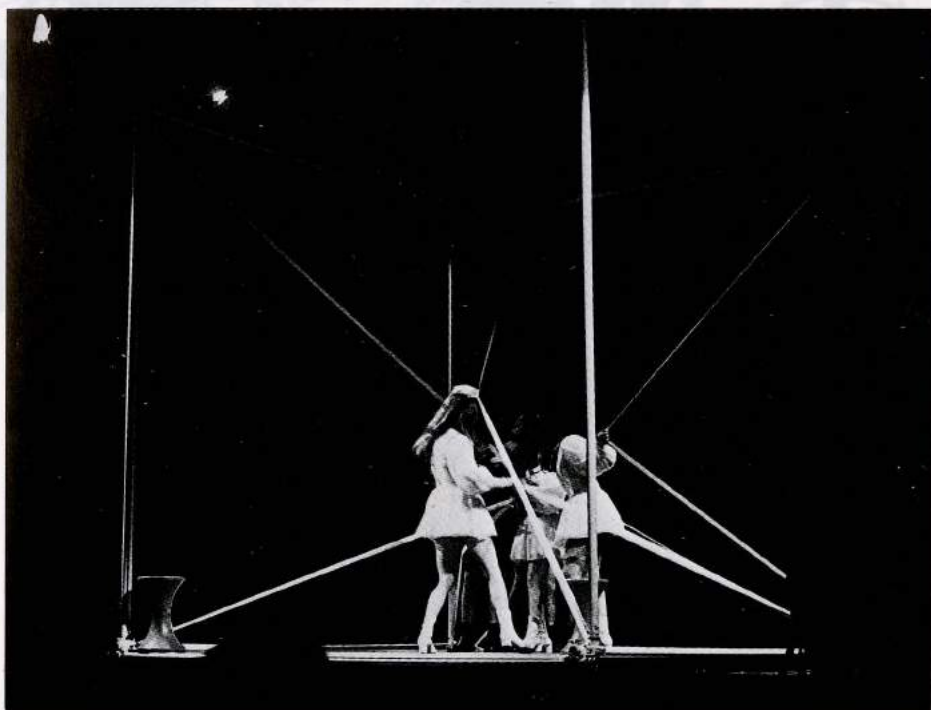
És obligat citar el paper que tenen en aquest punt d'inflexió del nostre teatre l'escenògraf Fabià Puigsever i els primers deixebles formats dins la seva zona d'influència. Per descomptat que la memòria del teatre català dels anys setanta evoca també la presència notable d'artistes plàstics en els intents més avantguardístics i marginals, però sempre com a tempteigs personals aïllats i relativament poc preocupats per la mena de canvi que s'està produint en el teatre d'arreu del món, que està fent convergir a gran velocitat avantguarda i repertori, ideologia i estètica, poesia i didactisme.

Els anys setanta són al nostre teatre, sobretot, el viver on s'inicien un bon nombre de joves escenògrafs i directors tocats per una inqüestionable ambició artística i profitosament immersits en un teixit social progressista i combatent, també viver del millor públic que sens dubte ha tingut mai Catalunya per al seu teatre. Com a les millors famílies europees, l'escenificació catalana també aparella i agrupa per afinitats puntuals directors i escenògrafs amb lligams artístics i ètics sòlids. Més sòlids que els que, en general, crearan amb els actors i ja no diguem amb els dramaturgs, que aquests anys perden irremissiblement el seu lloc en les fitxes tècniques.

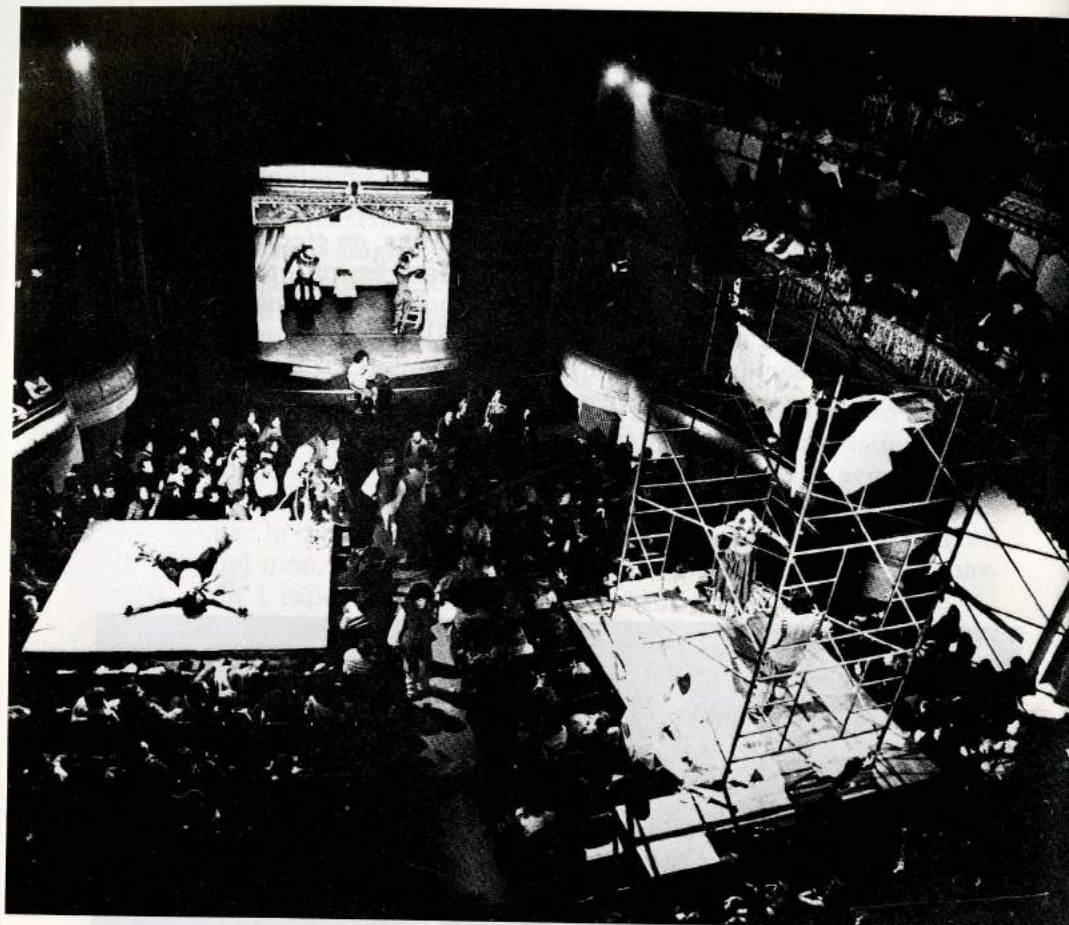
Si fem treballar la memòria, poden sorgir encara nítids exemples emblemàtics de les concepcions espacials del teatre de l'època. Espectacles com *La setmana tràgica* o *Leonci i Lena*, *Plany en la mort d'Enric Ribera* o *Wozzeck*, *Mary d'Ous* i *Accions*, pertanyents, respectivament, a binomis com —per una vegada llegiu el nom de l'escenògraf davant del del director— Puigserver-Pasqual, Prunés/Amenós-Ollé, Pericot-Joglars o Amat/Gelabert, semblen optar en determinats moments d'aquell període per una escriptura escènica on la tasca del director i de l'escenògraf s'insereixen en una productivíssima convergència dramaturgica on no se sap realment quin dels dos creadors ha posat la matèria principal de l'espectacle.

Avui es pot dir que en el treball d'aquells anys realitzat

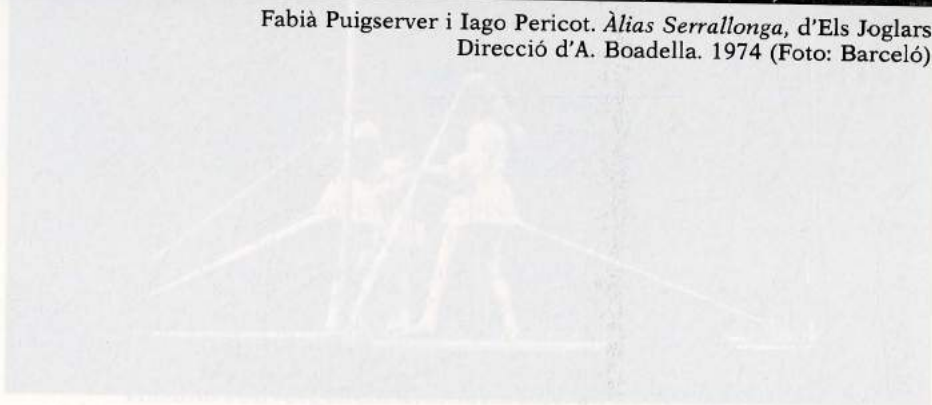
per una bona llista d'escenògrafs a la qual a més dels esmentats hi podrien figurar noms com Pep Duran i Nina Pavlovski, Andreu Rabal, Alfons Flores, Joan Jorba, Joan Guillén, Pep Madaula i Joan Sellés o Ramon Ivars, no passa pas desapercebuda la potència artística d'una notable recerca en el llenguatge teatral. Una recerca amb considerables intents de fer que l'element figuratiu i l'element espacial transcendeixin sistemàticament la il·lustració convencional. Hi ha, en efecte, en l'escenografia catalana d'aquells anys, un interessant predomini de conceptes dramaturgics molt personals com a motor de les recerques de l'espai i la imatge. Un treball que, sens dubte, va crear unes expectatives excepcionals en totes les tendències que aleshores s'estaven covant.



Iago Pericot. *Mary d'Ous*, d'*Els Joglars*. Direcció d'A. Boadella. 1973 (Foto: Barceló).



Fabià Puigserver i Iago Pericot. *Àlias Serrallonga*, d'Els Joglars.
Direcció d'A. Boadella. 1974 (Foto: Barceló).





Fabià Puigserver. *Leonci i Lena*, de G. Büchner. Direcció de L. Pasqual. Teatre Lliure, 1977.



Isidre Prunés i Montse Amenós. *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de R. Sirera. Direcció de J. Ollé. 1977 (Foto: Barceló).

L'ENTRADA TRIOMFAL EN ELS VUITANTA

En l'entrada en els anys vuitanta sembla, realment, que l'escenografia catalana arriba disposada a continuar aportant la dosi més important de modernitat a la normalització de la nostra escena. Alguns exemples:

El tàndem Pasqual-Puigserver engega amb un notable muntatge d'*El balcó*, de Genet, on el Lliure sembla voler llençar-se cap a un llenguatge escenogràfic més ambiciós en espectacularitat i en conceptualització que el que havia conreat fins aleshores. Un món molt més ple de símbols i metàfores, servit per un contundent espai central d'estructura metàl·lica i miralls, que aprofitava l'agressiva sonoritat dels materials que el conformaven i que oferia als ulls de l'espectador una mutació perfectament coherent amb tota la simbologia de l'escenificació, però d'una espectacularitat formal certament inesperada en una sala de petites dimensions com la del Teatre Lliure.

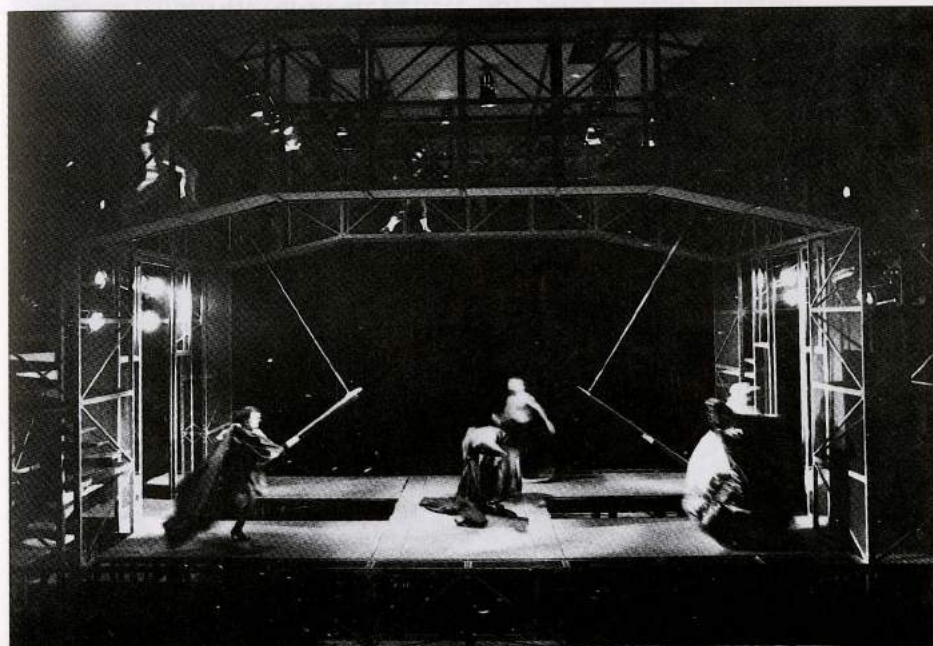
També els Joglars enceten els vuitanta amb una volguda dimensió perfeccionista i tecnològica afegida a una concepció espacial peculiar des dels seus inicis i que havia donat fruits tan emblemàtics dels setanta com *Mary d'Ous* i *Àlias Serrallonga*. *Laetius* i *Olimpic Man Mouvement* aporten sens dubte una dimensió en la qual l'espai, la iconografia i la tecnologia adquireixen una funció dramàtica que projecta tots els continguts.

La vitalitat de l'escenografia catalana d'aquests moments es fa palesa també en aportacions com les de la parella Prunés-Amenós a *Marat-Sade* dirigit per Planella, o més endavant per *Glups*, de Dagoll-Dagom, on aborden un tractament espacial i objectual polivalent no estrictament il·lustratiu i de gran potència iconogràfica.

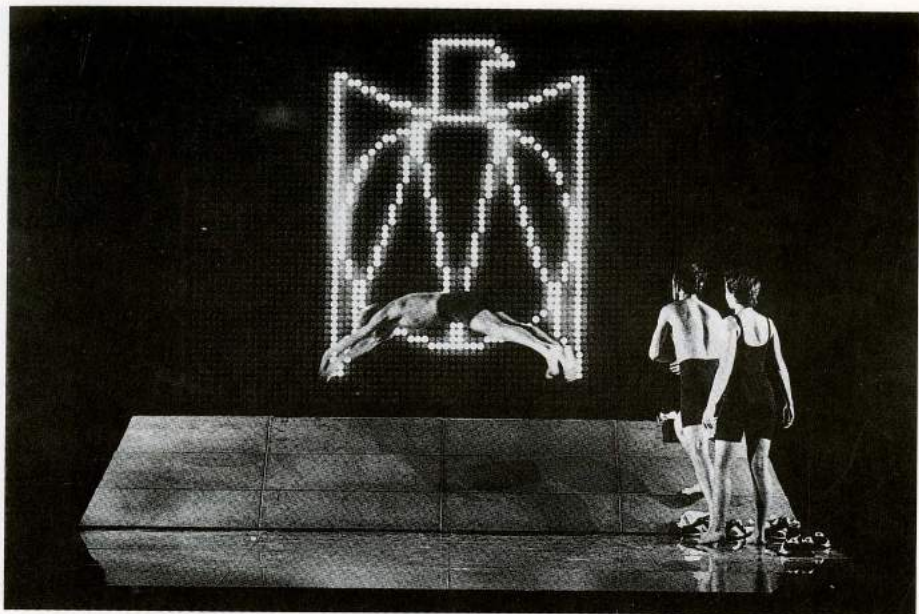
També podem recollir com a mostra de l'estimulant panorama dels primers vuitanta, el treball de Joan Guillén amb Benno Mazzone a *Deixeu-me ser mariner* (1983), que dona com a resultat l'interessant laberint metafòric de metacrilat, o el de Pladevall i Pep Duran a l'espectacle *Cos d'Albert Vidal* (1983). I acabaria afegint a la mostra l'ambició parateatral dels Comediants, que amb el seu *Sarao de Gala* es plantejaven seriosament un autèntic entorn on, segons la definició d'Schechner, «tot l'espai és de la representació, tot l'espai és del públic», modalitat poc conreada a Catalunya malgrat haver estat un dels tractaments espacials més popularitzats arreu del món la dècada anterior.



Albert Boadella. *Laetius*, d'Els Joglars. Direcció d'A. Boadella. 1980 (Foto: Ros Ribas).



Fabià Puigserver. *El balcó*, de J. Genet. Direcció de L. Pasqual. Teatre Lliure, 1981. (Foto: Ros Ribas).



Josep M. Ibàñez. *Olympic Man Movement*, d'Els Joglars.
Direcció d'A. Boadella. 1981 (Foto: Ros Ribas).



Isidre Prunés i Montse Amenós. *Marat-Sade*, de P. Weiss. Direcció de P. Planella.
1982 (Foto: Ros Ribas).



Joan Josep Guillén. *Deixeu-me ser mariner*, de J. Serra Fontelles. Direcció de B. Mazzone. 1983 (Foto: Barceló).



Pep Duran i Enric Pladevall. *Cos*, d'A. Vidal. 1983 (Foto: Leopold Samsó).



Isidre Prunés i Montse Amenós. *Glups!*, de Dagoll-Dagom. 1983 (Foto: Toni Sociés).

El balanç escenogràfic de les primeres temporades d'aquesta dècada, malgrat la relativa modèstia que encara tenia l'economia teatral i el tradicional endarreriment infraestructural d'equipament i tecnològic —que actualment encara no es pot dir que s'hagi posat al dia— que ni tan sols havia impulsat realitzacions ambicioses en el camp de l'òpera, presentava com hem vist aspectes força encoratjadors en la creació escenogràfica. Però, vist amb la perspectiva dels anys següents, es pot dir, i sempre amb el perill que comporta la generalització, que l'evolució d'aquesta generació que avui podem considerar responsable tant de la gran obertura a la comunicació i a la participació com de les noves concepcions de la figuració de l'entorn roman després força estancada.

També es pot dir a hores d'ara que la producció teatral catalana no va trobar gaires facilitats per continuar l'estimulant línia creativa dels orígens, per causes diverses i complexes que cal situar en la precipitada absorció que les institucions han fet del teatre independent i en la vertiginosa reconversió

de tots els aspectes de la vida que es dóna a Catalunya. Probablement la direcció que aleshores comencen a prendre les polítiques culturals propicia una assumptió de la professionalitat sovint en detriment de la creativitat. A partir d'aquí, doncs, hom veu transitar aquesta brillant generació cap a una progressiva tornada a una recreació escènica molt més conformada a uns patrons convencionalment acomodats.

L'impacte espacial i imaginista que els escenògrafs catalans més significatius perseguïen durant els anys setanta continua, en general, durant els vuitanta amb una considerable reiteració dels clixés propis. A mesura que ens endinsem en la dècada preolímpica, no resten en la memòria gaires imatges que no facin sinó ratificar la feina feta en els setanta sense aportar-hi res.

La hipòtesi resultant és que el treball dels escenògrafs catalans més consagrats comença a quedar sovint en un discret segon terme i hom diria que resignat a ser funcionalment subsidiari del gust del director, fins i tot en els casos que, com Puigserver i Pericot, director i escenògraf són la mateixa persona.

Hom diria, doncs, que les aigües de l'escenografia catalana, tan benèficament sortides de mare durant ben bé una dècada, comencen lentament una tornada cap a un concepte molt més artesanal i confortable sense grans ànsies de riscos ni de fer salts mortals. Però també es pot dir que en aquest camí que comença a remuntar els vuitanta poques són també les sorpreses que ens aporta el teatre català, tant en el camp de l'escenificació com en el de la dramaturgia.

Hi ha una pregunta que no és fàcil de respondre:

Per què el teatre català, que en uns anys s'ha deixat influir pels corrents internacionals i que ha estat capaç de conformar una notable evolució a la seva mida, s'endormisca de sobte?

Una opinió força generalitzada que podria respondre una pregunta tan compromesa és que, potser, el teatre català d'aquests anys perd pel camí el seu públic. Un públic que ha trobat en el nou dinamisme aportat per la democràcia una altra mena de plaers per al lleure, una altra mena de rituals per donar sortida a les reivindicacions socials. Un públic que es perd pel camí, precisament perquè el teatre no s'adapta als temps amb la mateixa agilitat que la vida.

Cal recordar que, a Catalunya, el canvi polític, el canvi històric real, que s'inicia en els setanta produeix una redistribució dels papers tan gran que assumir-los ha estat qües-

tió d'anys. Avui es pot entendre força bé que un art de producció tan complexa com el teatral pogués perdre amb tanta facilitat una part tan notable de la seva força tant artística com social. I més, tractant-se d'una dramaturgia com la nostra, d'un solidesa adquirida en tan pocs anys, presa de bell nou, sense un cos teòric ni pràctic al costat.

A més a més, la necessitat de consolidació va topar amb un altre problema: quan les seves promeses estaven en el punt just per lliurar-se a un treball personal lligat al context d'aleshores, el canvi sobtat de direcció dels temps va fer que semblés que calia que cobrissin el buit absolut de professionals de talla que patia l'escena catalana. Aquest fet va propiciar una necessitat d'èxit segur que va generar una mirada a Europa, sovint precipitada i gairebé sempre sense el coneixement profund que pot dur a la bona selecció. I amb la velocitat que avança l'art, en poc temps el desfasament s'ha anat fent abismal: quan el teatre català hi va, les dramaturgies que voldria imitar ja en tornen. I hom troba que els miralls que ha triat ja s'estan traslladant amb molta delicadesa als museus.

No és estrany, doncs, que en un moment donat es faci difícil fins i tot el rellevament generacional en un panorama mancat de models que hagin desenvolupat fins un grau òptim el seu discurs estètic i professional.

Andreu Rabal. *Eclipsi*, de J. Abellan. Direcció de J. Melendres. Teatre del Llevant, 1986 (Foto: Ros Ribas).

Josep M. Espada. *Els set pecats capitals dels petits burgesos*, de B. Brecht/K. Weill. Coreografia d'A. Argüelles. Direcció de C. Sansa. 1986 (Foto: Barceló).





Enric Majó. *Setmana Santa*, de S. Espriu / P. Burés / A. Sans. Direcció d'E. Majó i P. Burés. Companyia d'E. Majó i Esbart Dansaire de Rubí, 1986 (Foto: Barceló).



Francesc Estivill. *Infantillatges*, de R. Cousse. Direcció de J.M. Flotats. 1987 (Foto: Barceló).



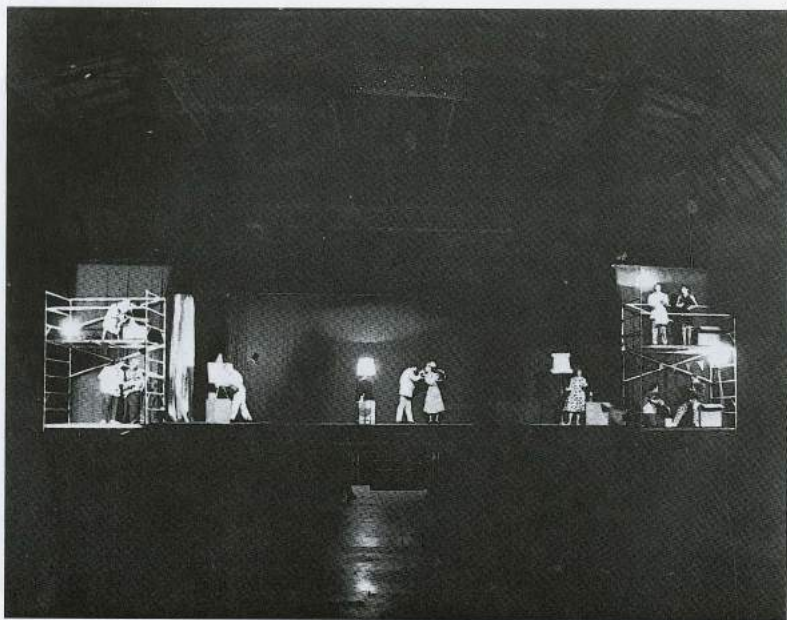
Fabià Puigserver. *Conversa a casa del matrimoni Stein...*, de P. Hacks. Direcció de P. Planella. Zitzània Teatre, 1987 (Foto: Ros Ribas).



Josep M. Ibàñez. *Bye, bye, Beethoven*, d'A. Boadella. Els Joglars, 1987 (Foto: Albert Fortuny).

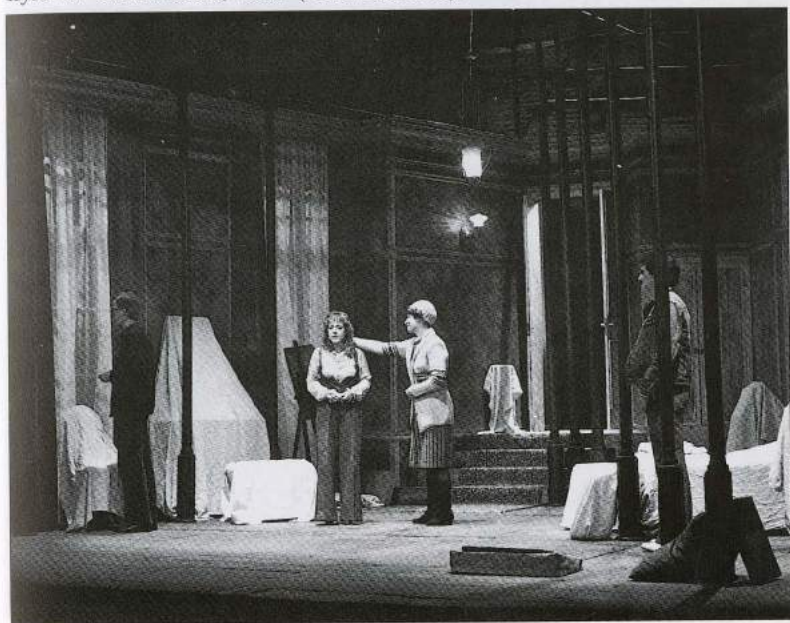


Alfons Flores. *La balada de Calamity Jane*, de M. C. Guerra i H. Costa.
Direcció d'H. Costa. Grup d'Acció Teatral de l'Hospital (GAT), 1987
(Foto: Pau Ros).





Marcelo Grande. *Ondina*, de J. Giradoux. Direcció de S. Sans. Companyia de Sílvia Munt, 1987 (Foto: Barceló).



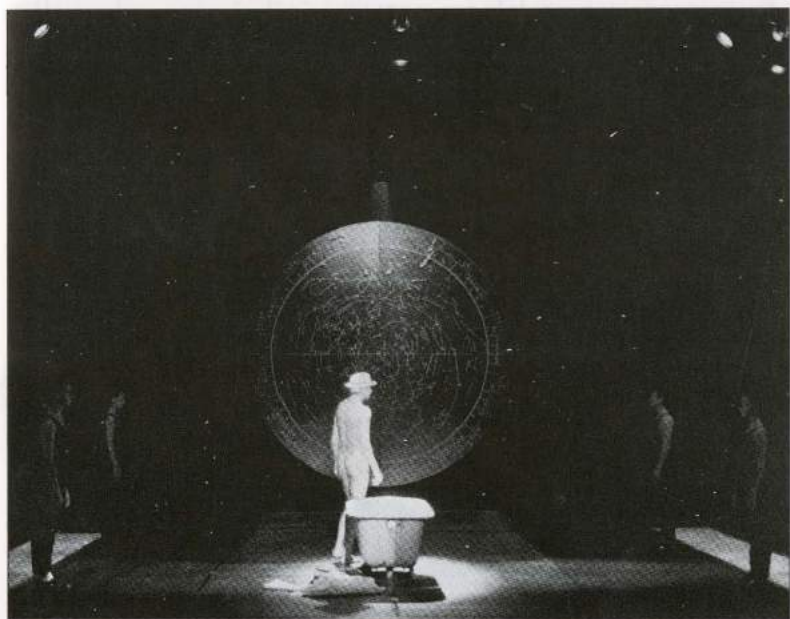
Ramon Ivars. *La cambra de Verònica*, d'I. Levin. Direcció de J. Bas. L'Ou Nou Teatre, 1987 (Foto: Barceló).



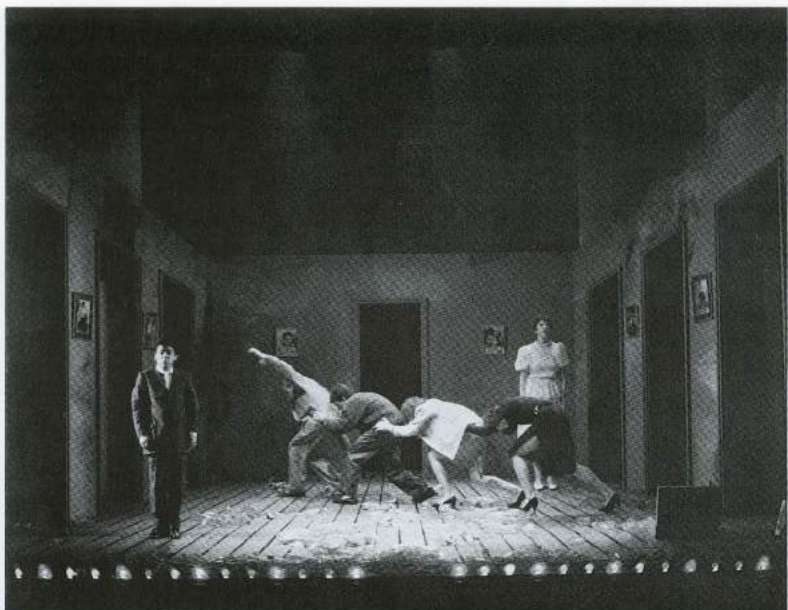
Fabià Puigserver. *La bona persona del Sezuan*, de B. Brecht. Direcció de F. Puigserver. Teatre Lliure, 1988 (Foto: Ros Ribas).



Joan Jorba. *La disputa*, de Marivaux. Direcció de P. Monterde. Centre Dramàtic del Vallès, 1988 (Foto: Pau Ros).



Iago Pericot. *Letra y música*, de S. Beckett. Direcció de I. Pericot. Teatre del Centre Insular de Cultura de Las Palmas, 1988 (Foto: Pau Ros).



Pep Sallés i Josep Madaula. *Set i mig*, de J. Ollé. Direcció de J. Ollé. La Gàbia Teatre, 1988 (Foto: Ros Ribas).



Isidre Prunés i Montse Amenós. *Don Pasquale*, de G. Donizetti. Direcció de J.L. Bozzo, 1989 (Foto: Barceló).

La crisi de l'escenografia és, en aquest estat de coses, un fet com la crisi de l'escenificació i dels autors. La més interessant de les generacions de la història del teatre català es fa vella sense haver-se realitzat fins a un llistó gaire excepcional. Un llistó que, en realitat, no està gaire ben fixat.

Afortunadament, hi ha un aspecte d'aquesta crisi que pot remuntar-la positivament: l'aparició d'una actitud diferent davant el fet artístic per part dels creadors més nous, que trenca en certa manera amb el problema dels models. Hi ha indicis que a Catalunya també comença a expandir-se l'actitud despreocupada dels creadors més joves, que a la resta d'Europa ja està donant els seus fruits d'ençà que va començar la dècada.

Hom diria que, per a les generacions que han de fer l'art dels noranta, la idea de modernitat en l'art tal com ha estat entesa durant tot el segle vint, com a obligació sistemàtica de trencar amb la generació anterior, apareix excessivament plena de llasts ideològics i de voluntats formals bloquejadores. Però aquest bloqueig que sembla insuperable per als creadors de l'art establert, per als novells, en canvi, no existeix. Ells poden prescindir perfectament del passat sense cap esforç ni cap plantejament teòric.

I en el teatre, en les arts de l'espectacle en general, l'esperança de renovació no la porta cap *deus ex-machina* sinó més aviat un missatger: un jovent que torna a trobar lògica l'actitud creadora sense ètiques ni morals prèvies i que potser traurà profit del desconcert. Un jovent que, amb una barra considerable i absolutament reconfortant, sense pensar-s'hi gaire comença a ensenyar el que fa.

Quin serà el camí dels nous creadors? Quin és el pes que per a ells té la tradició? Com assumeixen els perills del sobtat culte institucionalitzat de la modernitat carregat d'estereotips?

En l'incipient panorama català de nous creadors, la tradició escenogràfica no es pot considerar com a punt de referència determinant. Ni la internacional amb la seva tecnologia versàtil mai desenvolupada a Catalunya, ni tan sols a l'òpera. Tampoc, evidentment, la feina feta al nostre teatre, els millors moments de la qual, tot i ser recents, no poden pertànyer gaire a la memòria viva de la nova generació, si ni tan sols hi ha arribat a crear escola pel fet d'haver entrat en crisi abans d'acabar de madurar.

En tot cas, i aquest és un bon punt de partida, en els nous creadors catalans es dona una nova situació, un nou gust. Una nova manera de fer servir espai i imatges en teatre, que passa per una actitud diferent respecte a la invenció, la tradició i l'originalitat. Al teatre dels nous escenògrafs, hom diria que, d'entrada, tot s'hi val: des de tots els criteris tècnics i dramàtics per a la figuració del personatge, fins a totes les retòriques possibles en el tractament de l'espai i de l'objecte.

La nova mentalitat creativa estableix regles que si bé no són noves semblen aplicar-se amb més gran llibertat poètica. Aquestes regles podrien ser: a) tot es pot reinventar només a partir de l'ètica de donar forma a la idea personal; b) tot pot ser experimental i transgredit fins a l'exhauriment; c) qualsevol llenguatge artístic pot ser aplicat en qualsevol context.

Estem parlant probablement d'eclecticisme, però d'un eclecticisme distint del de la generació anterior, més preocupada per algunes nocions de coherència estilística. Perquè la nova creació escenogràfica i escènica en general també procura fugir del gust per les declaracions de principis transcendents que durant aquest segle han amanit la creació amb la necessitat d'un discurs que involucrés l'ètica, la ideologia o la «fantasmàtica» dels creadors, declaracions de les quals les generacions anteriors eren força dependents.

L'ESCENOGRAFIA DE LA VIDA

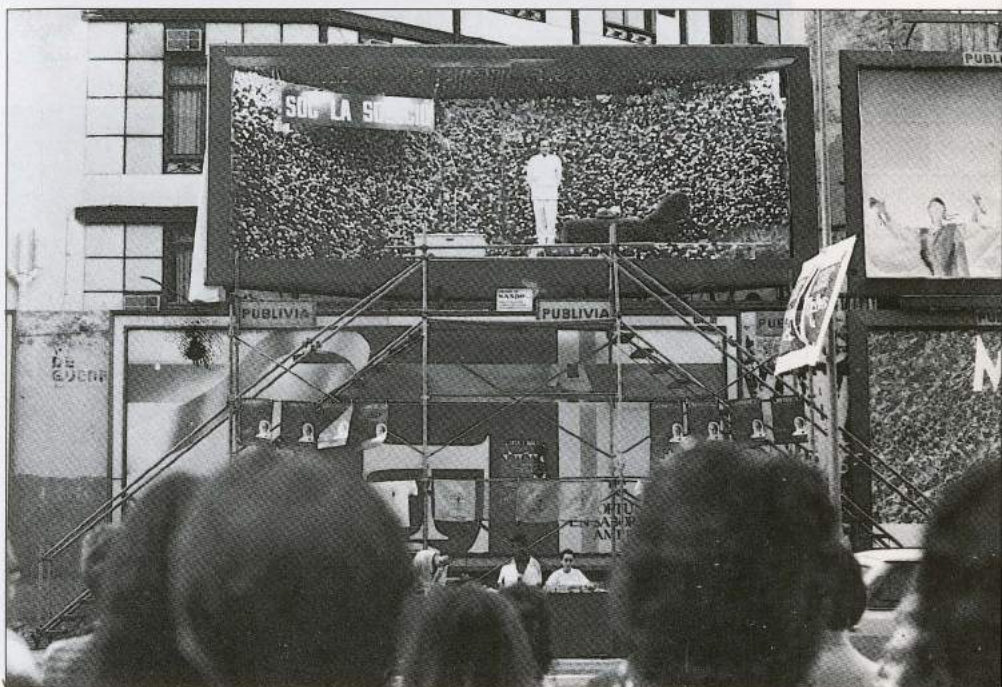
Aquesta és una època de canvi en l'enfocament de tants aspectes dels hàbits socials que difícilment es pot preveure amb seguretat la demanda concreta que l'espectacle del futur farà als creadors. Perquè, evidentment, en el teatre de repertori i d'avantguarda tot sembla indicar que anem cap al regnat del petit format, de l'aprofundiment creatiu per a la tria del signe més potent amb els mínims elements, a la reivindicació d'una espectacularitat *qualitativa* més que no pas *quantitativa*. En canvi, les perspectives immediates situen alhora els grans espectacles musicals en un disparador propi de cort del rei Mides. I tampoc no es pot deixar de banda l'augment progressiu de teatralització en tota mena d'esdeveniments socials, ja siguin íntims o multitudinaris, en la qual cada cop més el paper dels especialistes en espai i ambientació resulta indispensable. Sense entrar en les il·lusions europees de posar la producció d'espectacles cinematogràfics i televisius en competència amb la indústria americana.

Les preguntes sobre el futur d'aquest art a casa nostra, tan lluny del nivell tecnològic en mutació constant dels països teatralment desenvolupats, s'acumulen sense aturador.

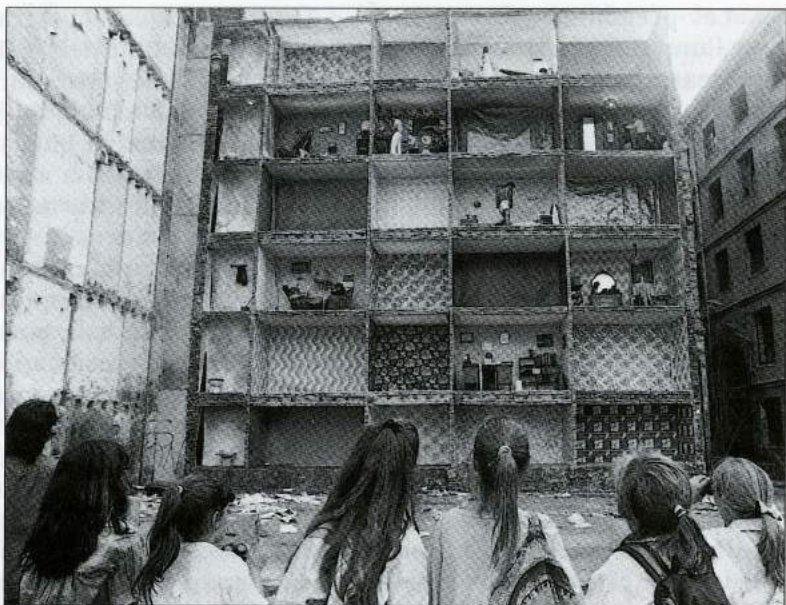
La vella concepció artesanal de l'escenògraf teatral amb coneixements de la tecnologia estrictament escènica queda, doncs, vertiginosament desfasada? L'escenografia passa a ser un treball d'equip on sovint la importància de la idea no és només la idea sinó la possibilitat tècnica d'aplicació?

Creació personal? Creació col·lectiva? Fins i tot la qüestió dels sabers que ha d'assolir l'escenògraf durant l'aprenentatge sembla haver-se de replantejar per adaptar-se a la nova dinàmica. Perquè, si l'escenògraf del futur vol, en efecte, aplicar el seu domini a tots els àmbits, on podrà operar més enllà del teatre de petit format, quinta essència artística del discurs espacial? En tindrà prou amb la idea o necessitarà conèixer els dominis tecnològics que li projectin la idea des d'un altre ordre mental?

Potser ja no caldrà ni escola, i l'escenògraf artista en el futur serà estrictament el filòsof de l'espai i l'artista de la imatge que només ha de tenir la idea.



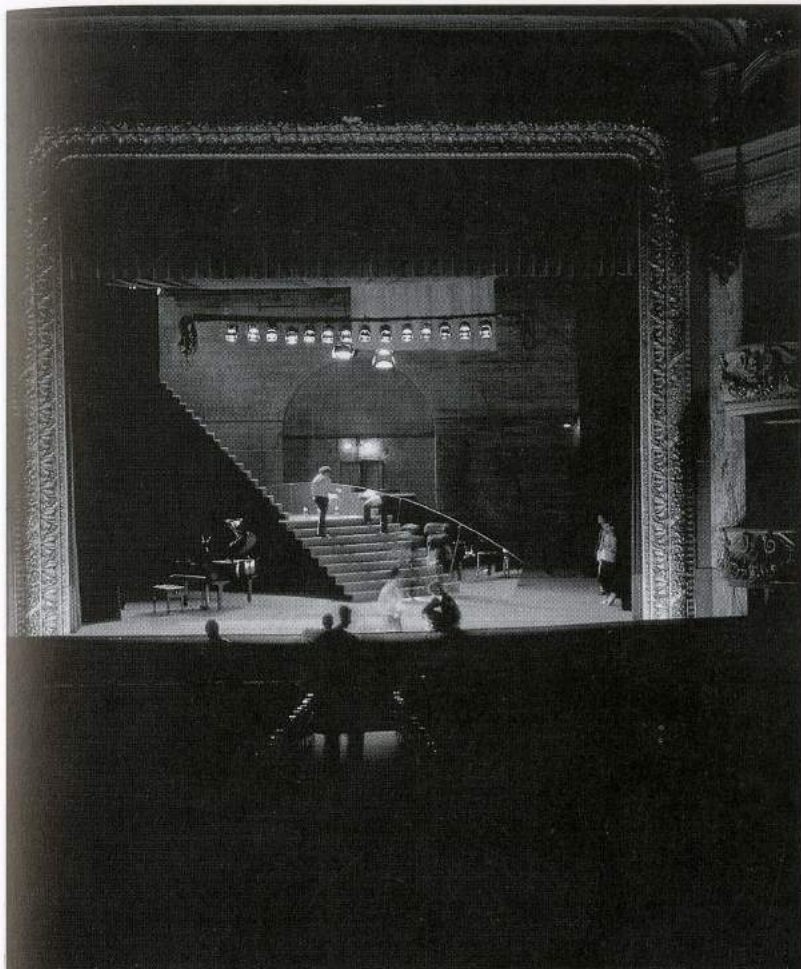
Albert Vidal. *L'aparició*, d'Albert Vidal. Carrer Pelai, Barcelona, 1986 (Foto: Ros Ribas).



Enric Ases. *Acció urbana «Entresols»*. Carrer de les Tàpies, Barcelona, 1989 (Foto: Joan Manuel Baliellas).



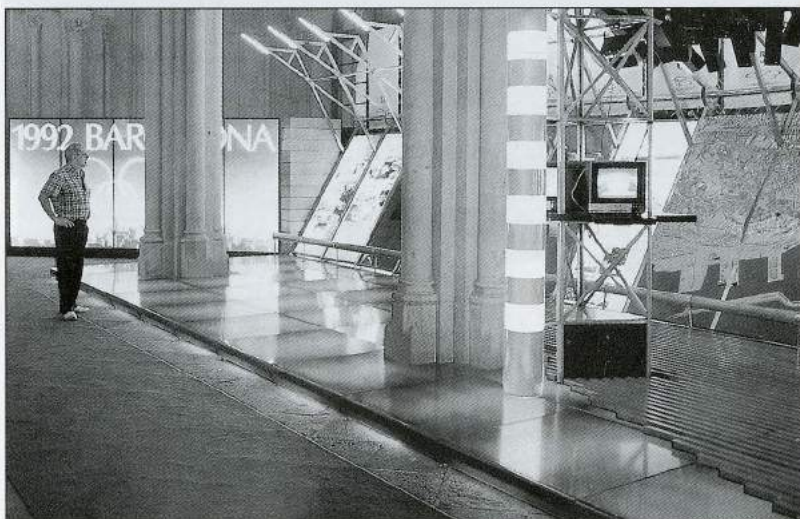
Xavier Mariscal. *Festa al magatzem del paper*, de X. Escobar i X. Mariscal. La Vanguardia, Barcelona, 1989 (Foto: arxiu La Vanguardia).



Lluís Pau. Clausura Festival de Cinema de Barcelona. Teatre Tívoli, Barcelona, 1987.



Martorell/Bohigas/Mackay i Lluís Pau: *Barcelona, 100 anys de fires, 1888-1988*. Fira de Barcelona, 1988.



Leopold Pomés i Karin Leinz. *Com hem guanyat els Jocs Olímpics*. Universitat de Barcelona, 1986

Especulacions a banda, el cert és que els camins de la nova escenografia catalana, sorgida en els darrers anys vuitanta, tot just es comencen a recórrer. La seva estètica i el seu sentit professional, doncs, encara estan per definir. Les mutacions són abundants i abasten també aspectes sociològics com la diferència en la probabilitat de dur endavant una vocació, segons si treballa en un àmbit metropolità o comarcal. A les moltes preguntes que ja he formulat encara n'hi afegiria una de darrera: la nova escenografia catalana sorgirà fonamentalment de Barcelona o bé s'està covant a les comarques? De moment, curiosament, l'hegemonia barcelonina dels setanta s'ha perdut i ha passat a ser més aviat un centre de finançament de creadors decididament allunyats de l'Eixample.

L'aproximació a aquests nous camins de l'escenografia catalana, proposada en aquestes pàgines, es basa en la revisió del treball escenogràfic de creadors iniciats professionalment aquest decenni. A partir de les aportacions més reconegudes de col·lectius com La Fura dels Baus, La Cubana o Zotal de l'escenografia aplicada a l'ascendent món de la dansa contemporània, de la revisió de l'aportació de les arts plàstiques a les arts escèniques i de la presentació de les idees dels «novíssims», hem intentat un primer acostament a la problemàtica actual de l'espai escènic i a l'univers escenogràfic menys conegut. Una exposició del treball més innovador dels darrers cinc anys a tall de petit tast del que pot ser l'ètica i l'estètica de l'escenografia catalana dels noranta.

RÉSUMÉ

Durant les années soixante et soixantedit, suivant de près l'évolution internationale, une forte initiative innovatrice dans

RESUMEN

Durante los años sesenta y setenta surge con fuerza en Cataluña una iniciativa encaminada a innovar la concepción general del espacio y de la estética visual del teatro que sigue de cerca la evolución internacional. La obra de los escenógrafos que entonces inician su trabajo teatral constituye un claro y notable exponente de labor investigadora, de búsqueda animada por sucesivos intentos cuyo objeto está en conseguir que el elemento figurativo y el elemento espacial trasciendan sistemáticamente la ilustración tradicional. La escenografía catalana de aquellos años, efectivamente, muestra un interesante predominio de elementos dramáticos muy personales en la investigación del espacio y de la imagen. La producción escenográfica de dicho período creó unas expectativas de futuro excepcionales en todas las tendencias que entonces se estaban incubando. Con la llegada de los años ochenta, los escenógrafos parecen dispuestos a continuar aportando la dosis más importante de modernidad a la normalización de la escena catalana. Puigserver, Pericot, Prunés-Amenós y muchos otros inician la década con aportaciones cada vez más maduras. Pero, por influencias sociopolíticas diversas, la evolución del teatro catalán se interrumpe: sus conceptos caen en la convencionalización y se produce un cierto estancamiento. En el momento actual, sin embargo, comienzan a advertirse cambios interesantes. Entre los creadores catalanes más recientes se da una nueva situación, se aprecia un nuevo gusto, una nueva manera de utilizar el espacio y las imágenes y, sobre todo, una nueva actitud respecto a la invención, a la tradición y a la originalidad. La falta de tradición contribuye positivamente al libre desarrollo de un eclecticismo definitorio. Podría decirse que los nuevos escenógrafos catalanes, libres del peso de aquélla, crean un teatro en el que todo vale: todos los criterios técnicos y dramáticos para la figuración del personaje y de su entorno y toda la retórica del lenguaje del espacio y del objeto pueden ser experimentados, transgredidos y reinventados, sin que en ello intervenga otra ética que la de dar forma a la idea personal.

RÉSUMÉ

Durant les années soixante et soixante-dix, suivant de près l'évolution internationale, une forte initiative innovatrice dans

la conception générale de l'espace et de l'esthétique visuelle du théâtre s'est produit en Catalogne. L'oeuvre des scénographes, qui à ce moment-là commençaient leur travail dans le théâtre, est un exemple clair d'une recherche remarquable sur le langage théâtral. Une recherche avec des efforts importants pour arriver à ce que l'élément figuratif et l'élément spatial aillent au-delà de l'illustration traditionnelle d'une façon systématique. Dans la scénographie catalane de ces années-là, il y a en effet, à la base de la recherche de l'espace et de l'image, une prépondérance de concepts dramatiques très personnelle. C'est un travail qui a créé d'exceptionnelles expectatives d'avenir dans toutes les tendances qui se couvaient à ce moment-là. Au début des années quatre-vingts, il paraît vraiment que la scénographie catalane soit prête à continuer à fournir à la normalisation de la scène catalane la dose la plus importante de modernité. Puigserver, Pericot, Prunés-Amenós et beaucoup d'autres entament la décade avec des contributions de plus en plus mûres. Mais, à cause des différentes influences sociopolitiques, l'évolution du théâtre catalan des années quatre-vingts s'arrête dans une certaine impasse et se fige dans un certain conventionnalisme de ses concepts. C'est à présent que des changements intéressants commencent à se montrer. Chez les nouveaux créateurs catalans on trouve une situation nouvelle, un goût nouveau et une nouvelle manière d'utiliser l'espace et les images et, surtout, une nouvelle attitude par rapport à l'invention, la tradition et l'originalité. L'absence même du poids d'une tradition contribue au libre déroulement d'un clair éclectisme. Dans le théâtre des nouveaux scénographes catalans, on dirait d'emblée, que tout est possible: tous les critères techniques et dramatiques pour représenter le personnage et son environnement, et toute la rhétorique du langage de l'espace et de l'objet ne peuvent être expérimentés, transgressés et inventés à nouveau à partir de nulle autre éthique que celle de façonner l'idée personnelle.

SUMMARY

During the 1960's and 70's theatre in Catalonia went through great innovation concerning general ideas of space and visual aesthetics in the theatre. This innovation closely followed international developments. The work of scenographers then beginning their theatrical careers clearly demon-

strated a remarkable odyssey in theatrical language. Considerable efforts were made in this quest to make figurative and spatial elements systematically transcend the traditional image. Catalan scenography of that time showed an interesting predominance of highly personal dramatic ideas based on a quest for space and image. This work created bright hopes for the future in all of the trends then being set. At the beginning of the 80's it really seemed that Catalonian scenography was prepared to continue modernising Catalan theatre. Puigserver, Pericot, Prunés-Amenós and many others began the decade, making increasingly mature contributions. However various socio-political factors produced a certain stagnation and conventionalism of ideas in Catalonian theatre during the 80's. There are now interesting changes taking place. The new Catalonian scenographers are producing new situations, new tastes, new ways of using images in the theatre and, above all, new attitudes towards invention, tradition and originality. The selfsame lack of a strong tradition is a positive boon to the unshackled development of a definitive eclecticism. One can say that the theatre of the new Catalonian scenographers is one where anything goes. All of the technical and dramatic criteria in the delineation of a character, his surroundings and the rhetorical language of space and object can be experimented with, transgressed and invented anew with no more excuse than to flesh out one's own ideas.

Diuen els orientals que a l'home li és bo de saber en tot moment la seva situació damunt la terra, la seva orientació. Jo hi estic d'acord, tot i que crec que no deixa de ser una pretensió tan naïf com humana.

Per a un escenògraf que, com jo, procedeix d'un altre àmbit professional, en aquest cas l'arquitectura, l'esforç d'intentar acotar l'abast d'ambdues disciplines em sembla necessari i fins i tot saludable. És per això que enceto aquest escrit, en el qual em proposo comentar els meus treballs escenogràfics més recents, a partir d'aquelles qüestions teòriques que hi han incidit directament, amb una reflexió sobre el lloc que ocupa l'escenografia en el panorama artístic.

No em considero defensor ni detractor de cap llenguatge estètic, sinó més aviat crític enfront de qualsevol d'aquests llenguatges. No ser-ho suposaria constrènyer les possibilitats pròpies, respondre a compromisos. Em decanto per intentar donar a cada muntatge una resposta puntual i coherent amb la seva pròpia lògica interna.

Declaro una irrefrenable aversió a la irracionalitat i a la frivolitat (sovint em pregunto si amb això em perdo alguna cosa de bo). Confesso una actitud deliberadament crítica, radical i essencialista, no sé si com a virtut o com a defecte.

Dels elements teòrics que incideixen en l'escenografia com a disciplina, puc enumerar els aspectes que més m'interessen en tant que agents actius:

- de l'espai: l'immens potencial, tant conceptual com concret, que suposa el reconeixement de la seva vacuïtat;
- de l'ordre: la capacitat d'atribuir dimensions i qualitats a l'espai, dotant-lo d'una estructura susceptible de ser respectada o destruïda;
- de les referències: la coneixença dels seus orígens i la manipulació conscient;
- de la matèria: les qualitats que ofereix, les limitacions que presenta, les tiranies que imposa i la possibilitat de forçar-les o assumir-les en benefici de la forma;
- de les formes: l'objectualitat, la mudesa, la rotunditat denotativa i el joc sempre inabastable i fascinant de les connotacions;
- dels objectes: l'antropometria i l'escala; també la seva *eloqüència*;
- de la lògica: la presència reconfortant i, a la vegada, poc pertinent a l'hora de voler-ne establir un mètode;
- de la intuïció: la capacitat d'intervenir intempestivament

- en els processos de la lògica tot produint un enriquiment del sentit;
- del llenguatge: la base que ofereix i els fruits que resulten de la seva recerca constant.

L'ESCENOGRAFIA: UNA LOCALITZACIÓ

Poden servir unes primeres acotacions, que em permeto plantejar d'una manera deliberadament simplista, i que considero del tot imprescindibles per establir una primera delimitació:

- l'escenografia no és pintura, perquè tot i utilitzar el color, es desenvolupa en un espai de més de dues dimensions;
- l'escenografia no és escultura, perquè tot i desenvolupar-se en tres dimensions, té un caràcter genèricament embolcallant, ja que integra una acció;
- l'escenografia no és arquitectura, perquè tot i integrar una acció humana, té un caràcter essencialment efímer i fictici; perquè no ha de respondre *necessàriament* condicionants d'ordre social, polític, econòmic, urbanístic ni cultural; perquè incorpora en la seva essència un potencial capaç de qüestionar, subvertir i relativitzar les lleis físiques pròpies, de modificar la percepció de la Geometria i la influència de la gravetat, de decidir *el lloc per on surt el sol*.

Al marge d'altres aspectes més puntuals, n'existeix un que defineix i diferencia l'escenografia de qualsevol altra disciplina plàstica: el de conciliar l'espai escènic. Sense aquesta funció primordial, i deixant de banda altres qüestions que la convenció pressuposa (lloc d'exposició, materials emprats, ús o consum, etc.), una escenografia seria indiferenciable d'una pintura, d'una escultura o d'una arquitectura.

Per altra banda, si es prescindeix del seu caràcter ficcional i eventual, existeixen dos aspectes que relacionen íntimament l'escenografia amb l'arquitectura: el de l'organització d'un espai mitjançant elements materials en què l'element humà és el paràmetre i l'habitant, i el de la resposta a un *programa*, especificable en una sèrie de necessitats concretes.

Tant l'escenografia com l'arquitectura són dues disciplines *artístiques* (amb tot el que això pressuposa) posades *al servei* d'una necessitat apriorística, d'un *encàrrec*. Per tant,

podríem dir que és entre la *voluntat de fer* i la *necessitat de fer* on se situa el lloc tant de l'arquitecte com de l'escenògraf.

Totes aquestes qüestions que diferencien, configuren i relacionen l'escenografia amb la resta d'arts plàstiques, n'expliquen el caràcter difícilment acotable i discret, com també la incursió de pintors, escultors i arquitectes en aquest camp, pràctica freqüent al llarg de la història de l'espectacle.

L'escenògraf sembla revelar-se, doncs, com a manipulador d'uns elements, uns codis i uns llenguatges que pertanyen tant a la seva pròpia disciplina com a la de la resta d'arts plàstiques, de les quals es manté equidistant.

Respectant la localització indeterminada i indeterminable que presenta l'escenografia, i sobreentenenent els trets que li són pertinents (interpretació, resposta i concretització de la proposta dramàtica en funció de l'espai escènic), passaré a tractar alguns aspectes que hi incideixen i que poden configurar-la sense que necessàriament la determinin.

ESPAI: QUÈ?

El terme *espai* ha esdevingut fins a tal punt indissociable de l'escenografia que, molt sovint, la terminologia teatral en ús es permet de confondre impunement una cosa amb l'altra, una terminologia en què el terme *espai* és òbviament polisèmic. Efectivament, al marge de les diferents tipologies d'espai que la teoria reconeix (dramàtic, escènic, escenogràfic, etc.), el terme ha anat carregant-se d'accepcions fins al punt de córrer el risc d'esdevenir vague o asignificant.

Massa sovint la paraula *espai* s'utilitza per a designar un lloc, una zona, una àrea, un àmbit, un recorregut, una direcció i, fins i tot, una llum o un objecte (!). Tampoc no és gens estrany trobar programes de mà en què es revesteix el pobre escenògraf d'un paper gairebé demiúrgic amb l'atribució de, ni més ni menys, «l'espai escènic» (jo mateix m'hi he trobat en més d'una ocasió).

És per això que considero del tot necessari, amb el risc que això comporti, d'intentar restituir a la paraula *espai* el sentit que li correspon, en benefici de la intel·ligibilitat del discurs.

L'ESPAI ÉS BUIT

Que una paràfrasi del cèlebre títol de Peter Brook serveixi com a asseveració axiomàtica per assignar a l'espai l'única característica que li és inherent i indissociable: la vacuïtat.

Segons una definició de diccionari, *espai* és «l'extensió continent de tots els objectes sensibles que coexisteixen». D'aquí sorgeix la qualitat que atribueix a l'espai el seu principal potencial: la capacitat.

Així, doncs, és l'espai en tant que «buit-capaç» el que determina l'aparició d'uns objectes sensibles que, per altra banda, són els únics que poden justificar-lo.

El reconeixement, no sé si místic, de la vacuïtat de l'espai a l'inici del procés de creació se'm fa imprescindible. No només per justificar aquesta presència dels objectes sensibles que, en definitiva, configuraran el dispositiu escènic, sinó també perquè aquests incorporin en la seva pròpia essència el buit que els conté i del qual dimanen. S'estableix, d'aquesta manera, una relació indissociable entre l'espai i els objectes, que només pot tendir a establir del seu conjunt una unitat en allò que podríem anomenar *harmonia*.

«Unim trenta radis i ho anomenem *roda*; però és en l'espai buit on radica la utilitat de la roda...». En aquests termes es pronuncia Lao-Tse (*Tao-Te-Ching*, IX) en relació amb el tema. Des del moment en què el buit conté alguna cosa, esdevé comprensible i, per tant, útil. I si en l'espai buit «radica la utilitat de la roda», és en la roda, podríem dir, on radica el *sentit* de l'espai buit. Són, doncs, els objectes sensibles, finalment i evidentment, els últims responsables de fer patent el buit.

Els processos de recreació propis de la teatralitat (entesa aquí com a ficció d'una realitat alternativa que pot arribar a qüestionar i fins i tot a subvertir l'ordre natural) ofereixen a l'escenografia, més que a cap altra activitat plàstica, la possibilitat de *representar el buit*. Un buit generador d'un *món possible* amb les seves pròpies lleis i la seva pròpia parametrització.

ELS FACTORS

Si fins aquí m'he referit a la vacuïtat de l'espai com a potencial generador d'un *món possible*, cal que em refereixi, ara, a aquells factors capaços d'atribuir qualitats a l'espai

(i, per tant, revelar-lo), que donen forma a aquest món possible i que configuren el territori on manobra el professional, les *eines*: l'ordre, l'estructura, la llum, la forma i la matèria. Aquesta simple enumeració (que aquí proposo segons un ordre ben poc casual, encara que prescindible) ja ens informa de la complexitat i l'abast de les interrelacions que s'estableix entre ells.

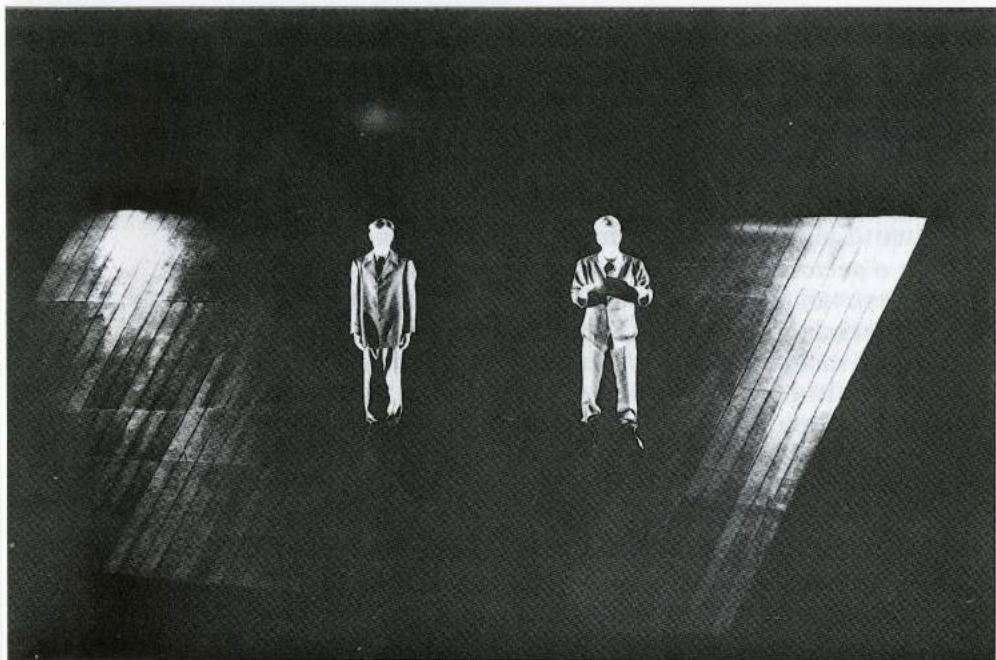
Si intentéssim, mitjançant una llei causa-efecte, discernir una *línia d'acció* entre els factors (amb un origen i un final determinats), tan aviat com la trobéssim se'ns dissoldria en la xarxa d'interrelacions. En realitat, aquesta *línia d'acció* (l'intent d'objectivació de la qual s'assemblaria perillosament a un mètode) constitueix per ella mateixa un element de decisió.

Existeix, però, un altre element en el procés de creació: la idea, que se situa en un nivell diferent dels factors en constituir-ne el motor. Efectivament, la idea (immaterial i adimensional) se situa en l'inici del procés, incidint indiferentment en qualsevol dels factors, trasgredint lleis i establint una línia d'acció intransferible, pròpia de cada realització concreta.

Així, com que la idea és fruit d'una proposta d'espai dramàtic s'allibera en un esbós, un primer dibuix de l'escena (i considero que és aquí on la paraula escenografia reivindica la seva propietat per donar nom a aquest ofici). És precisament aquest primer esbós el que revela, d'entre aquells factors que s'hi reflecteixen, el que és suficientment primordial i essencial per esdevenir el desllorigador del procés i el desencadenador d'un sistema de relacions i dependències amb els altres, convertits ja en variables del projecte. Sovint, fins i tot, aquest factor essencial incorpora, i potser constitueix, el resultat perseguit.

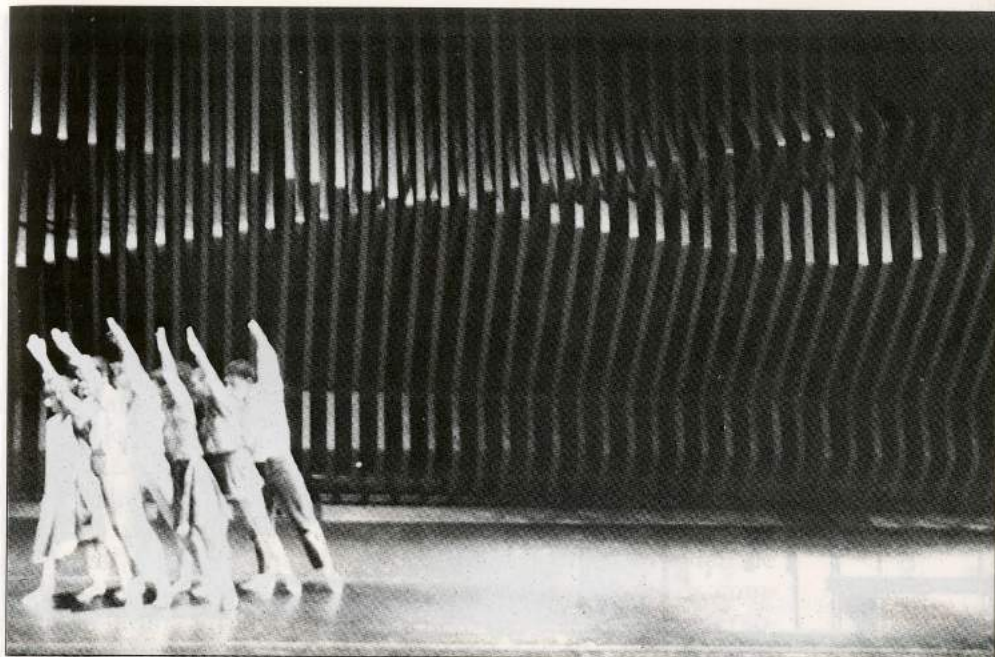
A la pràctica, la constatació d'una línia d'acció entre els factors és una tasca prescindible i potser estèril pel fet de no suposar per ella mateixa una fi (una altra cosa seria si ens moguéssim en els dominis de la crítica o de la metodologia). Penso, però, que el reconeixement del factor que s'està manipulant i configurant a cada part del procés projectual i la manera com indirectament s'incideix en els altres factors constitueixen una pràctica que redunda en benefici del procés, que hi aboca una llum que permet avançar amb una mínima garantia d'èxit entre els dubtes.

Abans d'iniciar els comentaris de les meves darreres realitzacions escenogràfiques, i arribats en aquest punt, voldria aclarir que amb els termes d'aquest discurs he intentat d'expressar no tant una actitud filosòfica i metodològica com uns plantejaments exclusivament professionals.



al mltam iby ofa rgnh jcy zlmwq of m. tpep gnapv rlllms

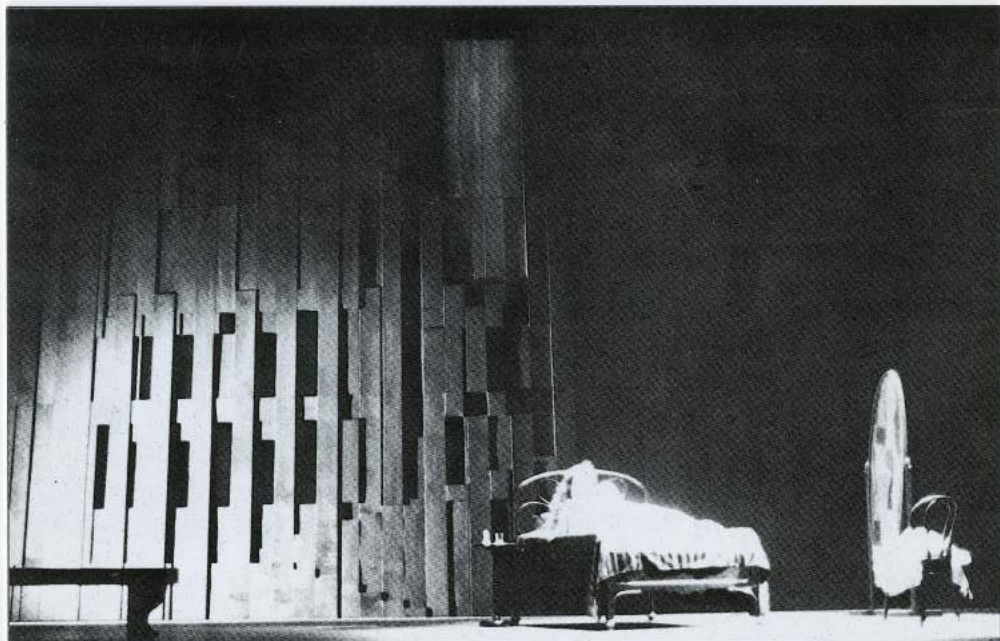




Joaquim Roy. *Funcions complexes*. Coreografia de M. Rovira. Trànsit, Companyia de Dansa Contemporània, 1987 (Foto: J. Roy).

Joaquim Roy. *En companyia d'abisme*, de S. Belbel. Direcció de S. Belbel. Centre Dramàtic d'Osona, 1989 (Foto: J. Roy).

Joaquim Roy. *Ópera*, de S. Belbel/O. Roig. Direcció de S. Belbel. El Teatro Fronterizo, 1988 (Foto: Pep Far).



Joaquim Roy. *Elsa Schneider*, de S. Belbel. Direcció de R. Simó. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1989 (Foto: J. Roy).

EN COMPANYIA D'ABISME: EL BUIT COM A TEMA

En el muntatge de l'obra *En companyia d'abisme*,¹ el buit es plantejava ja no només com a problemàtica discursiva d'un plantejament professional enfront de l'espai, sinó decididament com a tema.

Les acotacions del text referents a l'espai es reduïen a una frase: «Espai abismal completament buit» («en un temps abismal completament modern»); un cas, doncs, en què el dispositiu escènic ha d'assumir la representació del buit per ubicar una «trobada sobtada» entre dos personatges, a partir de la qual es desenvolupa el diàleg.

Les acotacions suplementàries en la posada en escena afegien com a condicionant que l'espai s'oferís obertament al desplaçament, que fins i tot hi convidés, però que el fet de donar un sol pas pogués precipitar qui el donés a l'abisme, en el qual, per altra banda, els dos personatges s'havien de trobar, paradoxalment, immersos. Els requeriments es completaven amb: situació immòbil i frontal dels dos personatges respecte del públic, separació entre ells de dues passes, simetria en la seva disposició en funció de la boca d'escena, desvinculació amb l'entorn que els envolta i el terra que trepitgen i diferenciació de polaritat entre la dreta i l'esquerra (de l'espectador), apareixent la primera com un possible enigma.

La col·locació dels dos personatges era, doncs, el paràmetre ordinal, el punt d'origen de la composició, essent ambdós a la vegada els *objectes* que havien de donar sentit al buit. Per tant, l'ordre establert adquiria una escala *desmesurada*, la qual cosa feia impossible la idea d'una estructura.

Així, el dispositiu escènic s'havia de limitar a procurar als dos personatges una superfície damunt la qual reposessin. La solució escenogràfica donada passava per disposar un terra que oferís una textura reconeixible, familiar i quotidiana (la fusta), contraposada a una forma que la tergiversava en funció de l'acotament i de l'expansió de la llum.

La utilització d'un recurs típicament escenogràfic com la fuga, aquesta vegada, però, invertida (contrafuga), permetia produir l'efecte d'apropament de l'element llunyà (i l'allunya-

1. Obra escrita i dirigida per Sergi Belbel i estrenada pel Centre Dramàtic d'Osona, el 9 de gener de 1989, a la Sala Gran de l'Institut del Teatre de Barcelona.

ment del proper) que, en contradicció amb la informació donada per la visió estereoscòpica (és a dir, la dimensió real de la fondària), assegurava la desvinculació visual dels dos personatges respecte del terra. Un terra, per tant, que observat des d'un punt de vista determinat podia també ser un sostre: l'efecte *cova* i l'efecte *àtic* donats simultàniament. La forma trapezoïdal, resultant de la disposició contrafugada de les juntes, es va disposar en fort pendent (per tal d'oferir-se a la visió i potenciar la contrafuga) inclinat cap a l'esquerra de l'espectador a fi i efecte de, per una banda, subratllar la desvinculació dels personatges localitzant-los *casualment* en aquell punt i, per l'altra, aconseguir un contrast més brusc, si convé, amb la direcció de les seves mirades cap a l'*espai enigmàtic*, situat a la dreta.

La forma convexa donada per un teló de llana gris replegat en si mateix, i disposat en una quasi tangència al pla inclinat de fusta, actuava com a contrapunt compositiu (l'altre element d'una *dualitat*) i suposava alhora una amenaça i una esperança, una forma pesada i, a la vegada, estranyament etèria, una pantalla per on la llum podia lliscar fins a ser empassada per una horitzontal que s'oferia com a alternativa a un *horitzó* que la forma amagava.

Un pal inclinat de fusta i un teló de llana convex: dos elements muts, il·lusoris, tangents, oposats i irreconciliables que competien en una lluita sense solució, que es tensaven mútuament sense cedir i que invocaven un buit esquerdat només per la presència dels dos homes.

ÒPERA: UN TETRÀEDRE

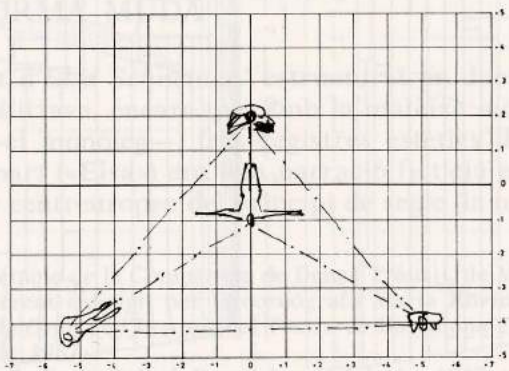
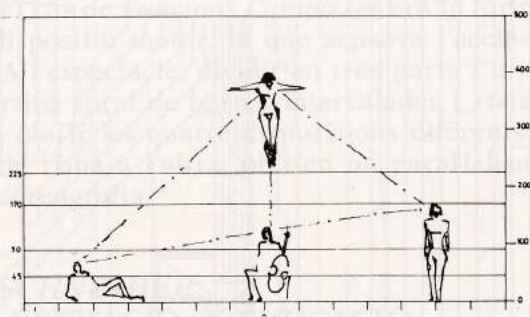
Si a *En companyia d'abisme*, l'ordre se situava en un pla purament conceptual, sense intervenir com a factor de la composició, en l'espectacle *Òpera*,² l'ordre esdevenia l'element que desencadenava el projecte. Provenint de les acotacions de direcció, l'ordre es plantejava en forma de tetràedre, únic element de la macla espacial, compost per quatre vèrtexs on se situaven els caps dels quatre personatges en el preludi (primera part de l'espectacle), sis arestes (les relacions biuni-

2. Espectacle creat i dirigit per Sergi Belbel, amb música d'Oscar Roig, estrenat per El Teatro Fronterizo a la Sala Olimpia de Madrid, el 15 de desembre de 1988, en coproducció amb el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas i el Mercat de les Flors-Espai Escènic Municipal de Barcelona.

voques que s'establien entre ells a la segona part), quatre cares triangulars (els plans virtuals que configuraven els passos d'una relació amb una altra) i un volum o *sòlid* (espai virtual que invocava la *fusió* a la qual els quatre personatges es veien predestinats a partir d'una *soledat* situada en els vèrtexs).

Així, l'ordre, establert com a factor essencial i element *manifestable*, imposava al mateix temps uns condicionants posicionals que redundaven en uns requeriments tècnics concrets que havia d'assumir el dispositiu. Un altre requeriment, el de l'existència d'un *àmbit de la pujada*, completava les acotacions.

En el procés de treball, la confecció de vint-i-un esquemes posicionals que partien del tetràedre inicial i que obeïen a una parametrització del pla horitzontal en una trama modulada en passos (de 60 cm.), va permetre d'establir el *terreny de joc*.



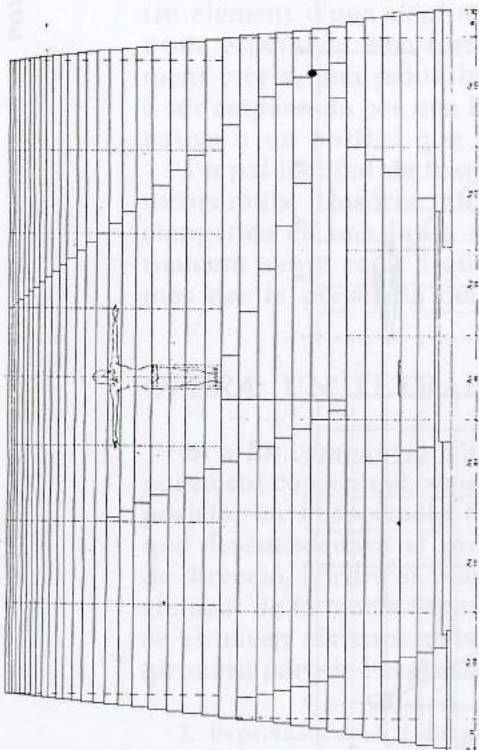
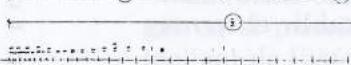
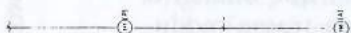
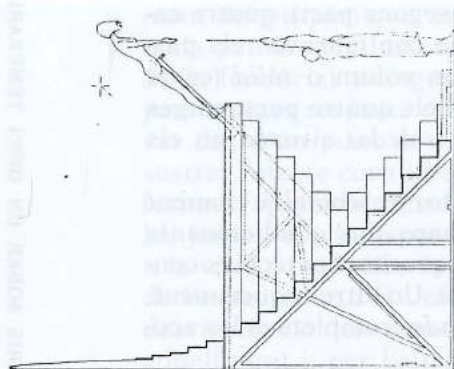
OPERA

Esquema posicional
cotes en cm.
modulat en passos

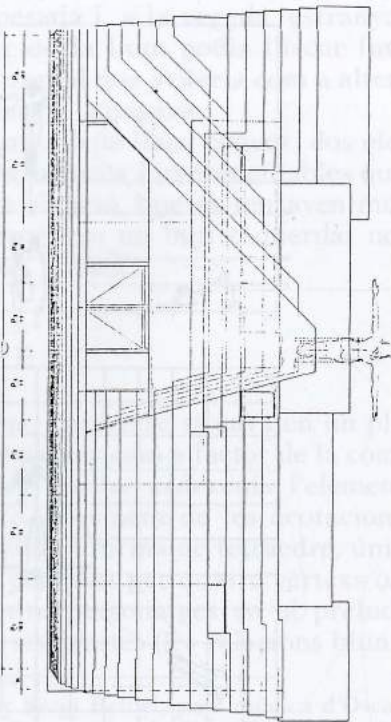
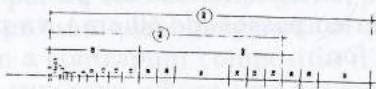
ACTE

ESCENA

PRELUDI / SITUACIÓ 4



OPERA
 DISPOSITIVO ESSENCE
 PLANIS ALCH I. SISCO
 1914 N. 1014



El dispositiu escènic es va concretar en un element mur-escala que presenciava el ritual de la *fusió*, que acusava en la seva composició les distorsions i els accidents del ritual i s'ofereia a la pujada: una ascensió (potser il·lusòria) després de la fusió.

La forma, doncs, s'establia partint d'un ordre preexistent i d'una composició estructurada a partir del modulats que imposava el graonat i que es distorsionava quan l'escala esdevenia il·lusòria. L'essència inorgànica i distant de la forma, en contrast amb la calidesa i la fragilitat de les accions, adquiria organicitat en incorporar en forma de vibracions i distorsions els esdeveniments de l'acció.

La llum, reveladora de la forma, esdevenia l'última responsable (o la primera) d'arrencar-li tot el potencial expressiu.

Un tema semblant a aquest (la Forma acusant una acció en la seva composició) ja havia estat present a l'escenografia de l'espectacle de dansa *Funcions Complexes*.³ Si en el cas d'*Opera* era la llum l'encarregada d'extreure aquesta organicitat, en el cas de *Funcions Complexes* era la forma, animada per un dispositiu motor, la que acusava l'acció i s'oferia a la llum. A l'espectacle, dividit en tres parts i un epíleg, una doble cortina foral de barres intercalades i «triarticulades» permetia oferir les quatre disposicions diferents que, evolucionant de l'una a l'altra, oferien un paral·lelisme constant amb la coreografia.

ELSA SCHNEIDER: LA IL·LUSTRACIÓ, L'EVOCACIÓ I LA FORMA MUDA

El text d'*Elsa Schneider*,⁴ estructurat en dues parts i un epíleg, utilitzava, encara que amb la mateixa modalitat dramàtica —el monòleg—, tres registres estètics diferents. La primera part («Elsa») era una narració fictícia extreta de la literatura centreeuropea del principi de segle (la novel·la *Fräu-*

3. Espectacle de la Companyia de Dansa Trànsit, de Mataró (Maresme), creat i dirigit per la coreògrafa Maria Rovira i estrenat a la Sala Gran de l'Institut del Teatre de Barcelona el 12 de desembre de 1987.
4. Obra de Sergi Belbel, Premi Ignasi Iglesias 1987, estrenada sota la direcció de Ramon Simó en una producció del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya al Teatre Romea de Barcelona, el 18 de gener de 1989.

lein Else, d'Arthur Schnitzler); la segona («Schneider»), era l'evocació d'algunes vivències d'un personatge real (l'actriu de cinema Romy Schneider); i, finalment, l'epíleg («Elsa Schneider») era la presentació-invenció del personatge més *real*, si es pot dir així, que, d'alguna manera, intenta recuperar la temàtica de les dues parts anteriors i *llençar-la* al públic, complint per tercera vegada una absurda *lei* imposada per la gratuïtat d'un fatalisme dramàtic: el suïcidi, al qual s'han vist abocats els dos personatges anteriors.

Com en el cas de *Funcions Complexes*, l'escenografia d'*Elsa Schneider* intentava establir una lectura paral·lela a la que oferia l'acció dramàtica. El dispositiu escènic constava d'un primer nivell format per una sèrie d'objectes propers a l'acció i d'un segon nivell format per un mur troncocònic de fusta, amb una sèrie de relleus que remetien a un conjunt de formes concretes (que la llum havia de revelar i acotar), estructurat a partir de tres ordres numèrics imbricats (dos de parells i un de senar). El joc d'ordres pretenia accentuar la convexitat natural del mur —les seves fugues horitzontals.

La llum s'encarregava de potenciar, a la primera part, la funció il·lustrativa del mur; a la segona, la funció més *evocadora* i, a l'epíleg, amb la *desmistificació* que suposava la vista completa i frontal del mur, la revelació purament denotativa de la seva forma *muda*, potenciada per l'apropament, que garantia de reconèixer-ne el material: la fusta.

Si a *En companyia d'abisme* la qualitat material de la fusta acabava essent distorsionada per la forma, en el cas d'*Elsa Schneider* aquesta qualitat no es feia, doncs, patent fins a l'epíleg i produïa un efecte invers perquè recuperava, al final de l'espectacle, la seva *mudesa* material («...ara penseu que sóc aquí només per no dir res», diu el personatge al públic en un moment determinat...).

* * *

Totes les manifestacions artístiques pertanyents al camp de la plàstica semblen adreçar-se a un dels sentits més fàcilment *manipulable* de l'individu: la vista. El recurs de l'engany en la percepció visual pertany al camp de l'escenografia més que a cap altre per la seva pròpia essència fictícia i s'ha mantingut gairebé constant al llarg de la història al marge de qualsevol estètica o llenguatge concret.

Un ofici que llima constantment les eines per agredir la

percepció en el seu aspecte més fràgil comporta necessàriament una dosi considerable de temeritat.

Penso que aquesta *temeritat* sorgeix no només de l'esmentada manipulació perceptiva sinó també, i sobretot, del fet que la seva funció primordial (la conciliació de l'espai dramàtic amb l'espai escènic) demani una resposta determinada a allò que en el seu estadi inicial (conceptual) s'oferia lliure a la imaginació.

La plàstica potser dirigeix a uno de los sentidos más fáciles de manipular del individuo, la vista. El recurso del engaño en la percepción visual pertenece al campo de la escenografía más que a ningún otro por la propia esencia ficticia de ésta, y se ha mantenido casi constante a lo largo de la historia, al margen de cualquier estética o lenguaje concreto. Un oficio que lima constantemente sus herramientas para agudizar la percepción en su aspecto más frágil comporta necesariamente una dosis considerable de temeridad. Esta temeridad surge no sólo de la mencionada manipulación perceptiva, sino también y sobre todo del hecho de que su función primordial (la conciliación del espacio dramático con el espacio escénico) exige una respuesta determinada a lo que en su estado inicial (conceptual) se ofrecía libre a la imaginación. Roy analiza sus trabajos escenográficos para *En compagnie d'abime*, *Opera* y *Elsa Schneider*, todas ellas obras del joven autor catalán Sergi Belbel, los cuales muestran, para la creación de ambientes escenográficos, tres factores desencadenantes diferentes. El vacío y el orden aparecen en las dos primeras realizaciones no únicamente como problemas por resolver, sino decididamente como tema. En el tercer caso, la confluencia de tres registros estéticos distintos para tres monólogos de temática común.

RÉSUMÉ

A un scénographe qui, comme celui qui signe cet article, provient d'un autre domaine professionnel, en ce cas de l'architecture, l'effort d'embrasser les deux matières lui semble nécessaire et même bienfaisant. Pour Joaquim Roy, toute manifestation artistique appartenant au terrain du plastique semble s'adresser à un des sens qu'on peut le plus facilement manipuler: la vue. Le recours à la tromperie dans la perception visuelle appartient au terrain de la scénographie plus qu'à un autre pour sa propre essence fictive et à continuer à être utilisé de manière ininterrompue au long de l'histoire.

RESUMEN

A un escenógrafo que, como el que firma el artículo, procede de otro ámbito profesional, en este caso de la arquitectura, el esfuerzo de intentar conjugar el alcance de ambas disciplinas le parece necesario e incluso saludable. Para Joaquim Roy, todas las manifestaciones artísticas pertenecientes al campo de la plástica parecen dirigirse a uno de los sentidos más fáciles de manipular del individuo: la vista. El recurso del engaño en la percepción visual pertenece al campo de la escenografía más que a ningún otro por la propia esencia ficticia de ésta, y se ha mantenido casi constante a lo largo de la historia, al margen de cualquier estética o lenguaje concreto. Un oficio que lima constantemente sus herramientas para agredir la percepción en su aspecto más frágil comporta necesariamente una dosis considerable de temeridad. Esta *temeridad* surge no sólo de la mencionada manipulación perceptiva, sino también y sobre todo del hecho de que su función primordial (la conciliación del espacio dramático con el espacio escénico) exige una respuesta determinada a lo que en su estado inicial (conceptual) se ofrecía libre a la imaginación. Roy analiza sus trabajos escenográficos para *En companyia d'abisme*, *Opera* y *Elsa Schneider*, todas ellas obras del joven autor catalán Sergi Belbel, los cuales muestran, para la creación de ámbitos escenográficos, tres factores desencadenantes diferentes. El vacío y el orden aparecen en las dos primeras realizaciones no únicamente como problemas por resolver, sino decididamente como tema. En el tercer caso, la confluencia de tres registros estéticos distintos para tres monólogos de temática común.

RÉSUMÉ

A un scénographe qui, comme celui qui signe cet article, provient d'un autre domaine professionnel, en ce cas de l'architecture, l'effort d'embrasser les deux matières lui semble nécessaire et même bienfaisant. Pour Joaquim Roy, toute manifestation artistique appartenant au terrain du plastique semble s'adresser à un des sens qu'on peut le plus facilement «manipuler»: la vue. Le recours à la tromperie dans la perception visuelle appartient au terrain de la scénographie plus qu'à un autre pour sa propre essence fictive et a continué à être utilisé de manière ininterrompue au long de l'histoire,

à l'écart de toute esthétique ou de tout langage concret. Un métier qui aiguisé constamment ses outils pour agresser la perception dans son aspect le plus fragile comporte nécessairement une dose remarquable de témérité. Cette témérité jaillit non seulement de la dite manipulation perceptive, mais aussi et surtout du fait que sa fonction primordiale (l'accommodement de l'espace dramatique avec l'espace scénique) exige une réponse déterminée à ce qui, dans son stade initial (conceptuel) s'offrait librement à l'imagination. L'analyse de ses travaux de scénographe dans *En companyia d'abisme*, *Opera* et *Elsa Schneider*, toutes trois pièces du jeune auteur catalan Sergi Belbel, montre trois facteurs déclenchants différents pour la création d'espaces scéniques. Le vide et l'ordre se manifestent dans les deux premières pièces non seulement comme des problèmes à résoudre, mais aussi et décidément comme sujet. Dans la troisième, on trouve la confluence de trois registres esthétiques différents pour trois monologues sur un sujet commun.

SUMMARY

For a scenographer who, like the writer, comes from a different professional field (in this case architecture), the effort of trying to realise both disciplines seems necessary and even healthy. For Joaquim Roy all of the artistic phenomena belonging to the field of plastic arts seem to be directed at the most easily «manipulable» of one's senses: sight. The recourse to deceit in visual perception belongs to the field of scenography more than any other, given its essentially make-believe quality, which has almost constantly remained at the margins of whatever aesthetic or concrete language throughout history. A job which always hones its tools to waken perception in its most fragile aspect necessarily involves a strong element of audacity. This audacity not only arises from the aforementioned perceptual manipulation but also from the fact that its basic function (reconciling dramatic space with scenic space) demands a definite answer to what, in its initial conceptual state, gives infinite rein to the imagination.

Roy analyses his scenographic work for plays by the young Catalan writer, Sergi Belbel: *En comanyia d'abisme*, *Opera* and *Elsa Schneider*, in which he sets out the different factors involved in the scenography. The emptiness and order

which appear in the first two works are not only problems to resolve but are also unequivocally thematic. In the case of *Elsa Schneider* there are three distinct aesthetic registers for the three monologues which find common ground in the treatment of a common theme.

ESCENOGRÀFICA
COL·LECTIVA
APROXIMACIÓ AL
CONCEPTE D'ESPAI
ESCÈNIC EN ELS
ESPECTACLES DE
LA FURA DELS BAUS,
ZOTAL I LA CUBANA

MERCÈ SAUMELL

CREACIÓ ESCENOGRÀFICA COL·LECTIVA. APROXIMACIÓ AL CONCEPTE D'ESPAI ESCÈNIC EN ELS ESPECTACLES DE LA FURA DELS BAUS, ZOTAL I LA CUBANA

Si aquesta escenografia comporta en ella mateixa una sèrie de significats i significants, aquests ho són en la mesura que s'interrelacionen, directament o indirecta, amb els altres elements de la representació (els anomenats estils o paràmetres espectaculars).

Si volem creiem que l'escenografia del *zot* i *zotal* no representa sinó que és praxiologia material i plàstica que per prendre significació demana la intervenció del gest de l'actor i de la recepció del públic que la percep múltiple i variable, buscarem a caure en el concepte de *funcionament* l'escenografia d'aquelles esportacions no aporta en ella mateixa la seva funció, sinó que aquesta s'ha de respectar als altres elements.

Per això, al llarg d'aquest petit estudi, el primer punt de referència ha estat i és l'espectacle en ell mateix.

1. Per servir el tema nos hem establert per De Mariño per designar una sèrie de propòsits que des del decenni dels cinquanta hem conegut: «la cerca d'una renovació profunda i radical de la manera de fer i mostrar el teatre respecte a les convencions establertes pels de l'escena oficial», diu pag. 1. De Mariño, *El nuevo teatro*.

Analitzar l'escenografia d'un espectacle no és aïllar o intentar d'aïllar el que podríem anomenar elements *inanimats* de l'espectacle (dispositiu escènic, objectes, etc.) en oposició als elements *animats* (actors). Analitzar l'escenografia d'un espectacle és, abans que res, estudiar l'organització de l'espai escènic proposat, buscar els elements que configuren aquesta organització i la mantenen, escutar-ne la realitat material i també la dels objectes que poblen aquest espai.

Tota escenografia remet a una realitat concreta; aquesta, però, en el teatre contemporani, de preeminència visual, no manté un lligam mimètic en el qual l'escenografia regiria com una icona d'aquesta realitat, sinó que el concepte d'escenografia es dilata per esdevenir espai escènic. Espai escènic com a principi d'organització dels signes escènics, organització espacial certament vinculada a una ficció, a un espai imaginari i/o virtual del qual aquest espai escènic no és més que la *traducció* concreta.

En una segona fase, farà falta respondre la pregunta: «Com funciona aquesta escenografia»? Si bé la noció de *funcionalitat* pot semblar en un primer moment mecànica o excessivament utilitària, implica, de fet, el reconeixement que l'escenografia no és una realitat *autònoma* que hom pot analitzar per separat, sinó que forma el conjunt, i n'és part, d'elements indissociables de la totalitat d'un espectacle (joc actoral, text dit o cantat, etc.) que es desenvolupa en el temps.

Si aquesta escenografia comporta en ella mateixa una sèrie de significats i significants, aquests ho són en la mesura que s'interrelacionen, directament o indirecta, amb els altres elements de la representació (els anomenats codis o paràmetres espectaculars).

Si sovint creiem que l'escenografia del *nou teatre*¹ no representa sinó que és presència material i plàstica que per prendre significació demana la intervenció del gest de l'actor i de la recepció del públic, que la percep múltiple i variable, tornarem a raure en el concepte de *funcionalitat*: l'escenografia d'aquests espectacles no aporta en ella mateixa la seva funció, sinó que aquesta s'esdevé respecte als altres elements.

Per això, al llarg d'aquest petit estudi, el primer punt de referència ha estat i és l'espectacle en ell mateix.

1. Fem servir el terme *nou teatre* establert per De Marinis per designar una sèrie de propostes que des del decenni dels cinquanta tenen en comú: «la cerca d'una renovació profunda i radical de la manera de fer i concebre el teatre respecte a les convencions estereotipades de l'escena oficial». *cit.* pàg. 3. De Marinis. *El nuevo teatro*.

El pas següent, doncs, serà el de la identificació —o potser més conseqüentment, substitució— escenografia/espai escènic. Adoptant la definició d'Anne Ubersfeld entendrem aquest últim com la suma de tots els esdeveniments que tenen lloc en l'escena.² Seguint aquest discurs, però, arribarem a un altre concepte: el de l'espai teatral entès com la fusió/unió entre l'espai escènic i l'espai del públic. Ubersfeld el designa com a «lloc de l'activitat d'éssers humans en relació els uns amb els altres».³

Tenir present la interrelació —i fins i tot osmosi— entre l'espai dels que representen i el dels espectadors és cabdal per acostar-nos a la totalitat de l'espai teatral i comptar amb el conjunt de signes emesos al mateix temps per uns i per altres. Aquest concepte ens serà útil posteriorment i, en especial, en apropar-nos als espectacles de La Fura dels Baus i de La Cubana.

Passem ara a intentar explicar la tria d'aquests tres grups: La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana com a representatius del panorama teatral català actual per desenvolupar el tema de la creació escenogràfica col·lectiva.

Com a trets compartits, destacarem el caràcter proclamat de col·lectiu teatral, que en els tres casos participa d'un nucli estable al qual s'afegeix un nombre de col·laboracions quasi permanents o esporàdiques; l'origen vinculat al teatre d'animació i de carrer, fet que comporta un aprenentatge ràpid i efectiu en la constant adequació del treball teatral respecte a espais no diferenciats (o no preparats); un altre element en comú, a banda de les dades biogràfiques de tots tres grups formats al principi dels vuitanta i consolidats professionalment durant els anys 1983-1984, és la interdisciplinarietat dels seus membres, de formació —acadèmica o no— molt diversa (plàstica, dansa, música, circ, interpretació, mecànica, etc.), interdisciplinarietat que permet, en més o menys grau, un mètode de treball en equip en què els diferents papers establerts per la pràctica teatral tradicional (actor, escenògraf, director) queden diluïts en la creació col·lectiva sense que això defugui una especialització efectiva en les diferents disciplines. Respecte als enunciats anteriors, però, cada un dels tres grups respon a unes característiques, unes necessitats o una voluntat pròpies.

2. «L'espai escènic és un conjunt en el sentit matemàtic del mot».
cit. UBERSFELD. *L'École du spectateur*. pàg. 46.

3. Cit. UBERSFELD. *ob. cit.*, pàg. 53.

El que sí cal assenyalar en aquest punt és que la idea i el disseny de l'espai escènic sorgeix en el si del grup —al marge que porti la firma d'una o més persones— i es modifica o varia en relació amb les necessitats o objeccions dels components del col·lectiu. En cap cas, però, no apareix la figura de l'escenògraf, l'arquitecte o el pintor contractat com a persona aliena al grup.

Mes enllà d'aquestes consideracions, trobem en els espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana la presència física d'un concepte d'espai escènic, en un grau més o menys elaborat, que ens remet directament a una nova lectura de l'esdeveniment teatral. Així, espectacle i espai apareixen íntimament lligats i aquest últim es mostra com a primer element a analitzar. Schechner parla d'espai escènic com a *eix de creació* i de gènesi en una teatralitat en què el ritual (repetició, fragmentació, juxtaposició, muntatge) ha substituït la narració (linealitat argumental).⁴

Aquesta idea és fonamental per a situar-nos en aquest nou teatre en el qual el text espectacular, i no el text literari, genera la producció de sentit. L'espai, l'espai buit —imatge ja emprada per Peter Brook com a metàfora del fet teatral—,⁵ com a principi es definiria, doncs, com un full en blanc on tot element escènic és perceptible i susceptible d'ésser-hi escrit: l'espai esdevé el suport sobre el qual s'insereixen tots els signes i els sistemes escènics; genèricament es pot parlar d'escriptura escènica.⁶ En arribar en aquest punt, concloem que la representació contemporània treballa essencialment sobre l'espai i a partir d'ell, lligat o no a un sistema d'imatges (de caràcter físic o bé mental).

Abans de finalitzar aquesta introducció, però, cal formular-se una altra qüestió en parlar d'espai escènic: ens estem referint a un espai únic o, per contra, a un espai múltiple?

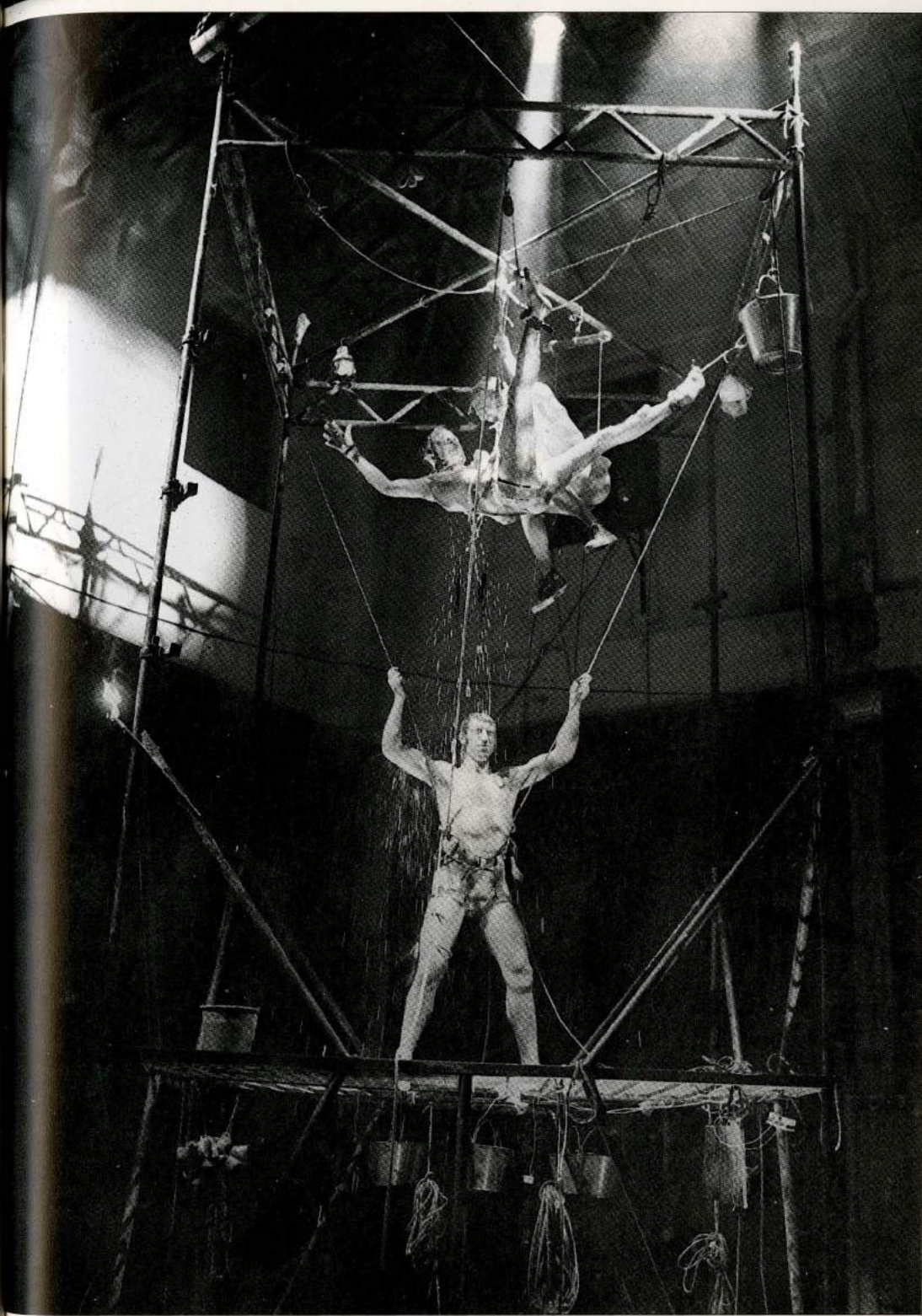
Un dels trets definitoris d'aquest nou teatre és mostrar l'espai com un «discontinuum», un collage que demana a l'espectador la recomposició constant. Aquest tema apareix de manera pròpia i diferenciada en l'anàlisi dels espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana: espai com a lloc d'ex-

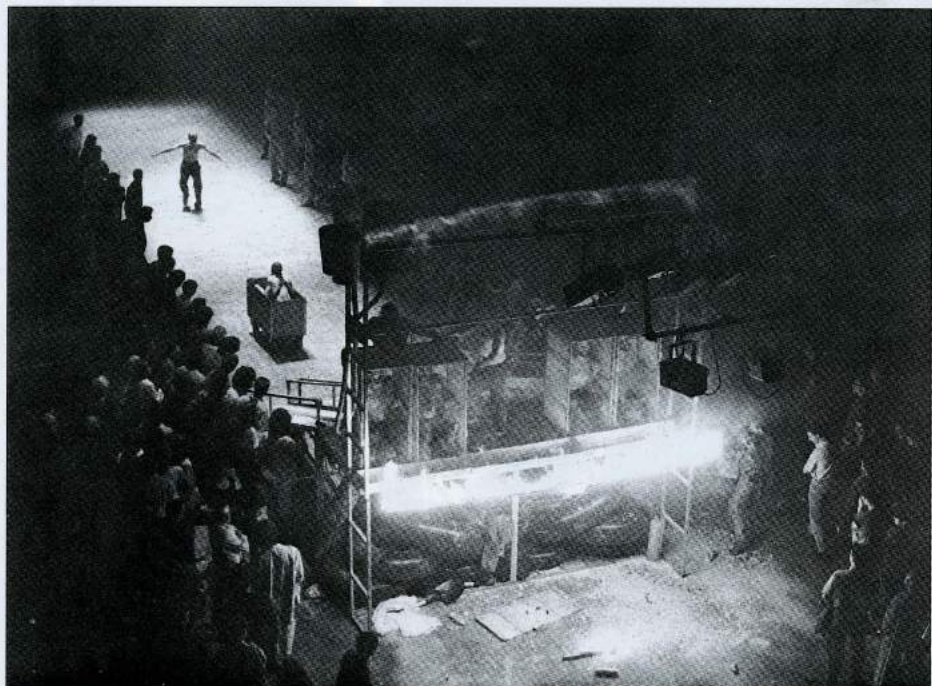
4. Per a Schechner, els quatre fonaments de la representació post-moderna són: la indeterminació, les relacions espai-temps o matèria cronològica, el narcisisme i el col·lectiu i/vs tribu.

5. Peter BROOK. *The Empty Space*, 1968.

6. En aquest punt, Pavis proposa la idea d'espai escènic com a partitura: «Suport de l'escriptura escènica en les coordenades espai-temps». *cit.* PAVIS, *Voix et images de la scène*. pàg. 115.

ploració, d'esdeveniments simultanis que obliguen l'espectador/particip a integrar elements dispersos, en els espectacles de La Fura; asimetria i fragmentació en zones significants, inestabilitat de volums i superfícies, en el cas de *Zombi de Zotal*; i aparició del teatre dins del teatre, ambigüitat compartida per dos espais associats, en *La tempestat* de La Cubana.





La Fura dels Baus. *Tier Mon*, de La Fura dels Baus. 1988 (Foto: Darius Koehli)



La Fura dels Baus. *Accions*, de La Fura dels Baus. 1984 (Foto: Gol).

LA FURA DELS BAUS

«L'espectacle suprimirà l'escenari i, partint de la sala sence-
ra i del terra, envoltarà materialment l'espectador, el mantindrà
en un bany constant de llum, imatges, moviments i sons (...) i
no hi haurà cap lloc desocupat en l'espai, ni repòs, ni buits en
l'esperit ni en la sensibilitat de l'espectador.»⁷

ARTAUD

La cita artaudiana ens situa en un espai orgànic i muda-
ble presidit per l'ideal teatre/vida. Parlar del concepte d'es-
pai en els espectacles de La Fura dels Baus implica, en
primer lloc, assumir l'espai escènic com a constitu-
ció emblemàtica de l'existència.

Tenint presents els tres espectacles del grup, *Accions*,
Suz'o/Suz i *Tier Mon*, conversem amb Marcel·lí Antúnez so-
bre el mètode que segueix La Fura en el procés de creació
dels seus espectacles, procés fonamental per acostar-nos al
seu treball d'investigació i elaboració en relació amb l'espai
escènic.

- Com a primer element, el plantejament conceptual que,
mitjançant una fórmula d'addició, aporta idees i teories.
- Partint de l'anterior, la investigació sobre el terreny que
deriva en improvisació i construcció.
- Finalment, el treball a partir del material seleccionat:
la seqüencialització i la definició.

Aquest procés, però, ha sofert canvis des de la gestació
d'*Accions* fins a *Tier Mon*. Una major incorporació i investi-
gació de la tecnologia que esdevé estructura fonamental del
seu llenguatge i, d'altra banda, la complexitat creixent en les
relacions que s'estableixen entre actors i espectadors respec-
te al mateix espectacle.

EVOLUCIÓ

En els espectacles de La Fura dels Baus, l'espai és un ele-
ment determinant a l'hora d'establir un llenguatge. El grup,

7. Cit. ARTAUD. *El teatre i el seu doble*, pàg. 57.

en la seva trilogia, ha treballat des de l'espai natural o arquitectònic fins a l'espai construït o preparat.

Marcel·lí Antúnez ens parla d'aquesta evolució: «El punt de partida de l'espectacle *Accions*, un pas a nivell a Sitges, és l'element que ens va anar suggerint actituds, desplaçaments...; quan es va estrenar a Barcelona, a les Drassanes, una part de l'espectacle va sorgir en resseguir les possibilitats del nou espai. Utilitzàvem l'espai de manera abstracta, segments espacials que corresponien a moments diferents».

En l'espectacle següent, *Suz/o/Suz*, l'espai apareix a partir d'unes estructures en disposició simètrica: «Podem parlar d'unes estructures totèmiques —les dues torres i les dues piscines— que esdevenien escenografia objectual». Aquí, l'aparell escenogràfic prenia entitat com a objecte central del discurs «dramàtic».

En *Tier Mon*, l'espai és un concepte primordial en la gènesi de l'espectacle. La idea de l'espai va comportar la del disseny sonor i la del disseny espacial a partir d'un model: el de l'estructura cel·lular.

«Si en *Accions* i *Suz/o/Suz* l'espai desenvolupava una actitud radial i expansiva, en *Tier Mon* apareix clarament la noció d'espai acotat i, el més important, la relació dins/fora sota el model cel·lular».

Desenvolupar el concepte d'espai escènic a partir d'estructures filogenètiques permet, per exemple, d'incorporar el concepte d'osmosi que es tradueix en trànsit per a l'espectador. Per a Marcel·lí, en *Tier Mon*, aquest trànsit es produeix en la seqüència de la menjadora, l'única acció situada *fora*; per a ell, el concepte de *dins* ve marcat per l'espai sonor segregat per les quatre torres situades en els vèrtexs d'un quadrat: «Les quatre torres de música aporten el trencament de l'escenari de rock, d'emissió frontal. D'aquesta manera, el so crea una pressió que engloba l'espai interior».

Aquest pas efectuat en el concepte d'espai escènic ens remet al pas paral·lel respecte al text espectacular. Si *Accions* es definia com «l'alteració física d'un espai», plantejament proper al de les «performances», en *Tier Mon* apareix un contingut figurat.

«Per primer cop, en el llenguatge del grup es mostra una argumentació, uns personatges que generen una ficció. I la disposició de l'espai, anterior i nascuda a partir de l'elaboració d'un concepte, ha configurat aquest element ficcional». Aquest discurs, continua Marcel·lí, es tradueix en l'espai escènic: «Per exemple, en l'estatisme dels personatges-poder en

contraposició amb els desplaçaments dels personatges-humanitat».

L'aparició d'una línia argumental comporta també variacions en els principis compositius de l'espectacle: la continuïtat en el temps (mai no es fa el fosc) davant el principi de juxtaposició i de discontinuïtat propi d'Accions i de *Suz'o/Suz*, espectacles confegits a partir d'accions/nuclis.

Amb tot, es mantenen unes constants en l'espai escènic emprat en els tres espectacles. En aquest sentit, no podem parlar de viratge, sinó d'assimilació i apropiació de nous elements; el tret definitori continua essent el de construcció espacial entesa com a espai múltiple, no mesurable ni aprehensible en la seva totalitat. En definitiva, l'espai escènic com a proposta que l'espectador, integrat i submergit en aquest espai, ha de desxifrar i construir des d'un constant resituar-se.

IDENTIFICACIÓ ESPAI ESCÈNIC-ESPAI TROBAT

Anteriorment, hem apuntat el tema del pas de l'espai arquitectònic a l'espai construït. El desig de portar el teatre fora de l'edifici—museu (o mausoleu) per part de La Fura ha comportat un important treball de recuperació d'espais urbans (mercats, estacions, presons, funeràries, etc.) per al teatre.

L'acte d'ocupar un espai nou i desconegut per al teatre és cabdal per proporcionar la sensació d'excepcionalitat en el marc d'un esdeveniment col·lectiu que creen o afirmen la identitat i/o la cohesió a partir d'un espai i d'un temps inhabituals.

El fet de treballar en espais no teatrals comporta, però, grans dificultats tècniques i el reajustament continuat dels espectacles. En contrapartida, l'espai propi (l'espai triat o trobat) apareix com a ens simbòlic. Així, el seu valor real queda transformat per l'aportació del joc teatral i s'estableix una nova relació entre la naturalesa original de l'espai ocupat i l'esdeveniment teatral que el transforma, mitjançant l'espectacle, en espai teatral.

GENERACIÓ D'ESPAIS

En parlar d'espai escènic en els espectacles de La Fura, direm que aquell no s'origina tan sols en funció de practica-

bles i aparells escenogràfics, sinó també, i principalment, a partir de codis espectaculars que generen i segreguen espai: llum, so, gest, desplaçaments. Podem parlar, doncs, de zones d'acció —donades per la llum i pel so— i de zones d'acció itinerant —la presentació de les quals comporta la traslació/migració dels espectadors cap aquestes.

En aquest sentit, llum i so actuen com a barreres topològiques entre les diferents zones, accions/seqüències, i marquen i separen espais semànticament diferenciats.

La investigació en aquest aspecte comporta la incorporació de tecnologia especialitzada i d'altres disciplines com ara la balística i la robòtica, o bé l'anàlisi de la llum com a font de pressió (estudi comparatiu entre les llums dels estadis i les torres d'il·luminació en *Tier Mon*).

Un altre punt capital a estudiar en la generació d'espais és el de l'espai escènic entès com a camp de forces engendrades pels actors/executors, és a dir, l'espai dibuixat per ells. El joc dels cossos en moviment implica una creació i una expansió d'espais originats per les relacions entre els cossos dels actors i els dels espectadors —la seva reacció, des de la fugida fins a la paralització. En els espectacles de La Fura dels Baus trobem un espai construït pels moviments relatius d'aquests cossos que defineixen i investeixen un cert espai (zones d'acció); igualment, podem parlar d'una compressió de l'espai provocada per l'absència d'aquests cossos en abandonar-lo.

El protagonisme del cos en els espectacles de La Fura és un element primordial per a la nova definició de l'espai escènic: l'espai cinètic originat i estructurat a partir del joc i l'arquitectura mòbil dels cossos, les màquines i els practicables, entesos, aquests últims, com a prolongacions i/o pròtesis del cos.

L'ESPAI DE L'ESPECTADOR

La transformació i l'apropiació de procediments tècnico-formals obté una traducció espectacular en què la mediació de la tecnologia, com a provocadora d'excitacions sensorials, origina variacions en la receptivitat de l'espectador, la qual podem anomenar receptivitat del subjecte urbà, seguint la definició establerta per Jaques Polieri.

«En els casos en què la tecnologia de l'espectacle sigui molt complexa es determinaran certes incidències d'ordre psicològic i de caràcter mesurable tals com l'orientació, la posició del cos, els desplaçaments o l'índex de claustrofòbia i d'agorafòbia entre els espectadors».⁸

En aquests espectacles, l'aprehensió de l'espai escènic per part de l'espectador és causada per la imatge que se'n fa, amb la seva apropiació mental, nascuda de la contradicció de no poder establir un punt de correlació estable a partir del qual entendre i quantificar l'espai circumdant com un valor a estructurar. I aquesta impossibilitat produeix una sensació de desorientació, indefensió i perill en l'espectador, immergit en un espai de referències ambigües propiciades per la il·luminació parcial (l'espectador no domina mai la totalitat de l'espai), el so, els valors volumètrics camuflats i els desplaçaments continus d'actors i espectadors.

Cal indicar que l'espectador valora l'espai en funció dels esdeveniments o els estímuls que rep i viu, ja que l'espai no es mostra neutre sinó com un camp de tensions dinamitzat pels actors-executors. En aquest punt, podem parlar d'una ambivalència en la relació espectador/espectacle. D'una banda, eufòria, joc i sentiment de pertànyer a una col·lectivitat i, en l'ordre de la il·lusió, la participació, l'exploració i la sorpresa. I de l'altra, aquesta proximitat física dobla el sentiment d'estranyesa afavorida pel joc d'actors, els quals imposen i orienten els desplaçaments, però que no integren les reaccions que provoquen; en aquest sentit, no *interpreten* sinó que existeixen en relació a unes accions teatrals.

Si en parlar —com a espectadors— dels espectacles de La Fura dels Baus diem que només hi trobem el sentit veritable en la real ocupació/participació/exploració de l'espai escènic proposat, caldrà recordar que ja en *Accions* i *Suz/o/Suz* es considerava l'opció de la contemplació distanciada en la qual la mera observació de les evolucions actors/públic constituïa en si un espectacle (i aquí entrariem en el tema del teatre dins el teatre). Aquesta possibilitat de lectura/vivència apareix més clarament en l'últim espectacle, *Tier Mon*, en el qual s'ha previst un espai alternatiu de seients i grades. Sobre això, Marcel·lí Antúnez concreta: «Participar sense capbussar-se; proposem una actitud d'observació».

L'aprehensió de l'espai, que, des d'un punt privilegiat, per-

8. Cit. POLIERI. *Scénographie, sémiographie*, pàg. 195.

met un seguiment global de l'espectacle, va lligada a l'aparició, anteriorment comentada, d'un contingut figurat; és a dir, d'una linealitat i una progressió en el temps que invita a la mirada en perspectiva.

Aquesta opció, però, es presenta com un altre punt d'atracció. El joc dependrà completament de l'espai triat per cada espectador. En aquest punt radica la pluralitat de lectures que de l'espai escènic podem fer dels tres espectacles de La Fura dels Baus. Aquesta pluralitat prové de la identificació espectacle/sistema i, per tant, orgànic i variable. Cada espectacle esdevé com un microcosmos organitzat al voltant d'uns punts d'atracció situats en el temps i en l'espai.



ZOTAL

«Hem buscat d'aprehendre l'espai subdividint-lo a partir de les relacions que estableix amb els altres elements escènics i que li aporten la significació pròpia: car l'art de l'escena és un art de l'espai».⁹

SCHLEMMER

La representació contemporània treballa essencialment sobre i a partir de l'espai: el transforma, el relativitza i el desorganitza. *Zombi* participa plenament d'aquestes característiques.

En la gestació de l'espectacle, el concepte d'espai escènic es va manifestar com a eix vertebrador a partir del qual *Zombi* creix i pren forma fins a concretar-se en unes accions-seqüències (podríem parlar d'*esquetxos*) unides, precisament, per l'entitat de l'espai escènic proposat.

RELLISCAR

Parlem amb Elena Castelar i Manel Trias, responsables del disseny escenogràfic i nucli estable de Zotal. Comenten: «Seguint el camí iniciat en el nostre espectacle anterior, a Zotal utilitzem l'element distorsió i ho fem en dos nivells: el físic i el temàtic».

En acostar-nos a *Zombi*, ens trobem davant una interrelació estreta que gira entorn el verb-acció relliscar. Relliscar físicament i, alhora, emocionalment i mentalment.

«L'home, aferrat a la seva seguretat quotidiana, rellisca per estalviar-se contactes profunds que preveu pertorbadors. Prenem *relliscar* com a expressió del no sentir i juguem amb el fet paradoxal que l'home, volent defugir el risc, adopta una solució del tot arriscada: rellisca».

Tant Elena com Manel insisteixen en la importància de la sensació física de relliscar, precipitar-se, per establir el seu llenguatge escènic a *Zombi*. «Vàrem fer unes proves al velòdrom de Barcelona; allí experimentàrem la contundència del pla inclinat i com aquest ens provocava inestabilitat, vertigen... i ho vam incorporar a l'espai escènic de *Zombi*, on

9. Cit. SCHLEMMER. *Théâtre et abstraction*, pàg. 63.



Elena Castelar. *Zombi*, de Zotal Teatre. 1988 (Foto: Jordi Bover).



Vitore e Gina. *Zotal*, de Vitore e Gina, 1984 (Foto: Gol).

passem d'un terra convencional, entès com a pla horitzontal de màxima seguretat, comoditat i facilitador de moviments, a un terra ondulat i hostil, que dificultava els desplaçaments i en el qual cal vèncer i resistir la tendència a caure, a relliscar».

A *Zombi*, l'espai escènic apareix descentrat, inestable, presidit per l'ondulació i l'obliquïtat de superfícies, sense equilibri. I aquest «descentrament» permet la fragmentació i el treball simultani facilitat per la desaparició d'un valor perspectiu (coordenades mitjançant les quals s'organitza mentalment l'espai a partir d'uns punts preeminents).

L'aparell escenogràfic se'ns descobreix sencer davant els ulls, sense cap intenció d'imitar un lloc concret; la gran superfície només esdevé lloc de l'activitat teatral, entesa a *Zombi* com a activitat lúdica.

ESPAI ORGÀNIC

L'aparell escenogràfic de *Zombi* actua com un ens viu, ja que es modifica i varia al llarg de l'espectacle. Elena ens comenta l'evolució de la forma/superfície fins a arribar a la definitiva: «Vàrem estudiar mapes topològics i seccions de terreny i també planimetries fetes a partir de fotografies aèries que proporcionaven la visió dels accidents del terreny. D'aquest estudi, i juntament amb la noció de pla inclinat, va anar sorgint la maqueta».

Després va venir l'elecció del material, aspecte costós, ja que havia d'oferir certa consistència i un grau d'adherència per no *relliscar* excessivament. Van triar una lona plàstica, la van disposar en una estructura tripartida; d'aquesta manera, sota la franja central, una estructura de fusta proporciona la duresa necessària mentre que, en els laterals, l'elasticitat del material permet el rebot quan es salta.

En aquest punt, insistim en la lectura possible de l'espai escènic de *Zombi* en funció d'espai físic, orgànic. Seguint aquest discurs, si prenem la lona-superfície com un immens epiteli, aquella adquireix una dimensió onírica, de tipus surrealista, al mateix temps que passa a ostentar un protagonisme com a *personatge dramàtic*.

«L'espai en què es desenvolupa el somni no es redueix a un procés d'elaboració mental, sinó que deriva de l'espacialització del *jo* corporal».¹⁰

Sami-Ali, psicoanalista que proposa una lectura de l'espai escènic en funció d'espai orgànic (com ho fa Schechner amb el concepte de *cavitat teatral*), obre una sèrie de possibilitats quan estableix la interrelació espai escènic/cos humà. Interrelació que, en el cas de *Zombi*, pot donar peu a certes consideracions: la *pell* es mostra afable o adversa i realitza funcions físiques com la d'engolir un personatge.

Un altre punt important, a parer nostre, en parlar de l'espai escènic de *Zombi*, és el de la població d'aquest espai per part de quatre actors, tres animals (un gos, una serp i una *tortuga mecànica*) i una sèrie d'objectes (i és vàlid parlar d'animació d'objectes, com en el cas del rodet que realitza una trajectòria constant i, igual que les persones, es precipita lliscant pel pla inclinat).

El treball amb animals prové de la tradició circense (el circ és l'origen de *Zotal*) i, de la mateixa manera que els objectes que apareixen, no actuen com a indicadors metonímics d'un lloc i uns moments històrics, sinó que es presenten com a signes aïllats. Així, per exemple, els elements de mobiliari isolats (taula, cadira, monitor de televisió) apareixen útils (cadira: seure) i, en aquest sentit, es converteixen en plataformes dels moviments dels actors.

Però això no contradiu una lectura simbòlica dels elements; per exemple, la serp remet a la feminitat i l'esoterisme amb la connexió posterior de la corda que s'enrosca als cossos dels actors. Aquest nivell de lectura enllaçaria amb el clima surrealista que manté l'espectacle.

Arribats en aquest punt, cal parlar de la música com a evocadora d'espais, espais de memòria que provoquen sensacions, enteses com a contrapunt de la *partitura* visual. La música, composta durant i juntament amb el procés d'escenificació, per Joan Saura i Xavier Maristany, esdevé la marma sobre la qual evolucionen les diverses accions-collage.

VISIÓ DE L'ESPECTADOR

A la pregunta de si *Zombi* participa de l'anomenat retorn de l'escena a la italiana, tant Elena com Manel rebutgen la idea.

A *Zombi*, el dispositiu escènic es presenta nu i no hi ha una extra-escena imaginària o de ficció argumental. Per a ells, l'espectacle pertany al teatre més teatral; és a dir, a l'espai del joc en el qual tota la materialitat és present.

Si bé el paper de l'espectador a *Zombi* pot semblar el de l'espectador tradicional en parlar de la posició física d'aquest vers l'espectacle (assegut davant de l'escena frontal), *Zombi* mostra un espai heterogeni que demana la recomposició per part de l'espectador i reclama una altra disposició perceptiva davant del fet teatral. Tanmateix, l'espectador posseeix una percepció educada en uns fenòmens d'arrel cultural i psicològica; el gust per la simetria, la perspectiva i la fatiga davant l'observació de superfícies irregulars descentrades en què l'ull difícilment pot aplicar un correctiu. I, abans que res, resituació mental davant formes sense memòria cultural, és a dir, sense identificació possible. I en aquest punt radica un dels secrets de l'encant que emana *Zombi*, en aquesta no-memòria de la forma-superfície que ens sostreu d'allò que és quotidià per endinsar-nos en el fantàstic i en la sorpresa, en l'espai on tot és factible.



La Cubana. *La Tempestat*, de La Cubana. Direcció de J. Milán. 1987 (Foto: Ros Ribas).



La Cubana. *Cómeme el coco negro*, de La Cubana. Direcció de J. Milán. 1989 (Foto: Ros Ribas).

«El teatre és un art que es basa en el comediant; aquest pot incidir en el públic sense recórrer a la paraula, només cal la seva presència».¹¹

RIPELLINO

La Cubana es defineix com un col·lectiu teatral. Accions que prenen forma al carrer o en espais tancats (mercats, magatzems, etc.); accions eminentment urbanes o pensades per a la ciutat. I, paral·lelament, un espectacle, *La Tempestat*, en el qual apareix clarament el teatre dins el teatre, element constant en La Cubana: de la teatralització de la quotidianitat a la teatralització del fet teatral i, en concret, d'una escenificació de *La tempestat* de Shakespeare.

ACCIONS TEATRALS. EL SEU TREBALL ESCENOGRÀFIC

«Fins ara la construcció dels elements escenogràfics la fèiem nosaltres. Jo ho dibuixava i després tothom hi aportava idees, era un procés de contínua modificació fins a arribar als elements definitius».

Parlem amb Jordi Milan; ell ens apunta la possible i futura col·laboració amb especialistes —escenògrafs, arquitectes, decoradors— per als propers espectacles: «El que no farem mai és utilitzar l'escenografia creada a la taula d'un senyor; el que volem és que sorgeixi d'un treball en equip i d'un seguiment mutu durant la gestació dels espectacles».

Respecte a la qüestió de si la tria de l'espai escènic per a les diferents accions es presenta com un principi a partir del qual es crea l'acció o si, per contra, l'espai s'adequa en funció a una acció establerta, Jordi argumenta un doble aspecte: la idea d'espai i la d'acció estan íntimament relacionades; un espai pot provocar una història, una acció i aquesta, un cop fixada, es pot reproduir en qualsevol espai que s'ajusti a les característiques del primer. «Nosaltres entenem l'espai escènic en funció del que trobem: llocs concrets ens inspiren accions concretes. En aquest sentit, no parlem de teatre de carrer sinó de teatre portat al carrer».

11. Cit. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*. pàg. 264.

En l'acció dels *Autòmats*, per exemple, l'espai triat, l'aparador comercial, és definitori per a l'acció que s'hi desenvolupa. Si tot aparador és un reclam, un petit escenari, un espai organitzat per seduir, el fet quotidià de mirar-lo també implica una mirada determinada. La proposta de *La Cubana* radica, precisament, a afegir el gag, la sorpresa i el reconeixement sobtat al fet diari, i ho fa emprant totes les tècniques (retòriques o no) que transformen la quotidianitat en alguna cosa més: la seva paròdia.

«Moltes d'aquestes accions sorgien per pura intuïció, no per teoria. Molts cops hem estat nosaltres els primers sorpresos quan hem vist la dimensió que prenien. Nosaltres coneixíem i funcionàvem a partir dels resultats: la reacció que provocaria determinada acció».

Una de les claus per obtenir aquest resultat és el valor real de l'espai en el qual es representa l'acció. Lluny del *teatre*, *La Cubana* posa en escena esdeveniments que l'espectador recorda i coneix (similitud amb d'altres viscuts quotidianament o gairebé). Així, la venedora de la Boqueria ven en una parada real d'un mercat real. Tan sols canvia el producte: en lloc de carn ven pedres.

I fins i tot algunes d'aquestes accions deriven de fets verídics com el de la dona que es quedava empresonada, en el vestíbul d'una botiga, per una reixa automàtica; la notícia va donar lloc a l'acció titulada «Una trampa para Teresa».

«Juguem amb l'ambigüitat, amb el "voyeurisme" que tots tenim, la curiositat, el gust pel morbós...» Jordi explica que el fet de treballar en llocs reals comporta una determinada manera d'interpretar, la més acostada a la no-actuació, al comportament urbà habitual. «I és que una sobreactuació ho espatllaria tot, la gent diria: "Fan teatre"».

En resum: en les accions de *Cubana's Delikatessen* i de *Cubana des a la carta* es parteix d'una indiferenciació espacial —el tramut urbanístic amb la dimensió escenogràfica que comporta— i d'una decisió d'ocupar un espai d'unes determinades característiques. El sentit d'aquestes accions esdevindrà, en la mesura que s'adeqüin a l'espai escollit, al seu traç físic d'una banda i, de l'altra, a la seva significació social.

LA TEMPESTAT. EL TEATRE DINS EL TEATRE

En la fitxa tècnica d'aquest espectacle, el grup demana un teatre a la italiana, si és possible, amb vestíbul ampli.

«A *La tempestat* volíem entrar en un teatre tradicional, treballar a partir de la caixa màgica que és l'escenari, de la cerimònia social d'anar al teatre i portar-ho tot a una situació límit, però possible en cas de catàstrofe. D'aquesta manera, el teatre es convertia en un petit món, aïllat de la resta».

Per a aquest espectacle, La Cubana va cercar dos tipus d'espai escènic: el de l'escenari, amb una escenografia fixa, en la qual es representa l'obra shakespeariana i l'espai del públic —platea i llotges— que a mesura que avança l'espectacle s'amplia a tot l'edifici teatral. En referir-nos a aquest últim espai, podríem parlar d'una escenografia mòbil formada per objectes, indumentàries i algun practicable que s'adaptava a les particularitats de cada teatre. «Va ser un bon exercici descobrir les possibilitats de cada teatre, però també esgotador i car, ja que havíem de limitar l'entrada i comptar amb el material fungible de cada representació».

A parer nostre, l'aspecte més interessant que aporta *La tempestat* respecte a l'espai és el de transvestir un teatre en un lloc no teatral; escenari, bar, platea, camerinos, etc., deixen de ser espais significativament teatrals per mostrar-se com a espais d'experiències ordinàries en una situació d'emergència. La il·lusió de viure una situació hiperreal en un teatre.

A l'inici de l'espectacle, la representació de *La tempestat* comença i l'escenari és el lloc de l'ostentació de la teatralitat i, alhora, el lloc de la veritat, ja que estem assistint a una representació de l'obra de Shakespeare en un teatre. I, precisament, l'espai virtual del text (la tempestat afavorida per Pròsper) transcendeix a l'espai teatral: escenari i espai del públic. *La tempestat* s'ha encarnat en una catàstrofe de grans dimensions; la sala i la resta de l'edifici són ara infermeria, confessionari... espais mal il·luminats pels llums d'emergència i la claror del camping-gas.

I també, en referir-nos a *La tempestat*, podem parlar de paròdia; o millor, d'intenció paròdica respecte a la institució teatral, l'edifici tradicional i la seva lectura social. Intenció, però, de to lúdic: el fet d'anar al teatre deixa de ser un acte cultural per esdevenir aventura gràcies a la metamorfosi de *La tempestat* shakespeariana en tempestat atmosfèrica.

L'ESPECTADOR

En els espectacles de La Cubana podem parlar d'espectadors pròpiament teatrals, en el cas de *La tempestat*, en el

sentit que hi ha una voluntat d'anar-hi. En les altres diverses accions, el públic —en més o menys proporció— és casual, tothom pot ser-ho, perquè es fan obertes a la ciutat.

«El públic és molt important en els nostres espectacles, ja que els espectadors són en ells mateixos un espectacle». Referint-se a aquest tema, Jordi recorda anècdotes com la de l'actor detingut a Almeria per la policia mentre prenia part en l'acció «Ja som rics!» per repartir pessetes com un foll (i anar vestit de gala). «Un dels nostres propòsits és que la gent faci teatre sense adonar-se'n».

En aquestes accions teatrals es posen en escena situacions que l'espectador coneix per record o per referències i aquesta memòria proporciona un lligam amb l'experiència directa, lligam que enriqueix l'esdeveniment teatral, que passa a ser esdeveniment viscut, o esdeveniment observat, si l'espectador no se'l creu i se'l mira distanciadament. En les dues vivències, però, apareix l'element participatiu.

Si quan ens referim a *La tempestat* ha sorgit el mot aventura, caldrà tornar-lo a escriure per definir la postura de l'espectador davant l'espectacle i, en aquest cas, viure'l com a experiència real (o tenir-ne el dubte), ja que el sol fet d'entrar en un teatre comporta una dosi de capacitat per a la sorpresa. Sorpresa provocada per l'itinerari realitzat en l'edifici teatral i el descobriment d'espai partint de la situació d'extrema emergència.



Finalment, i com a constant en els espectacles de La Cubana, podem citar la poca (o nul·la) transformació física de l'espai escènic proposat. El que sí que varia és la funcionalitat que li atorguen els ocupants en relació amb les accions que hi desenvolupen i és en aquest sentit que parlem de paròdia, joc o equívoc basats en hàbits i referències culturals.

RECAPITULACIÓ

Aquesta aproximació al concepte d'espai escènic proposat en els espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana és extensible a la lectura de l'espai escènic en el teatre contemporani i, per tant, representativa. Si resumim tot el que hem anotat anteriorment i ens endinsem en la significació d'aquestes propostes, més enllà de la seva percepció visual i del pur joc espectacular, hi trobarem una lectura potencial de les relacions de l'home i la dona actuals amb el seu espai, el seu entorn urbà.

I és per això que els espais proposats es mostren com a fragmentaris, disgregats, en els quals augmenta la interrelació física, en els quals els esdeveniments no obeeixen a una causalitat sinó que s'esdevenen com una successió d'accidents i, especialment, espais en els quals la percepció (i posterior aprehensió) actua com a mediatitzadora de l'experiència.

D'aquesta manera, l'espai escènic creat en els espectacles de La Fura i Zotal no es comporta ni és la còpia d'un lloc concret i identificable al qual l'acció aporta un sentit. Contràriament, en els espectacles de La Cubana, a l'espai concret i identificable on se superposen noves significacions sumades a les que ja té *per se*; aquí, però, estem parlant d'espai escènic triat, no construït.

Si hom sosté que l'esdeveniment teatral és sempre la imatge d'una imatge cultural, podem dilatar aquesta premissa en parlar de l'espai escènic. Aquest, en el nou teatre, ja no beneficia la *realitat* concreta sinó que es mostra com a llenguatge i, com a tal, esdevé complex i autoreferencial.

RESUMEN

En el teatro contemporáneo, de preeminencia visual, no podemos hablar de una escenografía mimética respecto a una realidad concreta, sino que el concepto de escenografía se dilata para convertirse en concepto de espacio escénico entendiéndolo como principio organizativo de los diferentes signos escénicos; es decir, como parte constitutiva de un conjunto de elementos indisociables de la totalidad de un espectáculo.

Una de las constantes de este espacio escénico es mostrarse fragmentado, como un *collage* que del espectador exige una continua recomposición.

En este trabajo de aproximación, encontramos la traducción del citado espacio escénico, propia y diferenciada, en los espectáculos de los tres grupos estudiados: espacio como lugar de exploración y de acontecimientos simultáneos que obligan a la integración de elementos dispersos en los espectáculos de La Fura dels Baus; asimetría y fragmentación del espacio en zonas significantes, e inestabilidad de volúmenes y superficies en el espectáculo *Zombi* de Zotal; y la aparición del teatro dentro del teatro, ambigüedad compartida por los dos espacios asociados en *La tempestat* de La Cubana.

RÉSUMÉ

Le théâtre contemporain, prééminemment visuel, ne nous permet pas de parler d'une scénographie mimétique par rapport à une réalité concrète. Par contre, le concept de scénographie s'élargit pour devenir concept d'espace scénique avec le sens de principe organisateur de différents signes scéniques; c'est à dire, de partie constituante d'un ensemble d'éléments indissociables de la totalité d'un spectacle.

Un des aspects constants de cet espace scénique est celui de se montrer fragmenté, comme un collage qui demanderait une recomposition continue de la part du spectateur.

Dans le présent travail d'approche, nous trouvons la traduction du dit espace scénique, propre et différencié, dans les spectacles des trois groupes étudiés: espace comme lieu d'exploration et d'événements simultanés qui obligent à intégrer les éléments dispersés, dans les spectacles de la Fura dels Baus, assymétrie et fragmentation de l'espace dans les zones significatives et instabilité de volumes et de surfaces,

dans le spectacle *Zombi* de Zotal, et la manifestation du théâtre dans le théâtre, ambiguïté partagée par les deux espaces associés, dans *La tempestat* de La Cubana.

SUMMARY

With Reference to contemporary theatre, mainly visual, we cannot speak about a mimetic scenographic reference to a concrete reality; here the concept of scenography grows in order to become a concept of scenic space, taking it as an organizative base of the different scenic things; that is, as a constitutive part of a whole of indisociable elements forming the total spectacle.

One of the constant aspects of this scenic space is that it always appears in fragments, like a collage which demands continuous recomposition from the spectator.

In the present approximative work, we find the translation of the above mentioned scenic space, peculiar and differentiated, in the spectacles of the three groups studied: space as a place of exploration and of simultaneous events that force one to integrate separate components, in the spectacles of the Fura dels Baus; asymmetry and fragmentation of space in significant zones, and instability of volumes and surfaces, in the spectacle entitled *zombi*, of Zotal; and the appearance of the theatre within theatre, ambiguity shared by the two associated spaces in *La tempestat* of La Cubana.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teorema: «Les paral·leles es troben a l'infinit».

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

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



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

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

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

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

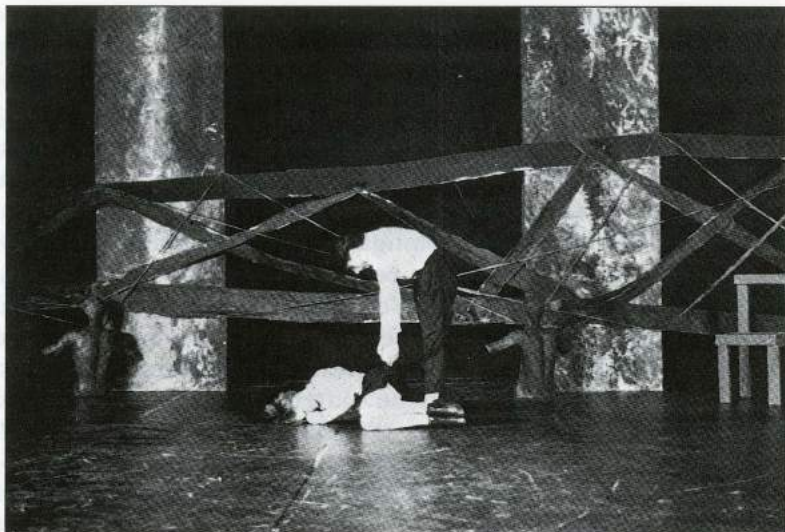
Aquesta tarda he vist Pina amb la seva panxolina d'embarassada. Juraria que m'ha reconegut. Estic segura que es recorda de l'encontre que vam tenir l'any passat. He aconseguit que em mirés una llarga estona i que em parlés durant una hora. Algun dia ho escriuré.

AVELINA ARGÜELLES

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

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

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



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

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



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

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

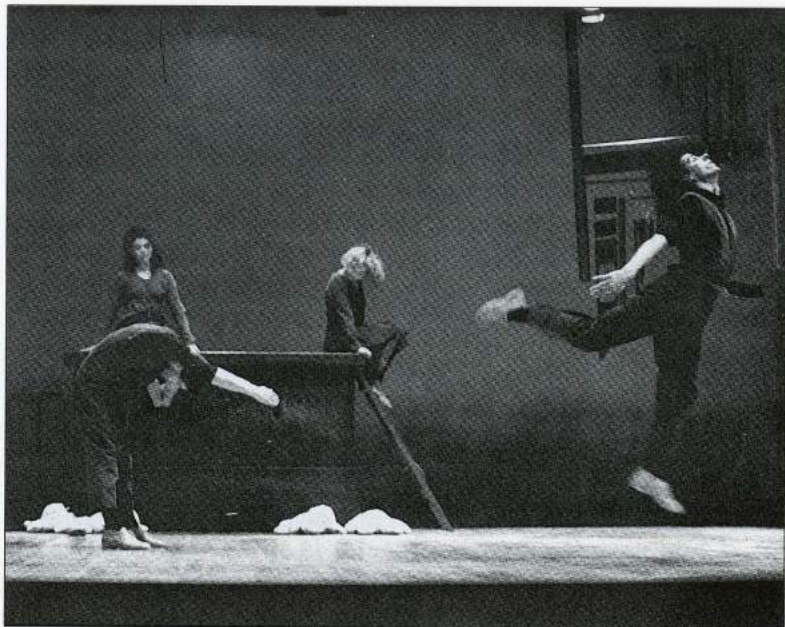
En el recent treball *Bajo cantos rodados hay una salamandra*, hi ha el plantejament de crear un espai tancat, com una habitació, un interior amb l'estètica antiga, rústica, rural i desgastada. El terra de fusta hi té molta importància, ja que és imprescindible per a la sonoritat dels passos de dansa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

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

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



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



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

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

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

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

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

TRAÇ EFÍMER: ARQUITECTURA EN MOVIMENT

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÀNGELS MARGARIT

RESUMEN

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

RÉSUMÉ

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

SUMMARY

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

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

RÉSUMÉ

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

SUMMARY

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

NO SER LEONARDO. L'ARTÍSTIC

CONVERSA

AMB PEP DURAN

A cura de Joan Abellan

EE — Si considerem que tant l'artista plàstic com l'escenògraf treballen amb els cossos i els objectes amb materials i amb eines, què es troben i què s'ignoren l'artista plàstic i l'escenògraf en el treball teatral?

PD — L'art és una cosa molt personal i l'especialització en un sol camp depen força de les ganes de cadascú, sense que això vulgui dir que no s'és professional. L'artista pot mantenir viva la curiositat i no deixar-se posar, ni posar-se el mateix, l'etiqueta d'«artista» o d'«escenògraf». Es pot funcionar perfectament fora que tots els camps que potencialment pots tocar s'articulen positivament. Cada cosa té les seves particularitats i, si el treball es fa, tant és un espai escènic com un mural. De la mateixa manera que en el teatre una bona plataforma pot ser millor que una mala pintura com a escenografia. Exacte, però això no vol dir que tothom opti així. De fet ja fa temps que el teatre parla més d'espai escènic que d'escenografia. Jo mai no entendre que un pintor faci una pintura que després li convertiran en una cosa amb tota una altra dimensió i finalitat per passar-la a l'escenari. A triu en la joia que això no té positiu ni per al teatre ni per al pintor, perquè són obres diferents. I pel que fa a aquesta idea d'artista pluridisciplinari que se m'adjudica, si hi existís, no m'hi interessaria i diria que jo em vull dedicar al meu veritable art que és l'escultura. El que tinc molt clar és que la major part del treball que he fet per al teatre, l'ho he fet malament. No en el sentit que no m'interessés el fet teatral o perquè no hi hagi posat prou dedicació ni perquè no se m'hagi fet cas, sinó perquè estic convençut que la capacitat creativa que jo puc oferir al teatre, quasi sempre ha quedat reduïda al trenta per cent. I això és molt emprenyador.

RELACIÓ ENTRE ESCENOGRAFIA I ARTS PLÀSTIQUES EN EL TREBALL ARTÍSTIC

Pep Duran, artista plàstic, escenògraf i figurinista ha fet escenografies teatrals convencionals i avantguardistes, ambientació cinematogràfica i està considerat com un dels buscadors catalans més actius de noves figuracions també en els camps de la instal·lació i de la performance. La conversa intenta furgar, a partir de la seva experiència personal, en la relació entre l'artista plàstic i l'escenògraf en el moment de plantejar-se una representació de l'entorn.

EE — *Si considerem que tant l'artista plàstic com l'escenògraf treballen amb els cossos i els objectes amb materials i amb imatges, quan es troben i quan s'ignoren l'artista plàstic i l'escenògraf en el treball teatral?*

PD — L'art és una cosa molt personal i l'especialització en un sol camp depèn força de les ganes de cadascú, sense que això vulgui dir que no s'és professional. L'artista pot mantenir viva la curiositat i no deixar-se posar, ni posar-se ell mateix, l'etiqueta d'«artista» o d'«escenògraf». Es pot funcionar perfectament fent que tots els camps que potencialment pots tocar s'articulin positivament. Cada cosa té les seves peculiaritats i, si el treball és bo, tant és un espai escènic com un *stand*. De la mateixa manera que en el teatre una bona plataforma pot ser millor que una mala pintura com a escenografia. És obvi, però això no vol dir que tothom opini així. De fet ja fa temps que el teatre parla més d'espai escènic que d'escenografia. Jo mai no entendre que un pintor faci una pintura que després li convertiran en una cosa amb tota una altra dimensionalitat per passar-la a l'escenari. A mi em fa l'efecte que això no és positiu ni per al teatre ni per al pintor, perquè són obres diferents. I pel que fa a aquesta idea d'artista pluridisciplinar que se m'adjudica, si hi insistiu massa, renego d'aquesta història i dic que jo em vull dedicar al meu veritable art que és l'escultura. El que tinc molt clar és que la major part del treball que he fet per al teatre, l'he fet malament. No en el sentit que no m'interessi el fet teatral o perquè no hi hagi posat prou dedicació ni perquè no se m'hagi fet cas, sinó perquè estic convençut que la capacitat creativa que jo puc oferir, al teatre, quasi sempre ha quedat reduïda al trenta per cent. I això és molt emprenyador.

EE — *Això vol dir que el teatre necessita una especificitat escenogràfica del treball de l'artista plàstic?*

PD — No. Però, per anar bé, al costat del creatiu hi ha d'haver el tècnic. Jo no vull ser el tècnic. Per poder donar al teatre tot el meu rendiment com a artista, em caldria tenir al costat la persona que s'ocupés dels aspectes tècnics. El teatre té una gran complexitat, com el cinema. Hi ha una gran maquinària, un equip. També a l'arquitectura hi ha equips. Si jo he de treballar per al teatre no vull estar pensant en la resistència que hagi de tenir el meu invent. Jo no tinc cap interès a ser Leonardo. Hi ha d'haver camps específics per a cadascú. Jo no ho he de saber tot ni he de ser un manetes. A mi m'agradaria que em demanessin un treball per al teatre on jo pogués realment aportar el que sé fer i el que crec que al meu terreny és, si tu vols, el camp del tractament dels objectes, de l'artifici dels objectes, de donar-los la volta, transformar-los, jugar-hi... Però que al darrera hi hagi la persona que ho tradueixi a l'escenari, que ho faci possible. El problema del teatre és que et demanin que un personatge ha de sortir d'un dau. Jo, el dau, me l'inventaré, però no em facis fer artesanía, no em facis fer d'enginyer. El sistema perquè la sortida del dau sigui possible ja no és cosa meva. M'interessa essencialment la invenció plàstica. I això no és qüestió de modernitat. Un escenògraf tradicional com en Soler i Rovirosa té creacions fantàstiques. Al llibre d'escenografia de l'Isidre Bravo hi ha esbossos fantàstics d'«homes-rellotge» o d'«homes-dau», o dels que tenen el cos al cap... Això és el que a mi m'agrada. Però, al teatre, poques vegades pots permetre't el luxe de fer-hi la teva.

EE — *Si explorem la teva trajectòria teatral, hi ha alguna creació que respongui a aquests interessos?*

PD — Jo ho he pogut fer en algunes ocasions. Durant aquests darrers anys les meves intervencions en teatre són més escasses i sovint penso que hauria de dir sistemàticament que no. Darrerament, el que més s'acosta a la meua manera de treballar, probablement perquè jo vaig tenir la idea i jo la vaig realitzar sense que ningú més hi intervingués, va ser la inauguració del nou espai de la Fundació Miró (octubre de 1988). Es tractava d'un treball en certa manera molt parateatral. Una mena d'antidesfilada aprofitant alguns espais de l'edifici. Vaig aprofitar unes escales en un pati in-

terior cobertes de vidre que, il·luminades i amb cadires per al públic, quedava com un escenari. Per aquella escala de vidre anaven desfilant amb música deu personatges vestits —o potser antivestits—, passaven per una passarel·la dient uns textos, tornaven a pujar fins anar a parar tots a un gran sopar. Era una mena d'«anti-Sant Sopar». Una gran taulada amb un sopar a base de plats que no es podien menjar. Hi havia des de tinters fins a ceràmiques, llàgrimes de vidre... El conflicte que probablement tinc amb el teatre és que no m'entenc amb el director o amb el tècnic que ha de realitzar el que jo penso. Potser és que el meu món és un món molt particular o potser sigui que jo no en sé més. En canvi, quan faig alguna cosa tota sencera jo des del principi, puc defensar-la, ho veig molt clar. Mirant enrera, el model més representatiu de la mena de coherència que jo persegueixo potser el podria trobar en la meua intervenció en *Cos*, d'Albert Vidal (Teatre Regina, de Barcelona, 1983). Vaig crear uns personatges a partir de materials gens convencionals. Era un moment en què jo estava molt conscienciat de la importància del treball amb els diferents materials. Veia la dificultat que comportava treballar amb materials que tenien una lectura molt limitada. El treball amb l'Albert Vidal va ser un treball coherent: la dansa, la llum, els objectes i la música, tot agafava una línia. Aquell va ser un dels pocs espectacles on els llenguatges anaven en una sola direcció. Es va ser injust amb aquell espectacle. És curiós perquè sota l'aparença de caos que pot donar l'Albert Vidal —que avui s'enamora del neó i et diu que l'única cosa interessant és *Blade Runner*, però que demà se'n va a la Setmana Santa de Sevilla o s'enterra sota terra—és dels pocs que quan s'embarquen en un projecte sap reunir la gent adequada i arribar fins al final amb un rigor i una coherència total amb el que està fent. Realment això és una cosa excepcional en un panorama on el més normal ja és que cada cosa vagi per la seva banda. A *Cos* puc dir que el meu treball es va poder veure realment a l'espectacle. Això és el que agraeixes com a escenògraf i com a artista.

EE — *I el cinema, on darrerament has signat ambientacions i vestuaris, té les mateixes limitacions?*

PD — El cinema, aquesta possibilitat de crear, encara te l'ofereix menys que el teatre. El curiós és que et vinguin a oferir una pel·lícula. El lògic seria que em cridessin perquè

els interessa el que jo hi puc aportar. Ara, si et criden per reproduir el quadre de *Las Meninas*, gràcies, però no sóc jo la persona adequada. El que passa és que sovint no sabem dir que no. Una pel·lícula també surt d'unes idees. I en el cas de la pel·lícula a la qual m'estic referint (*Luces y sombras*, de Jaime Camino), d'unes idees prou interessants. Un director que vol penetrar en el quadre, en el món de Velázquez, fantàstic, suggeridor! Però si després et tallen... Anem a fer una pel·lícula. Estem fent ficció del teatre dins el teatre, del cinema dins el cinema, d'un món, de la visió d'un Velázquez. Ja és prou important la reflexió sobre la pintura, el xvii, el xviii, els fantasmes d'Espanya. Si vesteixo el Velázquez de vermell, que me'l deixin, que no em diguin que no. Aquesta confiança hi ha de ser, altrament la feina del director d'art, quin sentit té?

EE — *Però la realitat és que l'escenògraf, l'artista plàstic, que pot inventar del no-res, com inventa l'autor o el guionista, avui dia sol estar obligat a crear sota l'imperi dels directors, acostumats, paradoxalment, a treballar amb materials de segona mà. Pel que fa al teatre, potser fa uns quants anys, quan autors i escenògrafs podien jugar més a fons amb les seves cartes, el teatre català tenia un nivell estètic menys convencional. L'evolució del teatre a casa nostra demostra que aquest nivell estètic més personal i arriscat comença a perdre interès d'ençà que els directors porten la veu cantant en la direcció dels gustos teatrals del país. I en aquest sentit, es pot dir que, durant una època, la modernitat, la marcaven els escenògrafs en oferir als directors invents que conduirien tota la seva dramaturgia. Després s'ha viscut una època on han estat els directors qui han demanat als escenògrafs allò que volien, coses concretes, sovint referides a coses vistes en altres llocs. En certa manera s'ha acotat la imaginació en lloc d'atiar-la...*

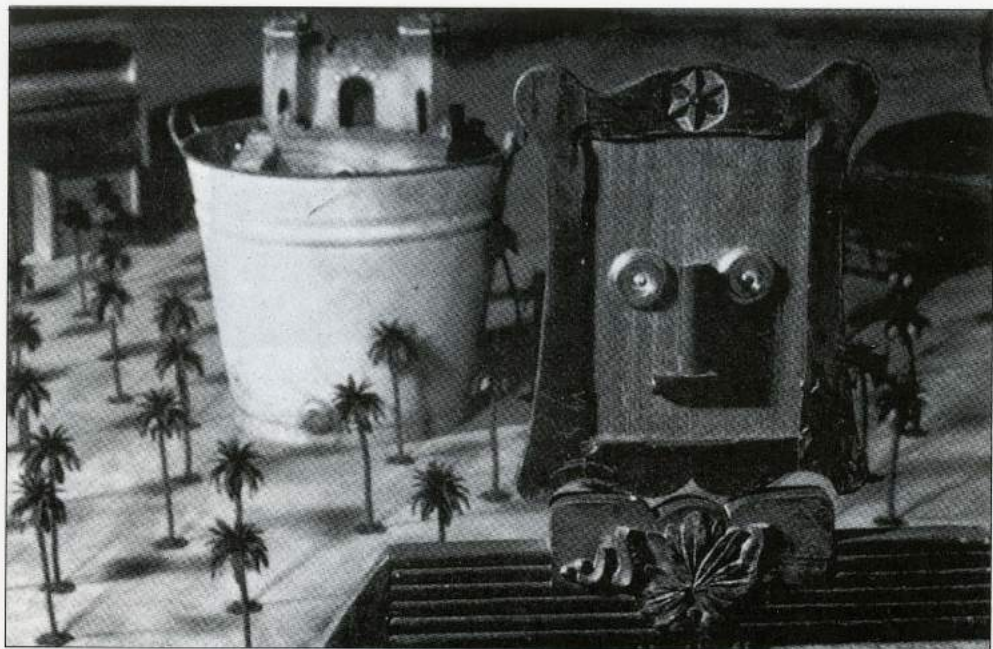
PD — Però això també passa amb el disseny i amb l'arquitectura, que estan més de moda. Ara es parla de la tirania de l'arquitecte, de la tirania del dissenyador, que s'han fet indispensables. Ara, un col·leccionista d'art, que abans era gent anònima, vol ser conegut. Ara el protagonisme ja no és per a la col·lecció, sinó que el vol el col·leccionista.

EE — *Entrem, potser, en la tirania de l'escenògraf?*

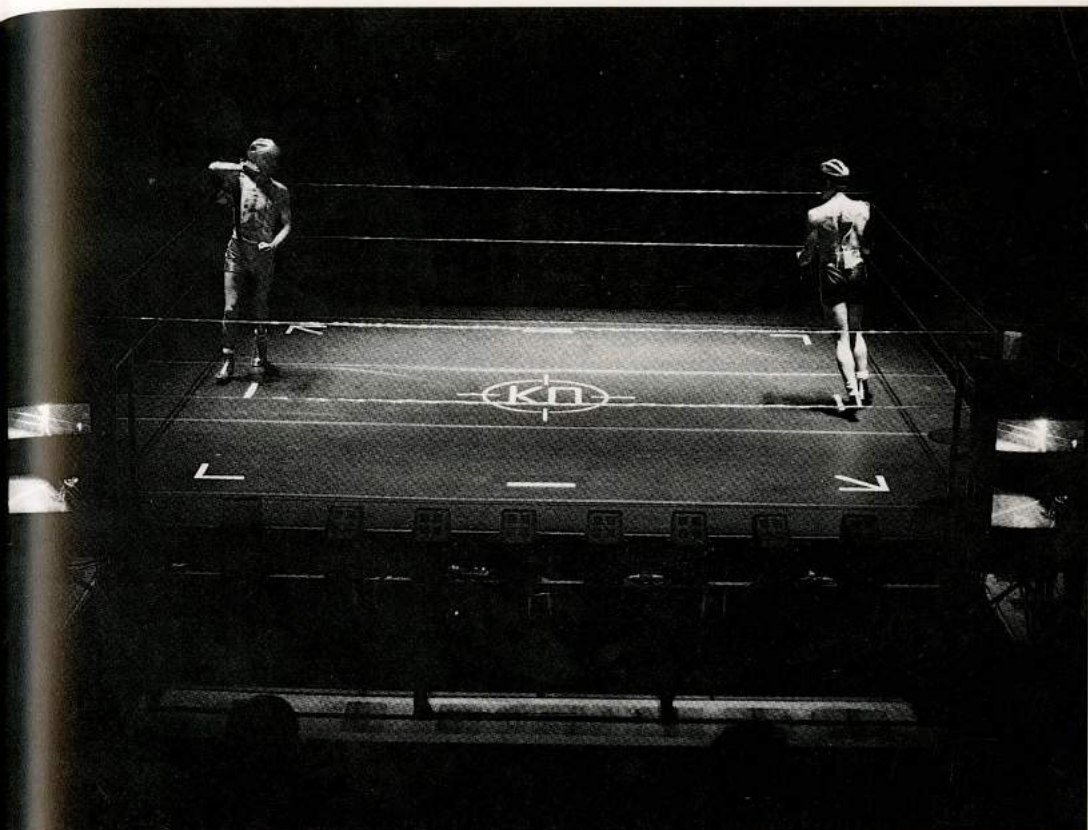
PD — Jo només demano llibertat.



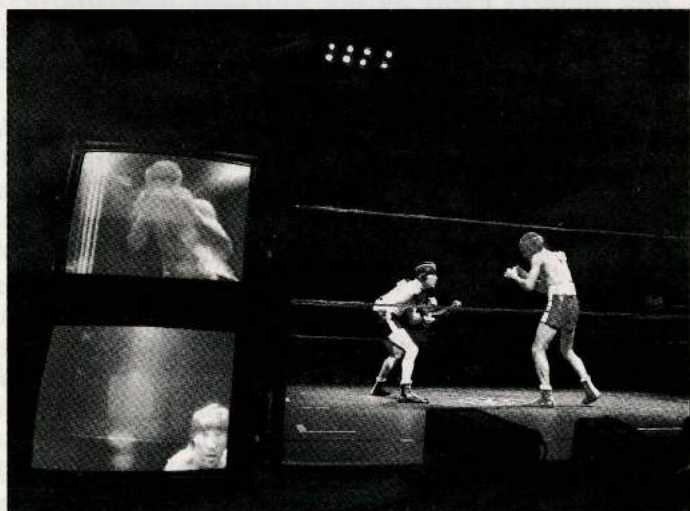
Pep Duran. Desfilada «Tot és quincalla». Inauguració de l'Espai 10 de la Fundació Miró. 1985. (Foto: F. Català Roca).



Pep Duran. *Instal·lació «Els mites es troben als containers»*, 1987.



Evlen
a la ma
for ell
Artescu
Whisp
sthat
C. A
EE —
gillat
a d'nd
ruffic
anyov
e fip
follow
st-ss
tupond
baller



TRANSGREDIR EL DISSENY

EE — *Has parlat del disseny i aquest és un tema que, efectivament, sembla que impregni tots els àmbits de la creació. Ara es parla molt de disseny artístic i també de disseny escenogràfic. No és una contradicció que l'artista que vol llibertat, que no vol condicionaments, es consideri dissenyador?*

PD — És que el disseny està embolicant la troca ja fa temps. I l'embolic ve potenciat des de dalt, des de nivells oficials. Tothom dissenya, tothom pinta, tothom fa coses. Però tot no és disseny. S'ha de saber fins on, per què i com es pot parlar de disseny. No tot el que es diu disseny ho és.

EE — *Ho és l'escenografia?*

PD — Crec que dintre l'escenografia hi pot haver disseny.

EE — *I què és el disseny?*

PD — El disseny és fer una cosa més bonica del que és. El disseny és redissenyar, encara que no sapiguem què és el disseny. I a partir d'aquí tot pot ser disseny. Fins i tot quan fas escenografia, fas un disseny. Perquè, avui dia, el disseny ho és tot i no és res!

EE — *Disseny no seria la resposta a una sèrie de necessitats prèvies? Crear en funció d'unes necessitats?*

PD — És clar.

EE — *El problema, llavors, està a saber quina és la necessitat que té la prioritat, la preferència. No sorgeix el malentès quan la necessitat prioritària és l'estètica, l'originalitat...?*

PD — Aquest és un món que m'interessa, que jo treballo, però tot donant-li la volta, no per retre-li homenatge. En l'escenografia entesa com un fet funcional que parteix d'un text, el director i l'autor sempre volen una cosa. Tu et penses que crees respectant aquesta voluntat; però resulta que ells ho poden veure d'una altra manera. Si un cardenal vermell el fas carabassa et diran que és una bombona de butà. Si transgredeixes un codi visual o cromàtic, ja l'has cagat! Què passa amb la invenció, doncs? Jo agraeixo molt a Jaime Camino

que m'hagi cridat per fer les seves Menines, però hauria d'haver dit que no. Com el que vaig fer amb la Nina Pavlovski en *Vida privada* de Francesc Betriu, sèrie per a la televisió basada en la novel·la de Josep M. de Sagarra. Jo no podia inventar res. Es tractava únicament de fer reproducció. Era una sèrie històrica i no em podia passar ni un pèl.

EE — *Però en aquesta reproducció també hi ha una tria, i en aquesta tria pot estar present l'imprompte del gust de l'artista... També hi ha un punt poètic personal en la reproducció. Almenys, hi ha pel·lícules més suggeridores que d'altres, segons hagi fet la direcció d'art un artista o un altre...*

PD — Sí. De la camisa de ratlles dels anys vint tu pots triar la mena de ratlla que hi posaràs o fins i tot no posar-n'hi. Pots triar el color, la roba, el dibuix de les americanes, sempre que corresponguin a l'època. Però a mi no m'«enrotlla», això. Ho faig perquè van bé els calés, perquè sóc un xafarder i m'interessa el mitjà. Però en realitat no m'ho passo bé. I no és que m'ho carregui, però és que al tercer dia ja en tinc prou. Ara, si al meu costat hi ha la persona que té aquesta afecció, que s'ho passa bé perquè li agrada estar amb les estrelles, els rodatges, que coneix tota la moda del món i li agrada tenir-ho tot a punt, fantàstic. Llavors un cop estiguin triats els figurins i les robes, que de tot allò s'encarregui la modista o qui sigui i jo ja hi aniré a veure el resultat. Per descomptat que hi ha d'altres que fan tot el contrari i volen controlar la qualitat del producte fins al final, més a la manera d'en Fabià Puigerver, que fins i tot el voldrà fer ell mateix, perquè hi ha aquest gust per aquesta cosa més artesanal. Jo la respecto, aquesta manera de fer, per descomptat; però jo ja he dit que no vull ser Leonardo Da Vinci. El que m'interessa és la imaginació o digues-li com vulguis.

EE — *Però tu ets una persona que també treballes directament l'objecte...*

PD — Sí, m'ho faig jo. El que recullo, jo m'ho tallo, jo m'ho clavo, jo m'ho encolo. Ho transformo. Per què no? D'aquest ús de l'objecte, últimament, també se n'ha parlat molt. Del meu i del de molts altres, com els Brossa, Tàpies..., s'ha fet una certa apologia de l'objecte vell, l'amor pels objectes amb història, la poètica de l'objecte vell. Però, aquesta poètica, també la té un telèfon o unes ulleres actuals. Es posa l'objecte

antic en una peanya, perquè és de fusta o ha estat d'algú, i en canvi l'actual es rebutja perquè és de metacrilat o que sé jo. Però també és un objecte i té la seva poètica.

EE — *En la teva obra plàstica hi ha poca invenció de formes a partir de la manipulació de matèries primeres i sí que hi ha una gran manipulació de coses ja fetes. Aquest gust per la presència artística —plàstica o escenogràfica— de l'objecte real, que ha tingut el seu ús, en el fons i potser paradoxalment, té molt a veure amb el gust per l'objecte vell d'una escola que a casa nostra estaria representada fonamentalment per en Fabià Puigserver?*

PD — Potser la presència de l'objecte és la mateixa, però la finalitat és diferent. Es pot perseguir un càntir per tot l'Empordà que serà l'idoni per a l'ambient que hagi imaginat per a l'escenari. El cert és que a mi també m'encanta fer aquesta mena d'arqueologia. Però després començo a dubtar i penso: per què no convertir un càntir en no-sé-què? Per què no?

EE — *Et mires l'objecte amb un cert punt de vista dadà, potser?*

PD — Tampoc no es tracta de posar un càntir quadrat si l'obra és del disset. No busco la transgressió per la transgressió. M'interessa molt la sortida de l'escala real perquè és una manera de veure la vida i el teatre. La realitat m'interessa ben poc. M'interessa la ficció o com li vulguis dir. M'interessa jugar amb l'escala dels objectes. Si una palmera fa quinze metres, jo la faré de quinze centímetres, si un cavall és d'una manera, jo el faré d'una altra, si una baldufa és petita, jo la faré de dos metres i la baldufa ja no serà una baldufa, sinó tota una altra història. Sempre que l'obra m'ho permeti, naturalment el que no faré mai és posar una cosa allí on no hi pertany. Això no és la modernitat.

EL PARANY DE LA MODERNITAT

EE — *Ha arribat la modernitat al teatre que es fa a Barcelona, a Catalunya?*

PD — Crec que no. Perquè la modernitat no és metacrilat i neó. La modernitat està en el tractament i en el risc d'una obra. No és qüestió només de *look*. Es pot agafar un Pirandello i amb tota la bona voluntat de fer-lo modern, fer-ne una carnisseria. Per molt que hi intervingui un artista plàstic en l'escenografia, com el cas de Llimós en el muntatge del CDG, l'artista fa la seva obra. Si pinta, quan ho fa, pinta la seva història. La balustrada en lloc de ser neoclàssica serà... com ell vulgui que sigui, la palmera serà la palmera vista per l'artista i el color serà el to de color que ell li vulgui posar. L'escenografia es pot dir que era correcta, però no aportava res. A l'espectacle li mancava aquell *feeling* particular que ha de tenir un quadre o una obra de teatre o una pel·lícula. I aquest *feeling* no es pot dir que el trobi gaire sovint als nostres escenaris. Tampoc no hi vaig gaire, al teatre. M'agrada tant... que no hi vaig! No m'ho passo bé. En comptades ocasions trobo alguna cosa que s'acosti a la meua sensibilitat. La modernitat de què parlàvem, el gust per sortir per vies diferents, no hi és. De tant en tant hi ha una espurna, però teatralment parlant estem en el terreny de l'Isidre Prunés i la Montse Amenós, que, en definitiva, segueixen l'escola Fabià Puigserver. El que fan ho fan molt bé, però no han aportat aquesta modernitat de la qual estem parlant. Modernitat com a tractament creatiu de l'escenografia, no com a utilització de materials o d'estètiques. No hi ha un estil. Hi ha el d'en Fabià i els seguidors de la seva escola, però no hi ha noves aportacions sòlides. I fins i tot en Fabià podria anar més enllà. Ell més que ningú. I jo m'emprenyo molt perquè a cada obra nova veig residus de l'anterior. Si el teatre és impressió, si el teatre és artifici, si el teatre és realitat i és vida, jo vull veure invenció. Hom diria que es fa el teatre amb rutina. Com si es fes com una feina de més a més. Com si els que el fan no estiguessin ficats del tot en la feina. Potser si que tothom va, o anem, molt carregats de feina i no t'hi dones totalment. Aquest és un mal. Jo mateix m'hi trobo i és per això que em fa l'efecte que no serveixo per al teatre, potser perquè la necessitat d'estar completament al servei d'una idea d'altri bloqueja. Com deia al principi, jo funciono millor quan no m'imposen res que quan tinc un text que em dona determinades ordres. Potser és que el teatre no està fet per a qui necessita la total llibertat creativa.

EE — *I quin paper creus que hi té, en l'actual panorama escenogràfic català, la inspiració en les coses que es fan a fora i de vegades la còpia directa?*

PD — El cert és que veus qualsevol idea nova a fora i al cap de no res ja et trobes algú d'aquí que ho fa. Jo això no ho entenc gaire, no hi ha cap mena de necessitat de fer-ho. És inevitable que coses que has vist et quedin i acabin influint d'alguna manera en el teu treball i això no es pot considerar còpia, sinó punt de partida. Tot autor parteix d'alguna cosa, no hi ha res que surti espontani, sempre actua la informació visual que hem tingut. I tothom tria la influència d'allò que més li agrada.

EE — *I no es pot confondre la influència amb la pura còpia?*

PD — No hi ha error possible. L'artista pot enganyar una vegada, i tot i així sempre hi ha algú informat que el descobreix. Insisteixo en la defensa de la còpia com a punt de partida, cap a un camí personal, al capdavant ningú no neix ensenyat; però un no pot basar el seu «rotllo» en una còpia constant. Enganyes el públic i t'enganyes tu mateix. Hom pot arribar a considerar-se un gran inventor i la gent que veu el que fa trobar-ho fantàstic cada cop, però hom sap que no és veritat. Copiar bé, que vol dir partir d'allò que t'interessa, és fantàstic. Ara, si et limites a posar el terra en lloc de fusta de tec, fusta de pi, l'has cagat. Hi ha un cert corrent que copia el que es fa a Europa per dir que s'és europeu, i això no ho entenc perquè tothom té prou ingredients per fer una cosa autòctona. I se'n fan.

EE — *Potser els indicis de modernitat escenogràfica en el sentit creatiu personal que tu li dones els trobem més en el camp de la dansa, dels grups de creació col·lectiva com Zotal o La Fura dels Baus...*

PD — El cas de La Fura és un bon cas per entendre el panorama en el qual ens movem. Som al 1988 i fa més de cinquanta anys que es fan màquines extraordinàries amb restes de coses. I aquí veuen un carretó que treu fum i... En aquest país som uns desgraciats perquè qualsevol bestiesa l'enlairem a la categoria de no-se-què! I no és això. Tots hem de ser al lloc on hem de ser, ni més amunt ni més avall, ni al

mig. Cadascú amb la seva alternativa. Ni som tan fantàstics ni som tan merdes! I punt. I pel que fa al camp de la dansa, és cert que la gent que la fa no està tan carregada de referències com la gent de teatre i sempre ha estat camp d'experimentació obert des dels temps del mateix Schlemmer i les seves innovacions en l'àmbit del vestuari. És lògic que permeti més aquest deixar-te anar, el fet transcendental que no hi ha un text que et digui que entra el senyor tal que és guàrdia municipal i diu: «Bon dia». El mal ve també per la via de la moda i aquesta llibertat queda compensada per un altre tipus de patró imposat per la moda que també t'imposa les seves regles. I això passa en tot tipus d'art, en la pintura, l'escultura i el cinema. Si en pintura tothom vol ser Barceló, en dansa tothom vol ser Michael Clark o Pina Bausch. De sobte tothom fa servir el mateix vestit... Som pobres... Al final, ha de ser el creador genuí qui ha de canviar de camí, obligat per la banalització que s'ha fet de la seva línia. I tampoc no et pots passar la vida esforçant-te a fer saber que tu vas ser el primer. És una dinàmica en la qual és molt fàcil de caure. Jo mateix vaig començar a fer un treball amb escultura de guix i de sobte vaig descobrir que a Itàlia hi havia un senyor superfamós que feia la mateixa mena de treball. Llavors en vaig fer cinc o sis i fora! Si no pots fer guix, et passes al fang. Ara, si tu vols continuar fent guix i demostrar que ets el primer en el gènere, que ho has descobert abans que l'altre, entres en una guerra que a mi no m'interessa...

EE — *I com creus que es manifesta aquesta situació en les noves fornades d'artistes?*

PD — Les noves fornades estan mediatitzades per la tònic general. Ara, amb la eufòria del disseny a Espanya, tothom pinta, tothom dissenya i qualsevol s'atreveix a crear un vestuari. Als grups de dansa és força evident: tothom és jovenet i modernet i qualsevol s'atreveix a dissenyar un vestuari, per exemple. I què passa? Que, sovint, la dansa a nivell de vestuari s'ha convertit en una desfilada de modes. I també el teatre.

EE — *Quin és el bon camí?*

PD — No ho sé. Acabes acceptant coses que t'ofereixen a les quals no et negues per amistanat. Ara mateix estic treballant en un muntatge per al Mercat de les Flors sobre una

obra d'Arnold Schömborg, *Pierrot Lunaire*, que va obtenir la beca de la modernitat. Jo n'he fet el vestuari, un altre n'ha fet l'escenografia, un altre la direcció... Necessàriament això ha d'entrar en conflicte perquè el meu món no té res a veure amb el d'en Perejaume. Hi ha hagut una confluència d'artistes i això és interessant, per descomptat. Però a més jo em sentia obligat a no fer coses que ja s'havien fet. No volia fer coses que ja havia fet Schlemmer o que ja havia fet Kandinsky, o sigui que vaig acabar fent una cosa «superclàssica», correcta, amb un cert toc que el veurà qui el vulgui veure, i punt.

EE — *Un espectacle que porta l'etiqueta de postmodern, tanmateix...*

PD — Jo també la duc. Ara m'ha descobert la Maria Lluïsa Borràs que m'ha dedicat un gran espai a *La Vanguardia*. Em tenia per un *enfant terrible*. A mi em sorprèn. A Madrid es pensen que jo sóc milionari perquè m'han tret dos cops a la televisió. Quan el que faig no m'ho compra ningú per més modern que sigui. Et fiquen al mateix sac que al Xavier Oliver, per posar un exemple. És un embolic. Un provincianisme total. Tothom vol fer cases, tothom vol pintar, tothom vol dissenyar. Però si no en sabem, si ho fem molt malament! La mascota del Mariscal, la hi han fet canviar i ell tan «panxo», la d'abans tenia tres dits i aquesta en té quatre i en fer-se corpòria ha perdut l'espontaneïtat de la plana; doncs tot s'hi val. Ah, la cultura, el disseny! No sé on anirem amb tot això. I el teatre no és diferent de tot això. El teatre pateix el mateix mal endèmic. L'estat. La cultura fa molts anys que és el «taparrabos» de tot. Es fa malament. En lloc de promoure l'aprenentatge, la discussió, et paguen sopars cars. Però intervens en un projecte com el muntatge de *La pregunta perduda*, del CDG, i al final en Bonnín no va voler fer res del que vaig plantejar. Del que va fer en Santos es va desapropiar la major part. I en Joan Brossa va acabar estirant-se els cabells. I jo em pregunto, per què em criden? Perquè duc l'etiqueta de modern? És fort!

EE — *En tot cas, el que sí que és cert és que el teu art té molt d'espectacle, una mica entre el teatre i la «performance»... Hi estàs d'acord?*

PD — Potser sí, però cada cop més allunyat del personatge i de l'homenatge a l'objecte com a tal, a la seva poètica o a la seva presència que em porta sempre a allò decoratiu. M'agrada transformar l'objecte en artefacte. La butaca del tresillo dels anys seixanta m'interessa tapiada.

EE — *Llavors per a un artista que no vol ser Leonardo, i que per alguna raó secreta reincideix «malgré lui» a treballar per al teatre, com es conjuguen el plàstic i l'escenògraf?*

PD — Jo diria que el que m'ha servit més de la meua obra és la part *kistch*, la part més d'acotacions, que diria en Ciri-ci. Potser sí que a hores d'ara puc dir que incideix més el món de la ficció, en la meua creació personal, que l'aportació que el meu món plàstic pugui fer ficat dins d'un text. Potser sí que hi ha alguna cosa dramàtica en l'obra que estic fent ara, que es diu *Palau de fusta*, un univers de coses guardades en capses de fusta que barregen molts móns misteriosos desats dalt dels armaris... Potser sí que en la meua personalitat hi ha la influència del món del teatre, de tot el que és l'escenografia, el món inexistent, el drama, el *kistch*...

RÉSUMÉ

Pep Duran synthétise d'une manière assez représentative la confluence des intérêts purement plastiques et théâtraux dans un seul élan créateur. Duran rassemble son expérience d'artiste plasticien, qui assume, si c'est nécessaire, le métier de scénographe et de styliste, et les difficultés que l'artiste plasticien rencontre souvent quand il s'agit d'adapter ses idées à la matérialité requise par l'intégration scénique de celles-ci. Duran qui a fait des scénographies et a dessiné des costumes aussi bien pour des projets scéniques de repertoire conventionnel à la manière de Teatre Lliure, que pour des projets beaucoup plus d'avant-garde, comme par exemple ses collaborations avec Albert Vidal, montre que l'unique réalisation pleinement satisfaisante, du point de vue de la matérialisation spectaculaire de ses idées, est celle que réalise l'artiste même quand il assume l'ultime responsabilité de la scénographie, comme en son cas, la performance pour l'inauguration de l'agrandissement de la Fundació Miró de

RESUMEN

Pep Duran sintetiza de forma muy representativa la confluencia de los intereses puramente plásticos con los teatrales en un mismo impulso creativo. Duran explica su experiencia de artista plástico que asume, si conviene, el oficio de escenógrafo y figurinista, y las dificultades con que a menudo se tropieza el creador plástico al querer adaptar sus ideas a la materialidad necesaria para la integración escénica de sus ideas. Duran, que ha creado escenografías y figurines tanto para proyectos escénicos de repertorio convencional, al estilo de los del Teatre Lliure, como para otros mucho más vanguardistas, como en el caso de sus colaboraciones con Albert Vidal, demuestra que la única realización plenamente satisfactoria, desde el punto de vista de la plasmación espectacular de sus ideas, es la que lleva a término el propio artista cuando asume la responsabilidad última de la escenificación, como él mismo hizo en la inauguración de la ampliación de la Fundació Miró de Barcelona. La conversación con Pep Duran intenta ahondar, a partir de su experiencia y de su punto de vista personal, en la relación que en el actual contexto catalán se puede dar entre el artista plástico y la escenografía profesional.

RÉSUMÉ

Pep Duran synthétise d'une manière assez représentative la confluence des intérêts purement plastiques et théâtraux dans un seul élan créateur. Duran raconte son expérience d'artiste plastique, qui assume, si c'est nécessaire, le métier de scénographe et de styliste, et les difficultés que l'artiste plastique rencontre souvent quand il s'agit d'adapter ses idées à la matérialité requise par l'intégration scénique de celles-ci. Duran qui a fait des scénographies et a dessiné des costumes aussi bien pour des projets scéniques de repertoire conventionnel à la manière du Teatre Lliure, que pour des projets beaucoup plus d'avant-garde, comme par exemple ses collaborations avec Albert Vidal, montre que l'unique réalisation pleinement satisfaisante, du point de vue de la matérialisation spectaculaire de ses idées, est celle que réalise l'artiste même quand il assume l'ultime responsabilité de la scénographie, comme en son cas, la performance pour l'inauguration de l'agrandissement de la Fundació Miró de

Barcelone. L'entretien avec Pep Duran cherche à fouiller, à partir de son expérience et de son point de vue personnels, dans la relation qui dans le contexte actuel catalan peut avoir lieu entre l'artiste plastique et la scénographie professionnelle.

SUMMARY

Pep Duran synthesises, in a strongly representational way, the meeting of purely plastic art influences with theatrical ones within the selfsame creative urge. Duran explains his own experience as a plastic artist which, where necessary, takes in the work of scenographer and figurist. He also explains the difficulties which the plastic artist often encounters in adapting his ideas to the materialism needed to incorporate such ideas on stage. Duran has executed scenes and figures for both conventional repertory theatre as in the *Theatre Lliure* and for much more avant-garde projects. An example of the latter work is provided by his collaboration with Albert Vidal, demonstrating that the only completely satisfying realisation, from the point of view of giving substance to his ideas, is that which is carried out by the artist himself, who takes on the ultimate responsibility for the staging. Such was the case with his inaugural performance for the the Miro Foundation extension. The conversation with Pep Duran attempted to deepen the relationship between plastic artists and professional scenographers provided by the present Catalan context, his own experience and opinions serving as a point of departure.

GLÒRIA PICAZO

L'ESCENOGRAFIA EN ELS LÍMITS DE L'ART I EL TEATRE

L'ESCENOGRAFIA EN ELS LÍMITS DE L'ART I EL TEATRE

de les avantguardes històriques
elements i dels canvis substancials
també cal un
l'espectacle, i es
entre l'art i el
que alguns constructivistes
amb el pes d'una tradició
sols un
interre-
lació però amb el pes d'una tradició, que especialment l'acten
pel teatre. Aquest apropament, en el cas de Kandinsky, no
fou tan sols tècnic sinó també teòric, la qual cosa el menà
a publicar textos tan significatius com «Sobre la composició
mètrica» que aparegué en l'almirallat *Der Blaue Reiter* l'any
1912: «Tot art té el seu propi llenguatge, és a dir, uns mitjans
que són dels seus. Així doncs, qualsevol art és quelcom tan-
cut en si mateix. Tot art té una vida pròpia. És, per si mateix,
un imperi. Per aquesta raó, els mitjans de les diferents arts
són completament diversos exteriorment. So, color, paraula,
la... És el darrer punt interior, aquesta mitjans són completa-
ment iguals. Cada objectiu esborra les diferències exteriors
i despulla la pròpia identitat». Poc anys després, entre
1923 i 1926, arran de la realització del Ballet mecànica, Fer-
nand Léger es plantejava les relacions entre art i espectacle,
fent-hi confluir les innovacions de la vida moderna que tan
profundament intima reflectia en la seva pintura: «Pel bulle-
vard dos homes transporten en un carratge imponent. Ho-
mes desradats. Perfecte és un desperat que tothom s'atura
l'air». Aquí es troba l'origen de l'espectacle modern. La com-
munió per l'efecte de sorpresa, organitzar un espectacle basat
en aquests fenòmens quotidians, requereix dels artistes
que pretenen distraure les masses un renouar-se constant, és
una tasca dura, la més dura de les tasques». I així podem
anar recorrent d'altres exemples, tenint present que fou Ser-
ge Diaghilev quan va fundar en la seva companyia dels Ballets
Russos l'any 1909 que més s'apropà als artistes, aconseguint
que Picasso, Miró, Rouault, Léger, de Chirico, Gris, Braque,
Robert i Sonia Delannay, Antoine Pevsner, Naum Gabo, etc.,
s'incorporassin als seus espectacles. I com a fita d'aquesta

1. Paul Vost, *Der Blaue Reiter. Die expressionistische Bewegung*, Barcelona, Ed. Noguer, 1982, pàg. 134.

2. Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, París, Ed. Gonthier, 1965, pàg. 131.

La referència al període de les avantguardes històriques —que en parlar dels trencaments i dels canvis substancials de l'art d'aquest segle és sempre inevitable— també cal utilitzar-la quan es fa esment de les arts de l'espectacle, i especialment si ens referim a les connexions entre l'art i el teatre. El mateix afany rupturista que mugué constructivistes, dadaistes i surrealistes a acabar amb el pes d'una tradició excessivament deutora d'una immediatesa, transformada tan sols pel virtuosisme de la mà de l'artista, féu que s'interessessin per d'altres àmbits de la creació, i en especial ho feren pel teatre. Aquest apropament, en el cas de Kandinsky, no fou tan sols pràctic sinó també teòric, la qual cosa el menà a publicar textos tan significatius com «Sobre la composició escènica» que aparegué en l'almanac *Der Blaue Reiter* l'any 1912: «Tot art té el seu propi llenguatge, és a dir, uns mitjans que són sols seus. Així doncs, qualsevol art és quelcom tancat en si mateix. Tot art té una vida pròpia. És, per si mateix, un imperi. Per aquesta raó, els mitjans de les diferents arts són completament diversos exteriorment. So, color, paraula..., *En el darrer fons interior*, aquests mitjans són completament iguals: l'últim objectiu esborra les diferències exteriors i despulla la pròpia identitat».¹ Pocs anys després, entre 1923 i 1924, arran de la realització del *Ballet mécanique*, Fernand Léger es plantejava les relacions entre art i espectacle, fent-hi confluïr les innovacions de la vida moderna que tan profundament intentà reflectir en la seva pintura: «Pel bulevard dos homes transporten en un carruatge immenses lletres daurades; l'efecte és tan inesperat que tothom s'atura i mira. *Aquí es troba l'origen de l'espectacle modern*. La comoció per l'efecte de sorpresa, organitzar un espectacle basat en aquests fenòmens quotidians, requereix dels artistes que prenen distreure les masses un renovar-se constant; és una tasca dura, la més dura de les tasques».² I així podríem anar esmentant d'altres exemples, tenint present que fou Serge Diaghilev quan va fundar en la seva companyia dels Ballets Russos l'any 1909 qui més s'apropà als artistes, aconseguint que Picasso, Miró, Rouault, Léger, de Chirico, Gris, Braque, Robert i Sonia Delaunay, Antoine Pevsner, Naum Gabo, etc., s'incorporeassin als seus espectacles. I com a fita d'aquesta

1. Paul VOGT, *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*, Barcelona, Ed. Blume, 1980, pàg. 134.

2. Fernand, LÉGER, *Fonctions de la peinture*, París, Ed. Gonthier, 1965, pàg. 131.

incursió en el món de l'espectacle, cal citar indiscutiblement la tasca portada a terme per Oskar Schlemmer qui, en els seus cursos impartits a la Bauhaus de Dessau sobre teoria estètica l'any 1926, recollí l'experiència adquirida en preparar el seu *Ballet triàdic*, estrenat a Stuttgart l'any 1922. Els seus personatges es convertiren en «arquitectures que marxen», «nines articulades», «organismes tècnics», «desmaterialitzacions»..., cercant —com ell mateix deia— la «utopia» i assolir «una construcció escènica ultramoderna». Amb les seves aportacions plàstiques, Schlemmer reclamava una reestructuració de la totalitat del complex teatral per tal de soscar-ne les arrels més anquilosades: «Quan el poeta hagi experimentat aquest espai i aquesta construcció nats d'un món imaginari tindrà, necessàriament, idees i materials nous. En ser arrencat de les seves representacions de tarjeta postal en les quals l'antic teatre el mantenia pres, comprendrà que existeix un món escènic abstracte que disposa de mitjans molt honorables per crear una il·lusió que no és menys estimable que aquesta segona naturalesa que es transplanta habitualment a l'escenari. Sens dubte, davant d'aquest arsenal de nous mitjans, el director no sabrà què fer i l'actor, en aquest espai, en aquest edifici abstracte, s'adonarà que es comporta d'una manera diferent de com ho fa a casa seva, al carrer, o com ho feia en el Teatre de la Cort del 1890».³

A partir d'aquestes experiències, els exemples que podríem continuar esmentant es multipliquen (Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Robert Morris, etc.) i creix també sensiblement la dificultat per situar en alguns casos els trets diferencials entre teatre i art, en especial a partir de les experiències dels anys seixanta amb el *happening*, i dels setanta amb el *body art* i la *performance*. Aquesta dificultat ha menat en alguna ocasió a dir que potser les diferències essencials cal trobar-les en la percepció i en les idees preconcebudes per part de l'espectador i, fins i tot podríem afegir, en el lloc on es mostra aquesta representació.

A Catalunya existeix una llarga tradició de col·laboració dels artistes amb el món teatral, però des de la perspectiva d'extrapolar el seu treball artístic portant-lo més enllà dels límits de la pintura o l'escultura i fent-lo pujar a un escenari teatral, tot adaptant-lo a les exigències d'un text, com han

3. Oskar SCHLEMMER, Oskar, *La construcció escènica moderna*, citat a «Los pintores y el teatro», *Cuadernos El Público*, núm. 28, Madrid, 1987, pàg. 47.

estat els treballs de Guinovart, Clavé, Cardona Torrandell, Tharrats, etc. És, però, a finals de la dècada dels setanta quan es posen en marxa certs espectacles que fan confluïr ambdós mons des d'altres perspectives: el grup Claca escenificà *Mori el Merma*, emprant els ninots i els telons realitzats per Joan Miró; el poeta Joan Brossa aconseguí d'estrenar *Quiriquibú* l'any 1976, es comencen a representar algunes accions musicals seves i col·labora amb el Ballet de l'Eixample de Barcelona, on es barregen noms com els de Mestres Quaderny, Carles Santos, etc., que confirmen la confluència d'interessos damunt d'un escenari. El mateix Carles Santos en algun dels seus espectacles musicals —per no dir concerts— ha emprat nombrosos elements i efectes provinents de la pràctica artística; també ho ha fet Albert Vidal, el treball del qual, molt lligat a les experiències de la *performance*, ha utilitzat escenaris artístics: des de l'espai expositiu a les peanyes per suportar els seus personatges-escultures vivents.

Aquest preàmbul ens condueix a analitzar amb deteniment algunes de les experiències que han tingut lloc durant aquesta dècada dels vuitanta: des de les que segueixen estrictament les lleis teatrals, fins a les que per plantejament s'han convertit en accions parateatrals, i fins a les que s'han quedat com a mera utopia, o les que s'han fonamentat en moltes de les experiències rupturistes dels anys seixanta i setanta que l'art aportà i les han revisat des de l'òptica d'una teatralitat que aconseguí de revestir-se d'una avançada modernitat, com és el cas de *La Fura dels Baus*. Tot plegat ens porta a constatar que quan arribem a les darreries d'aquesta dècada les contaminacions entre els diferents camps de la creació es fan cada cop més evidents i els interrogants continuen oberts enfront de l'horitzó dels noranta.

Un dels artistes joves que amb més freqüència ha treballat en el camp teatral ha estat Pep Duran Esteve, i precisament perquè durant tres anys estudià escenografia i vestuari a l'Institut del Teatre de Barcelona i passà poc després a col·laborar professionalment amb Fabià Puigserver. Si sovint es parla que per als artistes plàstics que treballen al teatre, l'espai escènic es converteix en una prolongació de la seva obra, en el cas de Pep Duran Esteve podríem dir gairebé que el procés fou a l'inrevés, que passà de practicar la pintura a interessar-se per tot un món objectual que el teatre l'obligava a revisar i reflexionar-hi constantment. Arran d'això, l'any 1978 Alexandre Cirici va escriure: «Al costat de les entitats físiques d'un decorat, un mobiliari, un *atrezzo*, un vestit, que

han de funcionar en el món físic amb els seus intervals, les seves formes, la seva adequació als cossos humans vivents i expressius que s'han de moure en relació amb aquests objectes, va experimentar l'interès dels llenguatges intermediaris o generalitzadors, de les mostres de material, dels patrons, els estargits, els plànols, les trepes, els croquis, les costes, els rebatiments, les indicacions de tall, les acotacions de tota mena, les gammes per a triar, els ratllats per a suggerir ombres, tots els fets visuals que acompanyen els processos de presa de decisió i de construcció».⁴ Tot aquest món material i objectual el menà a realitzar les sèries de «vestuaris», «Srs. Carlos», «natures mortes», etc., fins a arribar als acoblaments objectuals —ja més constructius i al·legòrics— de l'actualitat. Aquesta tasca artística ha anat paral·lela, doncs, des del 1977 a una continuada activitat teatral, tant escenogràfica com de vestuari, que s'inicià amb l'obra *Onze de Setembre* de G. J. Graells, a la qual seguiren *La nit de les tribades* de P. O. Enquist, dirigida per Fabià Puigserver (1978); *Abraham i Samuel* de Víctor Haim, dirigida per Pere Planella (1978); *Le roi des cons* de Wolinski i Confortés, dirigida per Joan Ollé (1981); *Baal* de B. Brecht, dirigida també per Ollé (1982); *Cos*, muntatge d'Albert Vidal (1983); *La pregunta perduda o El Corral del Lleó* de Joan Brossa, dirigida per Hermann Bonnín; *El Ring*, muntatge video-coreogràfic de Julián Álvarez (1988), i el vestuari per al *Pierrot Lunaire* de Moisès Maicas i Manel Guerrero (1988). Si a *La nit de les tribades* la voluntat era redelimitar l'espai escènic tradicional, emprant un element mínim com és una cinta adhesiva a terra, i el mobiliari sorgí d'una recollida d'objectes trobats en els propis magatzems del teatre: un llit metàl·lic, unes cadires, unes caixes de cerveses, unes taules, etc., a *Abraham i Samuel* l'espai escènic quedà delimitat per un *patchwork* d'estores cosides, idea de la qual parteixen algunes de les seves escultures més recents, contraposat a un seguit de grans bótes de vi i a un gran llum de vidre, la qual cosa marcà un fort contrast objectual. A partir d'aquí, *Le roi des cons* suposà un apropament més estret a la seva obra plàstica pel material emprat en construir el mobiliari, la fòrmica, que durant 1983-1984 utilitzaria sovint en els seus vestuaris escultòrics, i pels petits objectes quotidians: electrodomèstics bàsicament, que sovint han anat apareixent en les seves escultures. Per al ma-

4. Catàleg *Duran Esteva. Mostrari*, Barcelona, Galeria Adrià, 1978-1979.

teix Pep Duran Esteva, l'espai escènic i el vestuari de *Baal*, fets en col·laboració amb Nina Pawlowsky com molts d'altres treballs teatrals seus, és un dels més significatius, tant pel que fa a l'aportació escenogràfica com als lligams amb les arts plàstiques. L'espai central quadrat, vorejat de rampes amb una piràmide a cada angle sobre les quals apareixia el mostrari dels objectes i records de Baal: creus, ganivets, pistoles, fotografies familiars, etc., i presidint-ho tot, l'al·lusió als bous escorxats de Rembrandt, Soutine i Bacon. A aquest seguit de referències històriques, els mateixos escenògrafs afegeixen els de Brueghel, Callot i Berline, per aconseguir una ambientació en la qual el terra de planxa oxidada de la primera part (és a dir, la ciutat), s'oposava al terra de sorra en la segona (el camp) en pensar «aquest Baal una mica com Brecht ho va fer quan el va escriure: una barreja de paraules i materials que suggereixen uns colors, unes escenes i uns elements: cel, cos, vi; sang, vent, herba; arbre, foc, núvol; pols, fang, aigua; gris, verd òxid...»⁵

Quant a vestuari, el realitzat per a *Cos* d'Albert Vidal representà una apologia del món industrial, tant pels materials plàstics i les pintures fluorescents emprats, com pels accessoris: sabates, guants, ulleres, etc., presos directament de la indústria, que s'integraven a un espai escènic, dissenyat en aquesta ocasió per l'escultor Enric Pladevall a partir de plaques de mirall reflectants i llums fluorescents. Així mateix, Pladevall ha col·laborat també des del 1973 fins ara amb grups com La Gàbia (1973, 1974) i amb Albert Vidal (1978, 1980, 1981).

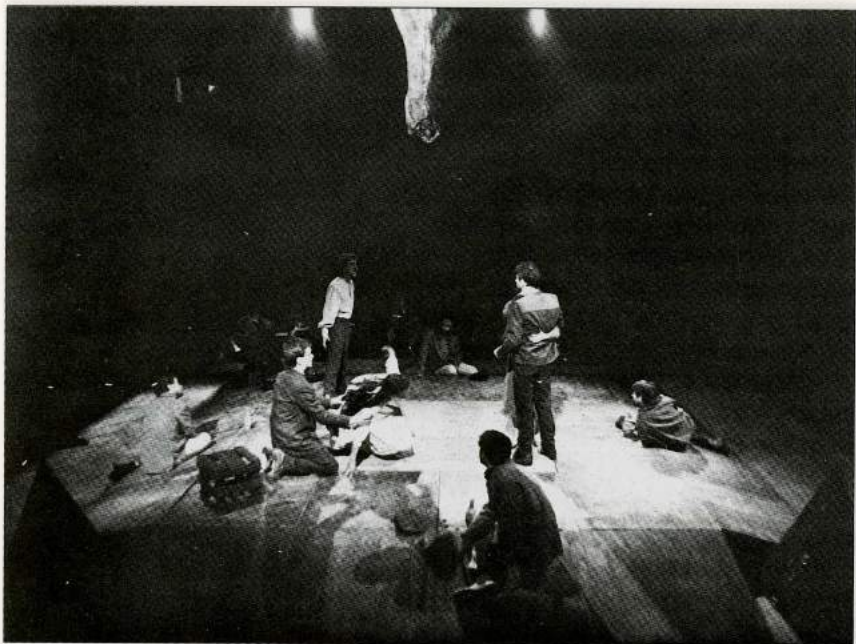
El darrer treball realitzat per Pep Duran Esteva, pel que fa a vestuari teatral, ha estat per a *Pierrot Lunaire*, vestint-lo amb una gran lluna al coll, l'Arlequí de rosa que perd els seus pètals, o vestint-lo de torero, i el Pierrot negre d'un blanc immemorial, aconseguí un ventall ampli de possibilitats, però sempre absolutament identificables amb el què és el conjunt de la seva obra creativa, tant dins del camp de les arts plàstiques com en el de les arts de l'espectacle.

Un cop més, no podem deixar d'assenyalar que els transvasaments entre art i teatre s'han produït en alguns casos d'una manera quasi natural, i les especulacions i els avenços artístics han estat de gran utilitat en el camp teatral. Aquest ha estat el cas de Frederic Amat, qui al final de la dècada dels seixanta s'inicià en l'escenografia teatral, al costat també

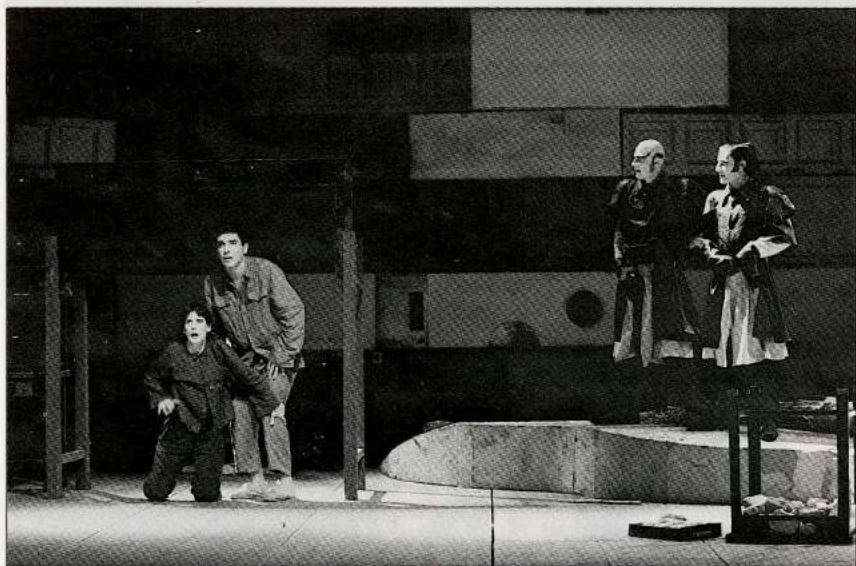
5. Catàleg de mà *Baal*, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1982.

de Fabià Puigserver (1969-1973). Mentre realitzava algunes escenografies per a grups de teatre independent, començà a integrar certs aspectes teatrals a la seva obra plàstica, la qual cosa donà com a resultat l'*Acció Zero* (1973), que seria presentada a Barcelona, Madrid i Nova York, i posteriorment l'*Acció U* (1976), que ho seria a París, Barcelona, Madrid i Nova York. El mateix Frederic Amat relata aquestes accions en els termes següents: «L'*Acció U* és el resultat d'un treball col·lectiu i alhora íntimament lligat a la meua obra personal. Arran de l'exposició a Madrid (Galería Redor, desembre de 1972) en la qual vaig realitzar una ambientació concreta com a fil conductor de les diferents obres que presentava, vaig ser conscient de la (necessitat?) de la integració del cos humà en el meu treball. Vaig començar tot fixant uns elements que em permetien crear un desenvolupament i una coherència a l'acció, vaig escriure diversos esquemes o guions com a resultat de la meua pràctica plàstica en aquells moments. A l'any següent, davant la possibilitat del Congrés de Comunicació (Barcelona 1973) i juntament amb Gelabert en el moviment corporal i Lewin Richter en el so, vàrem realitzar l'*Acció Zero*. Si en aquella ens vam fixar un esquema i un desenvolupament concrets: Zero-matèria-nom-ment, en l'*Acció* la base ha estat més complexa i potser dispersa, però no menys rica: el diàleg entre la vida i la mort, la presència d'Eros i Thanatos, que ha estat esperma quasi quotidià de la meua obra en aquests tres darrers anys. Vàrem partir d'un gran espai blanc i de les forces invisibles que hi nien... Cossos humans travessaven els draps aconseguint una especial expressivitat: cossos oprimits, mutilats, en lluita per la pròpia i conjunta alliberació d'una estructura que els empresona i que pren múltiples formes diferents, tot obrint en el nostre coneixement, no les imatges estàtiques d'una natura interrompuda, travessada, castrada, sinó una nova dimensió en un ritual per la llibertat...»⁶.

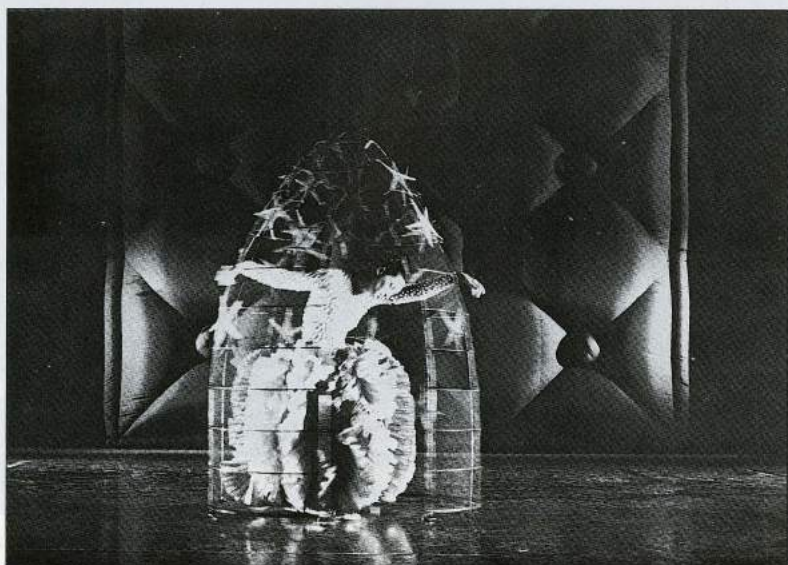
Les teles que els ballarins empraven en l'*Acció U* estaven travessades per fines tiges de fusta, exactament com obres com *Paisatge barrat*, *Draps creuats* o la sèrie dels *Vestits de ceremonial*. Després d'aquestes dues accions, i d'una tercera titulada *Correspondence* realitzada amb el músic Carles Santos i que presentà a Nova York l'any 1981, haurien de passar cinc anys per tal que Amat reprengués les seves col·laboracions teatrals, i en aquesta ocasió ho féu en un gran projecte



Pep Duran i Nina Pawlowsky. *Baal*, de B. Brecht. Direcció de J. Ollé. Teatre del Celobert. 1982 (Foto: Quim Boix).



Pep Duran i Pere Noguera. *Gran imprecació davant la muralla de la ciutat*, de T. Dorst. Direcció de J. M. Mestres. Zitzània Teatre, 1989 (Foto: Ros Ribas).





Pere Noguera i Ramon Simó. *Oh! Els bons dies*, de S. Beckett. Direcció de J. Sanchis Sinisterra. El Teatro Fronterizo, 1987 (Foto: Ros Ribas).

Enric Pladevall. *Detall de cossos a la sorra*, de L. Solà. Direcció de L. Solà. Centre Dramàtic d'Osona, 1987 (Foto: Ros Ribas).

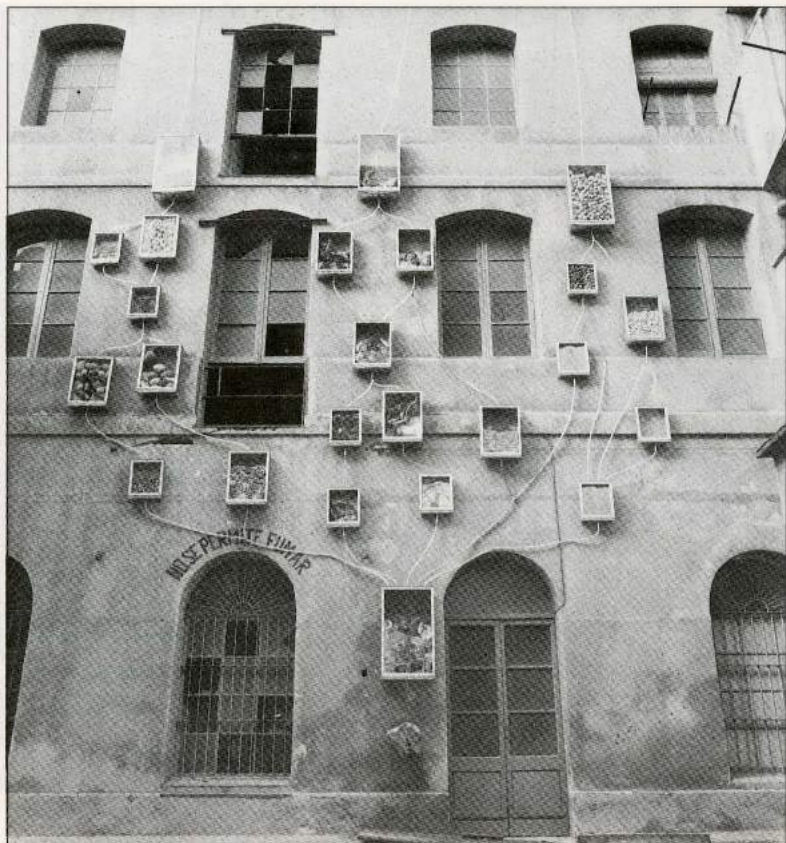
Frédéric Amat. *Belmonte*, de C. Gelabert i L. Azzopardi/C. Santos. 1988 (Foto: Ros Ribas).



Riera i Aragó. *Scirocco*, d'A. Boriello/G. Brncic. Dir. A. Boriello. Inteatro Polverigi Amat, 1988 (Foto: Josep Aznar).



Perejaume. *Piano-xòfer*, de Perejaume / J. Mes-tres Quadreny. 1984 (Foto: Gol).



Los Rinos. *Instal·lació «Rinodigestió»*. Hospitalet Art, 1987 (Foto: Núria Andreu).



Josep Vernis. *Crònica d'Ann*, de J. Borrell. La Gàbia Teatre, 1984 (Foto: Ros Ribas).



Antoni Taulé. *Savannah Bay*, de M. Duras. Direcció de H. Bonnín. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1986 (Foto: Barceló).



Antoni Tàpies. *Johnny va agafar el seu fusell*, de D. Trumbo. Direcció de J. Costa. Teatre Urbà de Barcelona. 1989 (Foto: F. Freixa).

que portaren endavant Lluís Pasqual i Fabià Puigserver. Es tractava de l'obra de Federico García Lorca *El Público*, que presentaren al Piccolo Teatro de Milà i al Centro Dramático Nacional de España, l'any 1986. Amat i Puigserver treballaren conjuntament en l'escenografia i el vestuari, però paral·lelament s'interessaren per la idea de realitzar un teatre itinerant per representar aquesta obra. Puigserver pensà en un espai teatral que donés cabuda a 400 espectadors i Amat treballà en els diferents elements plàstics i les pintures murals que s'instal·larien a l'interior i l'exterior d'aquest teatre ambulant. Lamentablement la idea de realitzar el teatre Federico García Lorca es quedà en projecte i tan sols en resten dues maquetes i més de 200 dibuixos i collages de Frederic Amat, una selecció dels quals fou exhibida per l'Institut del Teatre, al Palau Güell, al final de 1988. Un cop més, aquesta interrelació de matèries ha produït els seus efectes, i la disciplina i el rigor amb els quals Amat escometé aquesta tasca en un intent d'apropar-se sensiblement a l'obra lorquiana han provocat en els seus dibuixos una reducció al negre i un predomini del gest dibuixístic que ha tingut una empremta cabdal en la seva obra pictòrica posterior.

El darrer treball realitzat l'any 1989 per Frederic Amat dins de les arts de l'espectacle ha estat reprendre la seva antiga col·laboració amb Cesc Gelabert en l'espectacle de dansa *Belmonte*, en el qual, pel que fa tant a l'escenografia com al vestuari, Amat féu una síntesi de molts dels seus interessos plàstics. La relació del torero amb el brau, l'ofrena que suposa aquest ritual de sacrifici, per a Amat ja havia estat tema de reflexió, per exemple en la sèrie de «minotaures» (1982) o en l'enorme cap de brau del 1985. Escenografia i vestuari s'enriquien amb tot un seguit d'elements naturals, altament simbòlics, que enllaçaven amb l'apropament simbòlic a la natura que és evidència constant en l'obra pictòrica de Frederic Amat.

Com en el cas de Frederic Amat, Pere Noguera ha completat el seu treball d'instal·lacions amb una sèrie d'accions que bàsicament servien per posar de manifest la resposta de materials naturals, com la terra, davant l'aigua i el foc, sota la mirada d'uns espectadors disposats a rebre noves experiències. Però fou concretament la seva capacitat per envair espais amb objectes de tota mena, recoberts amb terra, és a dir *enfangats*, ocults sota una capa fang i per tant sense memòria ni referents, el que li permeté, en col·laboració amb Ramon Simó, portar endavant l'encàrrec de Rosa Novell i

Sanchis Sinesterra per posar en escena *Oh! els bons dies* de Samuel Beckett, l'any 1984. L'escenari es convertí en una mena de desert terrós, al bell mig del qual s'aixecava una duna foradada des de la qual l'actriu llançava el seu dens monòleg al món. Desert, que tot emprant paraules de Jean Baudrillard, esdevé una extensió natural del silenci interior del cos, de la capacitat d'absència de l'home: «El desert ja no és un paisatge, és la forma pura resultant de l'abstracció de totes les altres formes». Pere Noguera envià el paisatge imaginat per Beckett amb vestigis objectuals, com ara un rellotge, unes rodes de bicicleta o unes cames de nina, per tal d'aturar el temps en aquest desert existencial en què es convertí l'espai escènic.

L'única incursió en el camp teatral portada a terme per l'artista Riera i Aragó ha estat per a l'espectacle de dansa *Sirocco* (1988) d'Adriana Borriello, que co-produïren el Centro di Produzione Inteatro di Polverigi i la Generalitat de Catalunya. La coreografia sorgí, a manera de viatge simbòlic per les relacions humanes, a partir de l'estructura de Riera i Aragó. Ell mateix l'ha anomenada *escultura ballable*, perquè l'estructura de 4 metres d'alçada i 6,5 de llargària, feta en ferro i alumini, s'anava construint a mesura que transcorria l'espectacle amb la incorporació de les nou plaques que constituïen la pantalla pivotant; alhora, les dues torres que sostenien aquesta pantalla permetien als ballarins incorporar tot un seguit de moviments verticals a la coreografia.

L'escenografia realitzada per Riera i Aragó s'identificava plenament amb el seu món escultòric, poblat des de sempre per tota mena d'enginyers mecànics relacionats amb el viatge: submarins, avions, zèppelins, etc., però també torres d'aguait, fars, etc., enginyers tots ells per observar viatges.

El pintor José Menchero començà col·laborant amb el grup Danat Dansa l'any 1984, en l'espectacle *El futuro ya no es lo que era*, construint una escenografia que reprenia alguns dels aspectes pictòrics de la seva obra, especialment pel que fa als colors terrosos i negres i pel fet d'emprar la tela pintada com a línia, mitjançant la qual definí l'espai escènic. D'aquest treball exclusivament escenogràfic sorgiria una estreta col·laboració entre el grup i José Menchero, que en primer lloc donaria com a resultat la peça *Herbst* (1986), en la qual col·laborà també un altre pintor: Florenci Guntín. Més que una obra coreogràfica, *Herbst* era una fusió entre les arts plàstiques i la dansa; presentada en espais parateatral venia a ser una mena d'acció, en primer lloc, escultòrica, perquè

recobria, incorporava el gest i la taca damunt d'aquests suports corporis en moviment. *Splitter* (1987) ha estat descrita com una obra purament estètica, on conflueixen elements pictòrics, literaris i coreogràfics; pel que fa als primers, Menchero reduí sensiblement la seva aportació a dues al·lusions a la natura, l'arbre i la roca, a l'entorn de les quals s'estructurava la coreografia. Finalment, *Bajo cantos rodados hay una salamandra* és un treball col·lectiu sorgit de les experiències acumulades pel grup en un viatge-estada per terres de Lleó a través de la gent i del seu entorn quotidià i objectual. El resultat fou l'espai escènic de Menchero molt sobri i reflex del pes de les tradicions castellanques, amb una gran arca que mantenia la seva aclaparant presència objectual, alhora que es convertia en plataforma per als ballarins. Una mena de gran mòbil, a manera d'instrument musical ancestral completà els elements escenogràfics, els quals quedaren englobats i reclosos amb el pes visual amb què el terra de fusta tancà l'espai escènic d'aquest darrer espectacle de Danat Dansa que fou estrenat a Lleó el 20 de gener de 1989 i presentat pocs dies després al Mercat de les Flors de Barcelona.

Perejaume és un artista, la diversitat del qual li ha permès emprar múltiples tècniques, entre les quals hi ha el llenguatge teatral, per comunicar els diferents interessos que s'acumulen en la seva obra: el paisatge, la música, la poesia, la pintura del s. XIX... i molt especialment el teatre. El teatre analitzat, però, des de la perspectiva de finestra que s'obre a un món imaginari (ell mateix empra les postals com finestres obertes al paisatge) i incorporant aquells elements que faciliten el viatge cap a aquest imaginari, com l'escenari, els cortinatges, la platea, etc.

L'any 1982, Perejaume rebé l'encàrrec d'una festa-itinerari dins el seguit d'activitats organitzades per l'Espai 10 de la Fundació Joan Miró, sota el títol *El viatge*. Aquest viatge per la pintura de Perejaume incloïa un recorregut per decorats vuit-centistes dels germans Salvador, un pianista interpretant una peça de Schumann, l'enlairada d'una gran bomba de paper, etc.; és a dir, un seguit de fets que intentaven posar en escena la seva pròpia obra. L'any següent, arran del 90è aniversari de J. V. Foix, Perejaume organitzà una nova festa-recorregut, *Nocturn per a J. V. Foix*, a l'estadi de Montjuïc, on participaren Cesc Gelabert i Vitore, per aplegar poesia i plàstica en moments realment màgics, com l'immens mar de paraigües negres situat al vestíbul de l'estadi. Aquestes experiències i les referències al món del teatre que cons-

tantment anirien sortint, tant en les seves pintures com en els collages, provocaren l'obra musical *Piano-Xofer*, amb música de J. M. Mestres Quadreny, que fou presentada al Teatre Regina de Barcelona l'any 1984. La cantant embolcallada amb els immensos cortinatges del Liceu, els monitors de vídeo corrent per damunt d'uns rails, evocant tant el món del tren que per a Perejaume té un gran protagonisme, com l'espai finit per on baixen els cortinatges quan s'acaba la funció, foren alguns dels elements d'aquest desig de Perejaume de, més que fer escenografies teatrals, fer una realitat escenogràfica i teatral, el seu món ric en metàfores plàstiques i poètiques. Arribats en aquest punt, el treball de Perejaume ens serveix per introduir l'espectacle *Pierrot Lunaire* de Mosiès Maicas i Manel Guerrero, que fou representat al Mercat de les Flors de Barcelona el novembre de 1988. Tot i partir d'unes motivacions cabdals i definitòries, com foren la música d'Arnold Schönberg i els poemes d'Albert Giraud, l'espectacle defensà des d'un principi una proposta interdisciplinària, en la qual els artistes plàstics tingueren un pes específic determinant. Així, l'espai escènic fou dissenyat per l'escultor Joan Duran i en ell féu confluïr un aspecte clau de la seva obra com és la tecnologia utilitzada per re-interpretar arquitectures, arqueologia i símbols; d'aquí sorgiren, doncs, les maletes lumíniques amb què l'Arlequí evidencia el viatge o la creu tecnològica que exemplifica gràficament, tot traduint-les, les paraules expressades en llengua *mandinga* per l'Arlequí negre. Com ja hem esmentat abans, Pep Duran Esteva, amb la col·laboració de Nina Pawlowsky, dissenyà el vestuari dels tres actors, de la cantant Esperanza Abad i dels músics del grup Bartok i, finalment, Perejaume hi participà amb la realització d'un vídeo, que segons els mateixos directors fou incorporat a l'espectacle «per tal de teixir un univers caòtic de múltiples lectures». El vídeo presidia el desenvolupament de tot l'espectacle, fent al·lusions al propi món plàstico-poètic de Perejaume, com el far i el seu moviment rotatori incansable, però també incorporant els propis personatges del *Pierrot Lunaire*, com ara el Pierrot, a d'altres situacions escèniques com, per exemple, la situació a la platea del Liceu. Alhora, Perejaume realitzà un paravent, element escenogràfic excessivament imposant en el ja condensat marc escènic del *Pierrot Lunaire*, per tal d'incorporar les possibilitats visuals que aquest element ofereix en ser mirall reflectant i pintura paisatgística.

sa en la seva declaració de principis «la necessitat d'aportar noves idees al teatre actual, tot comptant amb una dramaturgia original i la col·laboració d'artistes de diferents disciplines».⁷ Així doncs, és molt possible que a partir d'aquesta experiència inicial sorgeixin nous espectacles en els quals l'espectacle com a tal quedi dibuixat per unes aportacions teatrals i per unes altres d'artístiques, concebudes en la seva globalitat com un tot unitari fruit d'una col·laboració estreta i d'una interrelació contaminant entre diferents disciplines. La voluntat d'incloure els tres espectacles del grup La Fura dels Baus dins d'aquest text sobre l'escenografia en els límits de l'art i del teatre, es justifica pel fet que si fins aquí els exemples esmentats han estat els que suposaven una incursió dels artistes plàstics en el camp de les arts de l'espectacle, amb La Fura dels Baus el procés pot ser analitzat a l'inrevés i des de dos vessants diferents. En primer lloc, molts dels seus elements escenogràfics, i també per què no plàstics, tenen el seu origen en la història de l'art recent, i en segon lloc perquè és després de donar-se a conèixer com a grup teatral que alguns dels seus membres comparteixen esporàdicament la tasca teatral amb l'artística sota un altre nom, Los Rinos, realitzant grafitis urbans, alguna producció videogràfica i una magnífica instal·lació, *Rinodigestió*, que presentaren en un mur exterior de la fàbrica Tecla Sala, amb motiu de l'*Hospitalet Art 87*. Els components del grup eren Marcel·lí Antúnez, Sergi Caballero i Pau Nubiola.

Els tres espectacles muntats per La Fura dels Baus, *Accions* (1984), *Suz/o/Suz* (1986) i *Tier Món* (1988) han presentat, sota l'aspecte d'una teatralitat agressiva i cruel, certs elements i fets extrets de la pràctica artística més recent —pensem sinó en el concert de màquines musicals amb què s'obre *Suz/o/Suz* i que després seria ampliat i monumentalitzat en l'espectacle següent— que parteixen de Jean Tinguely i de les seves «meta-matics» o màquines per a dibuixar, o de les «rotozazas», màquines per a jugar a pilota amb l'espectador, i d'aquest interès per la màquina, l'objecte i el detritus que tant ha caracteritzat l'escultura jove durant la dècada dels vuitanta. Alhora, certs elements emprats en escena, com ara els diferents aliments (verdures, cigrons, carn, farina, etc.) que en determinats moments assoleixen un component escenogràfic molt decisiu, podríem relacionar-los amb les *performances* que els practicants del *Body Art* desenvoluparen al

7. *Pierrot Lunaire*, Barcelona, Teatre Invisible, 1988, 5.

llarg de la dècada dels setanta i encara durant l'actual, en un intent d'anar als aspectes més visceral·s de la humanitat. Això tan sols són dos exemples, però sens dubte posen de manifest una pregunta que sovint sorgeix davant d'aquesta mena de propostes escèniques: l'espectacle com a art o l'art com a espectacle?

En aquesta dècada dels vuitanta, han estat nombroses les col·laboracions que els artistes plàstics han establert amb les arts de l'espectacle. Els treballs fins aquí descrits vénen a ser tan sols alguns dels exemples que potser d'una manera més evident posen de manifest la indefinició de fronteres que en ocasions es fa patent entre l'art i el teatre. Al llarg d'aquesta dècada, hi ha hagut molts més artistes plàstics catalans col·laborant amb el teatre; alguns han demostrat un interès especial, tan teòric com pràctic, com és el cas de Joan-Josep Tharrats. D'altres han estat Joan-Pere Viladecans, Josep Ver·nis, Tomàs Bel, Pep Sallés, Alfons Borrell, Josep M. Subirachs, Antoni Taulé, Robert Llimós, etc. A més, és necessari esmentar les experiències impulsades pel Ballet Experimental de l'Eixample de Barcelona a càrrec de Consol Villaubí, que al principi dels anys vuitanta col·laborarà amb diversos artistes plàstics per posar en escena les seves coreografies, entre les quals figuraven, entre d'altres, Joan Hernández Pijuan, Josep Uclés, M. Teresa Codina i el ja esmentat Joan Brossa.

I ja per concloure, i tan sols per apuntar ràpidament un fet extensiu sorgit en alguns casos d'aquestes experiències teatrals dels artistes plàstics, cal citar la col·laboració d'aquests en el món cinematogràfic, treballant en les ambientacions i en la direcció plàstica de pel·lícules, com han fet Pep Duran Esteva, Carlos Pazos i Benet Rossel, entre d'altres.

RESUMEN

En Cataluña existe una larga tradición de colaboración de los artistas plásticos con el mundo teatral, pero siempre desde la perspectiva de extrapolar su trabajo artístico hasta más allá de los límites de la pintura o la escultura y colocarlo en un escenario teatral, adaptándolo a las exigencias de un texto, como ha ocurrido en los trabajos de Guinovart, Clavé, Cardona Torrandell, Tharrats, etc. A finales de la década de los setenta, sin embargo, se crean ciertos espectáculos que hacen confluír ambos mundos desde otras perspectivas: el grupo Claca escenificó *Mori el Merma* empleando las figuras y los telones realizados por Joan Miró; el poeta Joan Brossa, con los músicos Carles Santos y Mestres Quadreny y con el Ballet de l'Eixample de Barcelona, confirman esta confluencia de intereses sobre un escenario. Durante la presente década, son numerosas las realizaciones catalanas en las que la escenografía se sitúa en los límites del arte y del teatro: desde las que se someten rigurosamente a las leyes teatrales, pasando por las que por planteamiento se han convertido en acciones parateatrales, hasta aquellas que han quedado como mera utopía o las que se han fundamentado en muchas de las experiencias rupturistas que el arte aportó en las décadas de los sesenta y setenta, para revisarlas desde la óptica de una teatralidad que consigue revestirse de una acusada modernidad. Todo ello para constatar que al llegar a las postimerías de esta década, las contaminaciones entre los diferentes campos de la creación se hacen cada vez más evidentes y que los interrogantes siguen abiertos ante el horizonte de los noventa.

RÉSUMÉ

Il existe en Catalogne une longue tradition de collaboration des artistes plastiques avec le monde théâtral, mais sous la perspective d'extrapoler leurs travaux artistiques au-delà des limites de la peinture ou de la sculpture et de les faire monter sur une scène théâtrale, tout en s'adaptant aux exigences d'un texte. Tel a été le cas des travaux de Guinovart, Clavé, Cardona Torrandell, Tharrats, etc. C'est à la fin des années soixante-dix que certains spectacles, qui ont fait confluír ces deux mondes sous d'autres perspectives, ont été entrepris: le groupe Claca, qui a mis en scène «Mori el Merma»

en utilisant des pantins et des rideaux réalisés par Joan Miró, le poète Joan Brossa, les musiciens Carlos Santos et Mestres Quadreny, et le Ballet de l'Eixample corroborent la confluence d'intérêts sur la scène. Pendant la décade des années quatre-vingts, la scénographie se situe aux limites de l'art et du théâtre dans beaucoup d'expériences catalanes: depuis celles qui suivent strictement les lois théâtrales, jusqu'à celles que l'approche a transformées en actions parathéâtrales, celles qui sont restées une pure utopie, ou celles qui ont été fondées sur beaucoup d'expériences de rupture des années soixante et soixante-dix, que l'art apporta pour les réviser sous l'optique d'une théâtralité qui réussit à se revêtir d'une modernité avancée. L'ensemble permet de constater qu'en arrivant à la fin de cette décade-ci les contaminations entre les différents domaines de création paraissent de plus en plus évidentes et que le point d'interrogation reste à l'horizon des années quatre-vingt-dix.

SUMMARY

Although there is a long tradition of collaboration between the fields of plastic arts and theatre in Catalonia, this was limited to extrapolating art or sculpture to the Stage, everything being subordinated to the demands of the script. This typifies the work of Guinovart, Clavé, Cardona Torrandell and Tharats, among others. However from the end of the 70's there were some works which drew the two fields closer together from quite a different standpoint. The group *Claca* realised *Mori el Merma* using puppets and screens by Joan Miró, the poet Joan Brossa, Carles Santos and Mestres Quaderny, musicians, and the *Ballet de l'Eixample de Barcelona*: confirming the confluence of influences within the scene. During the 80's scenography was at the frontiers of art and theatre in many works. These works included those which strictly followed the rules of theatre, those which deliberately became neo-theatrical «happenings», those which were merely utopian and lastly those founded on the mould-shattering art experiences of the 60's and 70's. In this last case, the artistic contribution was adapted by the theatre which thus managed to achieve an ultra modernity. To sum up, the cross-semination between the different creative fields was increasingly evident towards the end of the 80's while what will happen in the 90's remains an open question.

ISIDRE BRAVO

ELS JOVES ESCENÒGRAFS

A Joves d'ara, ja és possible assujalar uns trets que des dels voltants de 1985 comencen a afitar-se amb particularitat i insistència. La seva relació no pretén establir cap jerarquia d'importància.

Un dels fenòmens que sorpren més per la seva abundància i densitat és l'aparició d'uns sèrie de grups de dansa — especialment contemporanis — per als quals la relació entre coreografia i escenografia és un eix bàsic del plantejament dels espectacles, els quals troben en aquesta integració la part possiblement més important de la seva potència: dansa conjunta de coscos i objectes; dansa de coscos en els objectes, coscos que continuen els ritmes de l'escenografia i coreografies que prolonguen i comenten els ritmes del cos o s'hi fusionen; falsos coscos escenogràfics que dramatitzen i accentuen el sentit del moviment dels coscos reals; transformació dels objectes i els espais — o de la seva posició i tensions espacials — per part del cos que dansa i que, així, penen nous significats de l'espai, creant el nou i de les combinacions espacials per la interacció directa del cos que per exemple, dibuixant realment l'espai escenogràfic i coreogràfic (taques de color, projeccions, etc.) que integra en una motiva i continua unitat plàstica els coscos i els objectes en mutua prolongació, etc. Tot un repertori de propietats notablement agils, frescs i inventius que, tot i manifestar-se en una opció bàsicament minimalista, obsequia extraordinàriament l'acte panoràmic de coreografies executades amb el pasiu contrapunt d'un ciclorama, un teló de fons o una cambra negra, i que dona com a resultat un univers pla i/o, disrèptic i dramàtic d'una gran vivacitat formal i càrrega emotiva.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

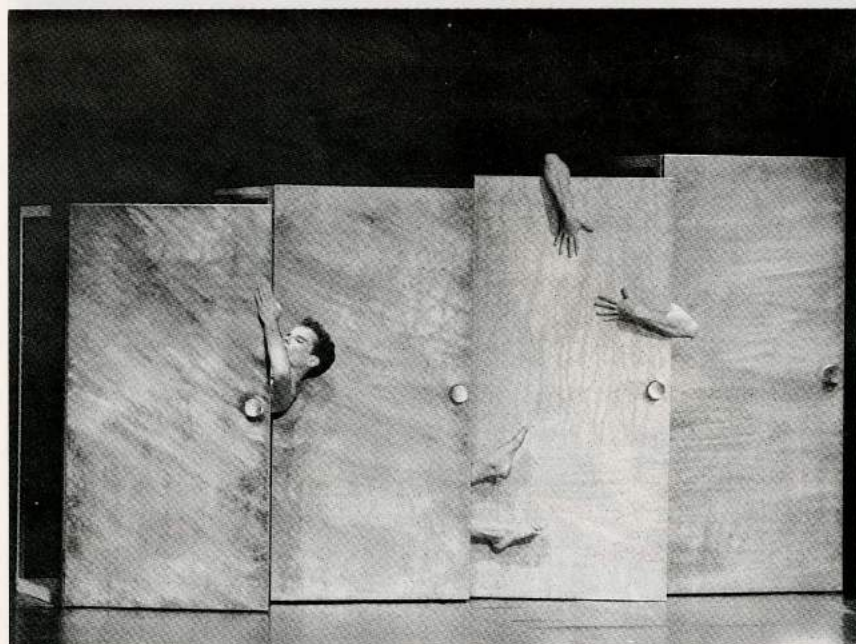
En la mateixa línia s'observa la participació freqüent dels joves escenògrafs en muntatges teatrals que trenquen la tradicional separació de gèneres dramàtics en compartiments estancs, per assolir una síntesi de gèneres i de mitjans artístics i tècnics.

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

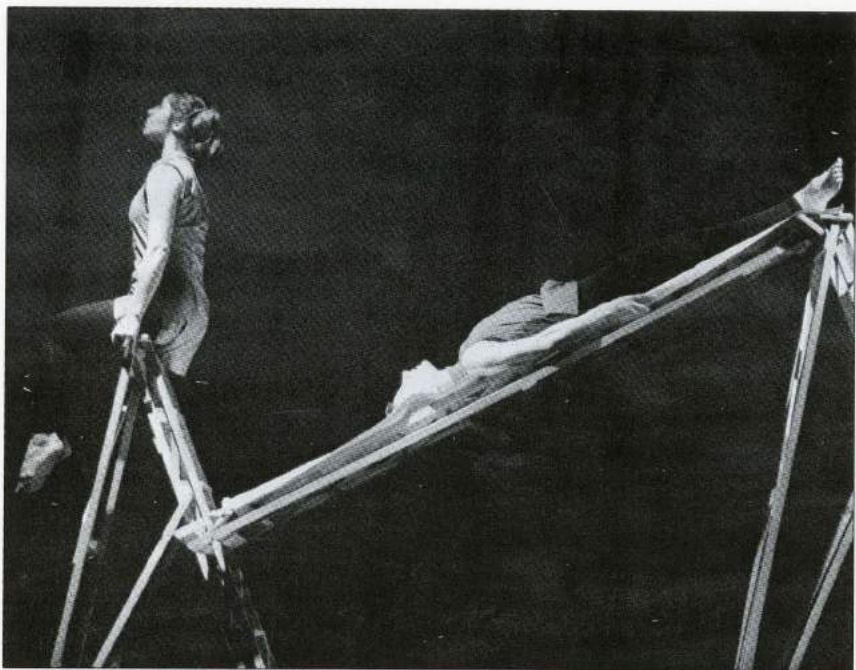
ca i mai no participen de la tendència més o menys generalitzada a una mitificació buida dels «multi-media»—, sí que, en canvi, és molt notable recórrer a nous i variats materials i al depuradíssim disseny de la llum, entesa aquesta de manera molt explícita com a reveladora de l'ànima dels objectes,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

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

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

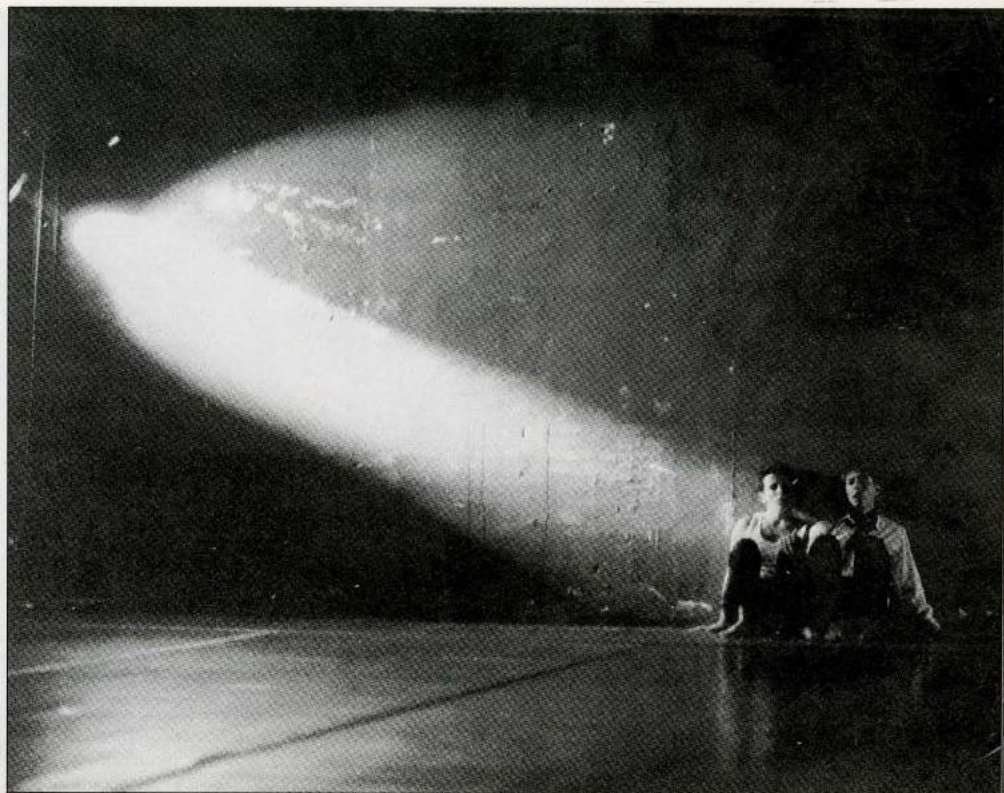


Ulf Hallum i Avelina Argüelles. *Perfums*. Coreografia d'Avelina Argüelles. 1988 (Foto: Josep Aznar).



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



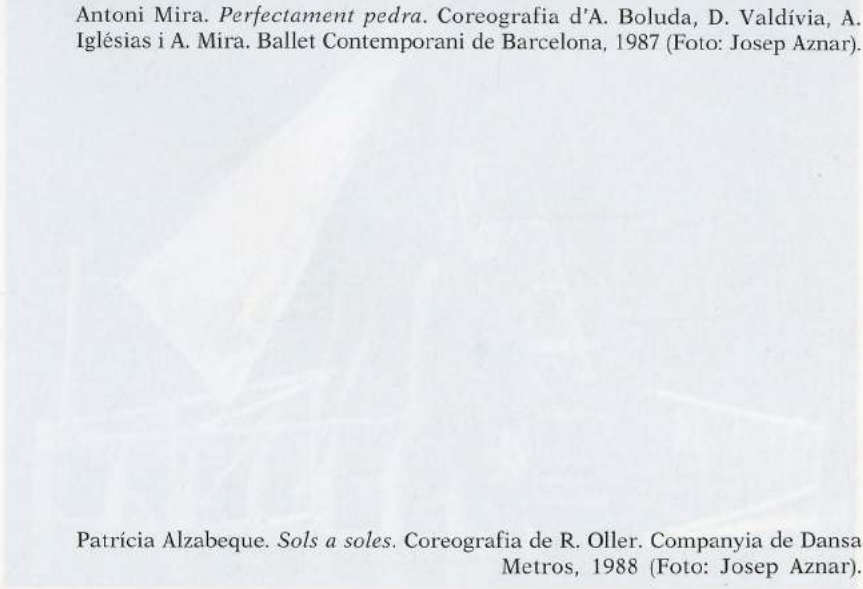


La Dux. *Corre, que fem tard*. Coreografia de M.A. Oliver i M. Muñoz. La Dux, 1987 (Foto: Josep Aznar).





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



Patricia Alzabeque. *Sols a soles*. Coreografia de R. Oller. Companyia de Dansa Metros, 1988 (Foto: Josep Aznar).

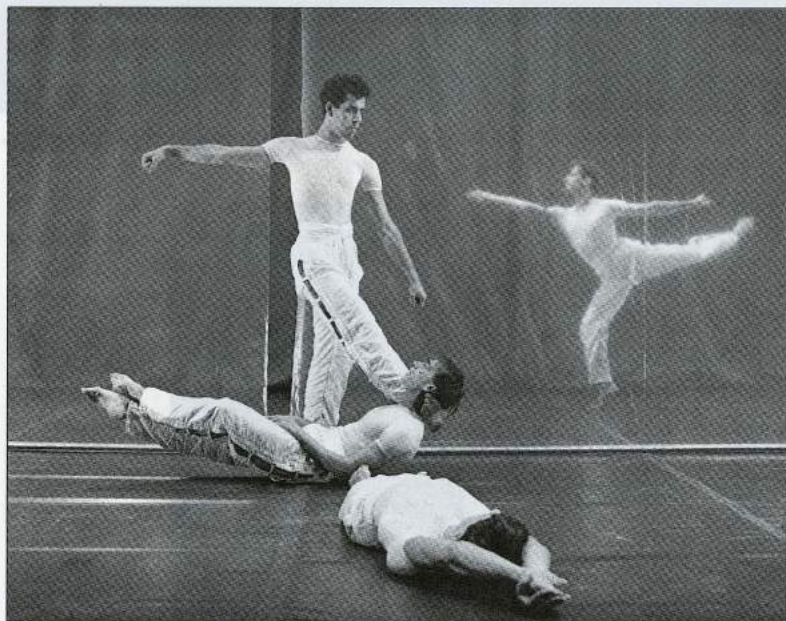


Antoni Mira. *Strangers in the night*. Coreografia d'A. Mira. Nats Nuts Dansa, 1989
(Foto: Josep Aznar).





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



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



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



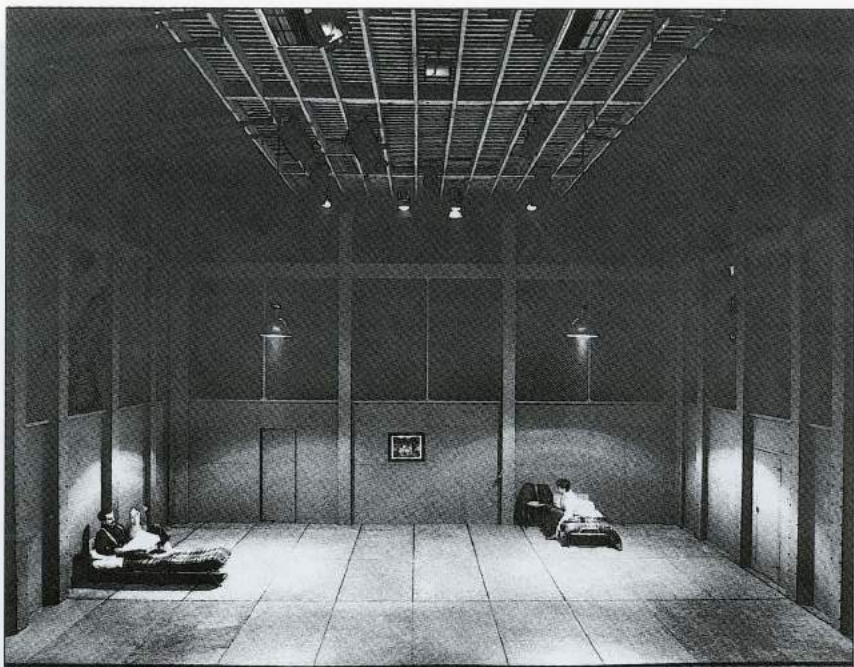
Pep Ramis. *Cuarto trastero*. Coreografia de M. Muñoz i T. Greystoke. 1989 (Foto: Josep Aznar).



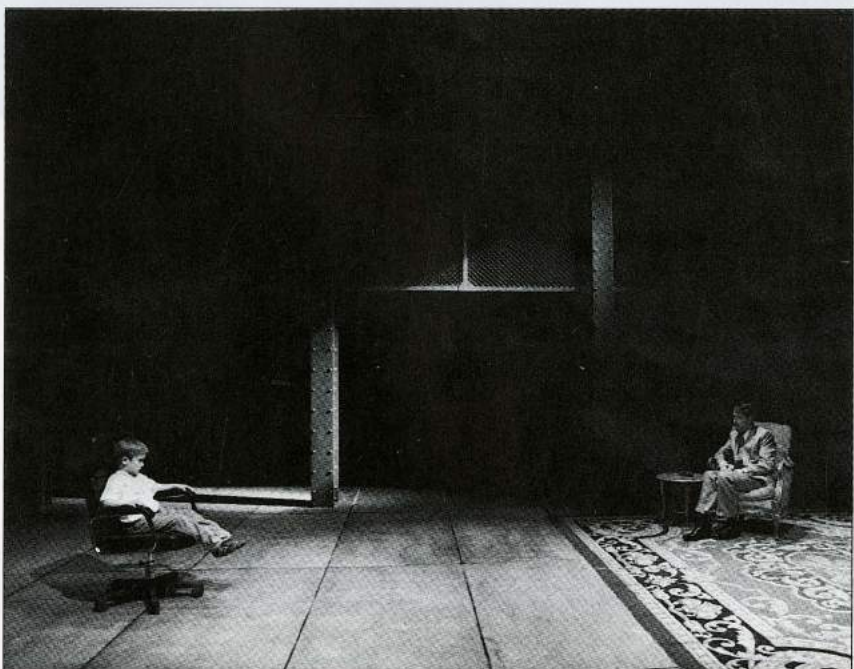
Antoni Bueso i Roser Caritx. *El Dèria TT*, de J. Castells. Direcció de J. Castells. El Teatrí, 1985.



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



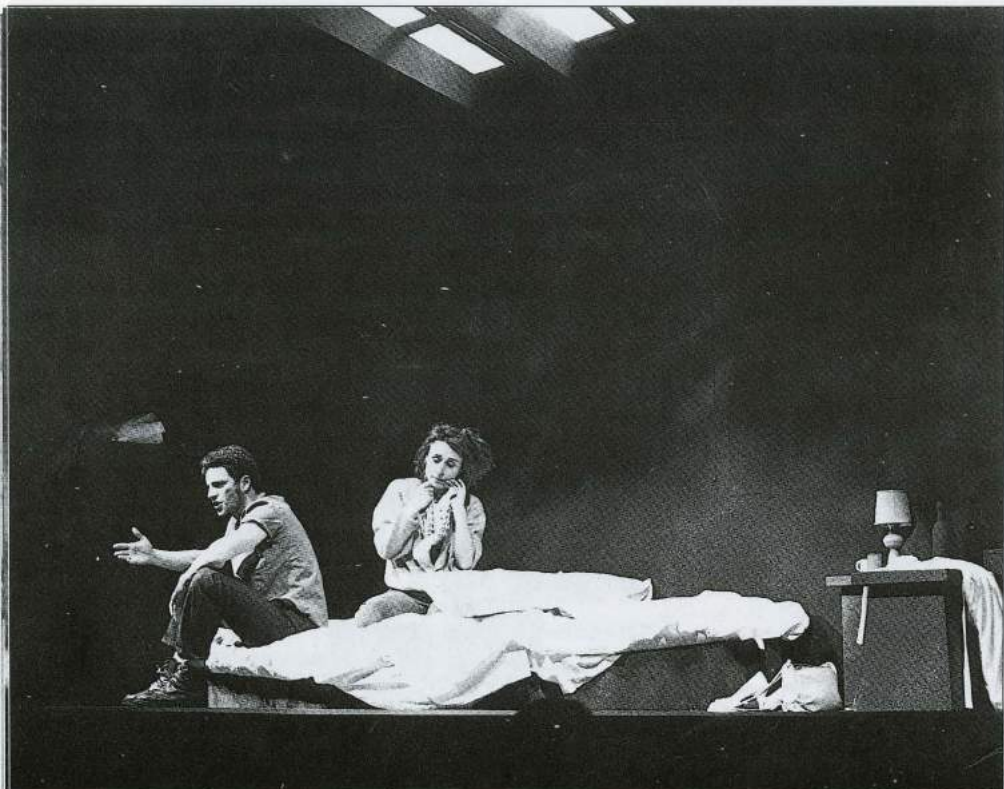
Antoni Bueso i Julià Colomer. *El muntaplats*, de H. Pinter. Direcció de C. Portacelli. Teatre Lliure, 1987 (Foto: Ros Ribas).



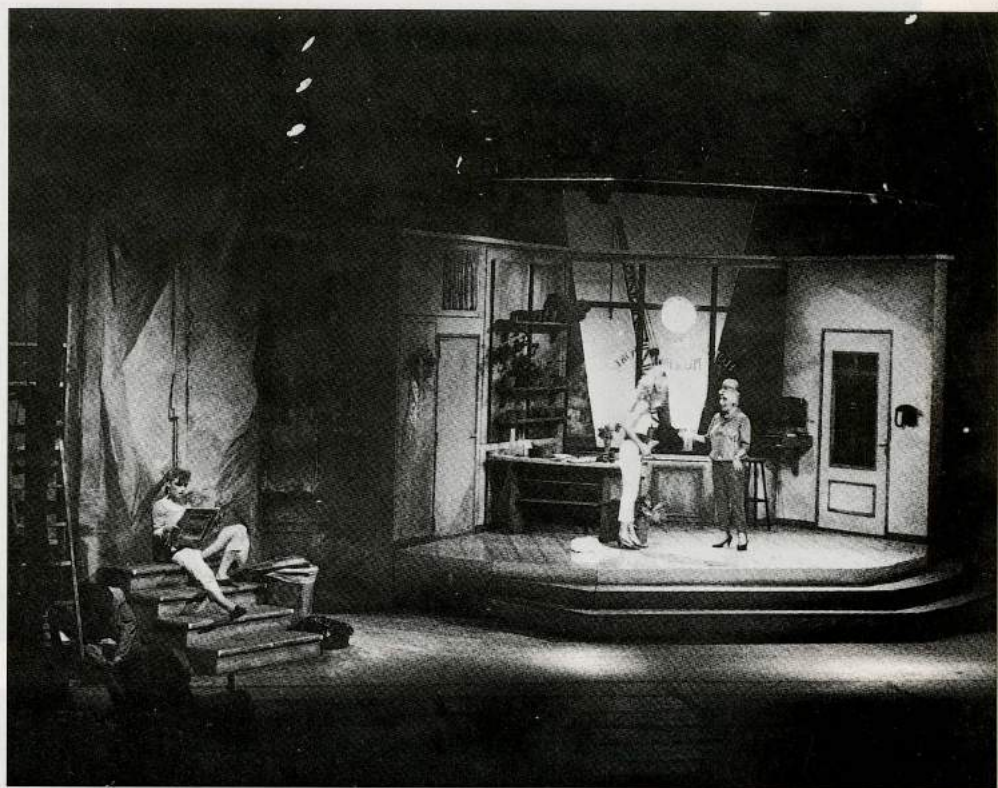


Julià Colomer. *Jacques i el seu amo*, de M. Kundera. Direcció de X. Masó, J. Domènec i Q. Masó. El Talleret de Salt, 1988 (Foto: Ros Ribas).

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

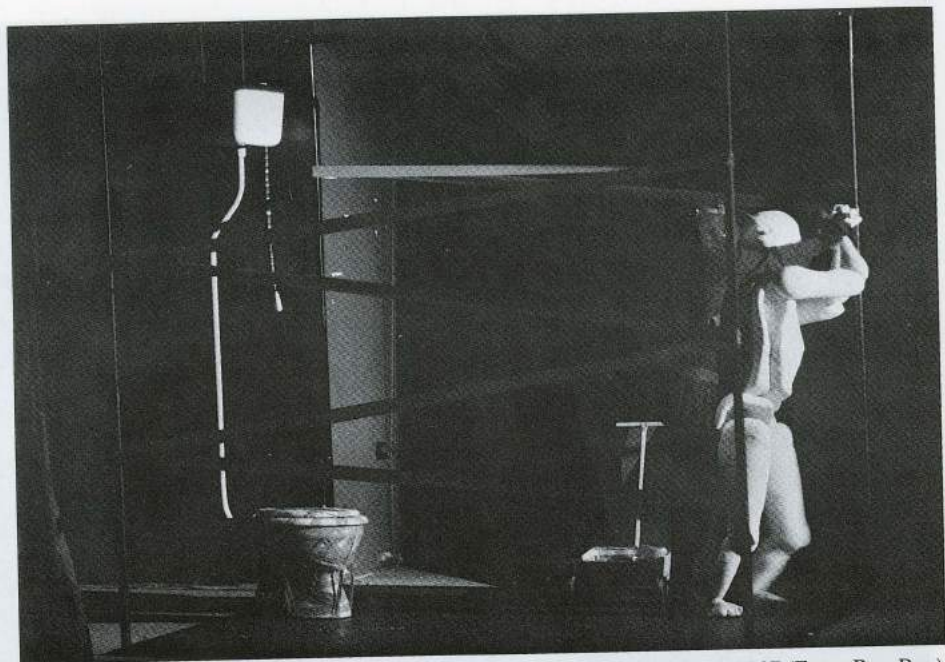


Joan Mora. *Danny i Roberta*, de J.P. Shanley. Direcció de J. Costa. Teatre Urbà, 1987 (Foto: Barceló).



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

El món dels horrors és un món on la imaginació és el que més importa. És un món on la imaginació és el que més importa. És un món on la imaginació és el que més importa.



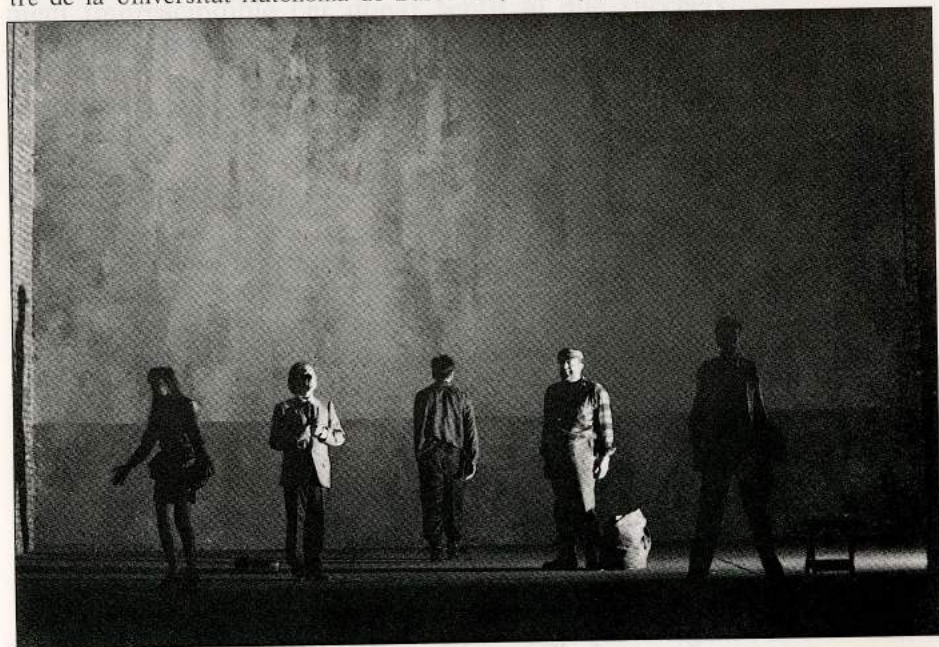
Rosa Sánchez. *Hàbitat*, de R. Sánchez i A. Brito. Konic, 1987 (Foto: Pau Ros).



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



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



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



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

CAP A UN LLENGUATGE UNIFICADOR: LA FUSIÓ DELS ÀMBITS

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

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

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

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

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

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



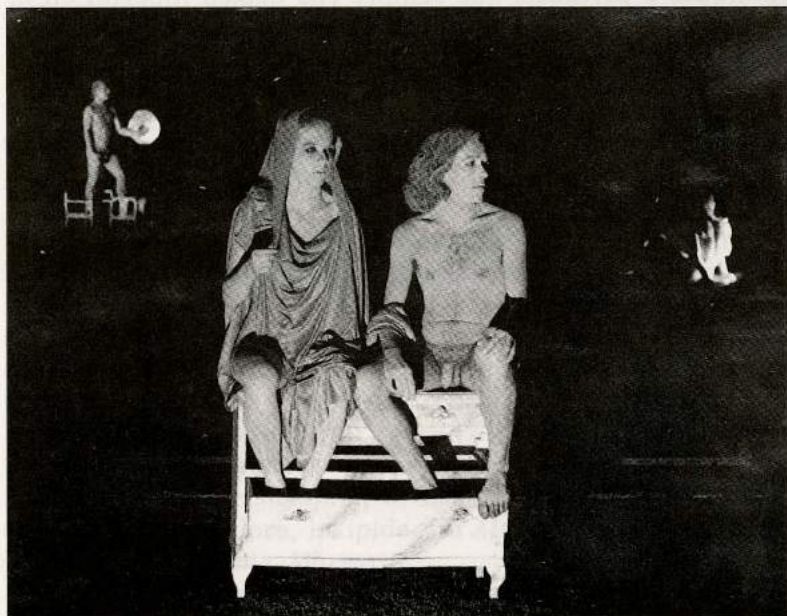
Anna Bonet. Acció «*Insomni*», de Numquam Studi. 1985 (Foto: Roberto Miragaya).

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

ANNA BONET (NUMQUAM STUDI)

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

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

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

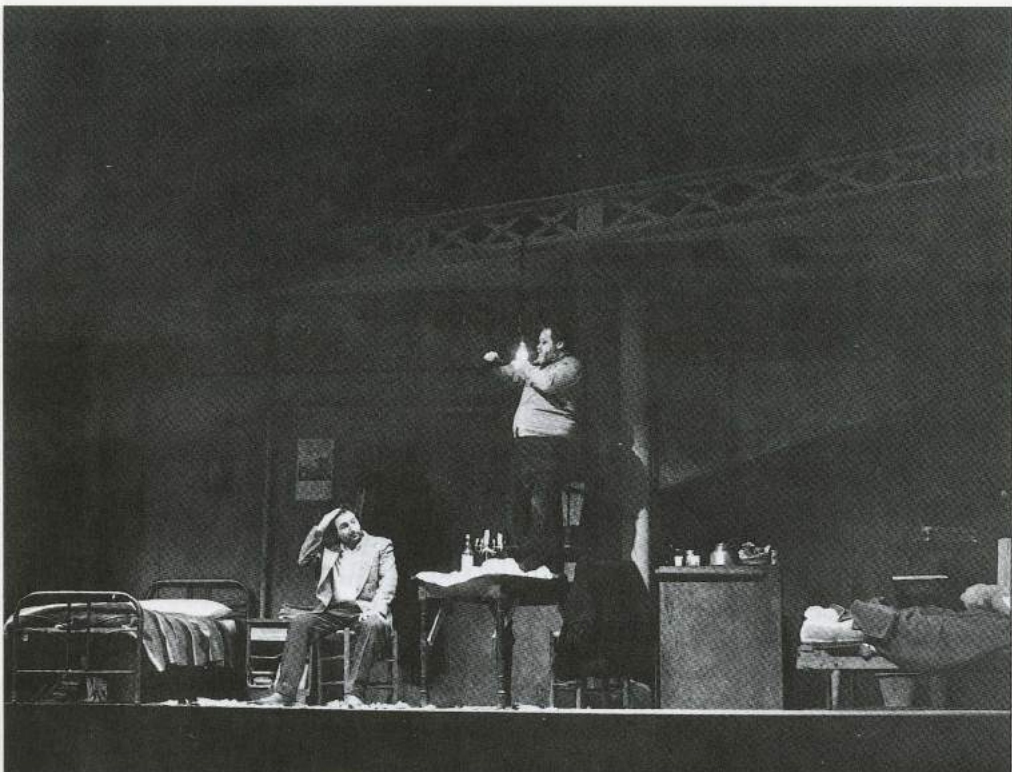
Les cadires, El Teatrí, direcció de Joan Castells, Teatre Lliure, Barna. 26 anys! La Roser i jo ens emborratxem de llum i color en la nostra primera experiència professional. Decidim deixar la caixa italiana nua, sense càmera negra, ensenyant la tramoia i ells llums (la vam estrenar un any abans d'aconseguir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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

ANTONI BUESO

CREACIÓ I REALITZACIÓ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RICARD CALVENTUS

ESCENOGRAFIA I ACTOR: JOC A DOS

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

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

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

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



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

Décor et costumes, présentés à deux yeux, de R. Dubrillard. Direction d'I. Vignat. La Fabrique, 1988 (Photo: Ros Siboni).



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

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

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

ROSER CARITX

ESPAI ESCÈNIC, ESPAI VIU

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

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

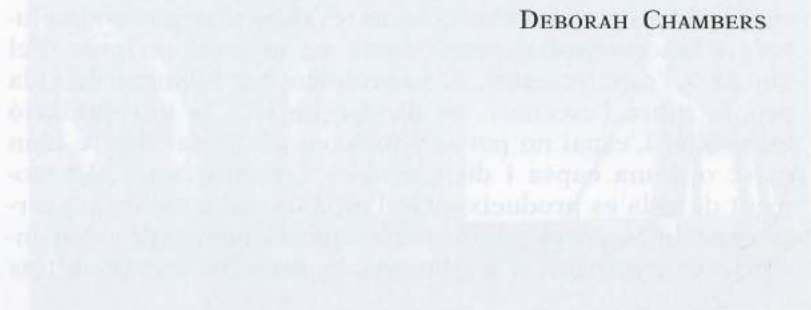


Deborah Chambers. *Invents a dues veus*, de R. Dubrillard. Direcció d'I. Vigatà. La Gàbia Teatre, 1988 (Foto: Ros Ribas).

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

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

DEBORAH CHAMBERS



Deborah Chambers inventa a llarg teatre de K. Tsubouchi. Direcció de V. Garcia. La Caixa Teatre, 1988 (Foto: Roger Ribes).

ESPAIS INTERIORS

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

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



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

1. Joan Duran és un artista plàstic.

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

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

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

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

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

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

JOAN DURAN

LA POÈTICA DELS ELEMENTS

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

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

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

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



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

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

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

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

XAVIER MILLAN



ESCENOGRAFIA I TV

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

Algunes de les característiques del disseny a la TV són:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

AGNÈS RICART

EL PLAT QUE MAI NO SORTIA DE LA CUINA

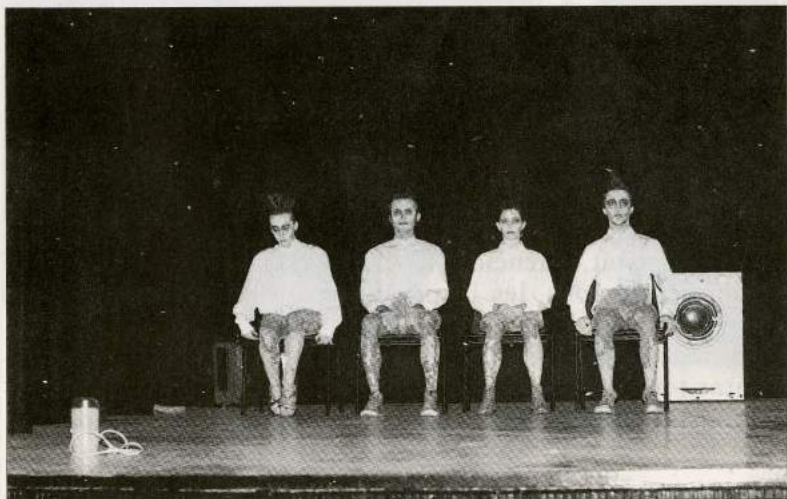
El rellotge gairebé marcava les nou d'una nit important. Jo era l'encarregat de fer el sopar. Un sopar amb molts comensals, alguns d'ells, crítics implacables, d'altres, espectadors atents, però tothom disposat a valorar les meves viandes i consomes.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

MIQUEL RUIZ (Teatre del cos)

SER ESCENÒGRAF, AVUI

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

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



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

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

TERESA SALVADÓ



Teresa Salvadó. Quatre taulas de El Misteri. Director de J. Olla. Centre del 1987.

RESUMEN

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

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

RÉSUMÉ

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

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

SUMMARY

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

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

SUMARI

Joan ABELLAN

El trasllat de miralls (Consideracions sobre l'escenografia catalana dels vuitanta) 5

Joaquim ROY

Notes i comentaris sobre un ofici temerari 45

Mercè SAUMELL

Creació escenogràfica col·lectiva. Aproximació al concepte d'espai escènic en els espectacles de La Fura dels Baus, Zotal i La Cubana 67

Avelina ARGÜELLES, DANAT DANSA i Àngels MARGARIT

Tres experiències sobre coreografia i espai 95

No ser Leonardo. Conversa amb Pep Duran. (A cura de Joan Abellan) 117

Glòria PICAZO

L'escenografia en els límits de l'art i el teatre 137

Isidre BRAVO

Els joves escenògrafs .

Dossier fotogràfic

Deu testimoniatges: Anna Bonet, Antoni Bueso, Ricard Calventus, Roser Caritx, Deborah Chambers, Joan Duran, Xavier Millan, Agnès Ricart, Miquel Ruiz, Teresa Salvadó 161