

El tercer espai de l'arquitectura teatral. Entre l'escenari i la ciutat

Francesca SERRAZANETTI

Politecnico di Milano, Italy
francesca.serrazanetti@polimi.it

NOTA BIOGRÀFICA: Doctora en Arquitectura, imparteix classes i duu a terme recerca al Politecnico di Milano, investigant temes arquitectònics i teatrals. Fundadora i editora de *Stratagemmi*, una revista i *webzine* d'estudis teatrals. Col·laboradora habitual en revistes de teatre i arquitectura i membre del consell d'edició de *Casabella*. És també directora de la col·lecció de Moleskine «Inspiration and Process in Architecture». Dirigeix projectes curatorials, editorials i de recerca.

Resum

Al llarg de la història, el disseny d'espais teatrals sempre ha tingut en compte la seva relació amb la ciutat. Darrerament, quan s'ha prestat molta atenció a les pràctiques de participació cultural, l'arquitectura conseqüentment ha canviat de nou el seu enfocament envers la tipologia teatral i la seva relació amb l'espai urbà: sembla que el focus sigui ara el paper de l'entrada, la façana i els espais públics fora de l'escenari en continuïtat amb l'espai públic del carrer.

Mitjançant l'ús d'estudis de cas seleccionats, aquest article investiga espais escènics tal com han estat dissenyats i ocupats els darrers 10 anys, analitzant les relacions entre artistes, arquitectes, públics i la ciutat. La implicació amb la idea del temps i la tensió entre el paper cívic dels teatres i la seva transformació provocadora rau en al centre d'aquesta investigació.

Paraules clau: teatre, arquitectura, façana, espai públic, memòria

Francesca SERRAZANETTI

El tercer espai de l'arquitectura teatral. Entre l'escenari i la ciutat

Durant la major part de la seva història, el teatre s'ha fet fora d'edificis. Solem considerar els espectacles a l'aire lliure com quelcom estrany, però sabem que el teatre només ha estat reclòs dins un espai construït, jeràrquic i pensat per a aquest propòsit des de fa menys de quatre segles (Zorzi, 1977). Per tant, no ens ha de sorprendre que el disseny d'espais sempre hagi tingut en compte la seva relació amb la ciutat.¹

El discurs contemporani sobre el teatre i el seu lloc en la ciutat hauria de centrar-se en la seva relació amb el públic. Els darrers anys, quan s'ha prestat molta atenció a la implicació dels espectadors i a les pràctiques de participació teatral, l'arquitectura consegüentment ha canviat de nou (o, per tant, hauria de canviar) el seu enfocament envers la tipologia teatral i la seva relació amb l'espai públic.

Les dues cares de la moneda en la cerca d'una nova relació entre representació i espai al segle xx han estat, d'una banda, la sortida cap a l'exterior i, de l'altra, la recerca sobre la flexibilitat de l'interior del teatre. Jo, en canvi, em concentraré en un tercer espai. Es tracta d'un espai completament teatral, però d'alguna manera es troba en un punt intermedi: entre l'espai interior de l'edifici i l'exterior. Aquí rau la meua recerca en el que considero que és la nova dimensió pública pròpia del segle XXI, que respon a les necessitats dels públics i a una dimensió artística relacional.

M'agradaria adreçar aquesta qüestió fent servir les conclusions comunes que es deriven d'un projecte de recerca en curs sobre l'arquitectura teatral contemporània i algunes entrevistes que he fet a arquitectes que han treballat amb directors i companyies de teatre. No hi ha moltes pràctiques de disseny prou especialitzades en espais escènics, i en aquest article faré referència sobretot a la feina de l'estudi d'arquitectura britànic Haworth Tompkins.

Fundat per Graham Haworth i Steve Tompkins l'any 1991, el 1994 l'estudi només havia enllestit una petita fàbrica de calçat. Va ser aleshores que el director Stephen Daldry els va escollir per redissenyar el Royal Court Theatre,

1. He escrit sobre les relacions entre el teatre i la ciutat a Serrazanetti, 2010.

del qual era el director. D'aleshores ençà, Haworth Tompkins s'ha especialitzat en el disseny d'espais d'entreteniment en edificis històrics (no només teatres) i s'ha convertit en un referent, en consonància amb alguns dels desenvolupaments creatius més vitals i fascinants en l'escena contemporània. L'estudi ha afrontat el repte de dissenyar escenaris georgians i victorians —la restauració del Bristol Old Vic, de l'any 1760, inaugurat la tardor de 2018, mentre que el 2020 s'enllestiran les obres del Drury Lane Theatre de Londres, situat en un edifici de 1812— així com exemples més recents d'arquitectura anglesa, com el brutalista National Theatre dissenyat per Denys Lasdun l'any 1976. El treball de Haworth Tompkins explora la capacitat d'edificis històrics catalogats per deixar pas a nous espais innovadors per a ús públic, cultural i civil, investigant una nova relació amb la ciutat.

El teatre i la ciutat. Dins/fora

Sembla que en la història del teatre la transformació i experimentació de la tipologia del teatre sempre s'han centrat en la part més interior de l'edifici. Entenent que el teatre està format per tres capes —l'exterior (la relació amb la ciutat); el nucli intern (l'espai de representació pròpiament dit) i la capa intermèdia constituïda per la part del darrere (per als actors i les actrius) i del davant (per al públic)—, la recerca teatral dels segles XIX i XX sempre es concentrava en la part interior, la sala. Des del Teatre Total de Walter Gropius al Schaubuhne de Jurgen Sawade, passant per molts exemples d'espais escènics flexibles que combinen diverses tipologies (teatre a la italiana, escenari central...), podem examinar la flexibilitat que ha adquirit la sala de teatre.

El segle XXI, en canvi, està prestant atenció a les parts externes, que estan en contacte directe amb la ciutat. Diria que això ha anat succeint des d'almenys l'any 1999, quan Rem Koolhaas va utilitzar una cortina per separar el teatre de la ciutat: va obrir una finestra que donava al carrer al Second Stage Theatre de Nova York (De Michelis, 2007).

L'esbós que va fer Louis Kahn l'any 1973 per al teatre Forth Wayne, en què va representar el teatre com un violí dins del seu estoig, sembla efectiu: «[...] després d'haver observat teatres, vaig arribar a la conclusió que has de considerar la sala i l'escenari com un violí, un instrument sensible on hauria de ser possible escoltar, fins i tot un xiuxiueig, sense necessitat d'amplificar el so. El violí i el seu estoig són completament diferents i s'han de dissenyar amb la mateixa cura» (Breton, 1989).

Entre l'interior i l'exterior de l'edifici hi ha un espai que cal creuar, no només una paret, i que té un fort potencial performatiu. És el que jo anomenaria el tercer espai, i marca la relació entre el teatre i la ciutat.

Aquest espai s'explora de diferents maneres: accentuant la transparència d'algunes parts per permetre una visió parcial dels espais i les activitats internes, estructurant alguns espais interns i externs sense pausa, fent possible que passin transeünts ocasionals per l'atri o altres parts del complex i vegin l'interior des de fora estant, o utilitzant els trets compositius típics de la ciutat, proposant així amb nous termes una continuïtat que ha existit des de fa segles (des del Teatro Olimpico de Palladio i Scamozzi a Vicenza

al Gardella-Rossi Teatro La Fenice de Gènova). Aquestes solucions fan del teatre un lloc on quedar-se, i no només un lloc on anar per assistir a un espectacle.

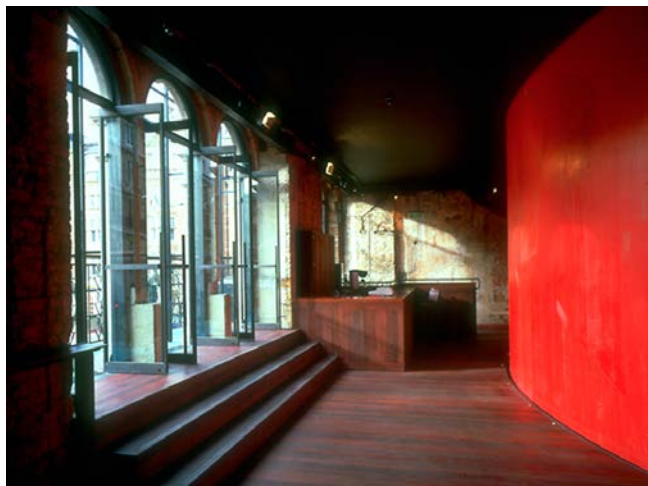
Però aquestes no són només solucions fetes per atraure nous públics. En els projectes de Haworth Tompkins veiem que els vestíbuls s'entenen com a extensions del carrer, esplanades protegides per façanes transparents i poroses.

Aquest aspecte és evident en projectes que renoven antics teatres de diferents tipus: alguns «espais trobats» com el Young Vic Theatre o teatres que ja existien com el Bristol Old Vic o el National Theatre.





Els vestíbuls s'entenen aquí com l'extensió del carrer, no només quant a materials sinó també quant a temps: estan disposats en un cert ordre cronològic que conceptualment els converteix en un punt de pas entre la vida de cada dia del carrer i una zona més sòlida, permanent i arrecerada. La capa exterior té a veure amb els ritmes ràpids de la realitat. Per aquest motiu, aquesta qualitat porosa és clau.



Temps i realitat. Un enfocament narratiu

Les qüestions de temps i realitat estan íntimament connectades i ambdues són fonamentals per a projectes d'arts escènics. El temps és un factor clau en les relacions entre un grup d'individus que comparteix un esdeveniment situat en l'«aquí i ara» i alhora connectats amb la continuïtat de la nostra memòria col·lectiva: la història del passat, que forma part de l'espai, i la temporalitat en l'evolució de la ciutat. Tots els espais escènics reeixits estan d'alguna manera relacionats amb la idea de temps: això no vol dir que hagin de ser llocs històrics perfectament restaurats, o les seves rèpliques. Quan es comença la feina amb materials bàsics que tenen un passat, és més interessant extrapolar les seves històries, fer que el caràcter temporal de l'espai es torni més ambigu i elàstic, i establir un vincle entre el temps real del carrer i el temps «suspès» de la representació.

La qüestió del temps realment no té res a veure amb ruïnes. En una al·lusió al referent més important en aquest àmbit, Tompkins afirma que «el Théâtre du Bouffes du Nord està concebut amb extrema cura i art. L'elecció de situar l'escenari més cap endavant o d'amplificar la característica teatral de l'espai mitjançant les empremtes del seu passat constitueixen eines pràctiques que persegueixen intensificar l'experiència de l'espectador i reforçar la capacitat de comunicar amb l'espectacle. Es tracta d'intervencions tècniques acuradament mesurades, els resultats de l'experiència i la recerca»² (Serrazanetti, 2018).

Els exemples més interessants d'aquesta relació amb les empremtes històriques i el seu vincle amb la ciutat els trobem en el disseny del Royal Court (Londres, 1994), el Bristol Old Vic (Bristol, 2018) o la intervenció al Battersea Arts Centre (Londres, 2018).

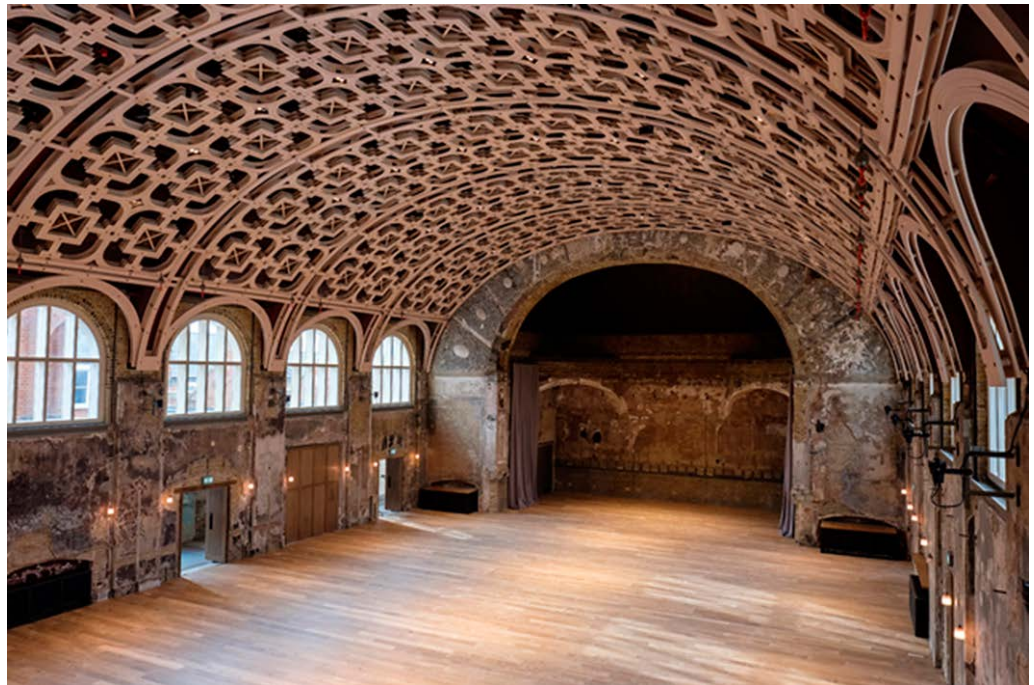
Al Royal Court,³ Steve Tompkins va treballar amb sensibilitat i determinació envers el que per a molts era un santuari teatral, retornant a la vida la seva història estratificada i fent una acurada tria del que s'havia de conservar

2. La meua entrevista amb Steve Tompkins està publicada a *Casabella* (Serrazanetti, 2018).

3. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de <http://www.haworthtompkins.com/work/royal-court-theatre>.

i posar en valor i el que s'havia de reconfigurar, fins i tot de manera invasiva. La dimensió històrica sobreviu en la façana històrica restaurada i en la sala central de 400 seients, mentre que la implementació d'accessos i serveis crea un contrast fascinant amb l'estructura existent: el nou teatre-estudi flexible de 85 seients, l'extensió de l'hipogeu amb el cafè, el restaurant i la llibreria situats sota la plaça que hi ha davant del teatre. Des de la plaça, a través de la transparència augmentada del vestíbul, és possible entreveure el gran mural vermell a la paret que envolta la sala, obra de l'artista Antoni Malinowski: un dibuix mural que amplia òpticament el vestíbul.

Al Royal Court han sortit a la llum moltes estratificacions històriques al vestíbul i a la sala: la idea d'una ruïna és arbitrària, inevitable, deixada simplement al pas aleatori del temps, mentre que aquí veiem un focus molt calculat en l'equilibri entre diferents capes de temps, i és aquí on el potencial de l'edifici comença a aparèixer.



El Bristol Old Vic i el Battersea Arts Centre⁴ —catalogats com a Categoria I i II— han estat objecte de converses simultànies i a llarg termini amb comunitats locals, artistes i productors per tal que els edificis culturals existents tinguin una relació més creativa amb la vida social i l'espai públic. Ambdós es basen en la voluntat d'ampliar el compromís públic mitjançant una arquitectura més porosa i la capacitat de donar cabuda a un programa de treball més divers que impliqui una secció de la societat més àmplia i transversal. Els projectes volen mostrar i amplificar les capes de la història física i política condensades en l'edifici. Atès que responia a circumstàncies específiques, la intervenció va implicar l'enderroc complet i la substitució de del vestíbul i la sala del teatre en el cas del Bristol Old Vic —de mitjans dels anys

4. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de <http://www.haworthtompkins.com/work/bristol-old-vic> <<http://www.haworthtompkins.com/work/battersea-arts-centre>>.

setanta— i convertir-la en una nova esplanada coberta i lluminosa en continuïtat amb el carrer i, en el cas del Battersea Arts Centre, tornar a emmarcar la Sala Gran danyada per un incendi junt amb ajustaments i afegitons pràcticament invisibles i eliminar elements en altres parts.



Tradició i transgressió. Entre la identitat i el ritu

La qüestió del temps d'alguna manera té a veure amb la transgressió: es tracta de transgredir alguna cosa que ja existeix amb la voluntat de retornar-ho a una nova vida.

Tal com afirma Steve Tompkins, «es tracta d'una qüestió complexa. D'una banda, el teatre té la responsabilitat civil de representar una comunitat, la multiplicitat i la diversitat de la societat contemporània. El llenguatge d'un edifici teatral ha de ser receptiu i obert, més enllà dels gèneres, no pot ser elitista. Per contra, acostumem a segregar els edificis històrics, des d'un punt de vista arquitectònic, en les seves característiques que representen l'estructura social del moment» (Serrazanetti, 2018).

L'altre aspecte és que el teatre ha tingut sovint una vocació provocadora, contra l'establishment. Molts dels grups d'arts escèniques més importants han treballat en espais temporals, i amb un sentit del risc. Aquí trobem una



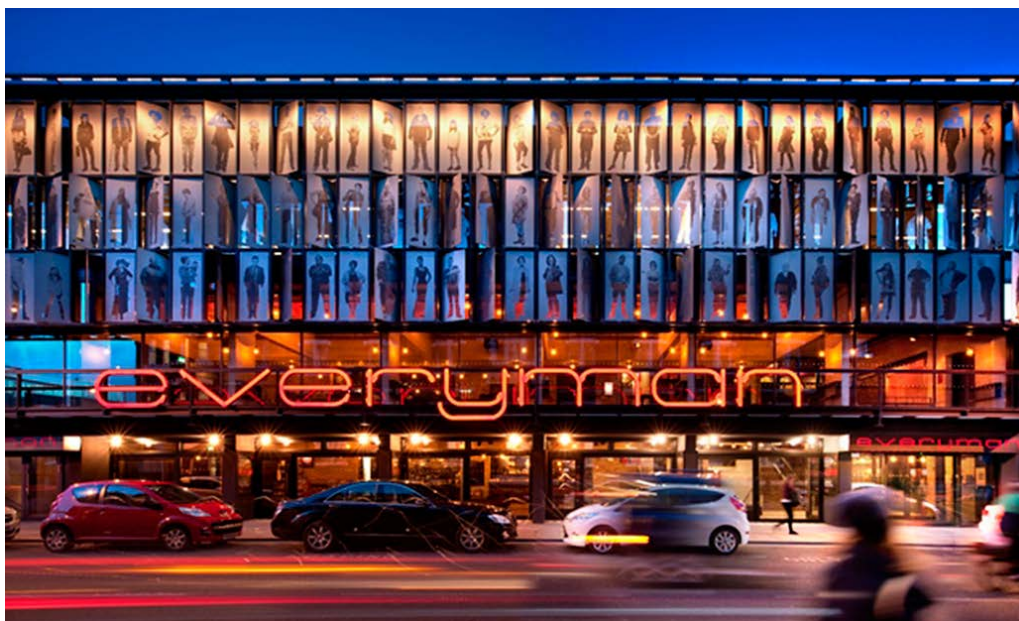
tensió interessant entre el públic, la vocació cívica del teatre i el seu vessant subversiu. S'han d'equilibrar dues energies en la relació amb el públic, i la resposta a aquesta dialèctica sembla ser la virtut de bons dissenyadors d'espais escènics.

En el projecte del Young Vic⁵ de Londres, aquesta tensió és evident. A l'inici del procés es va prendre la decisió de mantenir el nucli arquitectònic de l'edifici que ja existia —la sala i el fragment adjacent de teixit de l'edifici d'abans de la guerra, una antiga carnisseria que encara constitueix l'espai d'accés al teatre— abans que enderrocar-ho tot. Els nous espais s'han disposat al voltant d'aquest nucli per tal de desenvolupar una arquitectura de continuïtat i de creixement, que respon a una estratificació de capes d'història en comptes d'una intenció compositiva única. L'objectiu era crear un espai que continuaria sent qüestionat, sobreescrit i interpretat per escenògrafs, directors i actors i actrius: un espai que creés un conjunt de possibilitats d'ús ampliades, sense sacrificar la identitat experimental per la qual era conegut el Young Vic. El vestíbul és com un pati cobert, un espai flexible i vital envoltat d'una galeria que augmenta la seva dimensió teatral, que els actors, les actrius i els intèrprets poden explotar per portar l'espectacle fora de la sala.

L'hegemonia de l'espectador?

Piergiorgio Giacchè al llibre *L'altra visione dell'altro* parla de l'«hegemonia de l'espectador»: sosté que l'edifici teatral del segle XVI es basa en l'hegemonia de qui l'observa (Giacchè, 2004). En realitat, es tracta de l'hegemonia d'un únic observador, que segueix el desenvolupament de la perspectiva, i és interessant analitzar com avui estem intentant anul·lar aquesta hegemonia esborrant el privilegi de qui observa.

5. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de Haworth Tompkins <<http://www.haworthtompkins.com/work/young-vic>>.



Seria avui admirable desenvolupar una història del públic en relació amb l'arquitectura teatral. Però, centrant-nos en els últims anys, què examinem?

Sabem que les condicions indispensables de la feina dels arquitectes rau en el diàleg continu amb artistes, administradors i públic. Els processos col·laboratius que impliquen ciutadans i espectadors, consultes públiques i esdeveniments participatius, ocupacions temporals de l'espai i usos experimentals dels edificis permeten establir el sentiment del lloc i respondre a un ampli ventall de públics i de posicions culturals. Aquest paper cívic troba la seva màxima expressió a la façana de l'Everyman Theatre⁶ de Liverpool, una obra d'art urbana que representa la comunitat.

Després de nou anys de gestació, la nova seu de l'Everyman es va inaugurar l'any 2014, substituint l'edifici històric. El record del passat roman gràcies a la reutilització dels maons del teatre preexistent en el volum de la sala, envoltada d'accesos públics que, des del carrer, flueixen en un moviment únic en el *bistrot*, el restaurant, el bar i les terrasses. La façana principal és una gran obra d'art formada per 105 elements d'alumini movibles, cadascun d'ells gravat amb el perfil a escala real d'un resident de Liverpool. Aquesta «Portrait Wall» (paret de retrats) desplega la identitat col·lectiva de tota una ciutadania: els habitants s'hi van implicar (immortalitzats pel fotògraf Dan Kenyon, que va fer més de 4.000 retrats) mitjançant una sèrie d'esdeveniments públics l'objectiu dels quals era incloure tota la comunitat en la seva heterogeneïtat. El teatre, per tant, mostra la seva missió al carrer: un espai públic per a tothom, capaç de plasmar els valors de la inclusió cultural, la participació ciutadana i la creativitat laboriosa. En la combinació de patrimoni històric, noves identitats urbanes i arts escèniques, el projecte es manté obert a la remodelació continuada no només del lloc de representació sinó també del paper social del teatre en la seva relació amb la ciutat.

6. La descripció i els crèdits complets es poden consultar a la pàgina web de Haworth Tompkins <<http://www.haworthtompkins.com/work/everyman-theatre>>.

Teatres, tercers espais

En un llibre publicat fa 30 anys, *The Great, Good Place*, el sociòleg urbà nord-americà Ray Oldenburg afirma que cada persona té la necessitat d'un tercer espai, a banda de la casa i la feina, en què cadascú pugui sentir-se benvingut i a gust. Fa una relació d'algunes de les característiques que tenen en comú els tercers espais, fonamentals per a la comunitat: tenen una base neutral; contribueixen a anivellar les diferències socials; la principal activitat que s'hi duu a terme és la conversa i l'intercanvi; permeten que la gent hi vagi sola; tenen un aspecte humil; tenen un to lúdic, i permeten a la gent actuar com fan a casa lluny de casa.

El teatre aleshores sembla que vol ser cada vegada més el que el sociòleg Oldenburg defineix com un tercer espai, a la frontera entre públic i privat. Aquest espai se situa en la zona entre l'interior i l'exterior, entre l'escenari i la ciutat, fora de la «caixa negra» de l'espai teatral.

El teatre ja no s'hauria de concebre com una caixa tancada sinó com un lloc de connexió amb la realitat i amb la vida, entre públic i privat, porós no només en termes físics i arquitectònics sinó també en termes de *mixité*. Això no s'ha de donar per descomptat: si pensem en Itàlia, per exemple, encara existeix una submissió als models rígids (tant institucionals com arquitectònics) heretats del segle xx.



Referències bibliogràfiques

- BRETON, Gaëlle. *Théâtres*, Paris: Editions du Moniteur, 1989 (traducció italiana de Denise Schmid. Milà: Tecniche Nuove, 1990).
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *L'altra visione dell'altro: una equazione tra antropologia e teatro*. Nàpols: L'ancora del Mediterraneo, 2004.
- MICHELIS, Marco de. «Lo spazio teatrale tra modelli e riforme». A: *Architettura @ Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*. Milà: Il Saggiatore, 2007.
- OLDENBURG, Ray. *The great good place: cafés, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 1989.
- SERRAZANETTI, Francesca. «Scena teatrale e scena urbana. Appunti sulle forme della contaminazione». *Stratagemmi*, núm. 13. Milà: Pontremoli Editore, 2010, p. 179-210.
- «The time of theatre: art and community». *Casabella*, núm. 887-888. Milà: Arnoldo Mondadori Editore, 2018, p. 4-25.
- RUFFORD, Juliet. «Out of Site: Haworth Tompkins, Paul Brown and the Shoreditch Shakespeares». *Journal of Architectural Education*. Londres: ACSA, 2008, p. 33-42.
- ZORZI, Ludovico. *Il teatro e la città*. Torí: Einaudi, 1977.