

GLÒRIA PICAZO

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

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 mogué 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».<sup>1</sup> 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 commoció per l'efecte de sorpresa, organitzar un espectacle basat en aquests fenòmens quotidians, requereix dels artistes que pretenen distreure les masses un renovar-se constant; és una tasca dura, la més dura de les tasques».<sup>2</sup> 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 VOÛT, *Der Blaue Reiter. Un expressionismo 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».<sup>3</sup>

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 ninfets i els telons realitzats per Joan Miró; el poeta Joan Brossa aconsegueix 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 aconsegueix 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 intermedis 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».<sup>4</sup> 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'allusió als bous escorxats de Rembrandt, Soutine i Bacon. A aquest seguit de referències històriques, els mateixos escenògrafs afegeixen els de Brueghel, Callot i Berlaïne, 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...»<sup>5</sup>

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

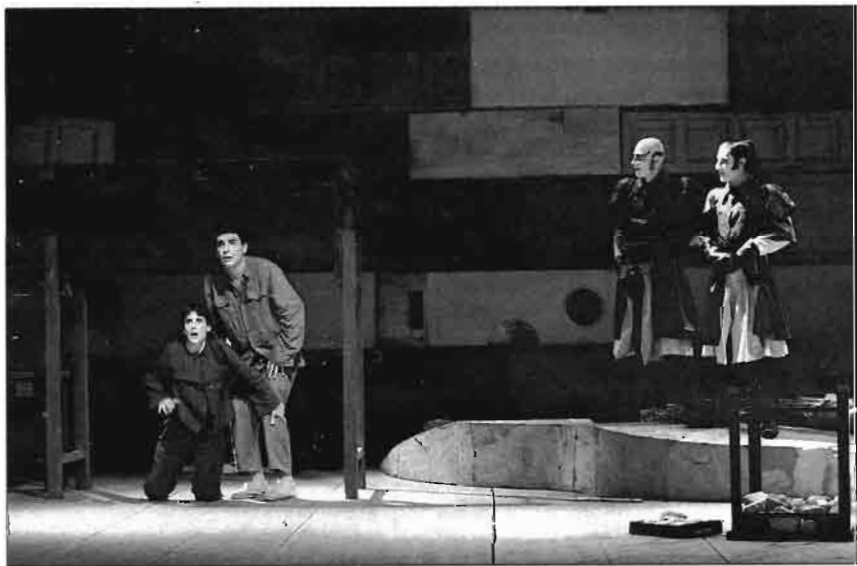
5. Catàleg de mà *Baal*, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1982.

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 (Galeria 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...»<sup>6</sup>.

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

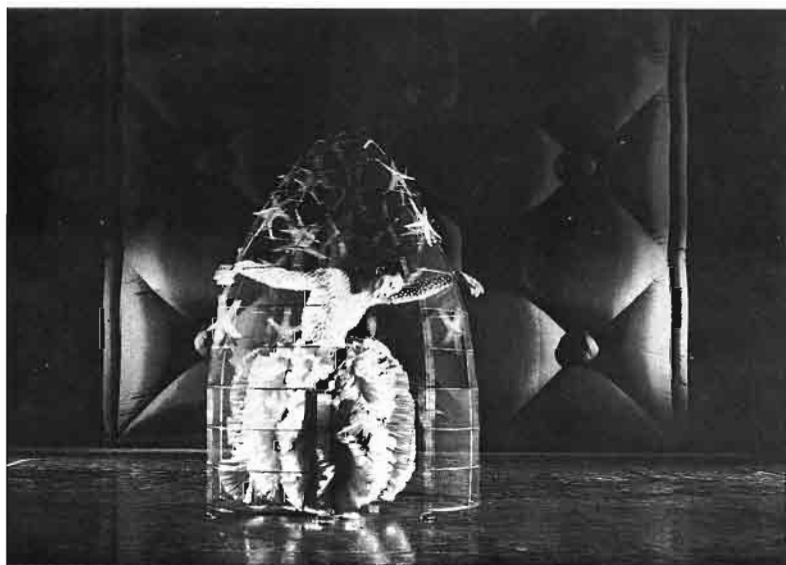


Pep Duran i Nina Pawlowsky. *Baal*, de B. Brecht. Direcció de J. Ollé. Teatre del Celobert. 1982 (Foto: Quim Boix).



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. Mestres 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).



Robert Llimós. *És així, si us ho sembla*, de L. Pirandello. Direcció de H. Bonnín. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1987 (Foto: Ros Ribas).



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 ambulànt. 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 envaí 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 construïnt 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*, construïnt 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 castellanes, 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 dramàtúrgia original i la col·laboració d'artistes de diferents disciplines». <sup>7</sup> 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 Marcellí 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-màtics» 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. Ahora, 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

llarg de la dècada dels setanta i encara durant l'actual, en un intent d'anar als aspectes més visceralment 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 pos-trimerías 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.