

Taula rodona sobre el teatre alemany *Henning Fangauf, Eva Brenner*

Henning Fangauf: Dramatúrgia i teatre infantil i juvenil a Alemanya

El teatre infantil i juvenil a Alemanya és molt popular. Un total de 160 teatres i grups de teatre formen part de l'associació ASSITEJ –l'Associació Teatral Internacional de Teatres per a Infants i Joves–, constituïda per professionals del teatre infantil i juvenil. Les representacions teatrals amb nois i noies són presents a gairebé totes les escoles i també en nombroses organitzacions de lleure que hi ha a Alemanya. En aquests darrers anys, amb l'eslògan «veure teatre - fer teatre» s'ha aconseguit que el teatre amateur s'acostés al professional. El seu objectiu és aconseguir tirar endavant l'art dramàtic adreçat als joves, fer-ho amb la seva participació i, a més, aconseguir que s'integri en un context de formació general que tingui conseqüències positives per al desenvolupament vital dels nois i noies. S'està treballant contínuament en aquest sentit en nombrosíssims festivals, tallers, jornades i dins la formació continuada. El teatre infantil i juvenil professional pot considerar-se part important del sistema teatral alemany tant en els grups com en el repertori. Es fan aproximadament 15.000 representacions per temporada

(de les quals gairebé 1.000 són estrenes), que aconseguen arribar a uns cinc milions d'espectadors. Pedagogs especialitzats en teatre eduquen en l'art de la representació i de la recepció de les obres, no només en els mateixos teatres, sinó també a les escoles. Si ara parlem de "dramatúrgia europea", ens les haurem de veure amb una combinació de conceptes força complexa. Totes dues nocions no són unívocues i cal discutir-les des de molts punts de vista.

M'agradaria aclarir el títol d'aquesta conferència des de dues perspectives diferents i apuntar també algunes reflexions pròpies sobre aquest tema.

Pel que fa a la dramatúrgia en el teatre infantil i juvenil d'Alemanya: aquí, quan parlo de dramatúrgia, faig referència a la relació existent entre escenari i realitat, a unes determinades formes dramàtiques, i a la transposició escènica.

Pel que fa al teatre infantil i juvenil alemany dins el context europeu: en aquest punt considero Europa com un espai geogràfic que possibilita els intercanvis culturals i internacionals.

1. Reflexions sobre la dramatúrgia en el teatre infantil i juvenil d'Alemanya

Parlar sobre dramatúrgia vol dir reflexionar sobre el món i la realitat, i aconseguir que això tingui una relació amb l'escena. Avui dia ja no ens basem en els mitjans clàssics del teatre exemplificant burgès que, recurrent a la imitació del comportament humà, és a dir a la mimesi, la compassió i els moments emotius, pretenia aconseguir en l'espectador un efecte i una presa de consciència. Si diem que avui dia el teatre ha descobert la realitat, aleshores «es tracta principalment de la realitat del mateix teatre, això vol dir, que el teatre no representa la realitat [...], sinó que constitueix una realitat en ell

mateix».¹ Els moments decisius del teatre modern els constitueixen les relacions entre les persones que, en un mateix espai temporal, i dins el teatre, viuen plegats unes mateixes històries. Es tracta, doncs, del paper que adopta l'espectador i de les relacions que s'estableixen entre actors i públic. Des del desenvolupament del teatre iniciat a principis del segle xx, s'ha reflexionat una i altra vegada sobre el rol de l'espectador. S'han ideat formes teatrals que involucren cada vegada més el públic en la representació. Ho va fer amb total evidència Bertolt Brecht en les seves lliçons i en el seu teatre èpic. L'espectador ja no ha d'experimentar l'acció com si el destí la fes inamovible, sinó que es veu obligat a prendre una posició crítica i distant on pugui observar «un món amb possibilitat de canvi».

Aquell objectiu de Brecht, d'eliminar la diferència entre els actors que interpreten i els espectadors que miren, l'ha desenvolupat i n'ha fet bandera el grup alemany Rimini Protokoll, fins al punt que els espectadors esdevinguin els actors mateixos. «Rimini Protokoll deixa que els espectadors, com a experts de les seves vides, pugin a l'escenari i hi expliquin les seves experiències. Actors i espectadors seuen a la mateixa alçada, davant per davant, i aprenen alguna cosa sobre la diversitat del món».²

I.I. Que el públic sigui a una mateixa alçada és una exigència fonamental per a un teatre que es vulgui prendre seriosament els seus espectadors i no se'ls miri amb arrogància, de "dalt a baix", o pretenent entretenir-los de manera barata.

1 FRINGS, Hans Peter (2008), «Wie bringt dramaturgisches Denken Welt und Wirklichkeit auf die Bühne?» [Com pot el pensament dramàtic transportar el món i la realitat a escena?], discurs d'obertura al Fòrum d'Autors de Frankfurt, manuscrit inèdit.

2 STEGEMANN, Bernd (2009), *Lektionen Dramaturgie*, Berlín, p. 307.

I això hauria de ser vàlid no només per al teatre infantil i juvenil. Cal tractar els infants i els joves de tu a tu, considerant-los “experts de la seva quotidianitat”, tant pel que fa el treball dels temes com a tot el procés de la posada en escena, i ho fem de la manera següent:

- a) busquem obres adients per als infants, investiguem i contactem amb autors propers;
- b) triem pedagogs teatrals que mostrin als nens com fer teatre de manera divertida i que ensenyin a relacionar aquestes experiències amb les dels artistes;
- c) fem les representacions en llocs que els nens coneixen, per exemple, a les aules.

1.2. El teatre infantil i juvenil es manté viu gràcies al diàleg directe entre el públic i l'escena. No té límits, convida els joves espectadors a participar-hi amb la imaginació. Els nens organitzen el seu món jugant i les formes narratives de comunicació formen part del seu món habitual. Gràcies a això el teatre infantil i juvenil descobreix el teatre narratiu i el perfecciona. En el teatre narratiu, la història narrada en prosa esdevé un text de rols. Amb la presència d'un actor-narrador, que és personatge i rol alhora, el text es fa creïble. Podríem definir el teatre narratiu adreçat als infants com un teatre postèpic perquè involucra l'espectador i fa que, cada vegada, hagi de definir el seu rol en la interrelació d'allò que s'està explicant.

1.3. El teatre infantil i juvenil incorpora diferents gèneres com la dansa, la narració, la música, però també formes d'expressió com objectes, figures i titelles, i les combina equilibradament en la representació. El teòric teatral de Frankfurt Hans-Thies Lehmann, autor d'un llibre molt conegut titulat

Postdramatisches Theater (1999) [Teatre postdramàtic], anomena aquesta darrera característica “desjerarquització dels mitjans teatrals”, un principi habitual en el teatre postdramàtic. El teatre infantil i juvenil a Alemanya conté molts elements del teatre postdramàtic. Té en compte, per exemple, l'experiència emocional que els joves espectadors reben durant la representació i que després s'emporten cap a casa. No es tracta d'entendre cognitivament el que ha succeït a l'escenari, en primer pla. Quan els joves espectadors abandonen el teatre, les seves emocions duen emmagatzemades ja l'empremta de noves impressions.

1.4. El modern teatre infantil, i sobretot juvenil, d'Alemanya és un teatre que té en compte els infants i els joves. No només en esdeveniments teatrals de caire pedagògic, on el teatre ofereix als infants la possibilitat de representar el seu propi paper, sinó també en la posada en escena on interactuen amb directors professionals de manera que a l'escenari poden coincidir-hi professionals i amateurs. En el teatre sempre hi roman una certa nostàlgia per allò *no*-perfecte, però vital i autèntic, i és això el que poden aportar sobretot els actors joves. Aquest nou pas que s'ha fet a Alemanya, relativament nou, es considera una “escola d'observació i participació” dins la formació cultural global dels joves.

2. El teatre infantil i juvenil alemany dins el context europeu

El teatre que es fa a Alemanya, a diferència del d'altres països europeus, és un teatre de repertori. En els nostres teatres municipals es representen alternativament obres clàssiques i obres contemporànies. Avui toca Goethe, demà Botho Strauss, demà passat Brecht. De la mateixa manera podria dir: avui

Shakespeare, demà García Lorca i demà passat Sarah Kane. I si parlés del teatre infantil i juvenil diria: avui un conte de Christian Andersen, demà una tragèdia de Sòfocles i demà passat una peça infantil de Philip Ridley. No només els clàssics fan que el nostre repertori sigui internacional, també s'hi inclouen moltes obres contemporànies d'autors estrangers que han estat traduïts i que es representen en els nostres escenaris. El teatre infantil i juvenil a Alemanya s'ha convertit per als creadors europeus en un mercat absolutament desitjat. Tot el nostre sistema, des de les editorials teatrals, els traductors, les institucions culturals i plataformes de suport, treballa intensament en aquest repertori internacional. Però són sobretot els artistes els que veuen en les obres estrangeres nous desafiaments, nous continguts i noves formes d'expressió, els que més difícil ho tenen per aconseguir un lloc dins el món dramàtic.

La institució per a la qual treballo, el centre de teatre infantil i juvenil de la República alemanya, s'ha compromès fortament a favor de l'intercanvi cultural que cerqui el diàleg internacional mitjançant la literatura dramàtica. Especialment el teatre infantil i juvenil disposa, gràcies a la seva associació, l'ASSITEJ, d'una activa xarxa on hi participen més de 80 nacions diferents. Obres i posades en escena es converteixen així en ambaixadors culturals de primer ordre.

Però els problemes que sorgeixen arran dels intercanvis internacionals són inevitables. A Essen, la capital cultural europea del 2010, va celebrar-se fa poc unes jornades dedicades a aquest aspecte. S'hi van plantejar les preguntes que nosaltres també contínuament ens fem: què entenem com a cultura europea i fins on la podem estendre?

Arribant al final d'aquesta ponència vull plantejar jo també dues qüestions que afecten la nostra discussió:

a) És potser Europa qui posa en perill la singularitat dels artistes?

La individualitat de l'artista, la seva obra singular, està en perill per culpa d'una cultura europea? Hauríem d'estar atents quan se signen els projectes culturals europeus i quan es redacten les regles per poder-hi participar. En qualsevol cas, els projectes culturals europeus no haurien de tenir més importància que els regionals o nacionals!

b) La cultura de les regions té cap possibilitat a Europa?

Els promotors culturals que van assistir a les jornades esmentades preconitzaven reforçar les cultures regionals, individuals i subcultures i es van manifestar en contra dels grans esdeveniments culturals propis de les metròpolis. El que principalment s'hauria d'afavorir és la participació d'estrats socials més amples, que hi formessin part com a espectadors, però també com a actors. Ja no té sentit entendre la cultura com a expressió d'"alta cultura". L'intercanvi cultural a nivell europeu amaga el perill, si tots seguim les directrius marcades per Brussel·les, d'abocar-nos cap a una monocultura. Però si en la promoció de la cultura reforcem la individualitat de l'artista, aleshores podrem sentir-nos satisfets per tenir la possibilitat d'accedir a un teatre europeu molt divers, nodrit de continus intercanvis. I aquest futur el podrem assegurar si sabem valorar la cultura dels infants i joves.³

3 Més informacions a: www.kjtz.de

Eva Brenner:
És prou «independent» el «teatre independent»?
Una retrospectiva: Viena com a exemple

«Freiheit ist immer die Freiheit der Andersdenkenden»¹

ROSA LUXEMBURG

Dins el conjunt de les grans ciutats de l'Europa central, Viena, amb aproximadament 1,6 milions d'habitants, compta en la seva vida cultural ciutadana des del final dels anys seixanta amb una de les escenes teatrals independents més activa, plural i àmplia. Com es va poder generar tot això? Quins han estat els protagonistes d'aquest fenomen? Quins són ara els objectius, les teories i les pràctiques d'aquest «teatre independent»? Quina és actualment la situació?

Introducció. Rerefons biogràfic

Jo mateixa, amb el grup de teatre experimental que vaig fundar el 1991, Projekt Theater STUDIO, formo part de l'anomenada escena teatral "independent" (*freie Theaterszene*), una etiqueta més aviat eufemística aplicada a una part de l'escena cultural que en realitat és una de les més poc "independents

¹ «Llibertat només per als seguidors del govern, només per als membres d'un partit –sigui tan nombrós com es vulgui– no és llibertat. Llibertat és sempre la llibertat dels que pensen d'una altra manera. No pel fanatisme de la justícia, sinó perquè tot el que és vivificador, saludable i purificador de la llibertat política depèn d'aquest fonament, i la seva funció fracassa si la llibertat és un privilegi», Rosa Luxemburg, *Die russische Revolution. Eine kritische Würdigung* [La Revolució russa. Una valoració crítica], Berlín, 1920; també a *Gesammelte Werke* [Obra completa], vol. 4 p. 359. En una altra edició la citació és: «Llibertat és sempre declarar la llibertat dels que pensen d'una altra manera», *Breslauer Gefängnismanuskripte zur Russischen Revolution* [Manuscrits de la presó de Breslau sobre la Revolució russa], edició crítica, Rosa-Luxemburg-Forschungsberichte, núm. 2, Klaus Kinner i Manfred Neuhaus (ed.). Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, 2001, p. 34.

o lliures" que hi ha en l'àmbit cultural austríac. Primer de tot, perquè es belluga en els nivells més baixos de la "subcultura" i no arriba a cap públic de masses; i segon, perquè depèn en gran mesura de les subvencions i, per tant, es mou segons bufin els vents polítics, la qual cosa acaba sent una vehement competició de gent pidolant els escassos recursos. Els patrocinadors privats, en aquest camp, són també absolutament desconeguts, perquè les empreses austríaques s'han dedicat tradicionalment a subvencionar sobretot i en exclusiva els grans esdeveniments: la Filharmònica o el Festival de Viena.²

El «Projecte Teatre/Viena-Nova York», com el seu nom indica, va néixer a Nova York (en aquell moment jo encara vivia als EUA) i va engegar gràcies a una participació internacional. Vam dur a terme, per exemple, el projecte Jura Soyfer (*Broadway Melody 1492*), en commemoració del 500 aniversari del descobriment d'Amèrica, i també dos altres treballs que ens havia encarregat el Festival de Viena (*Her Natur. Fort Frau*, inspirat en motius d'Elfriede Jelinek, i un treball col·lectiu sobre la fi de la Guerra Freda titulat *Skinshow*). Després va haver-hi altres projectes aïllats per diversos escenaris de l'escena alternativa (*dietheater*, WUK, entre d'altres), elaborats a partir de textos d'Ingeborg Bachmann, de Margit Hahn o de Marguerite Duras. El 1998, l'aleshores regidor de cultura de Viena, Peter Marboe, ens va atorgar un any de subvenció que va permetre al Projekt Theater STUDIO obrir el seu primer laboratori per poder-hi fer un treball de grup continuat, tenir un lloc on assajar, investigar i continuar evolucionant. L'any 2004, però, aquesta fase

² A la cultura austríaca hi ha, per motius històrics, una gran relació de proximitat amb el poder (amb l'Emperador) i des de la formació de la República les formes de subvencions estatals depenen extremament de la política. A penes hi ha patrocinadors privats; els ajuts –encara que siguin per a la cultura– es poden deduir dels impostos des de fa molt poc temps només, i això no motiva gaire els possibles patrocinadors.

tan fructífera va acabar de manera sobtada amb l'anomenada "Reforma teatral" del nou regidor Andreas Mailaith-Pokorny que, tot i la divisa «Menys és més!», va acabar amb el tancament, o amb reduccions dràstiques, de molts dels teatres independents i grups de dansa, entre ells també el nostre Projekt Theater. El grup va haver de traslladar-se i ens vam instal·lar en uns antics magatzems del segle XIX amb aparadors que donaven al carrer, al barri conegut com a Fleischerei (dels Carnissers), al bell mig del districte 7è on s'estava congriant de mica en mica un nou capítol del treball teatral tant des del punt de vista sociològic com cultural i polític. És aquí on va començar el meu treball de síntesi de les múltiples i internacionals influències importants que havia anat acumulant i que vaig voler aplicar al meu concepte de teatre i a la meva praxi.³

Les meves primeres experiències en el teatre d'experimentació provenen dels meus estudis, al començament dels anys setanta, al llegendari laboratori-taller i centre d'investigació creat pel dramaturg Horst Forester i conegut com a Dramatisches Zentrum [Centre Dramàtic]. Era on es trobava aleshores la joventut daurada, el bo i millor de l'avantguarda aus-

³ Vaig créixer a Viena i vaig estudiar Teoria del Teatre i d'Història de l'Art a la Universitat de Viena i Estudis Escènics a l'Akademie del Bildenden Künste. A Alemanya, i més tard a Suïssa, vaig col·laborar amb grans teatres, i del 1980 al 1994 vaig viure a Nova York on vaig treballar a l'Off i l'Off-off de Broadway, i vaig estudiar Performing Arts i Performances Studies a la NYU. Em vaig doctorar a Nova York i vaig escriure sobre les produccions internacionals de *Hamletmaschine*, de Heiner Müller. Des de 1994 vaig tornar a viure a Viena, i des de 1998 vaig treballar en el projecte teatral STUDIO, sobre tot en textos de dones o projectes inspirats en els conceptes de Grotowski. Des de 2004, com a conseqüència de l'anomenada Reforma teatral i les greus retallades, el grup s'ha obert i repolititzat, i treballa en conseqüència amb grups d'immigrants, asilats, dones grans i d'altres col·lectius minoritaris. D'aquí n'han sorgit interessants experiments socioteatral i nous formats de treball a espais oberts del nostre entorn com, per exemple, els *cooking-shows* teatrals, processons, participació a festes, etc., sempre sota la divisa de «Theater of Empowerment» i amb l'objectiu de protegir l'art local.

tríaca i, fins i tot, de tot Europa. Aquest lloc va acollir els representants i experts dels corrents teatrals internacionals més influents del moment, des del teatre polític de Bertolt Brecht, al Living Theatre o el Teatre pobre de Jerzy Grotowski. La raó per la qual el Zentrum va tancar sobtadament i de manera no gaire exemplar, tot i sabent les pressions que, entre d'altres, havia exercit el diari *Kronenzeitung* denunciant el consum de drogues, encara no s'ha acabat d'investigar amb claredat. El Zentrum va ser un planter excel·lent d'una generació de joves dedicats al teatre. Va existir fins al final dels anys vuitanta i va influir enormement –per no dir de forma determinant– tot el teatre independent de Viena/Àustria; del Zentrum van sorgir els actors i actrius, els directors i les directores més importants que avui dia encara esbossen l'escena teatral austríaca.⁴

A Nova York no vaig seguir únicament les empremtes del teatre experimental que havia conegut a Viena i, de manera perifèrica també a l'Alemanya occidental, sinó que vaig estudiar Teatre Experimental (Experimental Theater i Experimental Theater Wing) a la Universitat de Nova York, vaig fer estudis de Performance i vaig treballar com a escenògrafa i directora teatral al teatre Off i Off-off. Primer vaig estar participant com a activista política en un moviment d'orientació hippy i vaig fundar, amb d'altres activistes, un centre de teatre intercultural, el Castillo Cultural Center, amb el Castillo Theatre, que de seguida va prendre embranzida. Encara ara, i des de l'any 2008, tenim contactes

⁴ Entre els noms més coneguts hi ha Conny Hannes Meyer, Josef Szeiler, Walter Pfaff, Herbert Adamec, Josef Hartmann, Anne Mertin, Did Macher, Jutta Schwarz, Hilde Berger i Emmy Werner. Només es poden fer suposicions del gran pes politicocultural que va representar aquest laboratori, ja que no se n'ha fet cap estudi a fons. El Zentrum va aconseguir atreure cap a Viena els experimentadors més importants del moment i membres del conegut Polish Theater Labs o La Mama Theater de Nova York, va mantenir una escola de teatre alternativa, i va fomentar el treball innovador amb infants, joves i altres col·lectius singulars.

directes amb aquest centre; el 2009 hi van presentar la meua intercultural posada en escena *Hamletmachine*, de Heiner Müller.⁵

El lent retorn

L'any 1994, quan vaig acabar l'especialitat de Performance Studies dirigida per Richard Schechner, vaig arribar al convenciment que l'era post-Reagan-Bush americana no era un bon lloc per fundar-hi cap grup de teatre, així que vaig tornar cap a Viena. Va ser un lent retorn com després es veuria. Acabava de fer quaranta anys, i el fet de tornar a la meua ciutat natal, de tornar a integrar-me en una escena cultural ara radicalment diferent, va significar un dels processos més difícils de la meua carrera professional. M'havia acostumat a una "consciència republicana", a una certa franquesa en les relacions interpersonals, també pel que feia als diners, als conceptes i a les relacions socials. Tot això eren coses poc freqüents a Viena, on el fet de poder executar o no projectes culturals depèn de determinats cercles d'amics, fidelitats i nepotismes.⁶

Malgrat totes les resistències, amb el meu grup hem aconseguit en els darrers quinze anys organitzar un atractiu *body of work*, posar en pràctica una estètica teatral, mantenir una sala

5 "The only reason for producing *Hamletmachine* in 2009 is to get rid of the play, to leave it behind, to work our way out of the despair it articulates", Eva Brenner, «Programmnotes—An interview with the director, The Castillo Theater, 25th Anniversary Season», *Hamletmachine*, p. 3.

6 El 1992/1993 vaig involucrar-me en el projecte Rondell, format per un grup compromès de dones de teatre que, inesperadament, va guanyar la licitació del que havia estat un cinema porno, el Rondell, al centre de Viena, i que va passar a ser aleshores un teatre feminista. Vaig concebre'n la idea i hauria d'haver dirigit el taller experimental dins el nou complex teatral si el projecte no se n'hagués anat en orris per disputes dins l'equip artístic i per discrepàncies politicoculturals. Tampoc s'ha estudiat per què el projecte Rondell, que era tan important, va fracassar i com, després de més de deu anys —i com està passant amb el *Dramatisches Zentrum*—, no se n'ha fet cap estudi.

i un grup base i, des del 1998 al 2003, vam presentar de manera habitual un repertori de peces i performances politico-culturals rellevants. Entre elles, després d'un inici amb l'obra *Endgame* en sis variants de Samuel Beckett —tot i que el text va ser qüestionat des d'un punt de vista de la nació, entre d'altres coses ateses les repercussions de la, en aquell moment actual, guerra a Iugoslàvia—, vam continuar amb la posada en escena d'obres no teatrals d'autores austríaques com ara Marlene Streeruwitz, Margit Hahn o Elisabeth Reichart.⁷

La reforma teatral de 2003/2004 va marcar el començament d'una nova etapa: la "Fase 2" del Projekt Theater STUDIO, ja a la nova sala de la *Fleischerei*, i amb un nou posicionament quant al teatre experimental, que s'allunyava del "gueto elitista" de l'*avantguarda blanca*. Del polític estudi a la sortida d'un bell edifici, vam passar a peu de carrer per obrir-nos a qualsevol cooperació amb grups d'immigrants, asilats, dones de més de 50 anys, aturats, iniciant noves formes de "teatre social", que exploràvem i presentàvem en ràpides successions.⁸ S'hi van fer *cooking-shows* teatrals, casaments multiculturals, processons teatrals i festes al carrer en espais públics de la ciutat. Des de llavors i amb la consigna "Teatre de l'Empoderament", funciona un procés que investiga i crea coses noves

7 Vegeu www.experimentaltheater.com per a informacions sobre la *Fleischerei* i el manifest «Theater of Empowerment», que des de 2006 s'ha desenvolupat i ampliat a diferents nivells. Els títols programàtics significatius de Marlene Streeruwitz, Elisabeth Reichart, Hannah Krall van ser: *The First Forty Years I Kept Looking for My God* (2000); *Aphrodites Letzes Erscheinen*, i *Pola* (2002). L'any 2003 van sortir dues versions, en alemany i anglès, del modificat text original autobiogràfic sobre una part callada de la història de la família jueva d'Eva Brenner sota la direcció de Lee Breuer (Nova York) i de la mateixa autora a Viena i a Cracòvia.

8 La descripció d'aquestes divisions tan primes demanaria l'estudi, els motius i la praxi real de la Reforma teatral, que en un altre lloc els treballadors de la *Fleischerei* ja estan duent a terme. El resultat serà una publicació sobre la història i les conseqüències del Projecte centrat a la *Fleischerei* des de 2004.

en lloc de provar de definir novament què signifiquen avui dia conceptes com “avantguarda” o “teatre polític”. El que es pretén és aconseguir una nova relació del teatre amb la comunitat –per exemple compartint el treball amb les ONG a favor dels drets humanitaris, de suport als exiliats o ajuda als aturats–, un creixement dels clàssics treballs avantguardistes que es duen a terme dins el marc institucional i que més aviat posen pals a les rodes als treballs alternatius (nomenaments a dit, gremis de cert caire polític i jurats massa encastats en determinats criteris de qualitat).⁹

Els intents han estat un llarg procés d'entrar i sortir de la “marginalitat” des dels anys setanta i en les seves conegudes ja variants, amb tanta dependència de l'Estat esmentada més amunt i una tendència després cap al reducte del barri, fins arribar a considerar la nova diversificació i multiculturalitat de Viena amb diferents classes de públic, que possibiliten també, al seu torn, noves fonts potencials de recursos econòmics que poden ser de patrocinadors privats que vagin directament del “consumidor” als “productors”. Per això és important la internacionalització del treball i intensificar les actuacions amb artistes forans (ara mateix hi ha cooperacions per exemple amb els EUA, Polònia, Israel, França, Bèlgica i Espanya). És important trobar noves maneres d'elaborar el teatre polític “d'avui dia” i estructurar novament el suport financer relacionat amb les comunitats diferenciades en una nova societat intracultural. Aquest procés de transformació –i és impossible que un

9 “El que necessitem en el futur és un sistema democràtic mixt de promoció a la cultura a partir d'elements de la desacreditada «regadora», i un model econòmic-solidari de promoció que provingui directament de la població. Això és, una estratègia de fusió inspirada en l'exemple de la praxi cultural dels “Independent Movements” dels EUA i adaptada a les condicions europees”, veg. «Ausbruch aus dem OFF», article d'Eva Brenner aparegut a *Economy*, núm. 73, 29-5-2009, p. 33.

grup de teatre “independent” pugui dur-lo a terme tot sol–, ha d'abraçar el conjunt dels àmbits de l'escena de tot el “territori cultural independent” si vol aconseguir un major impacte i oferir nous models de recepció per al públic de masses, i aquí encara hi ha molt camí a recórrer.¹⁰

Els inicis dels “independents” a Viena

El teatre *independent* a Viena es va començar a desenvolupar cap al final dels anys seixanta, sobretot arran dels fets del 68 i dels moviments post-68 que comprenien tot el conjunt de la societat –estudiants i artistes, dones i grups ecologistes, etc. De seguida aquests moviments van traduir-se en moltes formes diverses d'activisme, influenciats pels models americans com ara els Civil Rights, Women's Rights i Gay Movements, de Counter Culture, l'estètica del Punk o el Rap i els inicials minimalismes postmoderns amb el seu flamant i establert “Minimal Art”, “Art Performance” o el “Happening” (en l'àmbit de la dansa, la música, les arts plàstiques, els nous mitjans) que recordaven corrents radicals dels anys 20 i 30¹¹. Des d'aleshores, el teatre és considerat com una de les principals formes d'expressió de la revolució estètica i social d'aquests anys de transició. Es van crear nombrosos grups de teatre i dansa independents a una velocitat increïble. Disseminats per tota la ciutat de

10 Vegeu sobretot el projecte multicultural que es desenvolupa des de 2008 amb artistes, immigrants, refugiats/des i petits artesans/es *Auf Achse*; hi hem organitzat processons pels espais públics (2008/2009) i també festes al carrer *Dotzplatz* (www.experimentaltheater.com).

11 Els nous gèneres interdisciplinaris, la performance i el happening, apel·len, entre d'altres, a les arts plàstiques dels anys 60 dels Estats Units, però també en trobaríem exemples dels anys 20 i 30, com ara el DaDa, el Cabaret Voltaire, el surrealisme, el constructivisme o l'art de la Nova Objectivitat. Una influència teòrica cabdal per a la seva continuïtat la tingué el visionari teatral Antonin Artaud amb l'obra *Le théâtre et son double* (1938).

Viena, hi havia des de formacions professionals que treballaven en petits teatres fins a laboratoris de teatre d'amateurs o per a amateurs, que tenien seu fixa o canviaven de lloc, o d'altres que s'aquarqueraven en velles fàbriques o vells espais industrials; teatre d'entreteniment amb dones, infants, joves i grups marginals de tota mena, avantguardistes, els que seguien l'"Environmental Theater", deutors de Richard Schechner, o el "Teatre Èpic" de Bertolt Brecht i Heiner Müller, els que seguien la *commedia dell'arte* inspirats en Dario Fo, o els que més aviat es deixaven inspirar pel model del "Teatre de l'Oprimit" d'Augusto Boal o el "Physical Theatre" de Jerzy Grotowski.¹²

Des de mitjan dels anys setanta, el ja esmentat Dramatisches Zentrum de Viena dirigit per Horst Forester, va constituir una peça clau –tant a nivell personal, estètic o d'infraestructura– per fomentar talents o fer-hi experiments. Molts joves directors/es teatrals, que van prendre consciència política en aquell moment del canvi i la transició, i que van començar a declarar-se contra el teatre burgès típic de la conservativa postguerra, van passar pel "Zentrum". Van ser els que van formar part del cercle de treball inspirat en Brecht, van viatjar en grup a fer seminaris de dramaturgia al Berlín oriental, van crear nous moviments teatrals i grups de base per a una pedagogia del teatre, van estudiar a escoles de teatre alternatiu sota la direcció de Herbert Adamec, i van participar a *workshops* amb membres del llegendari "Polish Theatre Lab" de Jerzy Grotowski o del "La Mama Theatre" de Nova York. Molts dels autors principals d'aleshores han estat fins fa molt poc al capdavant del teatre

¹² Les obres de referència són, per exemple, *Environmental Theatre* (1973) de Richard Schechner; *Theater of the Oppressed* (1979) d'Augusto Boal; *Paradise Now*, de *The Living Theatre*; *The Empty Space* (1968) de Peter Brook; Jerzy Grotowski (1968) *Towards a Poor Theatre* (amb una introducció de Peter Brook, en traducció al castellà *Hacia un teatro pobre*, ed. Siglo XXI); o Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore* (1987).

independent de Viena, des del vell revolucionari, director i actor que va interpretar Hitler, Hubsi Karmar, fins a l'actriu i directora Jutta Schwarz.¹³ Això ha anat canviant gradualment des del començament del nou mil·lenni, per la força de la moda hegemònica de l'estètica postmoderna també a Viena, i a causa del canvi generacional i de directors que tiren endavant la "reforma teatral vienesa", seguint el lema neoliberal de "Menys és Més".¹⁴

Bases polítiques, actors, posicionaments estètics

La continuació del "teatre independent" a Viena va ser possible sota el govern de Bruno Kreisky (1970-1983) qui, prenent com a model la "Viena roja" (*Rotes Wien*) del temps d'entreguerres, va voler "inundar" de democràcia tots els àmbits de la vida. Sobretot durant el mandat progressista-populista de l'alcalde Helmut Zilk i de la regidora de cultura que ell mateix va nomenar, la periodista Ursula Pasterk, va quedar clar per a molta més gent el concepte de "teatre independent" i molts van aconseguir un finançament. Pasterk va instaurar un siste-

¹³ Molts teatres creats en aquell moment encara es mantenen avui dia, per exemple, el WUK (*Werkstätten und Kulturhaus*), el Gruppe 80 que entre 2004-2005 va canviar de nom, el "tag" (Teatre al carrer Gumpendorfer), o l'actual "brut" que abans era el conegut Theater im Künstlerhaus (Casa dels artistes). Altres teatres, a partir de 2003, any de la Reforma teatral que va haver-hi a Viena, han anat tancant progressivament, entre ells, el Theater m.B.H. de Johanna Tomek o l'Österreichisches Theater de Robert Quitta.

¹⁴ Els autors de l'estudi sobre la "Reforma teatral" van declarar-se a favor del pas cap a un teatre "postmodern" compromès que esborrés les fronteres entre l'On i l'Off, seguint les premisses del més que conegut especialista alemany Hans-Thies Lehmann, que va introduir el concepte de «teatre postdramàtic». El teatre postdramàtic de Thies Lehmann va aparèixer com a programàtic cap al final del segle passat (1999) i presenta un compendi interdisciplinari del que ha estat el desenvolupament teatral en el marc angloamericà i que, des dels anys 90, va començar a dominar, tant des del punt de vista teòric com estètic, a les actuacions i festivals de teatre independent d'Europa.

ma de promoció força igualitari amb estructures que incloïen amplis apartats –l’anomenada “regadora”– que considerava el major nombre de grups possibles i d’artistes independents perquè poguessin rebre finançament amb el mínim de complexitat possible en la definició, però un jurat havia d’avaluar-los regularment segons l’especificitat del gènere i en recomanava llavors la promoció. Fins ben entrats els anys noranta, moltíssima gent va aconseguir així mitjans discrets però correctes que els permetien tirar endavant els seus petits projectes; alguna altra, poca gent, els que es van assegurar el benefici dels poderosos, van aconseguir grans locals i subvencions suculentas (fins a 200.000 euros l’any!).¹⁵ Aquest ample sistema, admirat per tot Europa, va créixer fins a dimensions considerables, s’hi movien milions d’euros, i avui dia es divideix en tres categories: 1) promoció de projectes individuals que ha d’avaluar una comissió formada per tres persones (l’any 2009 això va suposar un total de 2,3 milions d’euros); 2) promoció de treballs de grups de performance, dansa i teatre de fins a 15 persones que hagin estat recomanats per un jurat i que reben entre 150.000 i 800.000 euros anuals i 3) dotació d’infraestructures i promoció d’espais per a vint equipaments diferents (grups amb seu fixa o espais fixos) que reben una xifra molt variable que pot anar des dels 50.000 fins al milió d’euros. En aquesta última categoria, la darrera vegada s’hi van destinar 7,5 milions d’euros.¹⁶

¹⁵ Va fer-ho possible i va accelerar-ho la creació d’un “sindicat de teatre independent”, una representació amb estatus pròpiament de sindicat a la qual pertanyen gairebé 2000 afiliats de tot Àustria, però amb el petit inconvenient –de la política democràtica– que també rep subvencions de la ciutat i de l’estat. Vegeu: www.freietheater.at

¹⁶ Vegeu també www.freietheater.at; www.bmukk/kunst/service/publikationen.xml; www.mdw.ac.at/ikm; www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html.

Segons la direcció de l’associació Freie Theaterarbeit, els diners reals destinats a l’escena independent en general s’han “estancat o fins i tot reduït” des que va haver la reforma teatral de 2003, en part pels canvis en les línies pressupostàries o perquè hi ha hagut ajornaments en les subvencions.¹⁷

Durant 20 o 30 anys va créixer considerablement el nombre de formacions, grups o carreres en solitari que van anar guanyant prestigi i renom importants, entre d’altres, directors/es com ara Hubsch Kramar, Josef Szeiler o Markus Kupferblum. Tot i els avenços dels moviments feministes, va ser poca la repercussió continuada de les directores teatrals. Són conegudes les directores Didi Macher, al capdavant del seu Dario Fo teatre, també Gül Gürses, directora artística que fa un treball experimental i que durant molts anys va aconseguir portar a Viena –al teatre que ella mateixa havia fundat: el Theater des Augenblicks– grans noms internacionals del teatre experimental (Living Theater, Peter Brook, Grotowski, Research Center, entre d’altres); Jutta Schwarz i el seu grup de dansa-performance Vis Plastica; o encara Emmy Werner cofundadora del teatre feminista Theater in der Drachengasse i que després es va guanyar un nom com a directora del Volkstheater de Viena.¹⁸

Formacions teatrals importants van ser el “Gruppe 80”, que partia d’una divisió del teatre brechtian “Theater im Künstlerhaus”, que al seu torn era fill del teatre “Die Komodianten”, sorgit amb l’esperit del 68 i dirigit per Conny Hannes Meyer;

¹⁷ Correu d’Andrea Wälz, IG Freie Theaterarbeit, adreçat a Eva Brenner, 28-04-2010.

¹⁸ Considerat des del punt de vista dels estudis teatrals, ens falta encara un treball sobre el Dramatisches Zentrum, sobre els anys en què es va crear, sobre la seva influent significació en el desenvolupament del teatre austríac i també, no menys important, el seu sobtat tancament als anys 80 que va coincidir amb la creació del sindicat Freie Theaterarbeit (veg. nota 15). De la mateixa manera, encara no s’ha estudiat el paper de les dones en el teatre de postguerra, ja sigui dins el teatre On o Off.

el radical “Theater Angelus Novus” de la mà de Josef Szeiler, amic de Heiner Müller i director de teatre experimental on també hi vaig participar durant un temps (per exemple, amb produccions com *FatzerMaterial* durant el Festival de Viena del 1985, als locals dels ferrocarrils de Simmering); el “Serapions Theater” (avui dia conegut com l’“Odeontheater”) sota la direcció d’Erwin Piplits; el Taller de Dansa de Viena de Sebastian Prantl i molts d’altres. A més, cal afegir tota una sèrie de dones molt actives com Miki Malör, Beverly Blankenship, Nika Sommeregger o Marie-Therese Escribano i grups relacionats només amb determinats projectes o companyies exclusivament de dansa.¹⁹

Un trencament prematur

Les primeres esquerdes en aquesta socialdemocràtica història d’èxit van aparèixer cap al final dels anys vuitanta, en el moment que es va tancar el “Dramatisches Zentrum” arran de l’acusació de pretesos incidents amb drogues.²⁰ Fins llavors, la diversificada *Counter Culture* que s’alimentava, quant a la seva dinàmica artística, una i altra vegada dels impulsos de l’escena alternativa i el moviment *okupa* de ben entrats els vuitanta, havia gaudit del suport enèrgic de la socialdemocràcia vienesa. Si n’analitzem els motius de fons, del per què es va tancar el “Zentrum” en lloc de renovar-lo de manera creativa, constatarem que en aquells moments molts artistes “independents” van deixar Viena per marxar cap a Nova York, Berlín o París, de manera que l’“escena independent” va començar a esboci-

¹⁹ Sobretot cal subratllar també que moltes de les representants destacades del teatre independent no produïen, o produeixen, amb assiduitat.

²⁰ Vegeu també diverses declaracions com el «Manifest per a un teatre de l’Empoderament» sorgit del Projekt Theater Studio com a protesta contra aquesta tendència.

nar-se. Des d’aquell moment, molts actors van deixar de treballar tant en els aspectes de contingut, dramaturgia i compromís polític per dedicar-se més als formals; l’escena es presenta ella mateixa atomitzada i insolidària. Hi ha menys grups i més gent que va pel seu compte i que ocupen el centre de cercles concèntrics només del seu propi treball artístic. Podríem anomenar-ho procés d’adaptació i cooptació sistemàtic de l’avantguarda a l’estètica de l’Estat i del teatre estatal, un procés marcat per la reducció del pressupost, l’augment de la pressió causada per la competència i la necessitat d’èxit, l’orientació cap als corrents imperants i la comercialització general de l’art i la cultura que reforça la carrera, el màrqueting i les relacions públiques. Aquest canvi es veu acompanyat i legitimat per estudis politicoculturals (com el de la reforma teatral de 2003), publicacions i informacions periòdiques que se centren sobretot en els nous criteris de la política neoliberal de torn, en l’enfortiment de la “globalització” (“internacionalització”), la cultura dels grans esdeveniments que està de moda i una hipertròfia de festivals de tota mena d’arts. Una peça clau per a la mutació de l’“escena independent” i la cooptació d’antics “avantguardistes” per part de les institucions d’“alta cultura” va ser sobretot la continuació del Festival de Viena que, des de mitjan dels anys noranta va optar clarament per actuacions de companyies estrangeres en detriment de la necessària integració dels artistes autòctons.²¹

La sorprenent diversitat de conceptes estètics imperants des de mitjan dels setanta fins a mitjan dels noranta –els amplis apropaments metòdics a les visions dels polonesos

²¹ Aquests grups avantguardistes estrangers van menystenir grups locals com Karotte i, contràriament a la política d’escurçar mitjans, van aprofitar per decantar-se cap a l’“alta cultura”, a més d’haver-nos de refregar pels nassos la seva idoneïtat.

Grotowski i Tadeusz Kantor, als experimentalistes americans com Robert Wilson i Liz LeCompte (Wooster Group) o a la mateixa Ariane Mnouchkine (Théâtre du Soleil) de París– van acabar orientant-se cap a posicions més conservadores. El treball ubic de formacions “independents” va anar reduint-se gradualment a duos o solos –les tarifes per a grans formacions cada vegada eren més inassolibles–, l'onada de “creacions col·lectives” –composicions originals sobre temes autobiogràfics i politicosocials– es va suprimir per prioritzar peces ja estrenades, com es va fer, per exemple, a la Schauspielhaus de Viena sota la direcció de Hans Gratzer, el descobridor de l'Steirischen Theater i del salvatge Werner Schwab.²²

També va desaparèixer l'antiga aversió a encaixonar en un constructe arquitectònic aristocràtic i burgès i l'expressió d'una arquitectura de classe –la recerca d'un “environmental theatre” en el sentit de crear l'efecte de distanciament ja definit per Brecht– a favor del teatre a les fàbriques, a les estacions abandonades, als tallers i a ruïnes industrials. Tot això va deixar de tenir importància per a les noves i velles formacions teatrals establertes en seus fixes. Mentre continuava sent mal vista la polsosa estètica dels anys cinquanta produïda en teatres petits, es van tornar a reactivar, després de la fase de radicals experiments teatrals, formes psicològiques narratives que semblaven haver estat superades, tant pel que fa a la dra-

22 Werner Schwab mereixeria aquí un capítol apart. Les seves peces constaten els fonaments rebels i revolucionaris de la contracultura política i cultural dels anys 70 en una barreja singular de punk, poesia i una estètica performàtica salvatge i neodadaïsta. El seu descobriment com a “independent” va ser gràcies a les grans editorials i escenaris que el van convertir en *shooting star*, però després difícilment va poder mantenir tanta pressió. Sempre que podia s'escapava de les càmeres, de la premsa i de les editorials, però d'altra banda se'n aprofitava i gaudia de la seva popularitat. Va morir tràgicament quan només tenia 32 anys per una sobredosi d'alcohol. Alguns l'han considerat «víctima dels paparazzis del negoci de la literatura».

matúrgia com a l'escenografia, formes polides procedents de receptes de directors alemanys en les seves (euro) *trash-variants* (Frank Castorf i Christoph Schlingensiefel), o del teatre post-modern importat d'Amèrica del Wooster Group que van fer furor a festivals de tot Europa i van esdevenir de culte. Aquests projectes de moda, la majoria encapçalats per joves formacions, consisteixen i es resumeixen en múltiples gags òptics, sang, nus, vídeos i música pop a tot drap, juntament amb la incorporació de performances de dansa amb efectes escenogràfics de pacotilla i citacions de textos que, de tant en tant, presenten en incognoscibles breus adaptacions dels clàssics, des de *Hamlet* a *L'oncle Vània*, i mostren alternativament el cansament de les revolucions, el final de totes les esperances, i l'etern present marcat per la por i la violència.²³

Art i cultura per a “gairebé” tothom, o: no more need for resistance?

«Durant els darrers quinze anys, en molts àmbits, en l'art, en l'imaginari i en la consciència dels que hi participen, ha anat prenent forma allò que feia temps ja era una realitat: l'art consolidat s'obre a les formes experimentals, mentre que allò que encara no ha arribat a consolidar-se, s'ha de sacrificar, evidentment, en pro de l'alta cultura. En els nínxols sorgeixen noves tendències, però no s'hi queden gaire temps. La seguretat que allò que avui sembla salvatge i subversiu demà pot ser acceptat i respectat fa canviar, evidentment, la consciència

23 Això és una valoració personal, però es pot constatar abastament des d'un punt de vista de la teoria del teatre en conceptes, projectes i veus crítiques de revistes i diaris especialitzats. Els exemples són nombrosos, alguns representants d'això anomenen els seus grups, tipificant-los: «Toxic Dreams», «Bilderwerfer», «Liquid Loft», «nomad theatre» o «Theatercombinat».

dels implicats: els agents d'aquestes noves formes sovint ja no se senten en una condició d'oposició radical, com de vegades ells mateixos confessen, i per això mateix les institucions establertes s'han de declarar obertes a les novetats. Els romàntics de la renovació, com totes les avantguardes que es proclamaven des de feia èpoques, es tornen una mica insulsos.»²⁴

Aquestes línies pertanyen al començament d'un assaig recent sobre la política cultural vienesa actual titulat *Wien denkt weiter. KULTUR. Für Wien. Für morgen. Kultur für fast alle* [Viena continua pensant. Cultura. Per a Viena, per a demà. Cultura per a gairebé tothom]. El compendi, més aviat breu, reconeix que la ciutat cultural de "Viena", dinàmica, avançada, polifacètica, necessita nous conceptes però, sobretot, nous models de finançament. El subtítol mateix «Cultura per a gairebé tothom», convida a la reflexió, ja que, després de trenta anys de posicions socialdemòcrates, la cultura hauria de ser, evidentment, per a "tothom", i en el sentit que l'entenia Joseph Beuys «Jeder Mensch ein Künstler»! [Cada persona, un artista!]. I ara, a continuació d'això, s'hi afegeix la segona part, la línia argumental del "per a gairebé tothom": «Viena es reconeix partidà-

24 «Viena continua pensant. Cultura. Per a Viena. Per a demà. Per a gairebé tothom», anunci del departament de cultura de Viena, 2010, vegeu www.wien.gv.at. El nom del col·lectiu d'autors no s'hi esmenta. Les conseqüències d'aquesta afirmació no s'allunyen gaire de les provocades per la fatal tesi econòmica de començament dels 90, «El final de la història», de Francis Fukuyama. Només que aquesta vegada s'hi commina el «final de l'avantguarda», s'hi reclama el final de qualsevol rebel·lió o resistència del teatre independent. Un nou escenari, doncs, per a una cultura que no mostri "resistència"? El concepte de «final de la història» («End of History») va ser encunyat per Fukuyama i es va popularitzar a partir del llibre *The end of History and the Last Man* (1992), que va causar molta controvèrsia. Fukuyama recupera en gran manera idees exposades ja durant els anys 30 i 40 per Alexandre Kojève, que recollia al seu torn interpretacions, sobretot franceses, de l'època de l'obra de Hegel. Certament la filosofia de Hegel condueix cap a la fi en el sentit de darrera síntesi quan ja no queda cap reacció política mundial.

ria d'una política cultural integradora, que fomenti la diversitat i el diàleg i, a l'hora de les subvencions, en aquest sentit no posa cap requisit quant al contingut. Només hi ha una excepció: les activitats racistes, que menystinguin minories socials i ètniques, queden fora de tota subvenció i es combatran activament».²⁵

El llibret no és cap estudi ni cap programa, sinó que es presenta com a "oferta de diàleg" i per continuar pensant des de la mateixa "escena". El treball és fruit de dos anys llargs de discussió entre artistes independents i especialistes teatrals per intentar lluitar públicament per una política cultural que s'adapti als temps de crisi i superi el seu absolut deteriorament després de la "reforma teatral". Però entre línies es llegeix l'intent de trobar posicions raonades que legitimin les futures retallades del pressupost que, com sempre, afectaran de ple els menys forts i els que més fan nosa. Per consegüent, el que s'argumenta és que el teatre avantguardista, l'"Off" teatre, passat el moment de la història que va representar el 68, en una societat que ha canviat radicalment, ara ja ha quedat del tot obsolet: «la diferència entre alta cultura i subcultura ja no existeix. En aquest sentit tot ha canviat tant que aquests conceptes a penes tenen sentit. També la situació dels artistes i creadors independents, no consolidats, ha canviat notablement en aquest procés. Si abans eren considerats radicals *outsiders*, bohemis estranys, que no volien adaptar-se a la racionalitat econòmica imposada pel mercat econòmic capitalista, ara més aviat són considerats com a figures paradigmàtiques de capçalera: joves, dinàmics, flexibles i amb ganes de renovar-se. L'art mateix, finalment, és considerat "economia creativa" atesa la seva utilitat econòmica».²⁶

25 Assaig esmentat p. 2.

26 *Ibid.* p. 4.

El que s'està anomenant aquí són les condicions neoliberals d'una nova *creative classe*, de “jo S.A.”, o d’“independents”, acabats de sortir de l'ou que, de manera voluntària o involuntària i protegits per la política del mercat de treball, renuncien a la seva independència, i, segons especifica el paper, passen a dependre d'un lliure mercat fluctuant –anomenat eufemísticament indústries culturals– i canvien per formar part d'importants “dinàmiques” de societats precàries. Els membres d'aquesta economia creativa han de saber tocar totes les tecles, han de dominar des del teatre, el cine, el vídeo i la música, fins els antics i nous mitjans i Internet. Resumint, això vol dir: «la cultura es torna interessant des del punt de vista econòmic (...) mentre que en altres llocs la feina desapareix, aquí es creen nous llocs de treball».²⁷

El document es manifesta a favor de mantenir les subvencions públiques, però no especifica enlloc quines estructures hi caldrien. Es manté implícita la pregunta de com pot ser compatible el tarannà neoliberal descrit més amunt amb els eslògans de “transparència”, “cultura del conflicte”, “inconfusibilitat dins un món globalitzat”, “contraris a la cultura de paperina”, “compromís amb la formació” o “contraris al comerç i el mercantilisme de la cultura”. La resposta és tot un misteri. Just al començament del document hi apareix aquesta llista exacta de reivindicacions politicoculturals amb què cal relacionar, a més, la crida per la transculturalitat, la justícia, el manteniment dels sistemes públics de subvenció i l'obertura de sales, l'interès pels nous mitjans i les cultures en xarxa, la internacionalització, la participació i la diversitat. Reivindicant l'experiència adquirida i amb arguments científics, la teoria neoliberal de la crisi justifica tàcitament la reducció dels mitjans econòmics, el principi de selecció o

²⁷ Ibid.

l'agudització de la competència, efectes abastament coneguts del desenvolupament de l'economia dels darrers anys, i economia on només “els millors” tenen alguna possibilitat de sobreviure. Els criteris de mercat, fins i tot en els que sembla recaure la crítica, automàticament, del camp de l'economia, s'eixamplen cap a l'àmbit –antigament custodiat– de l'art i de la cultura. La confusió deliberada que es fa entre alta cultura i cultura alternativa sí que ve molt a tomb, si es vol defensar que abans existien aquests contraris que ara ja s'han superat. Per això –i és el que se'n dedueix– ja no cal subvencionar més la promoció de la cultura alternativa o de l’“escena independent”, i més val estalviar-se aquests diners, ja que la cultura que havia estat en principi “independent” ara ja gaudeix d'una acceptació general: gairebé tot ja s'ha transformat en “On”. A partir d'ara mateix, només hauríem de parlar d'art i artistes bons o dolents, actuals o superats, que triomfen o fracassen en el mercat.

«Als anys setanta i vuitanta es tractava d'enfortir la subcultura com a protesta contra el corrent general i l'alta cultura amanerada. Van sorgir subcultures contra l'hegemonia de l'alta cultura burgesa fora de les institucions. Avui dia, en un moment on aquestes contradiccions ja no existeixen, on les subcultures malden per convertir-se en alta cultura, aquestes delimitacions s'han de tornar a repensar. La línia divisòria no passa entre l'alta cultura i la subcultura, passa més aviat (és un fet) entre les subcultures que triomfen i les subcultures que (encara no) han triomfat. A aquestes darreres cal adreçar la política cultural perquè en elles s'amaga el potencial de la nova creativitat. Això també és vàlid per a una ciutat com Viena.»²⁸

²⁸ Ibid. p. 6 i 7.

Encara un darrer punt de la «Reforma teatral»?

«After everything is said and done» s'anuncia elegantment el 2010 en el programa de mà d'una societat postclàssica, com si fossin temps més enllà de qualsevol contradicció de classe i cultura –un credo dels nous estudis culturals que afirmen que amb el triomf d'Internet, blogs, i plataformes digitals hauria començat l'igualitarisme cultural postfordià–. Si se segueixen aquests fils argumentaris, s'acaba arribant a la conclusió que aquesta nova època demana nous mètodes de subvenció que no tinguin res a veure amb la vella “regadora” socialdemòcrata dels anys setanta i vuitanta, «poc per a molts», i que en canvi semblen subscriure la reforma teatral de 2003 que feia gala del seu «menys és més». Indirectament, doncs, allò que es prioritzarà serà una major homogeneïtzació, centralització i festivalització que ja caracteritzen l'escena cultural austríaca des del canvi de mil·lenni, però sense acabar-ho d'explicitar públicament. «El fill de la crisi» en sortirà malparat en el sentit que els més dèbils, els clàssics “Off”, els faran invisibles, els esborraran de la història i els declararan gairebé no existents. Vol Viena amb el nou projecte acabar amb els artistes independents, portar-los a la forca? “L'escena teatral independent” pel que sembla –atesa la lògica econòmica neoliberal sorgida arran de la crisi i amb el degut rigor–, hauria de perdre la ideologia i després, de la manera més plaent possible de cara a l'administració i sense que hi hagués grans escarafalls per part de la premsa ni de les persones afectades, s'hauria de suprimir.

Això ja està passant de moltes formes i maneres. Com? Negant les sol·licituds de subvenció (han disminuït o s'han suprimit del tot); recomanant marxar del país o la formació continuada, o jubilar-se. En resum, llencen els artistes al cub d'escombraries de la història.

La pregunta ara és si els “independents” permetran que els facin tot això!

Crisi d'identitat entre els “independents”: cap a una dialèctica entre l'“On” i l'“Off”

Amb la progressiva adequació i cooptació del que havien estat postulats, conceptes, estètiques i projectes avantguardistes, l'establiment de nous laboratoris experimentals o plataformes d'assaig es relacionen ara amb les grans ciutats i amb els teatres de la ciutat. Des del final dels anys vuitanta, això es va observar a Viena amb el director Claus Peymann, que va aconseguir atreure un públic jove i alternatiu amb obres provocatives, entre d'altres, d'Elfriede Jelinek i de Thomas Bernhard. Sota la seva ègida, va construir-se el «Kasino am Schwarzenbergplatz» i un escenari per a assajos a l'Arsenal com a segon o tercer lloc d'actuació per a projectes de teatre experimental i performances. Aquest fet va provocar una crisi d'identitat, politico-social i artística, cada vegada més gran de les associacions de teatre “independent” de Viena. Amb aquesta progressió en paral·lel de les cultures On i Off va començar, segons el meu parer, l'actual crisi d'identitat i de legitimitat en els creadors de teatre, que de sobte, van adonar-se que no eren tan “independents”. Van haver de reconèixer la seva precarietat (per menys diners, havien de treballar cada vegada més), que la seva existència depenia de cada subvenció i sense ella no podien assegurar-se els projectes ni fer plans de futur que els permetés millorar la seva condició. Al mateix temps, s'anava implantant la política cultural socialdemòcrata amb tota la seva opacitat, l'estructura tan comentada de subvencions en bona part nepotista i, amb ella, l'esmentada “regadora”, que des de començaments dels anys setanta havia

estat la base de l'atorgament de subvencions, de mica en mica es va anar desacreditant, a més dels negatius informes que rebia per part de la premsa. De la divisa «Art per a tothom» es va passar en molt pocs anys a l'actual lema «Cultura per a gairebé tothom». Per què hauria de mantenir la ciutat tants escenaris i petits escenaris, tots ells reclamant la subvenció necessària d'espais i d'infraestructures, si l'avantguarda ja ha entrat als grans escenaris? Molts artistes van començar a dubtar del seu propi compromís cultural, desmotivats i temorencs davant les amenaces de retallar els seus projectes. Va sorgir el dubte: per què els artistes independents, amb molt pocs diners, haurien d'esforçar-se a mantenir vives formes teatrals experimentals, si aquestes poden presentar-se igual, o encara millor, amb molts més recursos i millors actors, en els escenaris ben proveïts d'un gran teatre de renom? En conseqüència, el públic també va seguir aquesta tendència i va permetre que la domesticada avantguarda se servís, a petites dosis i de manera agradable, als teatres i als festivals de la ciutat. Aquesta tendència perdura fins als nostres dies i ha envaït fins i tot el terreny de l'òpera (Festival de Salzburg).

Es tracta, pel que sembla, d'un procés dialèctic que coopta els grans conceptes teatrals, les formes estètiques i llenguatges teatrals de les avantguardes històriques (l'arc es tensa entre dos extrems que van des d'una amistosa adquisició a l'expropiació directa) però que a penes es deixa integrar en l'estètica teatral del teatre habitual, en espais determinats, si el teatre "independent" no renuncia als seus fonaments basats en l'anticonformisme, en un treball propi de percepció de la realitat i en la confiança en ell mateix, en la resistència contra les falsedats de la cultura elitista —és a dir, hauria de renunciar a la seva raó de ser *Off* o *Off-off*— fins al punt que el teatre "independent" perdés la seva praxi i teoria politico-

culturals, la seva força i, amb això, perdria tota la seva legitimitat.

Donar carta blanca a l'On, el fet que pugui disposar en el sentit postmodern de tots els mitjans propis de l'estètica de les subcultures, això condueix al buit actual, a la pèrdua de l'essència política i estètica de l'escena independent a Àustria —i no solament a Àustria. La imatge és descolorida però reconeixible: els "independents" han cedit voluntàriament la seva "llibertat!"... o és que, com sempre, es tracta d'alguna altra cosa...? Potser és que el procés del que estem parlant no és tan "voluntari"? Pot ser que els i les artistes "independents" es trobin en una era on l'estat del benestar estigui expiant, ateses les retallades socials, les privatitzacions i els processos de globalització neoliberals sota pressions contínues de readaptació, competència i selecció, i que això es tradueixi en una pèrdua creixent de la solidaritat i en un menyspreu pel llenguatge propi de resistència? Abandonen els "independents" el camp de batalla o els "conviden" amablement a retirar-se? Si fos així, què n'hauríem de dir, de la "llibertat" de l'art?, de la llibertat de l'art "lliure"?²⁹

“Però si l'emperador va nu!”

Les conseqüències de tot això són sabudes i es poden observar a tot Europa. Certament, els dies bons de l'"escena independent" que des dels anys seixanta ha marcat amb força el paisatge teatral de les grans ciutats europees, estan comptats! Això es pot observar arreu, no només a Viena: el teatre "independent" i el seu esplendor, des de mitjan dels anys noranta i sobretot els darrers deu anys, ha esdevingut insípid quant a continguts i, estèticament, d'un postmodern

29 Vegeu «Manifest of Empowerment», d'Eva Brenner, nota 20.

eclèctic. El teatre a penes explica cap (bona) història, ja no comunica cap missatge, no conquesta cap nou territori estètic perquè, pel que sembla, ja s'ha descobert tot. En resum: ja no estimula ni emociona a penes ningú. El públic del teatre “independent”, que mai havia estat multitudinari, ara el defuig. El deteriorament afecta sobretot el teatre de text “alternatiu”, que en els darrers anys sembla que s'hagi convertit en una botiga d'andròmines on es recullen performances i dansa amb molt de *talk-show* i vídeos, música, carn, sexe i crims. “Entreteniment” és la consigna que regeix aquesta barreja. Els textos bons –intel·ligents o no, ben o mal construïts– ja no tenen gairebé cap importància. La dramaturgia política del teatre postbrechtia (des de Heiner Müller fins a Elfriede Jelinek) s'esvaeix i amb ella el record d'altres temps on tot era d'una altra manera...³⁰

Ara hi regna la quota, la justícia del mercat, la *compatibilitat* de festivals, una paraula usual en el marc de la “reforma teatral” –que comporta enclavar-hi comissaris de Viena, el control, la centralització i el monopoli i amb això aconseguir amb subtileza reduir la diversitat.³¹ El lema de la Reforma “Menys és Més” en molt poc temps ha resultat d'un pur cinisme: no és que menys teatres hagin aconseguit més mitjans, sinó que tothom ha de conformar-se amb menys! Certament, en general l'escena s'ha encongit –segons el principi físic que menys mai no resulta més, sinó que menys sempre pot ser només “encara menys”!

³⁰ Caldria que a les universitats i escoles superiors es revisessin els avenços aconseguits pels moviments revolucionaris en el món de l'art i la cultura del final del segle XIX i del segle XX per valorar com, en unes noves condicions socials, aquests poden adaptar-se a la nova ciutat intercultural que és Viena.

³¹ A la vida teatral vienesa de l'escena independent el canvi ocorregut des de 2003 es deixa constatar amb tota claredat amb l'aparició de la «Reforma teatral» que es concreta en el lema «Menys és Més».

L'últim cant “independent”; i el final?

Sóc conscient que escric aquestes ratlles a tocar d'un punt d'inflexió: des de 2008 que la crisi, com en els altres àmbits de la societat, ha colpejat durament l'art i la cultura. Els artistes de tot arreu han començat a entendre que ells també es veuen igual d'afectats, això vol dir, que són igual de vulnerables i que ràpidament poden passar a formar part de les capes empobrides de la societat que cada vegada són més extenses, i que aquest procés no coneix la solidaritat, la democràcia ni la cultura. Certament, farien bé posicionant-se en una resistència totalment nova contra el desmantellament de les relacions socials i culturals sense les quals cap societat democràtica és possible.

Si hem de creure els representants de les editorials, dels fòrums d'estudiants o les estadístiques, ens trobem ara a l'inici d'una nova era que desmantella l'estat del benestar però on també els joves europeus, la intel·ligència i les classes mitjanes guanyen més consciència política. I això, tard o d'hora, també repercuteix sobre el teatre que se n'alimenta clarament. Caldria esperar, doncs, un ressorgiment del teatre polític, però amb una nova cara, no com a represa de les velles avantguardes històriques de Brecht, Piscator o Schechner. Un teatre polític que sigui capaç d'enfrontar-se als desafiaments del nostre temps, als conflictes laborals que són a tocar, a l'economia financera i a la crisi ecològica, al deteriorament de les elits polítiques i econòmiques. Un teatre que ataquï directament i que es mogui en el terreny dels signes teatrals i dels símbols, sense violència. Perquè el teatre el que ha de fer és “infondre valor per a la revolta!”

I quan els “independents” es tornin a ajuntar en el teatre i siguin conscients de les seves forces, aleshores hi haurà la

base per acabar plegats i solidàriament amb les retallades desenfrenades de les subvencions públiques, que sempre i especialment pateixen els “independents” –la presa fàcil–, per trobar els nous finançaments que necessitem urgentment per endegar la propera etapa d’innovacions teatrals!

Aquí sembla que el cercle es tanqui... Si l’escena “independent” no es pren seriosament el fet de donar-li la volta a la seva llibertat estètica per trobar noves formes, descriure nous camins, per obrir/descobrir nous espais, per guanyar-se un nou públic, per acollir noves cooperacions interactives; si no es pren seriosament el seu dret a protestar i no posa públicament els problemes sobre la taula, si en comptes de remetre’s a la seva pròpia tradició i legitimació comença a imitar l’On, els petits imiten els grans, els “independents” els “dependents”, si els van al darrere i els fan la cort, d’això no en sortirà res de nou, sinó, parafrasejant Bertolt Brecht, només en sortirà el “vell pitjor”!³²

El teatre “independent” aleshores perdrà, no només el nom (si el *nomen omen ist*), sinó també els seus records, la seva història i el seu futur i amb això l’única llibertat que el seu nom mereix: la llibertat de plantar cara!

Addenda

El riu surt de mare: la reforma es converteix en “deforma”. S’ha compromès, segons la màxima de la política neoliberal, a netejar el concepte de contracultura propi de l’escena alternativa. La crisi del teatre és, si ens ho mirem bé, tan antiga com el mateix teatre, però amb unes directrius falses la crisi es pot accelerar i acabar de rematar. A Viena, amb només cinc anys, la socialdemocràcia ha reduït a més de la meitat l’escena alter-

nativa avalada per estudis, a causa de les retallades, de l’eliminació de la “regadora”, o del nomenament de tres super-caps allà on n’hi havia quatre d’específics per a cada gremi, de criteris absurds d’avaluació i de l’aplicació dels mètodes del lliure mercat, que, en principi, no haurien de pintar res en el món de l’art.

32 Brecht: «Millor el nou dolent que el vell bo».